

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS MIGRATORIOS  
INSTITUTO DE MIGRACIONES UNIVERSIDAD DE GRANADA**

---

TESIS DOCTORAL

# **SAHARA SOUNDSCAPES. TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL.**

**Entre la etnografía compartida,  
las prácticas artivistas femeninas  
y el archivo digital.**

---

AUTORA

**JARA MARÍA ROMERO LUQUE**

DIRECTORES

**ÁNGEL ACUÑA DELGADO**

**DARIO RANOCCHIARI**

---

**Granada, 2023**



Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Jara María Romero Luque  
ISBN: 978-84-1117-957-7  
URI: <https://hdl.handle.net/10481/83395>







**Imagen 1:** Campamentos de Refugiados y Refugiadas de Tinduf. (Argelia).  
Fuente: Sahara Soundscapes.

*Los campos de refugiados, que albergan entre 450 y 600 mil personas, se encuentran en la zona más inhóspita del territorio argelino y fueron levantados desde 1975, cuando la población fue duramente reprimida... La desaparición de los hombres o el reclutamiento al Frente Polisario (Frente Popular para la Liberación de Saguía el Hamra y Río de Oro) obligó a las mujeres a afrontar la situación y administrar los campos de refugiados de Tindouf, que en un principio albergaban mayoritariamente a ancianos, mujeres y niños.*

(Landeros, 2016:4)

---

*Para la familia de Kneita Ahmed Lwaly y Hleisa Jatri Hamdi,  
Wilaya de Bojador: Daira 27.*

---

# SUMARIO

<b>INTRODUCCIÓN. ¿DÓNDE ESTÁ EL CAMMINO?</b>	<b>14</b>
<b>A. ¿DESDE DÓNDE CAMINAR? IMPLICACIONES Y ANTECEDENTES</b>	<b>15</b>
A.1. ¿Cómo llego aquí?	15
<b>B. PROBLEMA (S) DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>16</b>
B.1. ¿Cómo articular música, identidad y mujer?	17
B.2. ¿Desde dónde defender la identidad musical femenina?	18
<b>C. PRIMERAS INFORMACIONES</b>	<b>19</b>
<b>D. SAHARA SOUNDSCAPES: GENEALOGÍA</b>	<b>22</b>
—	
<b>CAPÍTULO I: MÚSICA, IDENTIDAD, MUJER. EL ABORDAJE TEÓRICO.</b>	<b>24</b>
<b>I.1. Planteamiento y objetivos</b>	<b>25</b>
I.1.1. Objetivos	26
I.2. Latidos sistematizados, paradigmas teóricos	28
I.2.1. Música, identidad, mujer I: ¿Para qué escuchar, por quién militar, desde dónde analizar, cómo situar?	30
I.2.2. Música, identidad y mujer II: Dialógicas sonoro-femeninas	45
<b>Conclusión</b>	<b>49</b>
—	
<b>CAPÍTULO II: METODOLOGÍAS, REFLEXIVIDADES, TRABAJO DE CAMPO (S).</b>	<b>50</b>
<b>II.1. El planteamiento epistemológico de la colaboración</b>	<b>51</b>
II.1.1. Digresión auto-crítica reconstruida	52
II.2. Experiencias multisituadas	61
II.2.1. Prácticas metodológicas: Fases de Investigación	62
—	
<b>CAPÍTULO III: SÁHARA OCCIDENTAL. CONFLUENCIA POR LOS CONTEXTO (S) DE IDA Y VUELTA</b>	<b>74</b>
<b>III.1. Introducción</b>	<b>75</b>
<b>III.2. Marco histórico-geográfico-político situado</b>	<b>75</b>
III.2.1. ¿Afrocentrismo?	76
III.2.2. Trab-El-Bidan	78
III.2.3. El Desierto del Sáhara	79
III.2.4. El Sáhara Occidental	81
III.2.5. Antecedentes	85
III.2.6. Lucha, identidad y memoria (s). Provincia 53	94
III.2.7. Lucha, identidad y memoria (s). Actualidad	100
<b>Conclusión</b>	<b>108</b>
—	
<b>CAPÍTULO IV: LA MÚSICA (S) SAHARAUI. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD</b>	<b>110</b>
<b>IV.1. Introducción</b>	<b>111</b>
<b>IV.2. Origen difuso: entremedias, bereberes y subsaharianas</b>	<b>112</b>
IV.2.1. Llegada de los árabes hassani al Sahara Occidental	112
IV.2.2. La sociedad hassaní	114
<b>IV.3. Identidades musicales: ¿cuál es el camino recorrido hasta ahora?</b>	<b>115</b>
IV.3.1. La construcción de la identidad poético-musical saharai	116
IV.3.2. El Haul “blues del desierto”	119
IV.3.3. La música saharai	122

<b>IV.4. ¿Dónde están las artistas saharauis?</b>	<b>124</b>
IV.4.1. El tambor: Los orígenes	129
IV.4.2. El tebal y las mujeres saharauis	131
IV.5. Músicas de ida y vuelta. ¿Entre la tradición y la modernidad?	144
<b>Conclusión</b>	<b>146</b>
–	
<b>CAPÍTULO V: SAHARA SOUNDSCAPES: EL ARCHIVO QUE HABLA</b>	<b>148</b>
<b>Introducción</b>	<b>149</b>
<b>Instrucciones de uso</b>	<b>149</b>
<b>V.I. De mediaciones, transmedia y viceversa</b>	<b>150</b>
<b>V.2. Apoyo tecnológico: (re) mediación, hipermediación y creación colectiva</b>	<b>155</b>
V.2.1. Metodología y transmediación	161
V.2.2. El «archivo» que suena	163
V.2.3. Metadatos	165
V.2.4. El propósito y la utilidad de los metadatos	165
<b>V.3. Co-construir para compartir: aterrizando en la APP-Web Sahara Soundscapes</b>	<b>166</b>
V.3.1. Objetivos y fines	168
<b>V.4. Funcionalidad y usos como usuario/a</b>	<b>175</b>
V.4.1. Recursos de la colección	177
V.4.2. Anuncios	179
V.4.3. Mensajes	181
<b>V.5. Devolución a la comunidad</b>	<b>182</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>184</b>
<b>Reflexiones personales</b>	<b>184</b>
–	
<b>Conclusiones</b>	<b>188</b>
Un poema final	190
<b>Conclusões</b>	<b>192</b>
Um poema final	194
–	
<b>ÍNDICE GRÁFICO</b>	<b>196</b>
<b>LISTADO DE ABREVIATURAS</b>	<b>205</b>
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	<b>208</b>
<b>MATERIAL AUDIOVISUAL</b>	<b>225</b>
<b>PUBLICACIONES IMPRESAS</b>	<b>229</b>
<b>NORMATIVAS</b>	<b>230</b>
–	
<b>ANEXO I. REVISTAS. 1958–2002</b>	<b>231</b>
<b>ANEXO II. PRENSA. 1950–1985.</b>	<b>248</b>
<b>ANEXO III: FILATELIA. 1952–1973</b>	<b>257</b>
<b>ANEXO IV: FOTOGRAFÍAS</b>	<b>268</b>
<b>ANEXO V: PRÁCTICAS DE GEOLOCALIZACIÓN</b>	<b>298</b>
–	
<b>CLIPPING</b>	<b>306</b>

## Agradecimientos

No habrá suficiente espacio en estas líneas para agradecer a todas y cada una de las personas que, de manera desinteresada y colaborativa, han aportado su grano de arena para la co-construcción de esta experiencia compartida a través del ARTivismo, la memoria social y las micro-resistencias que desde otras, y/o similares maneras de pensar y sentir, se han cruzado con SÁHARA SOUNDSCAPES.

A mis ACOMPAÑANTES, DARIO Y ÁNGEL. Porque no es fácil dirigir una tesis desde la dispersión de su autora.

A mi (s) FAMILIA (S):

A mi MADRE, mi resistencia. A mi PADRE, mi soporte. A mi HERMANA, mi espejo inverso. A MIREYA, mi ilusión. A ABRAHAM, mi viveza. A ANA LOLA, mi recuerdo presente. Porque a pesar de los obstáculos, seguimos en pie.

A mi abuelo BRAULIO, mi historia, a mi abuelo MANOLO, mi lucha. A mi ABUELA LOLA, mi bondad, a mi ABUELA DOLORES, mi dureza. A la ABUELA CHICA y TITA ROSARITO, mis sonrisas. Sin ELLAS, su sufrimiento, resistencia y dolor, nada hubiese tenido sentido.

A RAÚL, mi buey, por su amor incondicional y el enorme esfuerzo por ayudarme a finalizar este proceso.

A ALEX, mi sorpresa. A la YAYA BÁRBARA, mi compasión eterna, a la YAYA MARI, mi solidaridad. A CINTIA y FAMILIA, mi trayecto.

A LOLI, MARIA JOSÉ, SIMONA, MARÍA DEL MAR, CALIXTA, ASCENSIÓN, ANTONIO, MANOLO, BRAULIO, DOMINGO, SABAS y JOSÉ (DEP). A mis tíos, tías, primas, primos, sobrinos, sobrinas; por la memoria de "La AGÜELA LOLA" y La DOLORETA".

A mi primo FRANCIS (DEP), seguimos sanando colectivamente tu dolor e injusticia; te sentimos en cada momento de nuestras vidas.

A ARI, SONYA, ANNIKA, EUROPA y BASMA...por mis aguantaderas.

A AICHETU, mi resistencia incansable y admiración, a BABA, HLEISA, DARGHALA, HABIBA, SAFIA, NASHLA, los espejos desde donde mirarnos. A NANIHA, FATMA, MOONA, MOSTAFA, MOONINA, MAGHUBA, HLEISA PEQUEÑA, el futuro. A SIDI, ABDATI, BALA, BACHRI, BRAHIM, AHMED, por el aquí y ahora. La familia que una elige.

A YSLEM HIJO DEL DESIERTO, BAHÍA AWA, DAH SALAMA, ANA VALIÑO y FUDIHA (VADIYA), por los inicios.

A TARBA BEIBO y su familia, JADIYETU LAMA, ISABEL CASALS, ANNIKA HAVLICEK, ILEANA LANDEROS, MARÍA DEL TANGO, JOSE CARLOS CUBAS, JUANA LARRETA, LALTY BRAHIM, ANA VALIÑO y ABI, PABLO JIMÉNEZ, ANTONIO & THE VORS BAND, LUIS AMORÓS, PROFESOUL, LOLO DE LA ENCARNA, SILENA GASPAS, ROCÍO ALTÉS, TOÑI MARTIN, EVA FUNES, OLVIDO DE LA ROSA, GRACIA FERNÁNDEZ, PILAR, ESPE JIMÉNEZ, ALICIA GÓMEZ, MARÍA TOCINO, BLANCA MORA, YOHANA, CELIA JIMÉNEZ, FATOU, ASTRID RUTH, MARIEM CHAFAI, KORI LEHMED, LOLA FERNÁNDEZ, FATMA EMBARKA, NISAMAR, MARTIN, SALMA, por los orígenes.

A MARISOL, PACO y MIKEL, EVITA y PEDRO, ROSINA, JOANA, ANA, ISA, SUKEINA, por vuestro apoyo incondicional.

A BAHÍA AWA, JUAN CARLOS GIMENO, JUAN I. ROBLES, MAHFUD, ALI MOHAMED, BRAHIM MAGUEY, DAH SALAMA, ALI SEIDAH, CYRAN COSTA, JULIO BOLLÍVAR, BRAHIM LAGTAP, DAMIEN STECK, LARHBI, YAZAN IBRAHIM, DANIEL, MOHAMED, LAMRABAT, AMIN, SALEM, TAUFIG, REYNALDO, por su sabiduría (s).

A JUANMA F. LUNA, FRANCISCO J. FERNÁNDEZ MUELAS, SILVIA ACID y la ETSIIT (Escuela Técnica Superior de Ingenierías Informática y Telecomunicación de la Universidad de Granada), por dar a luz el archivo "Sahara Soundscapes".

A ESTEBAN ROMERO, LIDIA BOCANEGRA y JAVIER CANTÓN, y Medialab UGR, por su difusión e innovación.

A mis ALUMNAS y COMPAÑERAS DEL CICLO SUPERIOR DE EDUCACIÓN INFANTIL del IES AURINGIS, Jaén. Promoción 2021-2023.

AL DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL y el INSTITUTO DE MIGRACIONES de la Universidad de Granada.

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE INGENIERÍAS INFORMÁTICA Y TELECOMUNICACIÓN de la Universidad de Granada.

VICERRECTORADO DE IGUALDAD, INCLUSIÓN Y SOSTENIBILIDAD de la Universidad de Granada.

EMBAJADA SAHARAUI EN MÉXICO.

MINISTERIO DE CULTURA DE LA RASD y la UNIVERSIDAD DE TIFARITI.

UNIVERSIDAD DE GRANADA, Facultad de Educación y Facultad de Filosofía y Letras.



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, Facultad de Educación.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, Grupo de Estudios Africanos.

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA, Facultad de Educación.

UNIVERSIDAD DE AVEIRO, INET-md y proyecto SOMA.

PROFESORADO que ha dejado huella en mi memoria reciente: Almudena Ocaña Fernández, Soledad Vieitez, Aurora Álvarez, (UGR), Jael Correa (CLM-Granada), Francisco Robaina Palmés (ULPGC), Dau García Dauder (Universidad Rey Juan Carlos), Juan Carlos Gimeno, Alicia Campos y Mbuyi Kabunda (D.E.P.), (Universidad Autónoma de Madrid). Laura García Valladares (UNICAN).

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE MÉXICO, Unidad Xochimilco.

UNIVERSIDAD DE NORTHUMBRIA, REINO UNIDO.

PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE.

DIPUTACIÓN DE GRANADA.

CONSELL DE MALLORCA, CULTURA Y PATRIMONIO.

FAMSI. ANDALUCÍA SOLIDARIA.

AYUNTAMIENTO DE JAÉN.

AYUNTAMIENTO DE GRANADA.

CUARTO REAL DE SANTO DOMINGO, GRANADA.

CENTRO EUROPEO DE MUJERES MARIANA PINEDA, GRANADA.

FUNDACIÓN EUROÁRABE DE ALTOS ESTUDIOS DE GRANADA.

FUNDACIÓN BOTÍN "PROGRAMA DE EDUCACIÓN RESPONSABLE", SANTANDER.

ASOCIACIÓN CANTABRIA POR EL SÁHARA.

THE ART TEA POT.

AL SAFAR PROJECT, NATIONAL GEOGRAPHIC.

EL MOTTLANI, ESTUDIO DE GRABACIÓN.

CENTRO DE ARTE DEL MÁRTIR LEHBIB.

CULTURA NÓMADA MÉXICO Y LUNA YEDRA.

AAPSE, ASOCIACIÓN DE ARTISTAS Y POETAS SAHARAUI EN EUROPA.

ASOCIACIÓN CULTURAL SAMBIOSIS.

ASOCIACIÓN GRANADINA POR LA AMISTAD DEL PUEBLO SAHARAUI.

AJUNTAMIENTOS GRANADA.

NUBENEGRA.

JUVENTUD ACTIVA SAHARAUI.

SALA BOOGA CLUB.

A nuestro tío abuelo, JUAN ROMERO COBOS<sup>2</sup>, su mujer ROSA ORELLANA, y sus hijos, RAFALILLO y JUANI.

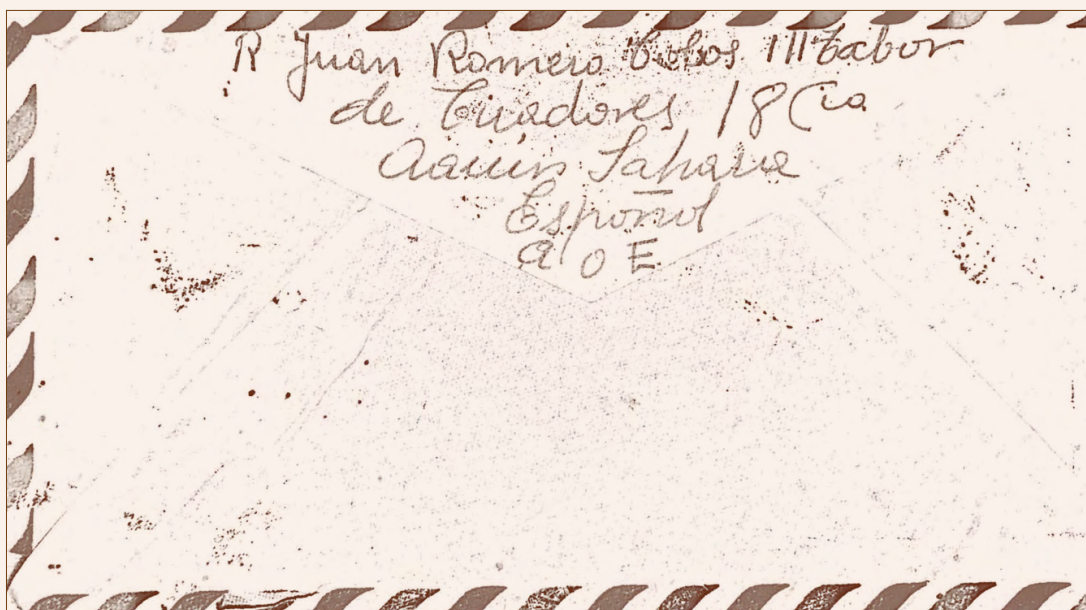


**Imagen 2:** Juan Romero Cobos, soldado número 24231, según lista de combatientes en la guerra Sidi-Ifni 1956-1957. Fuente: Sahara Soundscapes.

A TODAS LAS PERSONAS  
QUE HAN CONTRIBUIDO DE ALGUNA MANERA  
Y DESDE ALGÚN LUGAR DE SUS MEMORIAS.

¡GRACIAS!

2. *Quien estuvo en el cuerpo de regulares en Ifni durante la Guerra; custodiando un pozo que los marroquíes querían reconquistar. Tuvo muchos compañeros alcanzados por los francotiradores marroquíes, que murieron durante el conflicto. Se licenció como Militar en 1958 en Fuerteventura, año que regresó junto a su familia, en Antequera, Málaga. (Tabla 8: MD 2. OC. Orellana y Romero, 2023).*



Filatelía 1: Cartas desde El Aaiún a Antequera, Málaga. (1957). Fuente: (Tabla 8: MD 2. OC. Orellana y Romero, 2023).



Chari: de lo que predices de tu  
 compañera de trabajo M<sup>te</sup> Tere que  
 no tengo molestia ninguna en  
 cobiarle agradezco las simples  
 líneas para acordarse de este pobre  
 soldadito de plomo. me gustaria  
 tambien complacerla en la petición  
 que me hace porque aunque no  
 tengo la dicha de conocerla  
 debe tener las misma cualidades  
 que tu solo le pido que sino tiene  
 molestia debería conocerla.

Bueno Chari: encórrala estar en contacto  
 con los demás compañeros para que me  
 lo sedan y mandarle tambien a  
 M<sup>te</sup> Tere pero que no olvide

De aqui de contante tengo poco todo  
 esto es un valle de lagrimas ha nover  
 nada mas que sirotos arenas y moros  
 El termómetro de hoy marca 71 al sol  
 52 a la sombra figurate como boy  
 así por esa.

Sin otro particular saluda en mi nombre  
 bre a M<sup>te</sup> Tere y tu recibes un fuerte  
 apretón de mano del soldadito Ramonero

Recuerdos pa tu Familia y Ramona

Filateria 2: Desde el Aaiún a Antequera, Málaga. (1957). Fuente: (Tabla 8: MD 2. OC. Orellana y Romero, 2023).



## Resumen

En esta tesis se aborda el estudio de las prácticas culturales y artísticas del universo sonoro saharauí desde una experiencia compartida junto a las mujeres y el estudio del tebal, tambor reservado a lo femenino, en el marco específico de los contextos multisituados y diaspóricos donde el pueblo saharauí se encuentra; su memoria social y las resistencias desde el artivismo y la creación de un archivo digital. Para ello se parte de los sonidos y la música como entidades que atraviesan cada una de las esferas de la vida de un pueblo, en este caso desde las mujeres de un pueblo, que se vinculan con las luchas por mantener una identidad situada, construida como proceso dinámico y constante, que nos permita entenderla (Avtar Brah, 2011) en términos que interseccionan nuestro cuerpo desde que nacemos, que modifican nuestras vivencias y llevan en sí las fronteras. "Tenía que nombrar una identidad, sin importar que el hecho de nombrarla ignorara todas las otras identidades (de género, religión, grupo lingüístico, generación..." (Brah, 2011:25). Los sonidos nos brindan el conocimiento sobre los rasgos propios de una cultura, una situación, o determinados contextos. Pueden ser diferenciados y visibilizados en función de cada sociedad (identidad), de cada vivencia (mujer) y de cada sentimiento (música). En este sentido, Murray Shaffer (1994), resaltó la relevancia que tienen los sonidos y ruidos que envuelven a las personas como otra manera de investigar la cultura a través de sus sonidos. Se trata por tanto de indagar en diferentes escenarios de un fenómeno cultural, donde el sentido surge, en palabras de Marcus (2001:118), "de la conexión de retratos etnográficos y la relación de dichos retratos con los destinos de las personas en otros lugares". Este trabajo abarca el patrimonio sonoro del Sáhara Occidental a través de la etnografía compartida, la cartografía sonora y la representación simbólica de las expresiones artísticas que conforman este universo. El objetivo fue doble; quizás triple o infinito ahora. Por un lado, muestra la identidad sonora del Sáhara Occidental, desde un no-lugar, los campamentos de refugiados de Tinduf (Argelia), sus sonidos característicos y patrimoniales que la hacen única y reconocible al oído de quienes habitan y recorren este espacio, hasta los lugares físicos que ocupan sus gentes a lo largo del territorio del estado español en la diáspora. Por otro lado, refleja digitalmente las zonas y lugares de estos espacios en los que predominan sonidos evocadores, zonas desconocidas de las que se tiende a pensar que no existen por tratarse de territorios ocupados, pero que están presentes y son compartidas a través de las perso-

nas que conforman estos diferentes espacios. Todo esto se analiza desde la práctica del tebal, tambor reservado principalmente a ellas, desde el ser «en, fuera, en medio, entre, a través de» de la sociedad saharauí, hasta los principales discursos y obstáculos que impiden la realización de la misma. De este modo, se han documentado distintas prácticas artísticas y discursos alrededor de la geografía española y argelina; de personas en la diáspora, personas en los campamentos de refugiados/as de Tinduf, así como personas desde su propio país, comprometidas con la lucha política del pueblo saharauí. Se han incorporado visiones, ideas, paradigmas y sentires de estas personas en relación a sus propias experiencias vividas, principalmente como mujeres, mujeres saharauíes, mujeres artistas saharauíes, mujeres artistas activistas saharauíes, pero también como hombres, hombres saharauíes, hombres artistas, etc. Lo que nos ha permitido incorporar otros conocimientos y epistemologías que han enriquecido nuestros resultados. Hemos partido de un marco teórico que nos ha dejado reflexionar constantemente sobre nuestras tres categorías de análisis: «Música», «Identidad» y «Mujeres», y que nos ha dado la oportunidad de situarnos, de visibilizarnos, de darles voz principalmente a ellas, así como de ir cumpliendo cada uno de los objetivos propuestos desde el inicio. Se ha llevado a cabo una investigación de carácter cualitativo cuyas herramientas principales han sido; de un lado, la revisión bibliográfica y análisis y búsqueda documental, de otro lado los trabajos de campo, realizados desde 2018-2020, en Tinduf y a lo largo del Estado Español (Granada, Cantabria, Bilbao, Madrid, etc.). Y de un tercer lado, las tareas de recopilación, catalogación y reuniones con la Escuela Técnica Superior de Ingenierías Informática y Telecomunicaciones, realizadas desde 2018 hasta la actualidad, para diseñar el «Archivo Sahara Soundscapes». La interpretación de los datos producidos a lo largo de todo este proceso nos ha brindado unos resultados referidos a las prácticas musicales femeninas del tebal, a la influencia de las músicas que confluyen dentro de lo que se ha venido llamando música saharauí, y a las tensiones existentes en torno a la aceptación de un paternalismo y tutelaje en cuanto a su música y cultura, y el hecho de cómo conservar su patrimonio y las necesidades reales o no, de apoyos externos. No obstante, esta hermenéutica es un camino más de las sendas que nos han llevado hasta el tebal, y de las que se bifurcan otras muchas aún exentas en la investigación académica y artista, que necesitan salir a la calle y ser útiles.

## Resumo

Nesta tese aborda-se o estudo das práticas culturais e artísticas do universo sonoro sarauí desde uma experiência partilhada junto às mulheres e o estudo do tebal, tambor reservado ao feminino, no contexto específico dos contextos multisituados e diaspóricos onde o povo sarauí se encontra; sua memória social e as resistências desde o Artivismo e a criação de um arquivo digital. Para isso se parte dos sons e da música como entidades que atravessam cada uma das esferas da vida de um povo, neste caso desde as mulheres de um povo, que se vinculman com as lutas para manter uma identidade situada, construída como proceso dinâmico e constante, que nos permita entendê-la (Avtar Brah, 2011) em termos que interseccionam nosso corpo desde que nascemos, que modificam nossas vivências e levam em si as fronteiras. “Tinha que nomear uma identidade, sem importar que o fato de nomeá-la ignorasse todas as outras identidades (de gênero, religião, grupo linguístico, geração...” (Brah, 2011:25). Os sons nos proporcionam o conhecimento sobre as características próprias de uma cultura, uma situação, ou determinados contextos. Podem ser diferenciados e visibilizados em função de cada sociedade (identidade), de cada vivência (mulher) e de cada sentimento (música). Neste sentido, Murray Shafer (1994), ressaltou a relevância que têm os sons e ruídos que envolvem as pessoas como outra maneira de investigar a cultura através de seus sons. Trata-se portanto de indagar em diferentes cenários de um fenômeno cultural, onde o sentido surge, nas palavras de “da conexão de retratos etnográficos e a relação de tais retratos com os destinos das pessoas em outros lugares” (Marcus, 2001:118). Esta investigação abrange o património sonoro do Sara Ocidental através da etnografia partilhada, da cartografia sonora e da representação simbólica das expressões artísticas que formam este universo. O objectivo era duplo, talvez triplo ou infinito agora. Por um lado, mostra a identidade sonora do Sara Ocidental, a partir de um não-lugar, os campos de refugiados de Tindouf (Argélia), os seus sons característicos e patrimoniais que a tornam única e reconhecível ao ouvido de quem habita e percorre este espaço, até os lugares físicos que ocupam seus povos ao longo do território do estado espanhol na diáspora. Por outro lado, reflecte digitalmente as zonas e lugares destes espaços onde predominam sons evocativos, zonas desconhecidas das quais se tende a pensar que não existem por se tratar de territórios ocupados, mas que estão presentes

e são compartilhadas através das pessoas que compõem estes diferentes espaços. Tudo isto se analisa desde a prática do tebal, tambor reservado principalmente a elas, desde o ser «em, fora, no meio, entre, através» da sociedade saharauí, até os principais discursos e obstáculos que impedem a realização da mesma. Deste modo, foram documentadas diversas práticas artísticas e discursos em torno da geografia espanhola e argelina; de pessoas na diáspora, pessoas nos campos de refugiados/as de Tindouf, bem como pessoas do seu próprio país, empenhadas na luta política do povo sarauí. Foram incorporadas visões, ideias, paradigmas e sentires destas pessoas em relação às suas próprias experiências vividas, principalmente como mulheres, mulheres sarauís, mulheres artistas sarauís, mulheres artistas activistas sarauís, mas também como homens, homens sarauís, homens artistas, etc. O que nos permitiu incorporar outros conhecimentos e epistemologias que enriqueceram os nossos resultados. Partimos de um marco teórico que nos deixou refletir constantemente sobre nossas três categorias de análise: «Música», «Identidade» e «Mulheres», e que nos deu a oportunidade de situar-nos, de nos visibilizar, de dar voz principalmente a elas, e de cumprir cada um dos objectivos propostos desde o início. Realizou-se uma pesquisa de carácter qualitativo cujas ferramentas principais foram; de um lado, a revisão bibliográfica e análise e pesquisa documental, de outro lado os trabalhos de campo, realizados desde 2018-2020, em Tindouf (Argélia) e ao longo do Estado espanhol (Granada, Cantabria, Bilbao, Madrid, etc.). E de um terceiro lado, as tarefas de coleta, catalogação e reuniões com a Escola Técnica Superior de Engenharias Informática e Telecomunicações, realizadas desde 2018 até a atualidade, para desenhar o «Arquivo Sahara Soundscapes». A interpretação dos dados produzidos ao longo de todo este processo deu-nos resultados referentes às práticas musicais femininas do tebal, à influência das músicas que confluem dentro do que se tem chamado música sarauí, e às tensões existentes em torno da aceitação de um paternalismo e tutelação quanto à sua música e cultura, e o facto de como conservar o seu património e as necessidades reais ou não de apoios externos. No entanto, esta hermenêutica é um caminho mais dos caminhos que nos levaram até o tebal, e daqueles que se bifurcam muitos ainda isentos na pesquisa académica e artista, que precisam sair à rua e ser úteis.



Filatelía 3: Mujer saharai con tebal. Sellos Edifil 275/78. Fuente: Correos.





## Introducción

# ¿Dónde está el camino?



**Imagen 3.** Eslabones encontrados. Hleisa Hamdi y Aicha Sidi. Panel Exilio. Exposición Daqqat Sáhara.

*Parto de diversas epistemologías feministas y de los estudios culturales, ya que unas y otros permiten desentrañar, primordialmente, las relaciones de poder que se entretajan cuando un grupo de mujeres se "juntan" en un contexto cultural específico.*

(Alcazar, 2020: 74)

## A. ¿Desde dónde caminar? Implicaciones y antecedentes

A través del acercamiento al mundo sonoro, que nace de mi intuición y consciencia por percibir la acción de la escucha como otra forma de ver, del despertar de la escucha como activismo. Por la actividad de observar la realidad desde otros sentidos: desde mi familia y sus contextos, donde a lo largo de mi infancia la música ha participado en cada ritual social de la vida cotidiana, y como un camino de fuga hacia la resolución de fenómenos adversos. Desde la Educación Musical como formación no reglada y reglada desde el ámbito académico, y desde la Antropología como otra forma de entender las músicas en relación con sus culturas y La Historia, el Arte y el Activismo político, se funden bajo el paraguas del «Artivismo»<sup>2</sup> ligado a las experiencias de mi «migrar» por distintos espacios multisituados. Experimento el sonido consciente a diario, la escucha se vuelve atenta a través de mi persona, las que me rodean y las experiencias como investigadora, docente de música y del área de la intervención social. El sonido consciente o la escucha activa contribuyen a desarrollar en las personas capacidades tan importantes como la memoria, la atención o la expresividad de afectos. En línea con Pauline Oliveros (2005), debemos practicar día a día la escucha profunda.

### A.1. ¿Cómo llego aquí?

Y es en el acto de la escucha consciente donde me doy cuenta de la emoción que venía provocando en mi cuerpo el/los sonidos del tambor desde pequeña, primeramente esto deriva en un primer intento por realizar una tesis sobre los tambores en Osma, Venezuela, junto a la profesora Yara Altez, que se interrumpió en su momento por la precariedad familiar y personal que tuve que vivir casi a lo largo de los últimos diez años, donde tuve la suerte de estudiar y seguir luchando en la línea de la intuición que me llevaba a la realización de una tesis doctoral, que despegase desde el tambor como el instrumento principal de la memoria de muchos pueblos<sup>3</sup>. Justo en ese momento, con una familia históricamente con «recursos limitados»

pero sobreviviendo, la vida me demandaba literalmente «conseguir dinero». Sé que esto es fácil de leer, pero muy difícil de entender cuando este fenómeno frena en seco todas las expectativas vitales y profesionales que tenías en un primer momento. Hice este paréntesis, habiendo pasado por una lista de «trabajos precarios», por no decir, de haber pasado por una «explotación laboral» que yo misma permití por la necesidad que en ese momento lo requería. Al tiempo tuve la suerte de inscribirme en una bolsa de trabajo de Profesorado para la Consejería de Educación y Cultura de Cantabria. Con una semi-estabilidad económica, y una recuperación familiar (escasa pero suficiente), desde aquí me planteé la posibilidad de un segundo intento para realizar mi tesis doctoral. Por aquel entonces, escribía un artículo para un dossier de Ritimo, por los 40 años de ocupación del Sáhara Occidental, sobre la “Construcción de la Identidad Saharaui”, mientras descubrí la existencia de un tambor reservado al mundo femenino, que al parecer, sólo tocaban ellas, el «Tebal», «T´bal». Comencé a buscar y recabar informaciones sobre este instrumento y cómo se relacionaba con las identidades de las mujeres saharauis y el pueblo en general. Mis primeras informaciones llegan de la mano de Gabriel Herrería, desde Cantabria por el Sáhara, quien amablemente me sugirió el contacto de varias personas claves al respecto. En ese momento comienza todo... Por esto mismo termino este apartado con unas palabras que nos dedicó en su momento, para un ensayo que escribíamos sobre nuestra iniciativa, llamado “The call of the Sahrawi Drums”, [Romero, Valiño y Tocino, (2017) en Bocanegra y García (2017:491)], agradeciéndole su disponibilidad, escucha y amabilidad infinita:

*Allí donde haya un saharauí habrá una melfa, una darrá, una jaima bajo la que tomar el té, escuchar las historias mil veces contadas por los ancianos o los poemas que viej@s poetas dedican a sus camellos, o a las grandes proezas de sus héroes. Y estará la música, los ritmos que le han acompañado desde tiempo inmemorial para celebrar la vida que acaba de llegar, sellar el compromiso de los que se aman, o despedir a los que se van. Pero la tarea no es sencilla. En los Campamentos de Tinduf, el enorme esfuerzo dedicado a cubrir las necesidades primarias de la población refugiada, puede llegar a hacer olvidar que tan*

2. Regístrate en [www.saharasoundscapes.org](http://www.saharasoundscapes.org) (ver “Instrucciones de uso” en CapítuloV). Una vez dentro clicas en: [Manifestación Madrid 2019](#).

3. IV.1. El tambor: los orígenes

*necesarias para la supervivencia son las lentejas como la conservación del legado recibido de sus antepasados. Y en los Territorios Ocupados, son constantes y cotidianos los ataques a las señas de identidad saharauí. Afortunadamente, el Pueblo Saharauí no está solo en esta lucha.*

Gabriel Herrería, 2017<sup>4</sup>.

## B. Problema (s) de investigación

Como consecuencia del largo periodo de exilio que sufre la población saharauí, tras casi 48 años desde la retirada unilateral española en 1975 y la ocupación militar por Marruecos; tras los conflictos que se sucedieron hasta hoy día; la última colonia africana conocida como el Sáhara Occidental, sigue perdiendo las señas de su identidad. Existe una necesidad imperial de defender y buscar mecanismos de preservación de su patrimonio cultural y artístico para mostrarlo a las generaciones venideras y resto de sociedades. Los y las saharauis ya alertaban de una pérdida de más del 50% de su patrimonio cultural desde los años 70. En la actualidad, la sociedad saharauí sobrevive dividida por un muro de dos mil setecientos (2700) kilómetros aproximadamente, con más de siete millones de minas antipersona, a un lado y al otro de este. Construido por Marruecos, «El muro de la vergüenza», supone una barrera de arena construida entre 1980-1987, que deja un escenario en el que nos encontramos, por un lado el Sáhara Occidental ocupado por Marruecos: “los territorios ocupados (TTOO), ricos en recursos naturales, se encuentran administrados por la potencia ocupante” (Gimeno, 2016:169). Por otro lado, los territorios liberados por el Frente Polisario, y los campamentos de refugiados y refugiadas Saharauis, establecidos en Tinduf, Argelia. Después de 45 años de estancamiento político, el pueblo saharauí volvió a las armas desde el pasado 14 de noviembre de 2020, cuando se rompió el alto al fuego que ya había firmado con Marruecos desde 1991. Todo esto fue consecuencia directa del enfrentamiento ocurrido durante la pasada madrugada del 13 de noviembre de 2020, en el paso fronterizo de Guerguerat (que podemos visualizar en el mapa 1), que se sitúa en el suroeste del Sáhara Occidental, conectando el Sáhara Occidental con Mauritania.

Es en 2021, cuando el gobierno de España da un giro radical a su política internacional, aceptando la integración del Sáhara Occidental en el Plan de Autonomía Marroquí, que desde 2007 Rabat lleva proponiendo, basándose supuestamente en argumentos históricos y socioculturales sin fundamento. Este Plan, supondría entre otras muchas cosas, un peligro real de aculturación, que ya estaba en proceso desde los TTOO, y la pérdida de la memoria social de los y las saharauis. Por otro lado, El Frente Polisario reivindica el derecho de autodeterminación de los pueblos, según «Artículo 1-2 de Naciones Unidas (1945)», y reclama la independencia del territorio.

Por lo tanto, el Sáhara Occidental presenta un entramado histórico de desafíos políticos y geográficos derivados de intereses económicos que han forzado a su comunidad a vivir en una situación de refugio, donde se evidencia un fuerte sentimiento de lucha constante y multisituada. Desde la zona ocupada por Marruecos, desde las zonas liberadas, desde los Campamentos de refugiados y refugiadas en Argelia, y desde otros lugares situados en diversos estados nacionales como por ejemplo España o Cuba. Este es “un problema creado por una nefasta política de descolonización del franquismo, su abandono es una de las herencias de aquella dictadura. El Sáhara es el tema pendiente de nuestra memoria, de la política y los gobiernos democráticos desde 1975” (Sobero 2010:128). El problema de investigación principal que se va a plantear a lo largo de este trabajo es el de la visibilización de las prácticas culturales, musicales y artísticas saharauis desde el «Artivismo» como herramienta de lucha política. Sobre todo me interesan las prácticas musicales desde los saberes del uso del tebal, tambor reservado al mundo femenino como arma que evoca las resistencias de las mujeres saharauis: Invisibilizadas por el hecho de ser mujeres, mujeres refugiadas, mujeres refugiadas y artistas, mujeres refugiadas, artistas y exiliadas. Salama.<sup>5</sup>, coordinadora de la «Liga de Estudiantes y Jóvenes Saharauis en el Estado Español», señalaba que la música saharauí «está en peligro de perderse». Para ella la música saharauí necesita ser más valorada y debemos dedicarle más espacios y tiempos para que no se pierda su identidad, de manera que los nuevos y futuras artistas deberían adquirir sus conocimientos a través de los anti-

4. Tabla 8: MD 2. OC.

5. Tabla 6: MC 1. EC. Cuestionario 2.





Mapa 1. Guerguerat los acontecimientos de la crisis de la región. Fuente: USC.

guos músicos. En este sentido, los conocimientos musicales, y en particular los relacionados a los instrumentos de percusión de la cultura saharauí, deberían seguir heredándose, por consiguiente, conociéndose de generación en generación. El fenómeno del exilio por más de cuarenta años, y la diáspora en el Estado español y otros, refleja la consecuencia del desconocimiento generalizado de las nuevas generaciones hacia aspectos propios de su cultura: poesía, refranes, canciones, música, etc. Es por todo esto, que a lo largo de este trabajo constantemente se reflexiona sobre la necesidad de conservar y guardar, de visibilizar a través de la expansión del arte.

### B.1. ¿Cómo articular música, identidad y mujer?

Las tres categorías principales de esta investigación que se interrelacionan entre sí desde las identidades, las músicas y las mujeres bajo el paraguas de la etnografía multisituada, usan diferentes lugares para comunicarse. Son escasas las fuentes que han hablado de la música saharauí en general, y específicamente sobre el tebal y las mujeres que lo practican. Dolores Juliano (1998:32) en su obra "La causa saharauí y las mujeres: siempre hemos sido muy libres", ya hacía referencia a los escasos estudios que mencionaban a la mujer saharauí, poniendo

de manifiesto la obra "Estudios saharianos" de Caro Baroja (1955), donde estas se mencionan como uno de los tres sectores que sufría algún tipo de discriminación, junto a los «artesanos» y los «negros». En plena colonización, este autor aporta una interesante información sobre los roles de género entre las cabilas semi-sedentarias. Además Juliano, señala el trabajo de Christine Perregaux, "Gulili. Mujeres del desierto", como el único estudio, que describe la organización de las mujeres saharauí. Más recientemente podemos mencionar el trabajo de Rocío Medina (2016), "Tres tuizas para la memoria de la resistencia", donde leemos cómo la mujer saharauí desde el exilio se convierte en depositaria involuntaria de una gran responsabilidad (es), la supervivencia de su pueblo en un medio hostil y sin medios, la hamada argelina. En este último trabajo, la poeta saharauí Zahra Hasnoui, en su capítulo "Poesía y Género: El arte de ser mujer" relata:

*Anteriormente al movimiento de liberación, la esfera de las artes en la sociedad saharauí estaba descuidada; para la mujer, casi prohibida (...) Se ha producido una explosión artística. Los logros de la mujer han afrontado un doble enemigo: La inestabilidad política, social, familiar y personal y la tradición oral. A pesar de que el grueso de la batalla ha estado concentrado en paliar sus efectos devastadores, se ha conseguido extender información sobre los de-*



*rechos de la mujer y la transmisión de la importancia del ejercicio de los mismos, a través del arte como mecanismo de expresión y reivindicación.*

(Hasnoui, 2016:40)

Y en el último año, ha sido publicado el libro de Martha Ileana Landeros, "El Amal. Historias de mujeres saharauis". Una autora referente para esta tesis doctoral, quien articula desde hace ya años relevantes trabajos a través del arte y las mujeres saharauis, en este caso desde el teatro testimonial y el impacto terapéutico y psicosocial que este tiene sobre "poblaciones afectadas por conflictos armados" (Landeros, 2022:28). Una interesante experiencia investigadora, que recalca la importancia de buscar las voces de los grupos subalternos, las que nunca han figurado en la historia oficial, las mujeres saharauis, "quienes a lo largo de este conflicto han sabido enfrentar, sortear y reinventarse tantas veces como ha sido posible" (Ibid.: 9).

A pesar de estas grandes referencias, la escasez de investigaciones en este sentido fue otra de las motivaciones por las que adentrarme en este mundo, en el que ellas son portadoras de los saberes que se transmiten de generación en generación. Primero para entender los usos y funciones de la práctica del tebal, segundo para ordenar toda (s) la historia (s) desde todas las perspectivas posibles y entender por donde transitan los sonidos de la memoria social de este pueblo. Y tercero y en paralelo, cómo la historia del pueblo saharauí evidencia además del exilio físico, un exilio inmaterial, el de su patrimonio musical, que por la fuerza e insistencia de sus gentes por defender su cultura oral se constituye como uno de los rasgos más relevantes de su identidad, merece ser protegida para generaciones futuras. Como consecuencia de ello, se plantea la creación de un archivo digital, accesible y colaborativo para este cometido.

## B.2 ¿Desde dónde defender la identidad musical femenina?

A través quizás de la creación de una base de datos, a modo de aplicación software accesible a la comunidad, que tenga un carácter colaborativo y se co (construya) entre todas las personas. Es decir, el gran peso de esta tesis doctoral se bifurcaría en dos direcciones; por un lado, la práctica del tebal y el universo sonoro saharauí para entender la confluencia de los sonidos que expre-

sa el elenco de artistas saharauis. Por otro lado, y como consecuencia, la necesidad y creación de un espacio digital que constituya una herramienta de uso social para la «salvaguarda» del acervo cultural del pueblo saharauí. Algunas de las iniciativas que he conocido y que pueden vincularse en estas líneas, que se han creado a lo largo de la historia para preservar la cultura oral saharauí, surgen de la necesidad desde el exilio en 1976, de archivar todos los documentos usados: cintas de audio, documentos administrativos, fotografías, libros, periódicos, etc. Parece ser que se construyó un almacén donde almacenar estos documentos, según el interesante trabajo de Malainine Salama Naiem (2015), "Cuarenta años en las ondas. Radio Nacional Saharauí", pero las condiciones del clima del desierto o la falta de personal no fueron características idóneas para construir un archivo, según el autor.

*Hoy, décadas después, hay cientos de cajas de documentos amontonados en un gran almacén, esperando su clasificación. Documentos de los años setenta y ochenta, fotos de las organizaciones de las batallas diplomáticas, de la guerra y la vida cotidiana de los saharauis en los campamentos. La mayoría de estas imágenes están en mal estado, la prioridad no es clasificar los mismos, sino digitalizar y conservar todo lo posible.*

(Naiem, 2015:16)

Se visibiliza en este interesante trabajo un proyecto que la Universidad de Murcia llevó a cabo en 1997, para organizar y digitalizar parte de estos documentos a través de la creación del «Archivo Nacional del Pueblo Saharauí», que se desarrolló según este, con poco presupuesto y gracias a Maribel Linares, bibliotecaria de la Universidad de Murcia. A final del año 2002 terminó el proyecto, sin finalizar ni la clasificación, ni la digitalización de la mayoría de documentos. No hemos podido obtener información actual sobre en qué quedó esta iniciativa ni acceder a ella por ahora. Otra de las iniciativas que se destacan a lo largo de este trabajo, y que considero ha tenido más alcance social, ha sido el de la «Agencia Austriaca para el Desarrollo (ADA)», que en 2004 aprobó la financiación de un proyecto para el «Archivo del Ministerio de Información de Rabuni», con el objetivo de crear una base de datos en internet a la que se pueda acceder en varios idiomas. La finalidad, preservar la historia y material internacional para digitalizar y organizar todo en un archivo electrónico que se configure como un sitio web accesible. "El archivo se enfrenta a numerosos retos

(...) muchos documentos están deteriorados (...) dependemos mucho de la ayuda que recibimos del exterior que llega a cuentagotas. Todo esto hace que el trabajo sea muy lento y muchas veces frustrante” (Naiem, 2015:21). Continuando con otras tentativas recientes que también han caminado por los senderos de «Preservar», «Guardar», «Proteger», «Defender», «Ver», aparece en escena “¡Cuéntame, abuelo!”, y el documental “Legna, habla el verso saharauí”, de la Universidad Autónoma de Madrid. El libro “Haul. Música Saharauí”, y la música publicada por el sello discográfico Nubenegra. Añadida a estas, la Universidad de Santiago de Compostela creó en el año 2016 el primer Centro Universitario de Estudios sobre el Sáhara Occidental (CESO): desde aquí se ofrece documentación sobre el Sáhara Occidental y los hechos relevantes en relación al país. Es bastante intuitiva y fácil para consultar. Además quiero destacar el proyecto expositivo de nuestra colega Ana Valiño (2021), “El viaje de las mujeres del desierto”, que a través de ellas y sus memorias para conservar sus propias historias, nos ofrece otra manera de mirar la defensa de la cultura desde los ojos de aquellas mujeres saharauis que narran sus vivencias desde el exilio. Y por último, el proyecto fotográfico de Raúl García (2019), “Daqqat Sahara” (Latidos del Sáhara), que siendo parte de Sahara Soundscapes, nos brinda la oportunidad de ver y escuchar conscientemente a través de la fotografía social y activista, a aquellas personas que desde el exilio en los campos de refugio, articulan música, identidad y lucha política desde sus vivencias artísticas en clave femenina principalmente. Fuera de Estado español, desde Reino Unido concretamente, podemos mencionar la iniciativa de Danielle Smith (2012), “Estudio-Live Sanblast”, una organización británica sin fines de lucro dedicada exclusivamente a crear conciencia sobre los saharauis y el empoderamiento de su lucha desde diversos proyectos educativos y artísticos. El proyecto de preservación musical de Violeta Ruano (2014), “Portraits of Sahrawi Music”, un blog musical de grabaciones sonoras de la comunidad saharauí, perteneciente a la British Library de Londres, que parece no estar abierto para su consulta digital. Por último, mencionar que el proyecto de Naiem (2015), que mencionamos al inicio de este apartado, y que parece haberse prolongado y permanecido por más tiempo en comparación con los demás. Este ha realizado un gran trabajo de investigación y expuesto todo el material documental que se ha podido regis-

trar en formato digital hasta ahora: unas 20500 bobinas de audio, aunque la mayoría no han podido ser escuchadas para clasificarlas por el uso de magnetófonos estropeados. En resumen, podemos hacernos una idea de algunas de las iniciativas, que se han sucedido en las últimas décadas (posiblemente haya otras muchas que no conozcamos), y que permean diversos intentos de defender la cultura saharauí. Algunas no han permanecido en el tiempo como consecuencia del exceso de trabajo y / o la falta de medios y personal, otras por el inmenso trabajo que supone la digitalización y organización de todo el material almacenado o «por recuperar», que precisa de una organización y estructuración ordenada. Sea como fuere, la intención continúa, el desafío probablemente sea encontrar los medios para expandir una cultura viva que no quiere ser silenciada.

## C. Primeras informaciones

En las primeras informaciones artísticas escritas, con las que me encuentro a través del libro Haul: Música saharauí, se hace referencia al tebal como:

*Un instrumento membranófono<sup>6</sup> formado por un gran cuenco de madera al cual se adhiere un parche de piel (que suele ser de camello o de cabra) a través de sensores o cuerdas dispuestas a modo de red. Su diámetro oscila entre los 50-60 cm y la altura varía entre 40-50 cm. Su sonido es seco debido a lo grueso del parche que se emplea. Se toca con las manos.*

(Oliviera, et al. 2016: 35)

El golpe que estas ejercen sobre la membrana puede ser de cuatro tipos afirman los autores, con la palma de la mano, con el revés de la mano, y/o con la mano cerrada, también sólo con los dedos individualmente, realizando una especie de efectos sonoros sobre juegos en el parche. Para enriquecer ese sonido, “el artesano que lo construye, suele meter piedras en su interior a modo de homenaje a alguna artista. De esta manera, al sonar del parche, se suma el sonido que provocan estas piedras al entrechocar”. (Ibid).

Tradicionalmente, se conoce y parece ser que su uso está reservado a las mujeres, que lo tocan

6. Instrumento membranófono cuyo sonido se produce al percutir la mano sobre una gran membrana.



**Imagen 4:** Collage archivos recopilados.  
Fuente: Elaboración propia. Autoría desconocida.

sentadas en el suelo, y con él acompañan los cantos y bailes que surgen en los diferentes rituales sociales de la comunidad (bodas, bautizos y otros). Normalmente las percusionistas tocan un solo tebal. Sin embargo, en nuestras primeras conversaciones con Vadiya Cheine<sup>7</sup>, nos relataba que ella puede tocar dos<sup>8</sup>, e incluso puede llegar a tocar tres, además nos enseña otra forma de tocar el «ritmo del tebal<>», con palos de madera, donde aparte de tocar el parche, también percute sus laterales. Además nos contaba, que cuando no hay ningún tebal, las mujeres pueden percudir sobre una bandeja de té para llevar el ritmo, o construyen mismamente un tebal usando una olla grande, sustituyendo la madera original de acacia de la que está construido originariamente, o también, dándole la vuelta a un barreño y tocando directamente. Esta nos contaba que aprendió a tocar en el 27, Bojador. A ella la enseñó a tocar Mahfud<sup>9</sup>, otro de los grandes artistas del



**Imagen 5:** Vadiya Cheine. Granada. Foto: Raúl García.

pueblo saharai, que tuvimos la suerte de conocer en nuestro Trabajo de Campo 1, en 2018<sup>10</sup>.

Estos comenzaron a tocar en el «Grupo El Uali», viajaron por el mundo junto a Mariem Hassan con la discográfica de Manuel Domínguez, Nubenegra. Tarba Beibo<sup>11</sup> mostraba, al igual que Vadiya los principales ritmos del tebal, tocados también de la forma tradicional, pero esta última incluyendo elementos nuevos como el redoble de los ritmos o la posición de las manos de forma vertical. Esta comenzó a tocar desde pequeña porque casi toda su familia tocaba «Atabal», su padre era poeta y su abuelo también. Tiene siete tías que lo tocan, nos contaba: *anteriormente me acuerdo que mi abuelo no dejaba a mis tías tocar en bodas, siempre tocaban a lo religioso*. Este canto religioso se refiere al «Medej», un canto religioso del profeta Mahoma, en el que sólo se toca tambor, no otros instrumentos. Todo el mundo puede tocarlo y cantarlo. Lehmed<sup>12</sup> por su parte, nos traduce las informacio-

7. Tabla 5. MC 1. E.A. Entrevista 2. Junto a Vadiya Chein, también conocida como Fudiha: Artista principal de la cultura musical del tebal y la danza saharai. Trabajó junto a Mariem Hassan durante más de veinte años difundiendo los ritmos de su cultura por el mundo.

8. Imagen 5.

9. Imagen 6.

10. Tabla 5. MC 1. EA. Entrevista 5. Mahfud. Artista referente del pueblo saharai de la Primera Generación de artistas, tocaba tebal y cantaba. Junto a Brahim Maguey, Ahmed, Aichetu, Raúl conversando sobre los ritmos del tambor, usos y funciones antes y después de la guerra. A día de hoy sigue tocando pero menos que antes, su hijo Lamrabat es también artista y canta junto a Ali Seidah y otros. En la casa de Drebaba en El Aaiún tuvimos la suerte de contactar con Fudiha por videollamada, él la enseñó a tocar a ella.

11. Tabla 5. MC 1. E.A. Entrevista 4. Clica en: [Conversatorio Tarba Beibo](#) campamentos de refugiados/as saharauis Tinduf. Wilaya El Aaiún.

12. Tabla 6. MC1. EC. Entrevista 3.

nes que Mariam Chafai, su tía, relata en hassanía, en la entrevista con él y su familia. Nos cuenta que el principal instrumento para ella es el tebal, que las reuniones y ceremonias se basan en sus ritmos: Las chicas se reúnen, una empieza a tocar, las demás le siguen y van improvisando sobre estos. Pueden tocar hasta con palos. Mahfud, (2018) nos contaba que Jerana fue otra de las mujeres artistas que tocaban con palos. Él toca todos los estilos de música, además la batería. Para él “empieza la lucha saharauí con el tebal, con sus ritmos para llevarlo en el corazón a cualquier parte del mundo. Cada ritmo que se toca sale de la Sangre” Él toca por la sangre de los mártires, por su compromiso político, por la causa. El artista añadía que los «Razam al tebal», fueron los primeros tebales hechos con piel de vaca, sobre todo en las zonas liberadas y Mauritania. Después se comenzaron a hacer también de piel de camello. El árbol desde que se hace en Mauritania se llama «Teishat, Taidum». Las mujeres de la familia Lehmed: La madre, Azz Moufind; la tía, Mariam Chafai; y su vecina Fatou, describían cómo la piel de los animales sobre la que se construye el parche del tebal se coloca en una olla, haciendo como un efecto de funda, donde se deja secar antes. De ahí sale el tebal. Este puede realizarse en cualquier superficie que tenga un fondo, para que suene.

*Ahora en los campamentos no es igual que cuando estábamos en nuestro país, porque estamos usando cualquier cosa, porque el origen de tebal tiene que tener lo de debajo de la madera, que tiene un poco de puntos o algo así...como un diseño... Ahora, cuando no hay madera usamos lo que tenemos (...) tiene que tener algo hondo para poner encima la piel de cabra. Hay gente que tiene precisamente habilidad de hacer estas cosas muy bien.*

Entrevista Fatou<sup>13</sup>

Además, la piel se tiene que adobar con sal y se debe curtir. Pasan como tres días para que se consiga el efecto deseado, otros artesanos lo dejan hasta siete días para un mejor acabado. En primer lugar, se coge la piel y se le quitan los pelos. Acto seguido es cuando se adoba y se curte. Para despellejar el cabello de la piel se usan productos naturales, así se va separando poco a poco, hasta que se queda finalmente seca. Según la familia, hay que tener mucho cuidado y paciencia duran-

te este proceso raspado para no hacer agujeros en lo que será el parche del tambor, y que esta piel pueda quedar bien adherida a la base.

*Los artesanos son una etnia que hace todo tipo de instrumentos y tocarlos. Hay mucha gente que ha aprendido. La etnia de cantantes es experta en eso, cuando la familia quiere hacer un evento, les llaman, traen sus instrumentos y tocan. La mayoría de las mujeres saben tocarlo, tocan. (...) Si es una fiesta familiar pues tocamos todos/as.*

Entrevista Familia Lehmed<sup>14</sup>



**Imagen 6:** Manos de un maestro, Mahfud. Panel 1: Tebal. Exposición Daqqat Sáhara. Fotografía: Raúl García.

En nuestros conversatorios con Valiño<sup>15</sup>, reflexionábamos sobre la importancia de la necesidad de estudiar el tebal porque es el primer instrumento musical saharauí, su sonido cubre todos los instrumentos musicales modernos como la guitarra o el órgano. Como me contaba esta, desde sus conversaciones en los campamentos junto a Beittura, mujer artista saharauí, se mostraba un interés real por la importancia de fomentar la elaboración propia del instrumento y conseguir apoyos para coordinar cooperativas de mujeres que pudiesen realizar el mismo, y exportarlo a otros países. Lo que supondría, expandir también la cultura saharauí. La importancia del tebal recae como en un principio creemos ver, en su fuerte asociación simbólica con lo femenino, su uso ritual y la función recreativo-festiva en las reuniones de la comunidad saharauí.

13. Ibid.

14. Ibid.

15. Tabla 8: MD. 2. OC.



*Tradicionalmente se conoce que su uso está reservado a las mujeres, que lo tocan sentadas en el suelo, y con él acompañan todo tipo de canto y baile. (...) Son pocas las que tienen su propio tebal, entre otras cosas porque para conseguirlos hay que viajar a Mauritania en busca de un artesano y esperar a que lo construya, lo cual resulta costoso en tiempo y en dinero. Cuando no hay ninguno a mano, se sustituye por una garrafa o pequeño bidón de plástico, o se percute directamente sobre una bandeja de té para llevar el ritmo. Como la escasez es crónica, no es raro encontrar percusionistas que se fabrican uno utilizando como cuerpo una olla grande.*

(Oliveira, et al. 2016:36)

A pesar de la importancia simbólica para el pueblo saharauí, el tebal en general y sus usos en particular se relacionan con la esfera de lo femenino. Parece que no han sido apenas estudiadas sistemáticamente y, aún más importante, no han sido lo suficientemente valorizadas públicamente. En experiencias precedentes que he podido verificar en primera persona con las artistas saharauíes, se atisba la importancia que tiene para ellas, esta puesta en valor desde una óptica de resistencia y visibilización. Vadiya Cheine nos contaba que antes también lo tocaban algunos hombres, tenemos el ejemplo de Mahfud. Pero en todos los archivos que hemos encontrado, que datan de 1946 en adelante, aparecen mujeres reunidas tocando el tebal. Lo que no quiere decir que no hubiese hombres que también lo tocaban antes de la guerra, e incluso ahora, como es el caso del anterior, Mahfud. Aunque sigue siendo un tema que queda abierto para seguir las huellas de su memoria, sobre todo cuando los discursos giran en torno al hecho de que en la actualidad sólo lo tocan las mujeres, puesto que un hombre lo toque no está «bien visto», es como «vergonzoso», o no parece «muy masculino».

## D. Sahara Soundscapes: Genealogía

Cabe señalar en este apartado que a lo largo de este proceso, me detendré específicamente en cada uno de los aspectos que se han mencionado y se abordan en esta etnografía, que se dividen en cinco capítulos, ordenados por los modos de acción.

### I-II

En cuanto al primer capítulo y al segundo, se reflexiona sobre el abordaje teórico, los objetivos y la metodología sobre la que se sustenta esta experiencia. Qué problemáticas relevantes se han entendido a lo largo de esta investigación, desde qué

posicionamientos me he situado, cómo lo hemos realizado, a través de qué herramientas, qué situaciones se han dado por los caminos transitados, y porqué analizar música e identidad saharauí poniendo el foco en las mujeres, son algunas de las cuestiones generales que se resuelven o lo intentan, en estos capítulos iniciales.

### III

Con respecto al capítulo tres, quizás el más extenso, recuerda y sigue las pistas de los contextos multisituados de la realidad saharauí, una realidad que se torna compleja y diversa a la hora de indagar sobre su pasado. Es por ello que este capítulo viaja a través de una genealogía histórico-social y política, para entender las articulaciones de las resistencias de esta comunidad, a través del uso del enfoque diacrónico para comprender el sincrónico y actual. Es decir, el punto de referencia es aquí el pasado para entender el presente y poder atisbar el futuro, pero esto no significa que se imponga una linealidad cerrada, sino que podemos trasladarnos desde el presente al pasado y viceversa.

### IV

El capítulo cuatro, aterriza en el plano artístico propiamente dicho, en el arte saharauí, su difuso origen, las identidades musicales que conlleva, y sus características más importantes. Las músicas de ida y vuelta, sus historias, usos, modos, funciones y contextos desde el tebal, tambor asociado al mundo femenino, pasando por el conocimiento de los demás instrumentos característicos de esta zona, desde la fusión de sus ritmos hasta la problemática presente de sus resistencias políticas, su visibilización y difusión al mundo, atravesadas por las experiencias colectivas y artísticas que se gestan en los últimos tiempos. Dentro de este capítulo se incluye la metodología que se ha llevado a cabo a lo largo de este proceso, las formas de hacer junto a, y las maneras a través de las cuales se han ido tejiendo los distintos modos de representar estos sentires.

### V

En cuanto al último capítulo, este se centrará en la explicación del desarrollo de las fases de implementación, diseño y creación de un archivo digital que atraviesa la participación comunitaria a través del transmedia como objetivo referencial.

Por último, los senderos finalizan en el apartado de las conclusiones principales del proceso. Para terminar, citando las principales fuentes de consulta, así como un apartado de anexos, donde se podrán visualizar algunas de las prácticas y experiencias colectivas y artísticas que se van a ir referenciando a lo largo del todo el texto.





Filatelía 3: Mujer saharai con tebal. Sello 1972-1 Pro Infancia pinturas. Fuente: Correos.



## Capítulo I

### Música, identidad, mujer. El abordaje teórico.



**Imagen 7:** Un horizonte incierto. Tarba Beibo. Panel Latido. Exposición Daqqat Sáhara.

*Empecé desde pequeña a tocar porque mi familia casi toda se dedicaba a tocar Atabal.  
Tengo siete tías que lo tocan. Recuerdo que mi abuelo no dejaba  
a mis tías que vayan a tocar en las bodas, siempre tocaban lo religioso.*

Entrevista con Beibo<sup>1617</sup>.

---

16. Imagen 7.

17. Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 4.

## I.1. Planteamiento y objetivos

*Estamos convencidas de que los procesos de activismo político siempre preceden el cambio (...), necesitamos conocer cuáles son las relaciones entre todos ellos en la consecución de los objetivos de transformación hacia la igualdad de género.*

(Vieitez, 2012:26)

A través de este relato, y desde mi realidad vivida con el mundo artístico saharauí, intento articular algunas aproximaciones teóricas a mi ámbito de estudio, en relación a los ejes desde los que abordo mi investigación etnográfica, que viene siendo realizada desde el año 2015, fuera de lo académico, y a partir del año 2017 dentro de él, en la Universidad de Granada. Todo ello desde diversos momentos y realidades; la diáspora saharauí en el estado español de norte a sur, los campamentos de refugiados y refugiadas situados en Tinduf, Argelia, (situados en el extremo suroeste del país, limitando con Marruecos al oeste, el territorio ocupado del Sáhara Occidental al suroeste del mismo Marruecos y Mauritania al sur). Se trata, como afirma Marcus (2001:118): “de rastrear diferentes escenarios de un fenómeno cultural, donde el sentido del sistema surge entre la conexión de retratos etnográficos y la relación de dichos retratos con los destinos de las personas en otros lugares” Estructurar y narrar el fruto de dichas experiencias de trabajo de campo en Tinduf (Argelia); concretamente en las wilayas de Bojador, Ausserd, El Aaiún y Smara. España; Santander y Torrelavega (Cantabria), Bilbao (País Vasco), Comunidad de Madrid, Ciudad Real (Castilla La Mancha), Granada y Huelva (Andalucía). Además de la estancia en Aveiro (Portugal), períodos de vuelta a casa y migraciones dentro de mi propio contexto cotidiano y económico, para intentar entender, conocer, asimilar y aceptar, el diverso entramado de formas de vida, identidades políticas y prácticas musicales que conforman las resistencias de este pueblo tan anclado a la tierra y a los saberes compartidos. Ha sido una ardua tarea, pero también un próspero crecimiento personal. La utilidad tanto académica como social de esta cuestión, anida en la posibilidad de buscar a través de la investigación musical, fenómenos culturales diversos como son, los procesos de construcción y (re) construcción de la memoria colectiva desde las mujeres, y la identidad, de las relaciones entre las prácticas musica-

les y sus resistencias, así como del activismo artístico y la problematización de dichas relaciones y otras manifestaciones sociales y culturales. Esperando por tanto, que esto sea útil para mi trabajo académico y más allá de este, con la intención de que sea la propia comunidad la que pueda usar estas, mis-sus experiencias, a través de otras futuras que surjan, para reflexionar sobre sus propias identidades. Este asunto ha sido abordado desde la antropología y su práctica etnográfica, a través de la acción participativa- colaborativa como principal marco de referencia. Cuando la música se vive colectivamente con las personas, se experimentan sensaciones más enriquecedoras que cuando se habita desde la observación, lo que completa Acuña y Acuña (2011:8), cuando refieren los significados de las danzas folclóricas al sentirse de manera participativa, y es que: “el sentido o los sentidos de la danza tradicional son marcadamente distintos cuando ésta se vive como fiesta de manera participativa, a cuando se vive de manera más distante como espectáculo”. Las prácticas musicales saharauí se significan desde la participación, que además tiene en cuenta la necesidad interdisciplinar, puesto que se acompaña de otras disciplinas que la complementan. En esta extensa tarea, se han integrado las tecnologías de la información y comunicación, los sistemas de inteligencia artificial, la catalogación bibliográfica, los estudios sobre la música, las epistemologías del sur, la antropología feminista y post/decolonial, la etnografía activista, las técnicas de comunicación audiovisual, los saberes compartidos, así como las subjetividades que conforman esta experiencia de investigación compartida, que acepta que:

*La etnografía construye una narración-interpretación a partir de las narraciones de las situaciones vividas por todas las personas implicadas en el proceso de investigación. Desde este punto de partida, todo proceso de investigación etnográfica siempre, en mayor o menor medida, lleva implícito en sí mismo el despliegue de la colaboración.*

(Álvarez y Dietz, 2014:3)

Mi interés para entender este mundo sonoro, surge de una experiencia de investigación sobre el la oralidad del pueblo saharauí, que se traslada al año 2014-2016, guiada a través de mi experiencia personal como mujer, y mi formación previa en música, antropología y estudios africanos, que me lleva a interesarme constantemente por aquellas manifestaciones artísticas relacionadas con el mundo de lo



africano y lo femenino<sup>18</sup>, desde un posicionamiento afrocentrista, en línea con Mbuyi Kabunda (DEP), quien en sus clases nos sugería resaltar y dar voz a las características positivas del continente africano, rompiendo con los estereotipos heredados por el pensamiento «colonial», y deconstruyendo las barreras de acceso a su conocimiento.

A partir de estos antecedentes, el descubrimiento del binomio mujeres-percusión, impulsa esta aventura por desgranar y entender significados, discursos y reivindicaciones desde los contextos de resistencia de las refugiadas saharauis, desde sus historias cotidianas e interpretaciones, así como desde las mías propias, ya que continúo a día de hoy, conociéndome a través de ellas, hecho que desconozco si es relevante o no para este tipo de narrativas académicas, pero que sí lo es para mí, compartiendo esta idea con Fernanda Carrillo (2017), cuando narra su experiencia etnográfica con las cantadoras afrocolombianas del caribe: no son objetos de estudios, tienen nombres y apellidos, nosotras trabajamos junto a ellas, nos conocemos y nos narramos juntas, entendiendo así cómo me voy transformando desde mí misma en esas conversaciones informales. Un trabajo en el que también colaboran por supuesto hombres, pero que pone en el centro a las mujeres, desde ellas y para la sociedad. Elegir la música como vehículo para comprender y articular los diferentes discursos y formas de entender las dinámicas de vida desde estos contextos, se produce a través de un proceso de investigación que no ha sido nada fácil, y que pretendía desde el primer momento, desbordar lo académico, es decir, guiarme a través de la música y de las artistas. Que la música fuese escribiendo su propio guión etnográfico para narrar las vivencias compartidas a través de ellas. “No como una explicación desde nosotras, donde decimos la historia es así, sino como un proceso de investigación compartido” (Ibid.:2017).

La música por tanto, va a ser el vehículo que viaja a través de esta aventura y por cada uno de los contextos que aquí se mencionan, es gracias a la experiencia musical de la vida cotidiana, a sus usos y funciones; conciertos, reuniones informales, even-

tos performáticos y/o rituales sociales, que podemos observar las dinámicas de identificación que se producen en cualquier realidad social, como ya afirmaba Ruth Finnegan (2003:2): “en cierto sentido, los distintos “mundos” musicales eran caminos a través de los cuales las personas negociaban sus vidas, formulaban su realidad social y mantenían vivas las instituciones”. La identidad o identidades referidas aquí se traducen en las relaciones de cada construcción histórica. Estas relaciones con base social permitirán que las categorías que aquí se fraguen no permanezcan ensímismadas, sino que se expandan y se fundan entre sí. La singularidad del contexto histórico, social y artístico del Sáhara Occidental, me pareció de relevancia máxima tanto por la escasez de los estudios realizados sobre esta temática (como mencioné en la introducción de esta investigación), como por la amplia gama de posibilidades de análisis que ofrece. Los discursos que brindan las tradiciones orales y sonidos desde sus lugares/no lugares, identificadas por las resistencias de los procesos históricos, coloniales y postcoloniales, que sucedieron en esta región desde siglos atrás, cuando fue habitada por las tribus bereberes de los Sanhaja<sup>19</sup> del siglo IX (Shoup, 2007), es todo un conglomerado interesante de relaciones identitarias que aún está por desgranar, y que forma también parte de nuestra historia invisibilizada, ya que este territorio fue la Provincia 53 del estado español hasta el año 1975, pero apenas nos lo cuentan en nuestros libros de historia, o lo tratan de pasada. Hablaremos de una música originada y transformada por otras músicas del contexto saheliano, nutridas a través de los siglos por la tradición oral y la actitud de defensa hacia la comercialización liberal, de una serie de músicas que narran la historia de la reivindicación comunitaria cultural.

### *I.1.1. Objetivos*

Con respecto a los objetivos, el que dio lugar al inicio de esta investigación, fue el de «entender a partir del patrimonio sonoro saharauí, los discursos y prácticas artísticas desde el tebal, tambor re-

18. Enuncio mi posicionalidad y mi interés particular a la estela de lo que Donna Haraway definió como los «conocimientos situados», que no solo ofrecen información sobre la situación de la persona que escribe sino que «que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología» (Haraway 1995: 329).

19. También conocidos como los «zenaga» o «zanaga». Antes de la llegada del Islam, la región occidental del Sáhara había estado bajo dominio de los bereberes Sanhaja o Zenaga, que estaban influenciados por las culturas sudano-sahelianas que crecieron alrededor del Reino de Ghana y el Imperio de Mali.

servado al mundo de lo femenino<sup>20</sup>». Las preguntas principales que dibujaban esta idea fueron:

- ¿Qué papel tiene la música a la hora de reivindicar las identidades del pueblo saharauí, es reproducido por y a través de la comunidad misma o dado desde el modelo occidental?
- ¿Desde dónde se sitúa la música transmitida oralmente a través de generaciones y la llamada música moderna o fusionada, cuál es la frontera, si existe, entre ambas?
- ¿Son las mujeres saharauíes las portadoras de los saberes tradicionales del tebal?
- ¿Es importante para esta comunidad, visibilizar la cultura oral que la identifica?
- ¿Cuáles son los orígenes de sus prácticas musicales y por qué apenas se conocen?
- ¿Qué usos y funciones sociales posee el tebal?
- ¿Quiénes son los y las artistas saharauíes?
- ¿Cómo, por qué y para qué transmiten sus prácticas al mundo?

Eran y son algunos de los interrogantes generales que he intentando responder y entender a lo largo de este viaje, pero que supongo que como en casi todas las investigaciones, han ido variando en base a las experiencias que he ido atravesando junto a esta comunidad, por tanto (re) construyéndose como objetivos específicos que resumo más adelante. Quizás puedo decir en la actualidad, que la utopía idílica de esta aventura, tomó terreno y raíces conforme las prácticas analíticas se incrementaban y se reproducían una y otra vez, modificando su matriz, desde la identificación de las habilidades musicales de las mujeres y el uso del tebal exclusivamente, hasta la determinación de los diferentes géneros, artistas y ritmos musicales tradicionales y/o modernos o entremedias, así como roles de los y las oyentes. El objetivo general (OG) siguió siendo el mismo, pero con algunos matices más concretos:

OG-. Reconstruir la historia del tebal en la sociedad saharauí y el origen de su asociación con lo femenino.

- ¿Cuál es el origen del tebal en la sociedad saharauí?

Sólo este interrogante podría abrir muchas investigaciones por el amplio abanico de estudio que

representa, y la escasa información certera al respecto. Según mi experiencia investigadora, el origen parece difuso, sobre todo por el “tránsito histórico-artístico de las tribus nómadas beduinas de origen hassaní, que se asentaron en el norte de África desde el siglo IX, así como el escaso conocimiento de la estrecha relación de esta música, con países como Mauritania, Mali, Senegal, Sudán, incluso con Etiopía” (Shoup, 2007:95). Habría que estudiar cada una de las músicas del Sahel y sus características, para llegar a cierta conclusión sobre el origen de este instrumento, y aun así, existirían dudas.

Por tanto, este objetivo pasaría a reconvertirse en:

OG.-Entender las influencias de la música bidan-hassaní, analizando las prácticas artísticas saharauíes, desde el tebal y su asociación con lo femenino.

- ¿Qué es la música hassaní/ bidani?
- ¿Qué influencias más características la representan?
- ¿Quiénes son sus principales artistas?
- ¿Dónde están las percusionistas saharauíes y cómo accedemos a ellas?
- ¿Desde cuándo tocan el tebal?
- ¿Por qué éste se asocia a lo femenino?
- ¿Cómo se representan a través de su música? ¿Cómo son vistos/as por los y las oyentes?
- ¿Cómo redefinen sus identidades en cuanto al uso de los estilos tradicional o moderno?
- ¿Cómo quieren representarse a través de dichas prácticas?

OE-. Realizar una cartografía sonoro-digital de las prácticas musicales en las que se utiliza el tebal y su relación con el espacio-tiempo y el ecosistema humano en que acontecen.

Este objetivo ha mantenido su origen, pero también concreta que las prácticas musicales en las que se utiliza el tebal femenino y desde donde acontecen, van ligadas a las prácticas de la sociedad saharauí y sus diferentes estilos, los y las artistas, sus instrumentos, sus necesidades concretas por visibilizar su artivismo a través de una plataforma accesible digitalmente<sup>21</sup>. Por lo que este se re-conceptualiza como:

20. Se incluye en el «Plan de tesis» presentado en 2018. Universidad de Granada.

21. Ver Capítulo V. «Instrucciones de Uso».

OE-. Realizar una cartografía sonoro-digital de las prácticas musicales saharauis, y aquellas donde se usa el tebal y su relación con el espacio-tiempo donde acontecen.

- ¿Cómo se realiza una cartografía sonora?
- ¿Podemos geolocalizar estas prácticas artísticas?
- ¿Dónde se producen las prácticas musicales saharauis femeninas?
- ¿Con qué estilos musicales se relacionan?
- ¿Desde dónde y cómo se ejecutan y sienten dichas prácticas?
- ¿Cuáles son los/las artistas, estilos, instrumentos que usan?
- ¿Qué quieren los y las artistas saharauis?

OE-. Identificar y documentar a las diferentes prácticas musicales femeninas en las que se utilizaba y se utiliza el tebal, en los campamentos de refugiados y refugiadas, territorios ocupados y en la diáspora en España.

Con respecto a este objetivo, la imposibilidad de estar presente en todos los lugares donde se hace necesaria esta investigación, que bebe de la multilocalidad, ya que une múltiples sitios en la misma realidad de estudio, sitios de investigación diferentes pero conectados de manera compleja, reconfigura también la idea inicial de éste. Debido a la peligrosidad y dificultad en este momento, de acceder a los territorios ocupados del Sáhara Occidental que ocupa en la actualidad Marruecos, reto que queda abierto para ampliar esta investigación en el futuro. Por ello este objetivo pasa a ser:

OE-. Identificar y documentar las diferentes prácticas musicales femeninas, en las que se usaba y se usa el tebal en los campamentos de refugiados y refugiadas y a lo largo de la diáspora en el estado español.

- ¿Cuáles son los usos y funciones sociales de la música saharai donde se inserta el tebal?
- ¿Desde dónde y cómo se ejecutan y sienten dichas prácticas multisituadas en los campamentos de refugiados y refugiadas de Tinduf, y en las diferentes localizaciones de la diáspora saharai en el estado español?
- ¿Cómo se articulan o han articulado la tradición-modernidad-entremedias y / o la comercialización de dichas prácticas?

OE-. Experimentar formas participativas de producción y difusión del saber etnográfico, junto y

con las personas que forman parte de esta investigación, para producir y ampliar el conocimiento sobre las características generales de la música saharai, su estilo musical y su carácter performativo, los ritmos más representativos del tebal, los discursos de los y las saharauis en la diáspora, así como otros aspectos de los que no había dado cuenta anteriormente, como la creación de vínculos de confianza con otros/as artistas, aficionados/as, y agentes sociales ligados a la causa saharai.

Este es el único objetivo inicial que se ha mantenido en su formato e intenciones, ejecutando diferentes encuentros de saberes con las personas que formaban y actualmente forman parte de esta investigación.

- ¿Cómo se organiza un encuentro de saberes, junto y con la comunidad que trabajamos?
- ¿Qué fenómenos nos encontramos en el camino, a la hora de difundir los saberes fuera de la academia?
- ¿Fue y es útil organizar encuentro (s) de junto y con la comunidad con la que investigamos?

## *I.2. Latidos sistematizados, paradigmas teóricos*

Reconociendo la idea o el hecho de que “la producción del conocimiento es siempre un acto político, esta debe ser elaborada con consciencia plena y responsabilidad” (Azkue, Luxán y Legarreta, 2014:25). Situarnos desde los conocimientos que elaboramos junto con el arte y el activismo genera vínculos entre quien investiga y lo que se investiga, desde los lugares que experimentamos. Aun prestando atención sobre mi irregular interés por problematizar estas cuestiones desde un punto de vista teórico, reconozco que el análisis de los paradigmas existentes desde los que se enmarca esta investigación (entendiendo paradigma como marco conceptual desde el que mirar), tienen que insertarse en ellas desde el inicio hasta el fin, puesto que pretenden ser las guías de referencia de las fases analíticas y metodológicas que me permitirán entender las experiencias de este abordaje, ya que “el marco teórico es el marco de la referencia del problema, delimita la investigación” (ICFES y Tamayo, 1999:77). La teoría está pegada al trabajo de campo, a la indagación de archivo y a la escritura etnográfica. “Está siempre presente; si no lo está, brilla por su ausencia. En estos casos se parece al subconsciente, de cuyas discretas operaciones la persona es campo de batalla aunque «no sepa de qué va la cosa” (Pe-



**Imagen 8.** Categorías de análisis. Fuente: Elaboración propia.

linski, 2007:275). Y cualquier dicotomía teórico/práctica, no deja de mostrar la parcialidad de los conocimientos. Reconozco mi preocupación e incluso frustración al tratar de dotarme de herramientas teóricas para mi investigación en curso. La ausencia de referencias directas y etnografías previas que me sirvieran para conocer a través de otras lecturas el contexto etnográfico de mi trabajo, sobre todo desde antes de la «colonización española», me ha llevado a la búsqueda extenuante de literatura generalista, periférica, relacionada que me brindase guías para entender el proceso. Además de esto, me ha servido de gran ayuda, la investigación sobre la filatelia española en época de las colonias africanas; donde he podido revisar, coleccionar y clasificar sobres, documentos postales, y/o cartas que me han dado información de nuestra (s) memoria, identidad, arte y cultura compartidas. Del mismo modo que enuncio cierta dificultad para armar los engranajes epistemológicos de mi trabajo, creo por tanto en su potencialidad, ya que las carencias de abundantes referencias bibliográficas directas muestran

mi interés por abrir este campo e incluso rellenar cierto vacío empírico al respecto, a través de una etnografía que «se cuestiona» una etnografía reflexiva que se sirve de la relación de diversas esferas de conocimiento, o categorías que favorecen el entendimiento de la indagación. “Si la etnografía reflexiva la proponemos como base del trabajo de investigación en estos casos, como modelo teórico general, conviene aplicar el hermenéutico, procurando establecer relaciones entre categorías que faciliten la comprensión del estudio” (Acuña y Acuña, 2011: 3). Las categorías de análisis<sup>22</sup> conjugadas para plantear este entramado de significaciones, son las que refieren «Música», «Identidad» y «Mujer»; ejes a su vez de pilares tan importantes como las metodologías participativas y de la dispersión<sup>23</sup>, lo transmedia o la etnohistoria, que ocuparán otros espacios narrativos específicos más adelante.

Este estudio no pretende alcanzar conclusiones generales, definitivas o absolutas. Entiendo que la elección de las distintas teorías y conceptos que

22. Imagen 8.

23. Capítulo II.

se tratarán de aquí en adelante, son un acto político, entendiendo “lo político como el encuentro de procesos heterogéneos igualitarios” (Rancière, 2000:1). El rol que juega la música en la creación de identidades, es una cuestión central para las investigaciones actuales, y más todavía cuando se inserta en ellas el paradigma feminista desde la interseccionalidad y la perspectiva situada, que no separa las categorías de análisis, sino que las relaciona desde otros puntos de vista, volviendo a lo que mencionábamos en la introducción, a una relación social de categorías sin fronteras, permeables unas en otras y en línea con sus particularidades. Ya que si diéramos por hecho la separación por categorías que son inseparables, estaríamos obviando la relación de intersección a la que se refiere María Lugones (2008), que se da entre ellas, las mujeres. Encontrar etnografías específicas y / o relacionadas con la antropología de la música y lo femenino, referidas al contexto saharauí ha sido complejo, aunque por el camino me he ido encontrando estudios muy interesantes que pueden encajarse con ello y aportar otras perspectivas que hacen visible esta dificultad añadida, ubicada a través de las epistemologías feministas, situadas<sup>24</sup> y decoloniales<sup>25</sup>, inspiradas en lo interseccional, que se tiene en cuenta como:

*Marco diseñado para explorar la dinámica entre identidades coexistentes (por ejemplo, mujer, negra) y sistemas conectados de opresión (por ejemplo, patriarcado, supremacía blanca). Desafiando el supuesto que sigue socavando el movimiento feminista: que las mujeres son un grupo homogéneo, igualmente posicionado por las estructuras de poder. Un contexto feminista, permite una comprensión completamente desarrollada de cómo factores como la raza y la clase dan forma a las experiencias de vida de las mujeres, cómo interactúan con el género.*

(Heuchan<sup>26</sup>, 2016)

La teoría de la interseccionalidad va a explicar cómo la pertenencia a diferentes identidades o categorías sociales y el cruce que se hace a través

de éstas, determina la posición de privilegio y/o discriminación de las personas en nuestros contextos. Lo que demostraría que no hay una identidad única como mujer sino una diversidad de sentires y experiencias que cohabitan en lo cotidiano. Es por esto que usaré a lo largo de esta narración los supuestos de estos movimientos, que defienden y han defendido las resistencias y luchas femeninas<sup>27</sup>.

### *I.2.1. Música, identidad, mujer I: ¿Para qué escuchar, por quién militar, desde dónde analizar, cómo situar?*

Volver nuestra mirada hacia una concepción general de la investigación actual de la música, es realizar un trayecto circular: Nombrando desde el paradigma positivista (y neopositivista), el paradigma crítico (postmarxista), el paradigma constructivista-interpretativo, y otros emergentes, tales como la crítica feminista, los estudios post/decoloniales o el paradigma ecológico. (Pelinski 2000:282). Entre otros muchos más que se insertan en estas dinámicas movilizadas que se pretenden entender. La música, extrovertida, libre y llena de significantes, nos sirve de referencia clave para conocer y dialogar sobre los numerosos problemas que han surgido y surgen, al estudiar cualquier realidad musical. Desde el interés por preservar las músicas llamadas «tradicionales» y su parcial respuesta a través de la invención del fonógrafo, desde los registros sonoros de las sociedades referidas como «primitivas» y la clasificación de la otredad, desde el estudio por tanto de la bimusicalidad<sup>28</sup> (Hood, 1960:55)...Hasta los problemas de estudiar la música como cultura, y / o estudiar las músicas transnacionales en base a experiencias multisensoriales y/o translocales, y las más recientes teorías postmodernas, interseccionales, situadas y / o decoloniales e incluso cuestionar, volviendo a Hood, si la bimusicalidad refiere la capacidad de «reproducir» tanto estilos musicales «no occidentales» como «occidenta-

24. Los conocimientos situados como aquellos que se cuentan a través de la teoría del punto de vista de Haraway (1995), desde las experiencias de cada cual en lugares específicos.

25. La visión feminista decolonial cuestiona los contextos de producción de conocimiento de la ciencia hegemónica, para reconocer los saberes históricamente considerados como subalternos, con el fin de desanclar las lógicas coloniales del saber, del poder y del ser.

26. Claire Heuchan, (2016) “Intersectionality- a Definition, History, and Guide”. Blog Sisteroutrider.

27. Interseccionalidad, perspectiva situada.

28. Capacidad de realizar un estilo occidental y un estilo no occidental, reforzando así la idea del conocimiento de la otredad, el (Yo/Otro). Hood, (1960:55)



les», «¿entonces cuando los/as estudiantes manejan varias culturas musicales hablaríamos entonces de “trimusicalidad”, “cuatrimusicalidad”, etc.? (Ibid.:58). Un recorrido dialógico que permite mirar desde diversos enfoques de estudio desde los que iniciar este viaje.

Me gustaría comenzar haciendo un abordaje del recorrido de la Antropología de la música para poder situar las teorías de las que voy a hacer uso de aquí en adelante, y que por supuesto se relacionan con la identidad (es) y la mujer (s). Parto de la reflexión inicial que plantea Finnegan (2002:1), “estamos rodeados de música y, tanto si personalmente la valoramos como si no, juega un cierto papel en nuestras vidas. En la medida en que forma plenamente parte del mundo social, los antropólogos habrían de querer dar cuenta de esta pregunta”. Entonces, ¿para qué escuchar? El papel de la antropología en el estudio de la música es relativamente reciente, y no ha sido muy significativo, por ello, contextualizar la problemática alrededor de las prácticas de investigación de/sobre/a través/junto a la música/músicas a lo largo de nuestra historia contemporánea, nos brinda respuestas sobre el peso de dicho análisis en esta narración. Remontándonos a finales del siglo XIX, donde parece ser que surge el estudio de la música como tal, a través de una disciplina llamada Etnomusicología, en una primera definición formulada por Adler, [(1885:14) en Bastos, (2017:19)], tenía como principal cometido: “comparar la producción tonal, especialmente de los cánticos folclóricos de los diferentes pueblos, países o territorios, con propósito etnográfico, de modo que entonces estas pudiesen ser clasificadas conforme a sus propiedades”. En lo que respecta a esa clasificación, Lambert (2019:303) reflejaba que “ella sería al mismo tiempo una antropología y una musicología, en el que el objeto que estaría en juego para la clasificación, serían los discursos voco-sonoros humanos y su concreción material sonora”. Es decir, continuando con Bastos (2017:20), la disciplina parece nacer de la clasificación de la música como una Musicología comparada, que por un lado, adoptaría rasgos de la Antropología, pero por otro lado y valiéndose de la Musicología, su objeto serían los discursos voco-sonoros humanos.

*Desde el inicio estuvo marcada por un interés en la preservación de sus tradiciones musicales enteras, con el temor de que desaparecieran por completo esas formas de tradición musical. Los primeros momentos del problema en el que se colocaba fue “cómo describir y fijar en el pa-*

*pel, o de otra forma visual, el acontecimiento musical”, en el cual los investigadores de tradiciones exóticas, presentaban sus músicas transcritas en pauta en calidad de documentos.*

(Pinto, 2001:257)

Es importante aquí señalar que algunos etnomusicólogos (Lambert, Pinto, Bastos, García Gallardo, Jadov Pedersen y otros/as), coinciden en el hecho de que la invención del fonógrafo, por Thomas Edison en 1877, fue un relevante hito para la metodología de investigación del área, que facilitó solucionar el problema de la transcripción musical, permitiendo el registro y la producción de las músicas. Pero la transcripción como tal, ¿sería un documento de análisis válido para todas las culturas musicales? ¿podría sustituir al registro sonoro o audiovisual recolectado en el trabajo de campo? Para otros/as, la música no podía ser separada de los desplazamientos de la población, sea como consecuencia de migraciones, colonización o exilios:

*Tiene más sentido en la historia de la música, los desplazamientos de millones de africanos como esclavos hacia EEUU, que la invención del fonógrafo. El devenir de la música ha estado determinado por patrones amplios de conflicto social y político, más que por las tecnologías sonoras o por los dictados inmediatos de la moda.*

(Campos, 2006: 5)

¿Una moda occidentalizada que hundía sus raíces en las teorías de las «súper» potencias de la época? Para la Música comparada, el alimento fueron las teorías evolucionistas de la época (s. XIX), que desarrolladas por autores como Morgan, Tylor y Frazer, tenían como contexto de referencia la Escuela de Berlín de Musicología Comparada (1900). Con la creación del Archivo de Fonogramas del Instituto de Psicología de la Universidad, dirigido por Carl Stumpf, se pretendió estudiar los procesos mentales humanos enredados en la música. Esta Psico-musicología se personifica en autores como Sach o Hornsbostel, alimentados por los planteamientos de las ideas difusionistas, influenciadas a su vez por las anteriores, de corte evolutivo, postulando la existencia de sólo una unidad psíquica de humanidad, en la que los «pueblos primitivos» se establecían en estadios anteriores de evolución a los pueblos europeos, en conformidad con el panorama antropológico que había en la época de inicios del siglo XX. Ambos autores serían los responsables de la elaboración de una sistematización de instrumentos musicales, «una de las más importantes

obras de la etnomusicología» (Pinto 2001:271). Incluso hubo un sistema de clasificación de instrumentos de música más antiguo aún, “conocido y usado por los chinos 4.000 años antes de Cristo. Consideraba ocho sonidos, según los materiales de construcción: metal, seda, piedra, bambú, calabaza, arcilla, cuero, madera” (Pérez de Arce y Gili, 2013:44). No obstante para Pinto (2001), la clasificación de Hornbostel y Sach fue una de las más citadas en la historia de la Etnomusicología: “a sistemática de Hornbostel e Sach permanece, até hoje, uma das obras mais consistentes, mais citadas e mais consultadas da etnomusicología” (Pinto, 2001: 272). Para nuestro objeto de estudio, nos interesan los membranófonos, los tambores que son percutidos sobre una piel de animal. El autor los describe como membranas que entran en vibración y producen sonidos. Hay un gran número de formas de tambores según el cuerpo o base, tamaño y/o las formas de fijar la piel, materiales de construcción, tipo de cuerdas para la fijación, etc. De la clasificación que señalaba este, el tebal podría enmarcarse dentro de aquellos que denomina «Tambores de percusión», en “211.22\_Tambores en forma de barrica (atabaque, batá)” (Ibid.:272). En el trabajo de Frungillo (2002), aparece el «at-tabaq» (palabra derivada del árabe que significa tambor), encontrado en el siglo XIV como «atavaque», así lo llamaron en África, los esclavos. Y se caracterizó por su construcción rústica: estaban hechos generalmente de piezas de árbol fijadas a una piel que se colocaba sobre el borde de estas, que era tensionada a través de cuerdas. Fueron encontradas diversas variantes y denominaciones de estos tambores, por ejemplo en Brasil “tambor-de-crioulo, carimbó, tambu, encomba, ingono, mangongué, etc.” (Frungillo, 2002: 19), o en España, «atabal», «atabale» y «atabalo». El autor referencia dos tipos de atabal: atabal (1), asociado a la edad media; con dos pieles y una base. Y atabal (2), con una piel y una base.

El «tebal», o «tabl» como este lo nombra, es un tambor que se mueve inicialmente por los pueblos de la cultura árabe, encontrado con ese término específicamente en Argelia, suele ser de dos pieles, con un diámetro de unos treinta (30) centímetros aproximadamente, y base de madera de unos treinta y cinco (35) centímetros de altura aproximadamente.

Es percutido con baquetas de madera. “Para los Tuaregs un tambor de una sola piel, con base de metal y cargado por un camello” (Ibid.:318). Puede ser encontrado también como «tbel» en Orien-

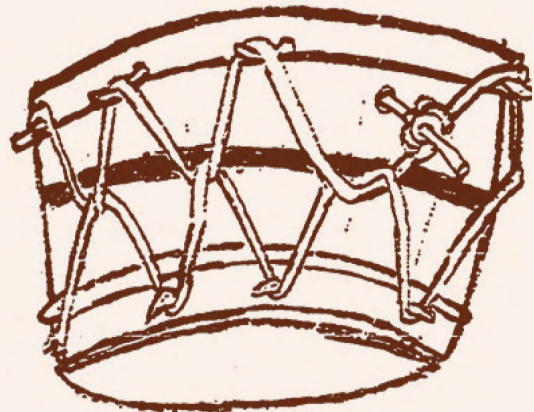
te Medio. De la misma forma, refiere el «tabl migri»: “usado en el siglo XX por los árabes, un tambor de una piel amarrada por cuerdas o correas de piel, a una base hemisférica de metal” (Ibid.).

Retomando la «Música comparada» en Alemania, el ascenso del nazismo a principios del siglo XX, llevó a algunos teóricos como Herzog «a estudiar con Fran Boas a la Universidad de Columbia, llevando consigo fonogramas de archivo alemán del Instituto de Psicología» [(De Menezes Bastos, 2014, en Lambert, (2019:304)]. Por su parte, su alumna Ruth Benedict, junto a Margaret Mead y otras autoras precursoras de la antropología de las mujeres, se posicionaron bajo el paradigma de Boas, dentro de los estudios culturalistas de la antropología, postulando entre otras, la idea de que cada cultura presenta unas particularidades diferentes que la hacen única. Destacamos autoras como Zora Neale Hurston (imagen 9), antropóloga afrocentrista cuya primera etnografía dedicada al folklore negro del sur “Mules and Men”, fue el primer trabajo antropológico sobre este tema, escrito por una mujer afroamericana. (Hurston, 1937).

Katherine Dunham (imagen 10), bailarina y antropóloga, especialista en las danzas de la diáspora africana y los ritos afro-cubanos de la percusión.

O Pearl Primus (imagen 11), coreógrafa, bailarina y antropóloga que dedicó su trabajo primordialmente a la difusión y visibilización de la danza africana como poseedora de características propias merecedoras de estudio, en oposición al estereotipo evolucionista del/la africana como «salvaje».

Figura 1: Dibujo «tebal». Fuente: Desconocida.





**Imagen 9.** Zora Hurston golpeando el hountar, o mama tambor. Fuente: Library of Congress.



**Imagen 11:** Pearl Primus at Jacob's Pillow, 1950. Fuente: [Jacob's Pillow Dance Interactive](#).

**Imagen 10.** Katherine Dunham Company, 1945. Con Lawaune Ingram, Lucille Ellis y Richardena Jackson. Fuente: Getty Images.





Todas ellas cruzaron estudios de etnografía y arte, y se constituirían junto a las precursoras Benedict y Mead, como aquellas que comienzan a dar espacio a la antropología de las mujeres, que más tarde será conocida como antropología del género; desde la que se inserta la antropología feminista posteriormente. Autoras como Peggy Golde o Louise Lamphere (años setenta), visibilizaron y recuperaron a las mujeres como agentes principales del estudio de la cultura.

Volviendo a los orígenes de la etnomusicología en EEUU, al igual que pasaba en Alemania, las justificaciones reduccionistas rodeaban al estudio de la música. Tras la invención del fonógrafo (1877), y aunque a través de Boas se había incorporado el interés psicológico por la música, en este contexto «se empieza a dialogar con otras disciplinas como la lingüística, la antropología, la física y la arqueología» [(Hallowl, 1976. En Bastos, 2017: 27)], que bebían de perspectivas muy similares en cuanto al estudio de la música. No obstante, y aunque en esta realidad americana, la etnología constituiría un sub-campo de la disciplina propiamente dicha, esta siguió manteniéndose unida a la «Musicología Histórica». La diferencia con la «Musicología Comparada» es que estudia a los/as llamados «civilizados/as», y la anterior se ocupaba de los llamados «primitivos/as». Añade De Menezes Bastos (2014:41), que esta «Musicología Sistemática» se centrará en los aspectos físicos de la música, y es por esto que más tarde, la cientificación social de la etnomusicología, ignoraba la expresión para abrirse a un mercado de servicios, referido a las músicas exóticas y folclóricas. En definitiva, los años cincuenta vislumbraron nuevas aportaciones relevantes a las prácticas culturales inmersas en sus contextos, mediando con y a través de la música (Boas y otras). Para la llamada música del mundo «no occidental», a la que la música comparada de corte evolucionista refirió como música «no civilizada», presentaba una tradición oral que carecía de texto escrito: “somos incapaces de descubrir mucho sobre este tipo de música a no ser que nuestros métodos sean descriptivos” (Nkeita,1981:34). La inclinación a la orientación descriptiva de este autor, viajaría décadas después dentro de la disciplina de la etnomusicología, primero como reacción a la investigación de carácter evolucionista, segundo como una necesidad de vincularse con la antropología, y porqué no con las reconstrucciones históricas de las interacciones musicales de los pueblos. Por ejemplo, “hubo historiadores profesionales que no aceptaron el enfoque negativo de que África no tenía historia (...) Quedó en claro que las his-

torias que se requerían (añadimos, se visibilizarían) provenían de las exploraciones europeas que conformaron la historia de la música occidental” (Ibid.: 36). Pero siempre existieron historias en terreno; archivos libros y otros aspectos culturales que podían darnos pistas sobre la música de uno o varios determinados contextos, que el relato único de la historia de la música imperial no incluyó, por ejemplo, el de la música africana. En esta realidad, y como hemos leído, “los objetivos de análisis de la musicología comparativa cedieron su primacía a los estudios culturales de la antropología, este cambio exigió un trabajo etnográfico” (Ribero, 2013:84). A partir de aquí, siguiendo al autor, nos sumergimos en la vida de la comunidad para estudiar sus prácticas culturales desde el contexto y las relaciones sociales de donde despegan. Dentro de este pensamiento contextualista, aparece un referente clásico de la etnomusicología, aceptado por la academia, Alan Merriam (alumno de Herskovits), quien va a seguir reformulando la disciplina y poniendo en discusión las tareas del estudio de la música, a medio camino entre la musicología y la antropología. “La música es definida por Merriam como un medio de interacción social, producida por especialistas (productores) para otras personas (receptores). El hacer música es un comportamiento aprendido, a través del cual los sonidos son organizados” Pinto (2001:224). Autores como Merriam, McAllester y Netls crean la “American Musicological Society” en 1955, y a través de sus encuentros anuales, “consiguen que la etnomusicología sea financiable y la producción del campo crezca aceleradamente, teniendo Asia, Oceanía y África como regiones de mayor interés de estudio” (Menezes Bastos 2014: 28). Por otra parte, el personal investigador de diversas Universidades Africanas comienza a crear “sociedades históricas locales, con el objetivo de comprometer a profesionales y aficionados/as por la búsqueda de datos sobre sus músicas y tradiciones orales” (Nketia 1981: 37). Entre las que se tienen en cuenta todos los aspectos de la cultura que podemos conocer: instituciones sociales, políticas, religiosas, artesanía, arte, música, danza, lenguajes y textos literarios. A partir de entonces, las tres características básicas de la fase de implementación de la Etnomusicología son, en línea con Menezes Bastos (2014); en primer lugar, que la mayoría de los etnomusicólogos (¿etnomusicólogas?) encontró empleo en departamentos y escuelas universitarias de música. En segundo lugar, que los proyectos de investigación fueron financiados a través de agencias vinculadas a la Antropología. En tercer lugar, que

existió colaboración entre departamentos de Musicología y Antropología, generalmente gracias a Kaufmann y Merriam. Pero el problema para Menezes Bastos y otros autores como Pinto (2001) o Lambert (2019), era que la etnomusicología, a pesar de su crecimiento, desarrollo e implementación, seguía siendo un objeto de discusión ambiguo, porque por una parte, pertenecía a lo artístico y musical, buscando ser entendida dentro del campo del arte; y por otra parte, dentro de la Antropología como ciencia social, busca ser entendida en lo social.

*Pero la música está en el territorio que el pensamiento occidental consagró al individuo, o cuando consagrada a lo social, siempre al universo de la sensibilidad, nunca al de la intangibilidad. Además, lo social que la etnomusicología busca no se encuentra en el "nosotros", sino en el de extrema alteridad, paradoja que remata la naturaleza ambigua de la inclusión musical-artística de la disciplina.*

(De Menezes Bastos, 2014:30)

¿El etnomusicólogo/a, musicólogo/a, historiador/a, antropólogo/a debe complementar la investigación musical con otros enfoques como los del estructuralismo? Nketia (1981) postulaba que en el estudio de la historia general, podrían encontrarse referencias documentales como fotografías, manuscritos, postales, etc. Que hagan alusión a la música africana. Y añadimos, o en el estudio de cualquier manifestación musical en particular, cuyas narrativas subalternas no hayan tenido cabida desde la mirada imperial.

*Dado que la historia de la música africana basada en fuentes europeas tendría las mismas limitaciones que las historias africanas sustentadas en documentos europeos. (...) Personalmente he preferido usar las fuentes documentales como evidencia de la continuidad o el cambio que ellas sugieren, cuando uno retrocede desde el presente etnográfico al pasado.*

(Nketia, 1981:46)

Me interesa por tanto, seguir indagando acerca de las formas de estudiar la música dentro de los estudios culturales y la Antropología de la Música, donde Merriam (1967) tuvo un destacado papel para la implementación de la Etnomusicología, cabalgando entre Música y Antropología, pero según mi parecer, «esclavizando» a la primera, por un lado, como parte de la cultura, «la música en la cultura», por otro lado, como peso de su propio contexto «la música como cultura»

estudiando esta como una forma de cultura más que como una manifestación que atraviesa todas las formas de una cultura. De esta última clasificación es reseñable la obra del autor "Ethnomusicology of the Flathead Indians", en torno a las tribus amerindias de la nación Flathead, pese a que "considera la música como un todo y confunde la configuración diversa de los varios subgrupos de canciones" [Merriam, (1967:330) en Bastos, (2014:32)]. Es decir, llega a una conclusión generalista en la que las canciones que no son conocidas, para él suponen un riesgo conceptual. "Buscando la identidad de la música de los indios Flathead, Merriam se deja vencer por la tautología", argumentaba Bastos (Ibid). Es decir, repite innecesariamente una misma idea utilizando palabras parecidas, posicionándola en las mismas comunidades que estudiaba, cuando es su mismo posicionamiento es el que emerge. A pesar de todas estas cuestiones, podemos decir, quizás sin duda alguna, que:

*Alan Merriam fue la causa para que la etnomusicología como disciplina comenzase a cambiar su paradigma y repensara otras formas de estudiar la música, pero los etnomusicólogos todavía no han proporcionado análisis sistemáticos de la música, que expliquen de qué manera un sistema musical es parte de otros sistemas de relaciones en el interior de una cultura.*

(Ranocchiari, 2013: 22)

Hecho que el mismo Blacking exponía hace más de cuatro décadas, y a lo que añadiría, ¿de qué manera un sistema musical es parte de otros sistemas de relaciones en el interior de las diferentes identidades de cada persona y culturas de las que participa y / o se relaciona?. Es decir, de qué forma se valora el hecho de que la música posee un valor dentro de cada cultura y sociedad, que dibuja o desdibuja identidades en base a sus transformaciones y/o relaciones desde las que participa, crea, usa y oye, o en base a la categoría mujer como eje atravesado por todas estas cuestiones. Por ello, es evidente que la música es una parte importante de nuestra vida cotidiana, pero sigue estableciendo una relación directa entre las experiencias musicales que se producen dentro de una, o varias realidades. "Tales experiencias musicales siempre contienen un significado social, están situadas en un contexto social" (Frith, 2001:5). Pero, ¿por qué se deben asociar las músicas siempre a un contexto delimitado? Las aproximaciones contextualistas demostraron que situar la música dentro de una realidad social específica, determina, congelada y estática, invisibiliza su dinamismo

por los distintos discursos, lugares y formas de ser, que históricamente han experimentado un discurso colonial, que quería mostrar los «exóticos» descubrimientos del «nuevo mundo». “Las personas tienen la capacidad de imprimir un sentido musical al mundo, y pueden, a través de ciertos tipos de ejecución con otras, transformar estructuras de cognición y afecto en formas culturales y sociales” (Blacking 1991:68-9). En este sentido, Ruth Finnegan (2002:9), aunque también focalizada en un contexto social, brinda otras respuestas, más acertadas si caben, junto con Frith, cuando visibilizan la importancia de lo simbólico y lo colectivo en el estudio de la música. Es importante señalar la aproximación sociológica de Simon Frith (1987) en Cruces Villalobos (2001), al estudio de la música popular, que define a partir de sus funciones: “esto es en los estudios antropológicos sobre músicas folklóricas y tradicionales, las cuales son explicadas a partir de sus usos en bailes y rituales, como instrumentos de movilización política, o como componentes que dotan de solemnidad a las ceremonias o que logran estimular deseos” (Cruces Villalobos, 2001:414). En esta obra también se atisba la cuestión de “cómo construye la música a las personas, como respuesta a cuestiones de identidad. Como relación entre la vida emocional pública y privada. Como moldeadora de la memoria colectiva. Como posesión” (Ibid.:419). Pero Finnegan advierte del peligro de caer en análisis reduccionistas, donde la música se observa en términos de, por ejemplo, sus funciones educacionales, etc. Básicamente lo que se había estado haciendo durante muchos años desde la posición occidental «eurocultura». Ciertamente es que se hace necesario encontrar el equilibrio adecuado para estudiar las manifestaciones artísticas musicales y resolver esta tensión, o mejor decirlo, fenómeno de intención equilibradora. Por ejemplo, ella se concentró en las prácticas colectivas musicales a través de las cuales las personas experimentaban la música:

*El volverse hacia los procesos musicales activos en lugar de concentrarse en los productos, tenía la ventaja añadida de abrirme oportunidades para realizar trabajo de campo en el centro mismo de la acción social, sin analizar textos en gabinete (...) implicarse en la observación de la gente.*

(Finnegan, 2002:10)

Mirar hacia la actividad musical en desarrollo, en su proceso y en las relaciones que se crean por el camino, en lugar de los productos realizados y acabados sobre esta, realizar trabajo de campo en el centro mismo de la acción social, lo que se completaría más adelante para los estudios de investi-

gación-acción, experimentar y emocionarse junto y con las personas que forman parte de las músicas que se producen, en una o varias realidades, situaciones, experiencias, etc. “El movimiento de la música parece despertar en nuestros cuerpos todo tipo de respuestas. Y aun así la respuesta ante la música no puede explicarse sin hacer referencia a la experiencia que tienen dentro de la cultura en la cual estas notas son signos y símbolos” (Blacking, 2003:161). La música es en Finnegan por tanto, un elemento de primer orden para entender cada cultura, y analizar el aquí y ahora de modo sincrónico, teniendo en cuenta los puntos de vista de los/las artistas profesionales, así como los aficionados/as y sus prácticas, sin caer en lo que ella denomina “la recogida romántica de la música, por ejemplo, folk, en contextos rurales, poniendo gran énfasis en la preservación de tradiciones supuestamente en peligro y de sus más ancianos portadores” (Finnegan, 2002:13). Para Blacking, (2003) “la música que acentúa la conciencia humana es útil para existir, es arte que no depende de la complejidad sonora ni de la particularidad en que se realice” (Ibid.:162). Y Finnegan (2002) concluye de nuevo desafiando a los estudios reduccionistas generalistas, que especulan de forma abstracta sobre las músicas que estudian. Cuestiona los estudios culturalistas y relativistas por su insistencia en los textos y modelos lingüísticos. Para la autora, la antropología de la música debe combatir lo que ella denomina «visión romántica del arte o arte elevado», con su poderoso modelo clásico de la música occidental. ¿Cómo hacer esto entonces? Ella vuelve la mirada hacia el análisis de actividades artísticas que ponen el foco en “arte más que poder, actividades más que texto” (Finnegan 2002:15). Es decir, se justifica su necesidad por poner en el centro, no tanto el análisis de textos en gabinete que habían desarrollado los estudios culturalistas, sino las actividades musicales activas, que defendían los estudios interaccionistas, en los que participan los y las artistas ordinarias y la audiencia, que casi nunca se toma en cuenta, y que da forma a la ejecución musical. Por tanto, da prioridad a las convenciones compartidas más que a las obras artísticas a través de las cuales la gente da forma a su acción musical colectiva dentro de una serie de «mundos» artísticos más amplios (Ibid.). Y en esta dirección, Cavicchi (1998), basó su experiencia etnográfica. Como fan de Bruce Springsteen, y junto a los/as fans del mismo artista, puso la atención en cómo las personas ordinarias (y él mismo), dan significado a sus vidas cotidianas a través del apego a un determinado tipo de música, creando así comunidad. Y aporta un ejemplo que justifica su trabajo y la ne-

cesidad de poner el centro en lo que Finnegan argumenta más arriba:

*Siempre se puede encontrar una biografía de Beethoven, pero raramente una aproximación a cómo era asistir a la ejecución de una de sus sinfonías. Se puede encontrar todo tipo de análisis de las grabaciones y directos de los Beatles, pero muy poco sobre la gente que usó su música para abrirse paso en la vida cotidiana, semana tras semana, año tras año.*

(Cavicchi, 1998: 8)

Retomando la implementación de la Etnomusicología como disciplina, los años setenta y ochenta diluirán esta problemática debido al boom de la industria cultural norteamericana, la comercialización de las músicas exóticas y folclóricas con el surgimiento de la WM y la irrupción de las nuevas tecnologías digitales de la información, junto con la llamada «globalización musical» de nuestra sociedad, el concepto de la música en la cultura se torna complejo. Crece el mercado sonoro de la música global y la fragmentación de los tipos de preferencias musicales para su consumo, de tal manera que a “partir de los 80, los sonidos considerados marginales en el consumo musical occidental, se introdujeron en las salas de nuestras casas (...) a una velocidad nunca imaginada antes” (Ochoa, 2003:9). Los movimientos sociales que luchaban por sus derechos, encuentran en la música la forma en la que «reconstruir sus raíces», estos movimientos acogen la cultura como sinónimo de alteridad y reivindicación, es aquí donde la etnomusicología incorpora el estudio de las músicas urbanas. Este desplazamiento de las músicas exóticas a las músicas urbanas, viene de la mano de las influencias estructuralistas como Levi-Strauss y Seeger, y en la base de ese paradigma Blacking o Feld. “No habrá más musicologías” definidas en términos temáticos de tipos de música primitiva, folclórica, etc. Su delimitación se hará en términos teórico-metodológicos” (Bastos, 2017:35). Parece ser que se superan las discusiones clásicas, la denegación semántica de la música, y su esclavitud al contexto. De estas décadas en adelante, añade Geertz [(1978) en (Ibid.)], “que alguna antropología sigue tomando consideraciones tradicionales más bien del arte que de la ciencia”. De este modo:

*Clifford Geertz (1978) ve las culturas como estructuras de significado socialmente establecidas que son susceptibles de interpretación, siendo ellas acontecimientos sociales, comportamientos, instituciones y procesos, lo que está en la causa aquí de la etnomusicología es que la*

*música será visibilizada en cuanto forma de expresión del nativo en el mundo y como lenguaje cargado de símbolos. Para Geertz el objetivo no es hablar en sí sobre el acontecimiento como acontecimiento, sino contado en su misma sustancia o mismo significado del acontecimiento.*

(Lambert, 2019: 308)

Pese a que los modelos interpretativos de la relación entre música y estudios de la cultura se vinculan a modelos teóricos más amplios en el seno de la Antropología, en mi opinión, no es hasta autoras como Ruth Finnegan, cuando el estudio de la música atisba salir del amarre clásico para abrirse a diversos escenarios y colectividades, estudiándola desde una relación más próxima, no vinculada a la distancia y desigualdad de las etnografías clásicas.

¿Dónde han estado las etnomusicólogas?

Me permito hacer un salto sobre el que considero relevante detenerme aquí y ahora; significativo este para el proceso de investigación que abordo, un aspecto que resalta sobre la disciplina de la Antropología de la Música, es que brilla por su ausencia la autoría femenina. ¿Dónde han estado las etnomusicólogas? ¿Y las mujeres antropólogas, como reclamaba Lila Abu-Lughod (1990)? Clifford (1985) ya argumentaba que esta exclusión de las antropólogas feministas había sido debida a su inexistente contribución en la innovación textual. “Ellas han contribuido por lo general y «supuestamente», a otro tipo de estudios más relacionados con la dicotomía naturaleza-cultura, o en los estudios de género, pero no han sido innovadoras en lo textual, es decir, en las formas de escritura” (Clifford, 1985: 52). Será por el contrario, ¿Que mientras que los hombres empezaban a escribir de manera más performativa (obras de teatro, composiciones musicales, etc.) porque ya tenían un lugar posicionado en la academia, ellas, las mujeres, mujeres y antropólogas continuaron haciendo etnografía clásica, siguiendo las leyes ortodoxas del trabajo antropológico para no ser cuestionadas y ganar validez.? ¿Los hombres podrían ser más creativos? Aun así, más tarde se comprobará que esto no era una verdad absoluta y que muchas participaron de la innovación textual bajo seudónimos masculinos. Contrariamente a la afirmación de Clifford (1985) de las formas de escritura no convencionales que las mujeres habían producido, Abu-lughod (2008: 475) afirmó que simplemente “él las ignoró, descuidando a algunas como Bowen (Laura Bohannon), Brigss y Cesara (Karla Poewe)”. Visibilizando a otras, que realizaron etnografías que la autora califica de excelentes, “escritas por las esposas «sin formación» de antropólogos” (Ibid.)



- Elizabeth Warnok Fernea (1965) "Guests of the Sheik: An Ethnography of an Iraqi Village".
- Marjorie Shostak (1981) "Nisa: The Life & Work of A Kung Woman".
- Edith Turner (1987) "The Spirit of the Drum. A memoir of Africa".
- Margery Wolf (1968) "The house of Lim: A Study of Chinese Far Family".

En la etnomusicología pasa algo parecido. Arribas (2004), recordando el interesante libro de la profesora Pilar Ramos, en "Feminismo y Música" (2003), señaló la crítica que se hace a los musicólogos/as tradicionales porque no estuvieron al tanto de las publicaciones feministas hasta que Susan McClary publicó "Feminine Endings" (1991), y sólo porque causó polémica. "Un libro que hubiese pasado desapercibido si en él no se hubiera atacado, a uno de los iconos de la cultura musical europea: Beethoven. El escándalo es la rendija que permite la visibilidad" (Arribas, 2004:2-3). En estos detalles, nos detendremos más adelante.

Volviendo al boom de la industria musical, en la década del 2000 representó un eminente desarrollo la tecnología. La aparición de las redes sociales enfocadas al entretenimiento: 1999 «Napster», 2003 «Myspace», 2005 «YouTube», 2007 «Soundcloud» y «Facebook». "Aunque su surgimiento sea un poco anterior, las funciones ligadas a la reproducción de videos (y por lo tanto de música) aparecieron hacia el fin de esa década" (Rohner y Contreras, 2020:44), y fueron un punto de inflexión para la industria musical y su comercialización. Pero este mercado sonoro no alcanzó la masividad en las músicas de África, Asia y las Américas, donde estas fueron comercializadas como «exóticas» o «primitivas», lo que dio lugar a dos fenómenos cuestionables que Ochoa (2003) señalaba: que el encuentro colonial aún producía mecanismos desiguales de poder, donde los y las artistas occidentales abrirían puertas o cerrarían los sonidos provenientes de dichas músicas exotizadas.

*Que la apropiación musical en los procesos de indigenización y construcción de opciones de alternatividad, para culturas desposeídas a través de la movilización de una nueva virtualidad sonora, se constituye en fundamento simbólico y económico para movimientos sociales.*

(Ochoa, 2003:30-34)

### I.1.2.1. *Tras las evidencias*

Al estudiar la música de un área geográfica en la que históricamente han habitado varias sociedades con estilos diversos, es decir, la mayoría de nuestras sociedades, una debe tener en cuenta los procesos históricos dentro de cada una de esas mismas sociedades, de los que se desprenden nudos musicales entremezclados entre ellas. La clave será buscar las evidencias que refirió Nkeita (1981:47), que podemos traducir, como las pistas que necesitamos para analizar la música desde diversos aspectos: canciones, instrumentos, observación y participación colectiva de eventos musicales, descripciones etnográficas, fuentes documentales, historias de vida de artistas, influencias de instituciones políticas, activismo social y activismo, etc. Con respecto a la música saharai en este sentido, hay opiniones diversas sobre su conocimiento, estudios, difusión y visibilización. "Esta música fue comercializada por el sello discográfico Nubenegra, que «utilizaba el exotismo de la cultura saharai como fuente de distinción en el mercado global»" (Amorós 2013:153). El autor señala por un lado, que esta comercialización había sido acordada entre el Ministerio de Cultura de la RASD<sup>29</sup> y el sello mencionado en 1998, para trasladar y expandir la música saharai al mundo occidental, pero aceptando la propuesta de tal ministerio para no destacar ningún artista en ámbitos comerciales, sino usar la música saharai como una voz común. Imagino que esto podría haberse dado por la intención política de lucha, como música unida por y para la causa política saharai, es decir, puesto que la música saharai parece ser habitada por un proceso artístico y creativo apegado al pasado, al territorio del Sáhara Occidental, parece señalar un carácter nacionalista, conservador y revolucionario a la vez, relacionado con la música en el exilio, como arma de resistencia y lucha, desde lo que llama Marc Augé un «No Lugar»:

*Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos), como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta.*

(Augé, 2017:41)

En este sentido, los campamentos de refugiados y refugiadas de Tinduf (Argelia), referencian un no lugar, en este caso, anclado en el tiempo, puesto que se mantiene por 47 años. Sin perder su es-

29. RASD. República Árabe Saharaui Democrática.



peranza, la comunidad sigue viendo este espacio como algo pasajero, muestra de ello parece atisbarse en sus discursos, así como en las construcciones de casas de adobe y jaimas, simples y sin exceso de acumulación material, fáciles de trasladar, mover y llevar a su lugar de origen. Niebla y Sánchez (2018), reflexionaban sobre dos etapas en la construcción de la identidad saharauí: “la primera asociada al exilio y al proyecto nacional; la segunda claramente atravesada por los procesos de movilidad y el impacto de las nuevas tecnologías, donde emergen nuevas subjetividades” (Ibid.:1). A lo que habría que añadir una tercera etapa o fase, posicionada antes del exilio, la identidad pre-colonial, que es muy relevante para entender el juego de máscaras que actualmente se presenta, tanto en el plano cultural como en cualquier otro ámbito de la vida cotidiana. Traslado la atención al carácter de la música saharauí, como he mencionado, apegada a un pasado complejo, comercialmente hablando, el inicio de su difusión se remonta a la entrada del sello Nubenegra en la comercialización de la WM. Esta discográfica visibilizó a diferentes artistas del mundo, en un primer momento de países hispanoparlantes, más tarde, de otras zonas como Sudán, Guinea Bissau, o el caso que nos ocupa, el Sáhara Occidental y la música saharauí. Los primeros álbumes que Nubenegra produce en esta realidad fueron recopilatorios:

*A pesar de las heridas (1998) una compilación dedicada a las voces de las mujeres (...) El Lualy: Polisario vencerá (1998), reeditado como el primer disco publicado por una banda saharauí tras el exilio. Ninguno de estos álbumes fue producido en España, sino que fueron grabados en los campamentos (excepto El Lualy: Polisario vencerá) y mezclados en los estudios Axis en Madrid.*

(Amorós, 2013:153)

Si analizamos los títulos de los álbumes y las canciones de estos, podemos percibir el carácter nacionalista, político y conservador de la tradición musical saharauí, en la que se intentaron mantener unos saberes orales de referencia como resistencia para visibilizar su causa al mundo, a la misma vez que difundir el carácter propio de su música. Es muy positivo el hecho de que la mayoría de estos álbumes se grabasen en los propios campamentos, la realidad y el contexto de exilio desde donde se estaban cantando y gritando sus

luchas. Pero Amorós (2017:154), añade un aspecto a destacar, y es que, durante su trabajo de campo, las opiniones de los y las artistas locales sobre Nubenegra fueron tanto de carácter positivo como negativo, señalando estas últimas, por estar relacionadas con el proceso de producción, gestión y trato que los artistas y las artistas tenían de la discográfica. En concreto en su trabajo señala, que fueron ante todo tenidos/as en cuenta como ejecutores/as musicales, pero no formaron parte del proceso de toma de decisiones en la producción o en el enfoque dominante a ser difundido como world music a un público occidental, desligando por tanto sus referencias musicales y perdiendo parte de su significado. Y aunque habían llegado a la música comercial global, no habían tenido ingresos suficientes para subsistir de vuelta a los campamentos. En la actualidad percibo algunas tensiones de base con respecto a este sentido, los y las artistas saharauis quieren aunar esfuerzos para auto-gestionarse (de hecho en la actualidad se han constituido como asociación de artistas<sup>30</sup>), y difundir sus prácticas desde sus propios intereses ya que las experiencias pasadas, desde mi experiencia vivida y lo que he observado, percibido y me han narrado, no fueron positivas ni del todo ni generalmente, y por tanto, parece no agradarles hasta ahora, que alguna institución, empresa, asociación, etc. De carácter extractivista y paternalista, se desplace allí, grabe canciones y las difunda para obtener sus propios intereses. Por lo tanto, me consta que están trabajando en una línea horizontal de participación comunitaria desde el exilio y la diáspora, en comunicación con los campamentos de Tinduf, a través de la herramienta «Whatsapp» (donde me incluyo), «Tik-Tok» y otras, donde todos y todas tienen voz y donde tienen cabida tanto los referentes más mayores de la cultura saharauí, como los jóvenes artistas y otras personas interesadas en este universo cultural, aficionados y aficionadas de todas las edades, donde pueden y se insertan narrativas como esta:

*Uniros como hermanos y hermanas hacer vuestro arte y compartirlo con el mundo. Si vosotras queréis podéis estar en los mejores festivales. Aquí hay muchos festivales étnicos de diferentes estilos y siempre buscan artistas de vuestra talla. Cualquier grupo africano, árabe que viene aquí, triunfa y toca en todos los festivales y firma contratos con grandes productoras. Excepto los saharauis, (...) no hace falta la aprobación*

30. AAPSE. Asociación de artistas y poetas saharauis en Europa.

*de ningún político para que uno/a de su voz por su causa. Tenéis un pueblo que os necesita y mucho, y tenéis una promesa con los mártires y con las historias de la lucha saharauí.*<sup>31</sup>

(Entrevista con Anónima 2)

En definitiva, ¿la música saharauí se habría creado hasta hace relativamente poco, desde posicionamientos etnocentristas, guiados políticamente por y para la comercialización, con productoras incluidas en la categoría WM?<sup>32</sup> Me gustaría reflejar lo que Ochoa (2013) concluye al discutir acerca de los inicios de comercialización de la música, donde aún el «choque» colonial producía y reproducía mecanismos desiguales de poder, donde los y las artistas occidentales, añado productoras musicales, cerraban y abrían puertas a esas «músicas exotizadas» que se construían por y para el mercado globalizado. Considero que a día de hoy, siguen quedando restos de este pensamiento. Aunque es efectivo que ahora son los y las artistas las que graban sus propias músicas y se difunden y visibilizan desde ellos y ellas mismas al mundo, gracias a las redes sociales, aunque aún existan ciertos discursos coloniales y paternalistas, que pretenden «hablar por», en vez de «junto a». La medida en que las interacciones digitales se han desterritorializado, y en buena parte gracias a la democratización del acceso a las tecnologías de producción de música y su difusión, y la consecuencia de esto en las formas de estudiarla, hacen que “los límites de las disciplinas se desdibujen al hablar del mundo no-occidental, en el que las estrategias de la colonialidad del saber, han proyectado sus categorías de debate sobre los cambios que se producen en las músicas locales durante las últimas décadas” (Ranocchiari, 2013:23). Todo esto nos traslada a entender la música como vehículo de comunicación, para el autor, entre la dicotomía local y popular. Música local, “como aquella que permaneció ligada a un territorio y un grupo cultural específico, que sigue influyendo en su de-

finición” (Ochoa, 2003:11). Música popular como consecuencia de las transformaciones producidas por el consumo de masas asociadas a la industria cultural de inicios del siglo XXI (rock, pop, salsa, etc). Y más actualmente, música translocal y transnacional como superación de estos supuestos que quedan anclados en la dicotomía de lo local-global. Pero lo local, se movilizaba como marca de músicas territorializadas, “ya que hoy día, las políticas de lugar son un aspecto crucial de su movilización, a medida que estas músicas se hacen más nómadas” (Ibid.:2003:13) pueden para la autora, por un lado, enfatizar su carácter conservador arraigado a una relación histórica con el lugar en su proceso creativo. En el caso de la música saharauí, las políticas del lugar se sumergen en lo musical, conceptos lugares/no lugares, tienen mucho significado en el caso de este tipo de música, ya que se fue articulando a través de un complejo entramado de relaciones nómadas multisituadas, y un apego al pasado, a las memorias musicales de su tierra ocupada, el Sáhara Occidental. Retomando el concepto de popular, Ochoa (2003) lo ha usado para referirse tanto a músicas tradicionales como a músicas populares contemporáneas. Sin embargo Frith (2001), cuando se refería a estas, lo hacía discutiendo desde una aproximación sociológica, sobre las músicas comerciales como el pop, el rock, etc. Como “el conjunto de canciones, grabaciones, ídolos y estilos que existen como consecuencia de una serie de decisiones tomadas tanto por los creadores como por los consumidores, sobre lo que es un sonido completamente logrado” (Frith, 2001:2). Este integra además el «punto de vista del oyente» para definir la personalidad de la música popular, el papel de la audiencia que participa en la música y vive una experiencia sonora. Un aspecto interesante del que autores/as como Finnegan y Blacking también dan cuenta. Conceptos como «experiencias sonoras», «cuerpo multisensorial» y «mente emocional», son formas en las que la gente participa en la música, y es-

31. Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 11.

32. Mi experiencia desde un primer momento difiere de la del autor en este aspecto concreto, y en otros muchos relacionados con la multiplicidad de mis identidades, pero centrándome en esta cuestión, desde que puse un pie en los campamentos de refugiados y refugiadas de Tinduf, en mis conversaciones con los y las artistas saharauíes, la palabra Nubenegro ha resultado incómoda en la mayoría de las ocasiones, aunque también se ha reconocido el interés de la visibilización. Tal es así que Artista anónima 1, no quiso atendernos primeramente porque pensó que éramos una asociación o proyecto financiado de música. Cuando nos atendió, fue estableciendo sus requisitos desde la desconfianza generada por esta discográfica, (no grabar su música, ni hacer fotografías, ni difundir), porque pensaba anticipadamente que podía comercializar con ella sin su permiso, su experiencia comentaba había sido la del engaño. Otra de las artistas con las que me reuní desde la diáspora, Artista anónima 2; se quejaba de la «gente» que había ido allí a coger datos y grabar su música y luego había desaparecido. No quiero ahondar en este tema porque considero que se atraviesa desde muchas perspectivas y situaciones que pertenecen a un pasado del que yo no era partícipe. Ahora sí lo soy, y creo que son evidencias que podrían ayudarme a entender el mundo sonoro saharauí actual.

tas me serán útiles, pero no estableceré una dicotomía entre oyentes/artistas desde mi propuesta, sino que se tendrá en cuenta cualquier persona, sea profesional o no, que participe en la música de forma activa. Añadir además, que la propuesta sobre lo popular de Frith, también señala aquellas músicas que estuvieron asociadas a un territorio y grupo cultural específico. Y en las que, en el caso que me ocupa, esta territorialización original, sigue jugando un papel para su definición, desde su desterritorialización en el exilio, o las transformaciones que las acercan a otras definiciones. Pero parece que no con el interés de entrar en los oligopolios del mercado musical, sino de resistencia e intento de visibilización. Asimismo se intenta (auto) entender la experiencia sonora tanto de los y las artistas, profesionales o no, como de su público, y las diferentes maneras de sentir y experimentar. La cuestión de la (re) definición entre música y lugar aparece una y otra vez, constantemente reconvirtiendo los sonidos de sus lugares de origen. La transmutabilidad de cualquier ambiente sonoro es lo que Feld llamó "Esquizofonia" (1996:13). "Usa el término esquizofonia para denominar esta brecha entre el significado de la música en el contexto de su recepción y sus significados y prácticas en su contexto original" (Quintero, 2009: 182). Para Fedl (1996), un subproducto de la popularidad de las grabaciones «por y otros/as» que se encuentra mediando a través de un amplio espectro de prácticas «interactivas» y «extractivas», es lo que llamó «Mimesis Esquifónica». De manera que se producen eventos que generan nuevas creaciones y relaciones de circulación y absorción de grabaciones de sonido. "Por schizophonic mimesis quiero cuestionar cómo las copias sónicas, los ecos, las resonancias, las semejanzas del rastro, las imitaciones, las duplicaciones proliferan todas las historias" (Ibid.:13). Pregunta cómo las grabaciones sonoras, separadas de su fuente de producción, circulación y consumo de audio estimulan y renegocian la identidad, creando nuevas posibilidades mediante las cuales un lugar y una población abre formas y contactos diferentes, rematerializa, reinventa. Lo que conecta con Schafer, que llama a esto "Ruptura" (1994:258-260) entre un sonido original y su reproducción electroacústica. Ochoa señalaba en esta dirección, que "un grupo de personas que cultive un género determinado, puede transformarlo desde otros lugares" Ochoa (2003:36). Por tanto, "la música tiene que ser administrada de tal manera que retenga tanto su au-

tenticidad como su potencial movilizador" (Quintero, 2009: 183).

En este caso, además de que el proceso de «esquizofonia» o «ruptura» puede darse, de hecho se ha dado, es multisituado (Marcus, 2001) en el sentido de que los y las artistas saharauis que están en la diáspora, pero también fuera de ella en el exilio, conservan sus manifestaciones tradicionales<sup>33</sup> musicales, las transforman y transmutan en algún sentido al fusionarse con otros estilos y formas cotidianas, desde los países que se encuentran migrando o desde sus otros lugares, dependiendo de las experiencias que cada cual haya tenido en su experiencia vital. Por tanto, me atrevo a definirla esta música como una música local, intermitentemente tradicional y moderna, transformada, híbrida, multisituada, comercial en ocasiones y /o popular según quién la refiera:

¿Por qué? Porque por un lado parece tener ese «carácter conservador y de apego al pasado» y su tradición (territorio), debido a su presente situación colonial tras casi 47 años de exilio. Por otro lado, muta y «se transforma» a través de cierta hibridación (Canclini, 1997) musical desde muchos lugares/no lugares, (sin perder estilísticamente los rasgos más identificativos de ella misma). Y se sitúa «entre medias», está asociada a algunas músicas de la industria cultural en base a los gustos y las experiencias de cada persona. Por ende, creo que esta es una realidad musical concreta y específica, como habrá otras muchas, que bebe de varias definiciones y no se incluye en su totalidad, dentro de las industrias, que son quienes mantienen el oligopolio de la música comercial. Pero sí se nutre y se ha nutrido de los desplazamientos forzados de millones de africanos/as (siglo XVI) hacia el continente americano y los estilos que se derivaron de este fenómeno, como el jazz, el rock o el blues. Por ello, es necesario realizar otro salto al momento de las migraciones musicales que reconstruyeron y transformaron las identidades musicales de manera mucho más considerable que el desarrollo de la tecnología. En estos intercambios musicales que nos ayudan a entender otras nuestras culturas, añade Cook que "la música reconstruye en un proceso de acercamiento comunicativo, desplaza nuestra propia identidad" (1998:160-162). Entiendo que esto se produce en el sentido de que cuando coexistimos fuera de nuestra realidad musical de referencia, nuestra identidad vuelve a moverse, se (re)construye desde otra realidad desconocida. A esto lo ha denominado Campos (2006:4)

33. Tradicionales porque ellos y ellas las refieren así, música tradicional y música moderna.

«identidades musicales nacionales o regionales», refiriendo “aquellas comunidades de migrantes que afrontan el desarraigo aferradas a su música tradicional, para preservar su identidad en un país extranjero”. Según esta idea, el apego al territorio y al pasado que señalaba Ochoa (2003), también puede producirse desde la diáspora musical, y entonces, la idea se reformularía de la siguiente manera: músicas intermitentemente locales y/o populares, tradicionales y modernas, multisituadas o no/semi comerciales, que pueden tanto estar ligadas a un territorio o grupo (s) cultural específico, y apegadas por un pasado (identidad nacional), o transformadas y reconfiguradas en base a las experiencias sonoras o los contextos donde se hayan ido situando las artistas (identidad transnacional). La música transnacional, es la que está «entremedias», aquella música que construye su identidad tomando de cada lugar, aquello que vaya necesitando, construyendo así una (identidad múltiple). Y además de que la música es multisituada, guarda relación con la idea mítica de una identidad del lugar de origen, aunque en nuestro caso esté desdibujado y sea complejo. “La música (...) está estrechamente vinculada a los aspectos identitarios del lugar de origen de una comunidad, aunque esta pueda experimentar una desubicación territorial derivada de su migración” (Campos: 2006:7).

En el caso del Sáhara Occidental, la identidad musical contemporánea del lugar, quizás podamos establecerla en el año 1975, cuanto esta se torna y se (re)construye a través de la lucha por la causa política del pueblo saharauí, desde el exilio, por su liberación. En este sentido, aquí el viaje de identidades está servido, puede moverse por la diferenciación entre las músicas nómadas de antes de la colonia, las músicas coloniales del Sáhara Español y las músicas transculturadas<sup>34</sup>, asimiladas y apropiadas por la nueva colonia del Estado Marroquí. La música de la llamada última colonia del siglo *XXI*, se transmuta por tanto, desde un lugar de origen desdibujado y desconocido mayoritariamente; desde los «Sanhaja» y «Zenaga» del Sahel (quizás desde antes) en y a través de una historia que se articula muy compleja. Y referido todo esto, llegamos a nuestra era, siglo *XXI*, donde la vida cotidiana se estructura en torno y desde la tecnología, pero donde los escenarios desde los que situarnos tienen una relevancia aún más compleja. En el sentido musical, se advierte que:

*La tecnología personaliza la música y la lleva hasta el rincón más lejano. Facilita la creación de un mercado de millones de personas, pero a la vez crea un problema, al masificar la producción musical rompe barrera, entre ellas las del estado-nación y entra en la lógica de entender al consumidor, crear un mercado, sostenerlo, el arte está más vinculado que nunca a la lógica de los mercados financieros.*

(Durand Baquero, 2010:118)

Internet ha globalizado todos los sonidos y sus prácticas, que se separaron de su comunidad para entrar en el mundo virtual a través del tránsito global musical. Nos encontramos en una realidad en la que tanto la etnomusicología como la antropología y otras disciplinas, deben enfrentarse a los desafíos y/o ventajas que la tecnología atraviesa, en cuanto a las formas de hacer y sentir la música, de pensar, de organizar, de comunicar a través y junto con ella, transformando cualquier tipo de manifestación cotidiana, entre ellas las expresiones artísticas, que ahora presentan múltiples miradas irregulares al patrimonio sonoro, a las tradiciones orales, o al concepto de lugar/es, entre otras, y que son relevantes para el estudio que aquí se presenta. Ochoa (2003) ya hizo hincapié hace veinte años, en delimitar el momento concreto de los géneros musicales populares históricos y su origen a una región específica, aunque esto ya no sirve, en nuestro caso necesitamos tener ciertas referencias, a pesar de que no exista una región concreta estática desde la que estudiar este género musical. Desde mi punto de vista, en la actualidad la interacción musical traspasa factores históricos, económicos, sociales, artísticos, multisensoriales, políticos, etc. Ligar la música únicamente a los lugares “sirve para caer en tentaciones conceptuales que aún nos arrastran al modelo comparativo del que son vigentes conceptos como «música étnica» o «tradicional». También nos ayuda a evitar algunas trampas relacionadas con la herencia colonial” (Ranocchiarri, 2013:26). Por tanto, música, lugar y memoria como señalaba la anterior autora, tanto en lo local como en lo global, y ahora en otros muchos más escenarios situados, se encuentran inextricablemente unidas. Pero más allá de esto, me han parecido interesantes los conceptos translocal/transnacional para el estudio de la música en el caso específico que queremos abordar, que necesita dejar de contextualizar lo local como inmuta-

34. La transculturación en términos de recepción del patrimonio, su asimilación y su ulterior apropiación por parte de la cultura que queda «aculturada». Es decir, la asimilación del patrimonio y su apropiación por parte del grupo que queda «aculturado» dentro del contexto al que migra.



ble, y mirarse más allá de lo nacional o lo local. La tecnología ha sido la causa de la creación de una red transnacional de artistas que dibujan nuevas realidades musicales lejanas, cercanas o a media distancia al mismo tiempo, como consecuencia del mundo hiper globalizado.

*La translocalidad necesita del reconocimiento de las formas de intercambio cultural, donde las relaciones entre los grupos locales buscan fomentar la producción de híbridos culturales y se aleja de esencializar lo local, evita las representaciones de lo local como forma estática e inmutable anclada en un territorio determinado.*

(Ayora Díaz, 2007:134)

En la disciplina de la antropología para estudiar cualquier fenómeno, aún nos vemos arrastradas al concepto de localidad, señalando el espacio físico de nuestro estudio. La translocalidad se hace necesaria para que nuestra disciplina se enfoque en los procesos cognitivos, en la participación junto a y desde múltiples escenarios, las relaciones de intercambio sonoras activas y /o pasivas o intermedias, y los saberes culturales de lugares/no lugares. "Estos procesos están por lo general, informados por relaciones de poder, y son los que generan perspectivas que se colocan en medio de las formas ideales que conceptualmente han constituido dicotomías: global-local, moderno-tradicional, ciencia-gnosis" (Ibid). O lo que añade [Bhabha, (2004), en Ayora, 2018:155]], la translocalidad "nos ofrece la posibilidad de colocar la mirada antropológica sobre los procesos que ocurren en los intersticios, entre los polos de las dicotomías conceptuales".

Por último, añadir cómo los estudios de música transcultural también son muy relevantes para nuestra discusión, puesto que han centrado su interés en el análisis de la comunicación y la relación de músicas de diferentes espacios. Por ejemplo, la música saharai del haul<sup>35</sup>, tiene influencias de otras músicas diaspóricas como el rock, el jazz y el blues, desde grandes artistas como Ali Farka Touré. Otros grupos como Tinariwen, o más recientemente Les Filles de Illighadad, representan algunos ejemplos de los sonidos del sahel en la actualidad. Me gustaría referenciar, la propuesta del concepto «escenas musicales», que usaré a lo largo de este trabajo para intentar explicarme, así como entender los objetivos planteados desde los lugares en los que se interconectan estos saberes. El concepto que ya introducía Straw (1991:373),

afirmaba que "una «escena musical» sería ese espacio cultural donde coexisten una gama de prácticas musicales, que interactuando entre sí, se insertan dentro de una variedad de procesos de diferenciación, con trayectorias muy variables de cambio y fertilización cruzada". Para el autor, el sentido del propósito que se articula dentro de una comunidad musical, depende por tanto de un vínculo afectivo entre; por un lado, las prácticas musicales contemporáneas, y por otro el patrimonio musical que se adapta a dicha actividad contemporánea apropiada a un contexto dado. Sobre esta definición había sido muy útil "para ahondar en la relación entre prácticas musicales asociadas a un estilo musical, y la cotidianidad de los actores involucrados" (Rohner y Contreras, 2020:38). Las «escenas musicales» pueden darse mediante tres tipologías, siguiendo a estos autores:

1. Las escenas musicales locales, que sirven como base contextual para las otras dos.
2. Las escenas musicales translocales, que se asocian a varias escenas en el espacio-tiempo, que se emiten sobre músicas mercantilizadas globalmente, pero ligadas al contexto.
3. Las escenas musicales virtuales, que se definen como comunidades de fans o géneros musicales virtuales que se producen a través de internet, distribuidas por varios puntos geográficos del planeta.

Esas tres tipologías de escenas musicales se conectan con las ideas que refleja [Alissa Vik](#), (2018:90), en su trabajo "José María Arguedas is My John Lennon': Arguedas as Cultural Hero in Lima's Independent Music Scene", sobre la herencia del antropólogo peruano, en las bandas de música de fusión de Perú, quienes se establecieron como herederas de este según la autora, creando escenas musicales que mezclan lo autóctono, lo local, con lo global. La nostalgia por el pasado y el optimismo por el futuro, hacen que se siga promoviendo la música, la cultura y sus lenguajes, intentando «salvarlos» del olvido. Aspecto este último muy significativo a la hora de investigar la cultura saharai en general, y la música en particular. Los y las artistas jóvenes redefinen sus espacios creando músicas híbridas, misturando lo local con lo global (añadimos lo virtual), en línea con Stokes [(1994:3) en Vik, 2018: 87]], siendo así una manera de reubicarnos desde nosotros/as mismos/as. Ahora bien, si estudiamos la música desde lo local, lo global, lo virtual, y desde el entremedias, donde las escenas musicales pueden también

35. Haul, nombre con el que se denomina al principal estilo musical saharai.

(re) situarse. ¿La etnomusicóloga deberá enriquecer dichas prácticas culturales devolviendo a la comunidad con la que trabaja, los procesos y resultados de la co-creación compartida? El dilema está servido. Partiendo de la cuestión de García (2015:3) “¿definimos el objeto de estudio en función de intervenir en su acontecer o en función de conocerlo?” ¿Debería, como proponía Pelisnki (en Ribero, 2015), el etnomusicólogo/a devolver a las comunidades las grabaciones originales y enriquecer de esa manera su patrimonio musical por medio de grabaciones audiovisuales, o promover mediante la música un activismo social que la empuje hacia otros modos de visibilización académica? ¿debería prestarse especial atención, más allá de investigar las prácticas musicales de un grupo (s) étnico, a no silenciarlas estas ni hablar en su lugar? La respuesta por ahora es afirmativa. El estudio de la música, atendiendo a Silva (2018:310), pasó por un largo trayecto que acabó por reforzar las distinciones entre construcción de una identidad basada en una lógica de diferenciación entre un unos/as y un otros/as. Y con respecto a la noción de identidad, esta lógica de diferenciación se liga con el miedo al otro, como añade Ranciére, (2000:152) “el miedo a nada, que encuentra su objetivo en la persona del otro. La escenificación del otro, también fue una forma de civilizar ese miedo” Bourdieu [(2007), en Silva, (2018: 307)], caracteriza la lógica de la diferenciación como una identidad social construida, como proceso de constante clasificación del otro y del mundo, del modo que ese agente clasificador, también se acaba clasificando diferente de aquel a quien se estudia.

Pero ¿qué es la identidad? Mucho se ha hablado y cuestionado este concepto, a mi parecer cerrado aún a los amplios significados que despliega, por ser un concepto migrante, y ser junto a la música, una categoría inseparable de análisis, que migra de un lado a otro. Interpreto la identidad como un «juego de máscaras» que atraviesa diferentes rituales carnavalescos, que nos brindan la oportunidad de iniciarse conforme al momento y realidad en que nos encontremos y queramos ser, pero que no finaliza hasta el final de nuestros días. Y como todas las categorías analíticas, estas máscaras musicales<sup>36</sup> deberían mirarse como complemento, no a través de bloques separados. Siankope y Villa [(2004:29) en Campos, (2006)], afirman que las músicas viajan al igual que las personas, mezclándose con los sonidos con los que se van encontrando. Las personas se (re) definen bajo sus máscaras, y estas se conforman en cuanto se conocen y experimentan. Decía Can-

clini (2003), que las culturas que puedan definirse como unidades estables o herméticas son escasas, hoy día, creo inexistentes, a no ser que los discursos sean referidos a los llamados «pueblos no contactados», pero ahí hay otro debate aún por definir. Es por ello que en esta narración, uso el concepto que propone Durand Baquero (2010) «juego de identidades», para hacerlo mío y señalarlo como un «juego de máscaras», que producen y reproducen permanentemente, manifestaciones venidas desde y a través de lugares diferentes de las estructuras sociales. Para este autor, la manera en cómo se construyen las identidades es difícil de definir, no se puede establecer un hilo claro que divida los componentes que adquiere una persona y lo que le lleva a participar en una experiencia colectiva, es decir, una persona puede colaborar en diversas experiencias con muchos grupos, que a su vez pueden ser contradictorios. Una mujer puede ser activista, feminista, pero a la misma vez militar a través de ideologías conservadoras o contraer matrimonio. Con las identidades musicales pasa lo mismo, dependen de las circunstancias de cada persona:

*No es posible englobar todos los discursos en un solo universo, un artista puede provocar diversas posturas. Para las identidades musicales, es difícil determinar qué aspectos de la música nos llevan a preferir unos ritmos u otros. La construcción de identidades musicales ha estado marcada por esos patrones y muchos más. (...) La diáspora, las migraciones han sido presionadas por la necesidad de mejorar la situación económica, una vez en la diáspora las identidades nacionales se han diluido para dar paso a una especie de identidad latina, que recupere sus costumbres, sus discursos, sus usos culturales musicales en medio de una sociedad que tiene a estigmatizarlos, alejarlos de sus propias construcciones. Cubanos en Miami, Chicanos en Los Ángeles, etc.*

(Durand Baquero, 2010:121)

En este sentido, quiero señalar que no podemos caer en universalismos de estos supuestos. El autor refiere o ejemplifica a hispano-parlantes en tierras extranjeras que reflejan la estructura musical fuera de sus fronteras, pero no siempre es así. El/la hispana parlante no se siente a veces en tierra extranjera cuando nace en ella, o sí. Puede haber personas que han nacido en otro lugar que el originario de la cultura musical de sus familias, que tienen otra nacionalidad (es) y no se sienten desubicados/as, aunque se reconozcan en otras músicas o profesen la identidad de ellas. En mi opinión, hay que situar el co-

36. Máscaras musicales: Concepto que voy a usar para referirme a los procesos de identidad musical.

nocimiento dependiendo de la situación y experiencia de cada persona, y de los fenómenos que haya podido atravesar. Lo que las identidades musicales crean, lo interpreto como un «juego de máscaras» colectivo, que a veces se esconde bajo el paraguas del sentimiento patriótico (música saharauí), otras sin embargo, se conforma desde muchos lugares interconectados e híbridos de la mano de la tecnología, o no. En este sentido, “la tradición que defiende la construcción de identidades culturales como una dinámica de aprendizajes complejos, cuenta hoy con una evidencia favorable en contraposición con aquellos que dicen que los patrones culturales son heredados” (Durand Baquero, 2010:117). La música como expresión siempre habitó un espacio y lo habita, relevante en la cultura de cada comunidad, de cada pueblo, en cada momento de la historia. La música sostiene su papel de constructora de identidades, aportando un proceso comunicativo que desplaza, traslada nuestro posicionamiento mismo, (re) construyendo nuestras identidades, modificándolas o volviéndolas a configurar en base a la dinámica de nuestras realidades. Pero hay desafíos que se presentan, y uno de ellos es el de la identificación con el yo de una comunidad: “El actual callejón sin salida de la reflexión y la acción política se debe a la identificación de la política con el propio yo de una comunidad. Esto puede ser reclamo de identidad por parte de las minorías frente a la ley hegemónica de la cultura y la identidad dominantes” (Ranciére, 2000:146). Y aquí tienen lugar los procesos subjetivos que forman el yo con respecto a la relación con el otro/a. Me parece interesante abordar la perspectiva de los procesos de subjetivación como la formación de un «uno/a» que no es «uno/a» sin la relación con el “otro/a”, desde la perspectiva de la antropología feminista, usando como mirada teórica conceptos como la interseccionalidad o la perspectiva situada, que veremos a continuación.

### I.2.2. Música, identidad y mujer II: Dialógicas sonoro-femeninas

Lila Abu-Lughod, mujer, antropóloga, palestina y norteamericana, planteaba en los noventa una reflexión muy importante cuando narra cómo surgen la antropología y el feminismo desde los dos sistemas de la diferencia, fundamentales y políticos, sobre los que han dependido históricamente las

desigualdades del capitalismo moderno: «la raza<sup>37</sup>» y el género, ambos tratan el problema del yo y el otro, desde diferentes lugares dentro de la estructura de la diferencia. Con respecto al concepto de raza, lo que ahora sería etnicidad o identidad, la autora añade que el discurso antropológico que se ha nutrido de la exploración y la colonización del mundo por Occidente, es el discurso del «yo». Se define principalmente como el estudio del otro/a, lo que significa que su mismidad no fue problemática para algunos/as, refiriéndose a la propuesta que en orientalismo hace Edward Said (1989), ya que propondrían que el yo civilizado occidental fue construido a través de la imagen del otro como salvaje, y que incluso cuando la antropología está en crisis hoy día, lo estaba antes, y lo continúa estando ahora desde mi punto de vista y el de otras personas, como Comaroff (2010). Treinta años después de los supuestos de la autora, no se problematiza el foco de la cuestión del yo/otro. Lo que preocupaba por entonces y sobre todo ahora es cómo sería posible comunicarse a través de la brecha entre identidades (Ranciére 2000), cómo dialogar con el otro/a Abu-Lughod (1990).

*Aquí, yo tuve la suerte de crecer entre las dos culturas, pero sí llega un momento en tu vida que es duro, estás entre una y otra, hasta que lo asimilas... Pero luego te encuentras con la sociedad saharauí que hay aquí. Y tú, que has crecido aquí, en una cultura diferente, y haces tu vida como tú quieres, la sociedad saharauí que hay aquí no lo ve normal. Lo principal es casarte y tener hijos. Lo que queremos las nuevas generaciones, las que son mestizas, es la libertad de hacer lo que queremos.*

(Entrevista con Anónima 3<sup>38</sup>)

Puesto que la brecha de identidad se define aquí como las relaciones entre medias, el situarse entre identidades, entre músicas, entre culturas, entre subjetividades políticas. Esta última, la «subjetivación política» es la idea de igualdad por parte de las personas que están en ese entremedio, y es por lo que la interseccionalidad se torna central a la hora de teorizar nuestro caso concreto, y complejo de estudio, que atraviesa el género, la raza, la identidad, identificación, la música, la diáspora y la resistencia. Analizar esta situación siendo mujer, implica un proceso de toma de conciencia de que todas estamos atravesadas por ejes de desigualdad, demandando de nosotras la constante problematización respecto

37. Aunque la antropología ha desechado la noción de raza por su vinculación ideológica con el racismo, en las últimas décadas vuelve a retornar con fuerza protagonizada por los propios sujetos racializados, quienes denuncian que no por dejar de nombrarla el racismo haya terminado (Davis, 2005).

38. Tabla 7: MC 1. EM. Entrevista 12.

de cómo investigamos, qué relaciones construimos, junto a quién investigamos, y cómo producimos ese conocimiento situado [Harding (1996) y Haraway (1995), en Torralbo (2019:17)]. Una mirada interseccional, postcolonial y multisituada, rompe con el feminismo clásico y acoge, tomando influencias de la tercera ola (Black Feminism) y cuarta ola del feminismo, todas las opresiones sociales, donde ninguna es más fuerte que otra, sino que funcionan de manera proporcional. Recordamos a través de Fernández (2019), que las olas se usan como referencia para la narrativa de la historia del feminismo en Occidente, en Europa y EEUU. De las cuatro olas que la autora resume señalamos las que influyen directamente en este caso de estudio, sobre todo la tercera, por situarse desde el «postcolonialismo», por centrar su atención en los sujetos subalternizados, y cuestionar la historia universal y eurocéntrica del feminismo. La cuarta ola aún está reconfigurándose, enmarcada en la era digital, sus lemas se convierten en hashtags que atraviesan frontera, “sus autoras consideran que el punto de partida es la primera manifestación masiva convocada en Argentina bajo la consigna «Ni una menos», ante el feminicidio de Chiara Páez, en 2015. El clímax de esta cuarta ola es el 8 de marzo de 2018, se registran movilizaciones en más de 70 países y 150 ciudades de todos los continentes” señala Fernández (2019), añadiendo que además de Argentina, España, Turquía o Uganda son puntos referentes de esta ola. La pregunta para abordar en otro momento es, ¿la cuarta ola supondrá un cambio efectivo en el mundo actual, postpandémico, donde las tensiones y polarizaciones ideológicas aumentan?

Retomando la interseccionalidad, aunque fue un concepto que inicialmente estuvo relacionado con las discusiones del interior del movimiento feminista, no tardó mucho tiempo en calar en las ciencias sociales. Se nutre de la colectividad y hace necesaria la sabiduría crítica y comprometida “desde una mirada colectiva, crítica, situada, e interseccional, para que desde allí podamos construir un lugar común, articulado, conectado, desde donde poder evidenciar las múltiples identidades y realidades que nos envuelven” [Wolf (1997), en González, et al. (2019:18)]. Como proponía la fundadora del concepto, Crenshaw (199:1299), y adaptando aquí y ahora, en clave femenina, “ya que cualquier mujer está atravesada por múltiples identidades que, de manera contextual, y por lo tanto histórica, la oprimen de cierta forma en un sistema de relaciones de poder” (González, et al. 2019:67). El paradigma de la interseccionalidad aún está configurándose y presenta ciertas críticas que hacen que vuelva a aparecer en escena el «juego de máscaras» que sigue

evidenciando los estudios de esta temática, a través de varios aspectos a tener en cuenta: “que las identidades sociales no son exclusivas, que están basadas en campos ideológicos y simbólicos y que están ubicadas dentro de una historia y concepto específico” (Ibid.). Por un lado, las autoras exponen las teorías feministas que proponen las identidades como ficciones represivas que no alteran los sistemas de subordinación. Por otro lado, otras plantean las identidades como supervivencia política y subjetiva, que rescatan el poder de una conciencia identitaria. Es aquí donde se insertan las feministas afro y caribeñas, que defienden la identidad como categoría interseccional que se aleja de esencialismos y estereotipos. Considero que ambas teorías pueden complementarse según la idea de Bauman (1996) que las autoras recogen, puesto que estamos en un momento en el que “la identidad no solo mira al pasado, sino que también mira al futuro, “lo que he sido y lo que puedo llegar a ser. La idea no es cómo construir la identidad sino cómo evitar su fijación” (Bauman, 1996:40). Se discute, no obstante, desde las ciencias sociales que la interseccionalidad tenga carencias metodológicas por no estar acompañada de soporte teórico, o que las relaciones de género se hayan analizado desde discursivas de poder que deberían ser deconstruidas; esta última crítica, sobre el uso del poder para explicar a las personas subordinadas, se puede entender y/o solucionar a través de la perspectiva situada, es decir, discutir o proponer narrativas que expliquen en cada momento desde dónde se analiza, desde donde se construye o se interpreta cada aspecto. “La interseccionalidad es una práctica, la articulación no es una siempre unión de dos o más entidades específicas. Es más bien un movimiento para transformar configuraciones relacionales” [Brah (2004), en (González, et al. (2019:71)]. Resulta importante que todas estas cuestiones se visibilizaran hace ya cuatro décadas, y que en la actualidad continúen siendo el foco de atención a través del problema de la articulación entre Antropología, feminismo, «colonialismo», «postcolonialismo» y racismo en la construcción del yo occidental.

*El feminismo fue un intento de convertir en sujetos de sí a los que se habían constituido como el otro, en sujetos en lugar de objetos (...) El género, como un sistema de diferencias, se entrecruza con otros sistemas de diferencias incluidas en el mundo capitalista moderno, en la raza y en la clase”.*

(Abu-lughod, 2012:133)

Esta «crisis» de las múltiples diferencias vislumbró la necesidad de repensar y reflexionar la identidad. La reivindicación femenina contra las históricas prácticas de opresión, se ha sostenido



en el tiempo desde múltiples lugares y discursos, siendo un movimiento heterogéneo y dinámico. Por un lado, que la antropología se haya visto cuestionada por el feminismo en la medida en que la reflexión de la producción de subjetividades, que caminan hacia visibilización de personas subalternizadas, con reivindicaciones de identidad dispares y en conflicto por su reconocimiento económico y político, ha hecho necesario que se dialogue con las antropologías disidentes, que pretenden producir un conocimiento situado e interseccional, que decolonicen las ciencias sociales, y cree espacios para las etnografías feministas, militantes, etc. que se adapten al momento actual y pongan en el centro los análisis.

*El encuentro de dos tradiciones intelectuales como son la antropología y el feminismo, no ha sido una conversación fácil y fluida, pero sí una interlocución nutritiva que ha tenido distintos alcances. La perspectiva situada se ha convertido en el lugar para referenciar la relación entre antropología y feminismo.*

(Ojeda, 2019:11)

Por otro lado, la crítica se traslada a la musicología tradicional, que no estuvo al tanto de las publicaciones feministas (Lorenzo Arribas, 2004), o no le interesó como el tradicional sesgo androcéntrico nos ha desvelado. La disciplina, al igual que la antropología de la música o etnomusicología, se vio y se ve ahora, cuestionada en la medida en que invisibiliza la obra femenina, la esencializa o la inserta en la categoría de la diferencia. Autoras como Campos Fonseca y Lorenzo Arribas (2011) nos acercan a mujeres que se interesaron por el estudio de la música, incluso desde antes de la concepción alderiana de la música comparada que mencionamos al principio de este capítulo. Collen R. Baade (2011), que documenta más de un centenar de nombres de monocatas músicas, en su obra "Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI-XVIII". Isabel Porto Nogueira (2018), que trabaja música, género y creación sonora en Brasil, "Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil", Francisca Ferreira Michelin y Frantieska Huszar Schneid, centradas en memorias colectivas a través del acervo cultural personal, en este caso fotografías de boda (1920-1960) y su preservación, museología, moda y memoria a partir del análisis y uso de fotografías en blanco y negro, en "Noivas de prata, memoria de familia em fotos de casamento". Rosa Iniesta Masmano (2011), que investiga acerca del papel que ocupa la directo-

ra de orquesta en la actualidad y sus formas de liderazgo; "Directoras de orquesta: práctica y desarrollo del Liderazgo". O la mencionada Susan McClary (1993), que integra desde los noventa la perspectiva musical feminista, "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s", y además crítica los paradigmas tradicionales que separaron la música de los significados, del cuerpo o de lo social cuando el interés principal se volcó en la "comercialización". A las que podemos añadir otras, relacionadas con el mundo de la antropología, la música y el feminismo: Judith Becker (1968), que estudió las músicas del sur de Asia, "Percussive patterns in the music of mainland southeast Asia", Martha Ellen Davis, que se focalizó en la religión y la música de la diáspora africana; Alessandra Ciucci, que investiga sobre la relación entre la sociedad marroquí y el género femenino shikhat; Maureen Mahon, que analiza la cultura afro americana y la construcción del género en la música; Catalina García, que se interesa en la música latinoamericana y el jazz; Yael Bitrán Goren, que centra su estudio en el género, la historia social de la música y la identidad; Isabel Aretz, que recorrió Argentina para registrar los sonidos tradicionales de su país; Rita Segato, que estudió antropología de la música junto a Blacking, y formó parte de la investigación del archivo de música latinoamericana hasta 1980. Centra su análisis en cuestiones de feminismo, racismo y colonialidad. O Mariana Fernanda Carrillo (2017), una de las autoras que más relación tiene con la temática que abordo en esta investigación, pues ella atraviesa un proceso de investigación que teje identidades, música, feminismos y antropología, y participa junto a cinco mujeres afrocolombianas, que cantan sobre la vida y la muerte de sus pueblos por medio de músicas tradicionales y cantos fúnebres del Pacífico y del Caribe. "Trazando un viaje musical, las cantadoras nos muestran cómo responder a la violencia con vida y creación" (Carrillo, 2017). Este trabajo contesta a la pregunta anterior de Pelinski (en Ribero, 2015): ¿debe la antropóloga devolver a las comunidades las grabaciones originales y enriquecer de esa manera su patrimonio musical a través de grabaciones audiovisuales, o promover el activismo social para sacar el estudio de la música, añadido, desde la perspectiva feminista, del aislamiento académico que la confina? Esta investigación finaliza con un documental musical "Cantadoras: memorias de vida y muerte en Colombia", de corte etnográfico, que resalta el papel de las mujeres en la resistencia cultural de los pueblos afro descendientes y en la construcción cotidiana de una memoria no patriarcal (Carrillo, 2014<sup>39</sup>).

39. Entrevista a Fernanda Carrillo, disponible en: Rompeviento TV. 23/4/14

Podemos dar cuenta de cómo la crítica feminista de la música, brinda otra oportunidad para abordar nuevos paradigmas, ideas y dudas para fenómenos antiguos, asiente Abu-Lughod “Es algo demasiado atractivo para quien quiera saber más de ella” (McClary, 1993:10), pero no puede responder a todas las preguntas que hacia ella se deriven, puesto que dentro de este amplio movimiento no existe una única voz, sino múltiples gritos posicionados desde entendimientos diferentes.

*Puede hacerse una etnografía feminista, escrita por mujeres para mujeres (incluso si las mujeres en el centro fueran en su mayoría mujeres de otras culturas y las mujeres para las que estaba escrita eran mujeres occidentales que querían entender qué significa género, cómo funciona y cómo se produce las situaciones de las mujeres, que sigue siendo la estructura desigual del mundo y la estructura de la antropología). Al trabajar con el supuesto de la diferencia, de un yo que participa en múltiples identificaciones y otro que también es parcialmente el yo.*

(Abu-lughod, 2019:41)

Podríamos estar moviéndonos en lo que la autora llama «el más allá del punto muerto del hijo/ yo /», “el otro yo de la división sujeto /objeto que perturba a los etnógrafos” (Ibid.). Las antropólogas estamos entre culturas, atravesadas por diversas formas de vivir, modos de actuar, pensar y sentir, no tanto en el sentido exacto del término «Hal-fie», que define Abu Lughod (2012:43), como “el cuartel nativo, donde los antropólogos/as indígenas que hacen trabajo de campo entre culturas, aúnan lo occidental de su crianza y lo nativo de su cultura o alguna parte de la identidad de su padre/madre”, pero sí a través de nuestras identidades, poseemos máscaras que también son múltiples y diversas y rompen las fronteras del yo y del otro/a cuando trabajamos, por ejemplo, desde otras etnografías como la feminista, la militante y la activista, donde nuestro «juego de máscaras» y nuestras relaciones están referenciadas por el trabajo transcultural femenino, que pretende desentrañar lo que significa ser mujer, madre, activista y/o artista en este caso, en otras situaciones cotidianas. Para la autora, realizar la labor de imaginar a la trabajadora de campo, que asume ser mujer, “está atenta al género en su propio tratamiento, en sus acciones y en las interacciones con las personas de la comunidad junto a la que investiga, ella también está entendiendo su situación a través de un proceso de las similitu-

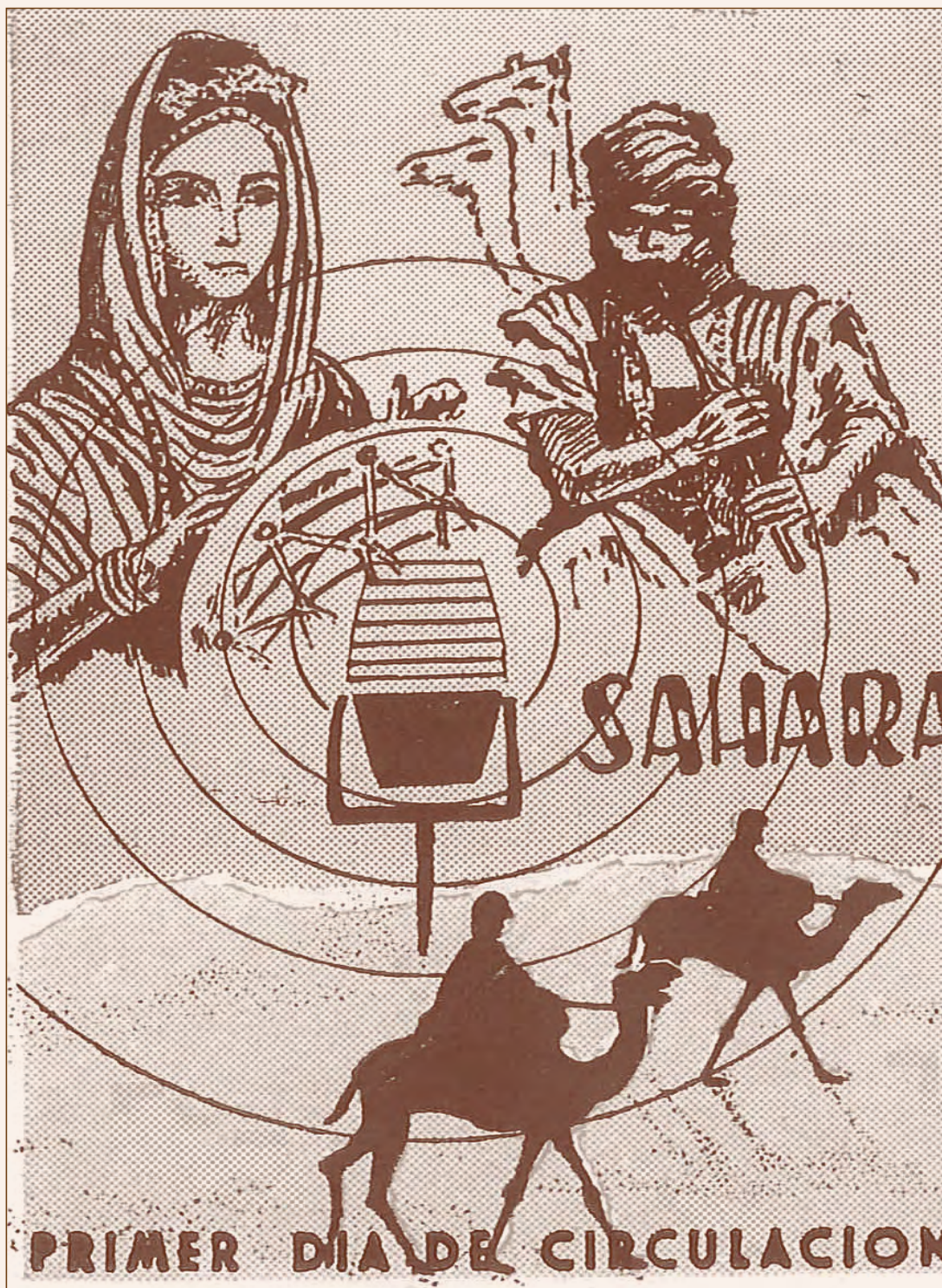
des y las diferencias” (Ibid.:41). Se inclina políticamente por entender la posición de la otra (s), ya que ella (s) confiesa una similitud y tareas limitadas. Es en esta línea que Carrillo (2014<sup>40</sup>), reflexiona cuando le preguntan acerca de su trabajo con mujeres afrocolombianas del Pacífico y el Caribe, argumentando cómo estudiando desde una etnografía hecha por mujeres y para mujeres, no podemos hablar de objetos de estudio, porque ellas trabajan junto a nosotras, tienen nombres y apellidos, las conocemos mientras ellas nos conocen a nosotras, ellas nos ven a nosotras mirándonos. Por supuesto con la colaboración de hombres, pero partiendo de la reconstrucción desde las mujeres, una mirada desde donde podemos entender (nos) desde dónde me están narrando y cómo me voy transformando desde mí misma. No es desde nosotras y nosotros, yendo a una comunidad, observando y contando, sino desde todas las personas que participan junto a esta narrativa.

## Conclusión

Para concluir este apartado, quisiera añadir que realizar esta investigación, justamente me supone atravesar entre otros aspectos, un paradigma teórico complejo, que necesita responder a las articulaciones que van tejiendo esta red de imaginarios colectivos, juegos de máscaras, brechas identitarias, escenarios, etc. (...) para poder llegar a entender o por lo menos intentarlo, la manera en que se enlazan las experiencias artísticas de los mundos saharauis. Necesitamos reconocer que las identidades musicales son la consecuencia de la sumatoria; movimiento, intercambio y (re) construcción, que están en constante negociación de los componentes de auto-identificación con otros grupos, en el tiempo y el espacio. Del mismo modo que la música, la identidad y la antropología feminista, han puesto el foco en los estudios de las mujeres en otros lugares, siendo para mí las herramientas teóricas para comenzar; a medida que voy analizando los momentos vividos y mis transformaciones identitarias, puede que al igual que mis objetivos, que se han modificado a lo largo de este proceso de campo aprendido y desaprendido constantemente, el marco teórico lo haga, y conforme empiece a analizar la red de articulaciones entrelazadas a través del proceso, la autorreflexión y la metodología realizadas, los conceptos y paradigmas también muten sobre otras o con ellas. Por tanto, este apartado queda abierto a posibles y futuros cambios si los hubiese.

40. Ibid.





SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

Filateria 4: Artistas saharauis. Sellos Edifil 275/78 Fuente: Correos.



## Capítulo II

### Metodologías, reflexividades, trabajo de campo (s).



**Imagen 12:** Ser lo que quieras ser. Panel Esperanza futura. Fuente: Exposición Daqqat Sáhara.

*La mujer saharai en la música representa la historia (...). Como mejor puedo escuchar Haul  
es en un entorno haciendo el té, mi abuela diciéndome qué está diciendo la canción.  
Ese entorno lo vivo con las mujeres de mi familia.*

Entrevista con Hamma<sup>41</sup>

---

41. Tabla 7: MC 1. EM. Entrevista 1.



## II.1. El planteamiento epistemológico de la colaboración

El término autocrítica “refiere un juicio crítico sobre obras o comportamientos propios” (RAE), así como el concepto de la metodología, “nos informa sobre un conjunto de métodos que se siguen en una investigación científica” (Ibid.). Sin embargo, la reflexividad se argumenta como la cualidad de reflexivo, o introspección. Siendo esta última “una mirada interior que se dirige a los propios actos o estados de ánimo”. Considerando muy relevante la reflexividad en este proceso de investigación, para mí este quehacer requiere pararse constantemente y auto-evaluarse; auto-reconsiderar cómo lo he hecho, cómo lo estoy haciendo, cómo lo voy a hacer. Quizás en este aspecto, he tenido que detenerme en demasiadas ocasiones por la complejidad de la temática del estudio aquí presente, y la cantidad de vueltas y vueltas que de por sí he dado en cada paso. El proceso de reflexión se ha ido preguntando constantemente para qué y para quién, qué aporta la escucha activa de los paisajes sonoros como punto de partida para construir los desafíos que se presentan. Dos estrategias metodológicas derivan de esta consideración: la «Investigación Acción Participativa» (IAP) para co-pensar los problemas de la comunidad, y la «Investigación como Acompañamiento» (Torres y Del Valle, 2014:127), orientada esta última a escuchar, interpretar, proponer desde el acompañamiento en la toma de decisiones y en la ejecución de las prácticas a realizar. Durante esta etapa de mi vida junto a los colectivos, “nuestras experiencias como antropólogas, han sido un continuo aprendizaje y des-aprendizaje”, comentaba mi colega S. Cota, evaluando (nos) acerca de nuestros análisis, dudas y diversidad de opiniones con respecto a cómo se debe o no realizar una etnografía de estas características. «Música», «Identidad» y «Mujer», como mencioné en el apartado anterior, dialogan y difieren a lo largo de este camino, que también tiene en cuenta otras formas de hacer, otras metodologías que beben de la investigación-acción en su vertiente más comunitaria. De este tipo de metodologías que habitan este trabajo, debo destacar la consciencia y aceptación desde nuestra posición, la mía y la de todas las personas que han participado y colaboran en este sentido. Desde mi perspectiva situada, aceptando mi posición como mujer en cualquiera de las realidades donde me he situado, me sitúo y me seguiré situando, desde mis

límites económicos, personales y /o multilocalizados; he experimentado un cambio significativo en lo que respecta a mis identidades y mis formas de hacer. Desde los momentos de inflexión personal antes, durante y después de comenzar esta andanza, he verificado en primera persona que el conocimiento situado me ha servido a menudo, para justificar una forma de conocimiento diferente a aquellas que como argumentaba Haraway, servían para “edificar universales desde la objetividad científica” [Haraway (1995), en Piazziani, (2014:12)]. Cuando la autora presentó la epistemología de los conocimientos situados y parciales, se evidenció la necesidad de una mayor existencia de mujeres en los espacios de producción del conocimiento. Esta sostuvo, que las personas, incluidas las científicas, sólo podemos llegar a un conocimiento parcial de la realidad, y que la forma que este asuma, dependerá de nuestras experiencias previas, «posición económica», social, etc. Por tanto, es necesario analizar de qué manera nuestras experiencias antes, durante y después, influyen en lo que investigamos. La autora se refiere a conocimientos situados y conectados parcialmente, pues “no basta con localizar el conocimiento o con ser crítica; necesitamos un circuito universal de conexiones, basado en la habilidad parcial de traducir” (Ariza-Pomareta, 2017:62). No se trataría de mirar desde un lugar concreto para describir un universal, sino de mirar desde una posición específica en un momento determinado, y obtener un conocimiento parcial, que busca con otras miradas desde aquí y ahora, que nos libera de estar atrapadas en ciertos determinismos culturales, paradigmas e identidades. Todo ello me ha llevado a actuar, hacer, y reflexionar desde una perspectiva distinta a la que se me ha pretendido marcar desde mi identidad cultural, pudiendo transformarse esta, y cambiar o no, en base a mis experiencias.

Tanto las tres categorías que configuraron el abordaje teórico de esta investigación, así como los objetivos y herramientas metodológicas, han ido cambiando conforme lo ha ido haciendo el proceso etnográfico, así como he ido cambiando yo misma desde mi persona, mis relaciones sociales y prácticas de resistencia. Como mujer, antropóloga, etnógrafa y feminista entre otras múltiples identidades, he tenido muchas contradicciones y autocríticas que no me permitían hablar desde mí, sino desde el grupo en todos los momentos, tarea que desde aquí intento construirme para mí misma. También he atravesado reflexiones reiteradas sobre el carácter activista y comprometido de esta investigación, sobre la validez académi-

ca de mis reuniones, conversatorios informales, y participación. Sobre el equilibrio entre lo que la academia me limita (refiriéndome a los tiempos, las tareas y requisitos de participación en actividades anuales, congresos, seminarios, etc. Que considero no han tenido en muchas ocasiones en cuenta, la realidad de cada estudiante, y me refiero en mi situación concreta, pero podría ser desde otras muy diversas, a la realidad económica y el sacrificio que conlleva realizar una tesis doctoral sin una beca, y con trabajos-mudanzas inestables). Y la comunidad me solicita. ¿Qué quiero decir con esto último? Con miles de archivos que analizar, ordenar y reestructurar, devolver, eliminar, etc. Al finalizar esta tesis, por una parte, se ha conseguido uno de los objetivos más importantes, que se propuso desde un primer momento, precisamente que todo sirviese más allá de la academia; no porque no me ubique dentro de esta, sino porque estando en ella como oportunidad de realizar esta investigación; a la misma vez considero que también debe adaptarse a cada realidad, transformarse, abrirse y aprender otros modos de indagar, a otras maneras que, presentan un incalculable esfuerzo para salir adelante, generando efectos muy positivos y enriquecedores: Como por ejemplo, que la misma comunidad sea la que haga, proponga o dirija un uso del proyecto para presentes y futuras iniciativas. Esto es lo que ha pasado y está pasando desde el I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes, que nació de este «quehacer» colectivo durante el año 2018/2019, y no ha parado de suceder, tanto que se escapa a mi disponibilidad y tiempo, poniéndome en un lugar embarazoso a veces, adquiriendo un papel de mediadora entre la comunidad y la política, entre el activismo y su problemática (s), fenómenos diversos que aún tengo que resolver desde mis habilidades personales y herramientas adquiridas.

### II.1.1 Digresión auto-crítica reconstruida

Aceptando mi dispersión en muchas ocasiones, sobre todo en cuanto a la experiencia vivida en el/(los) campo (s), esto me ha guiado a (re) construir datos etnográficos de una manera diferente. Dependiendo del contexto y la situación que me encontraba, las entrevistas se transformaban en conversatorios informales, las grabaciones de vídeo y audio, en videoclips de creación artística colectiva, las reuniones no registradas y registradas por protocolo, en experiencias de «escucha Consciente» (Oliveros, 2005). Y las actividades

de participación comunitaria en enriquecimiento recíproco y escucha aprendida. Todo ello ha sido realizado desde mi motivación, emoción y resistencias, superando muchos obstáculos personales y económicos, y creyendo en este trabajo más allá del establecimiento de un sólo papel como investigadora en la academia, creando una etnografía que aunque haya desdibujado límites, se ha configurado, considero, bajo los patrones generales que establece la disciplina antropológica. Por tanto, este paradigma metodológico ha centrado su mirada etnográfica en la comprensión del universo sonoro saharauí, en los discursos y las prácticas artísticas desde el tebal, tambor reservado al mundo de lo femenino; pero no ha podido blindarse a esta idea de la que se desprenden los objetivos que ya mencioné. Todo ello se ha constituido en torno a una etnografía interdisciplinar, que ha sido sustento primordial de las interpretaciones que ha generado. Una investigación-acción que:

*Hace hincapié en una rigurosa búsqueda de conocimientos, que es un proceso abierto de vida y de trabajo, una vivencia, una progresiva evolución hacia una transformación total y estructural de la sociedad y de la cultura con objetivos sucesivos y parcialmente coincidentes.*

(Rahman y Borda, 1989:213)

Y que se ha alimentado de diversos modos de acción:

- De la etnografía cualitativa, basada en la auto-reflexión y la reflexividad de manera obsesiva en ocasiones.
- Una etnografía que ha puesto en el centro a las mujeres, a través de la perspectiva situada y la interseccionalidad, y que sigue abierta a otras propuestas y abordajes, puesto que no ha cesado de bailar en los distintos escenarios, y también fuera de ellos.
- Una etnografía dialógica, que ha pretendido debatir constantemente con las personas independientemente de su profesión, identidad o ideología, interés o participación como colectivo, para ofrecer un espectáculo final inacabado, que interpreta desde la forma más acertada y sincera posible.
- Una etnografía activista y colaborativa, influenciada por mi experiencia personal y compromiso político con la comunidad saharauí, y atravesada por la ecología de saberes entendida “como un encuentro entre experiencias de colectivos subalternos, especialmente del Sur Glo-

bal” [Arriscado (2004), en Santos y Meneses, (2014:241)], así como por la investigación feminista, que “inevitablemente empuja hacia la colaboración, valida la escritura dialógica, y establece un compromiso político con la comunidad junto a la que investiga” (Lamas, 2018:14).

Con respecto a esta última, me parece importante mencionar el momento en el que la autora referencia la propuesta de Lamphere [(2016), en (Ibid.:53)], para quien la reciente etnografía activista se caracteriza por ser participativa y colaborativa dentro de los movimientos sociales, por ofrecer la investigación al público, y por incluir la propuesta feminista interseccional y situada. ¿Por qué?

1. En primer lugar, porque la “participación dentro del movimiento social” (Lamas (2018:15) como activistas, supone trabajar en un movimiento social como hecho facilitador para avanzar los objetivos de este, además de poder tener acceso a la información y saber acerca de las luchas cotidianas.

Para esta investigación, este aspecto ha sido complejo, ya que los mismos movimientos sociales parecen sostener contradicciones internas y externas entre sí. Desde mi posición, participando junto a dichos movimientos, no he querido abandonarme completamente a la totalidad de sus objetivos, puesto que en muchas ocasiones, a mi parecer, enturbiaban los de la misma comunidad saharauí y otros grupos, con los que he ido trabajando desde el inicio. ¿A quién me refiero? A los y las jóvenes saharauíes en la diáspora y en el exilio, a los y las jóvenes españolas que participan junto a estas, “a artistas, artesanos/as y grupos culturales” (De Carvalho y Flórez, 2014:135), que visibilizan y recuperan el arte a través de la creación de saberes para reivindicar sus resistencias. Este equilibrio no ha sido fácil, ya que desde el principio pequé de brindar excesiva confianza a/en las asociaciones que trabajan «para el pueblo saharauí<sup>42</sup>», en algunos gobiernos regionales y autonómicos del estado español, así como en otros agentes públicos y /o privados, que a mi juicio y desde mis vivencias trabajando en ocasiones con estos, parecen tener una doble moral: por una parte ofrecen ayuda y trabajan para la población saharauí con la contraparte en los Campamentos de refugiados/as. Por otra parte, atisban amparar sus prácticas en perspectivas aún paternalistas, saberes colonizados y sin posicionamientos claros y/o útiles para generar herramien-

tas de transformación, visibilización y solución de la causa saharauí. Por tanto, y sin pretensiones de realizar universales ni de generalizar, parecen estar «acomodadas» como receptoras de una ayuda anual, que les permite seguir trabajando año tras año en parecidas direcciones y objetivos. Con respecto a la información obtenida de sus luchas cotidianas, en este caso con la comunidad saharauí, esta ha venido dada desde mi preocupación real por no olvidar el contacto con estas personas (que ha sido recíproco), no dejar de lado sus opiniones en todo momento, así como entregarle las mías, y debatir y escuchar las propuestas que hemos ido compartiendo.

2. En segundo lugar, porque la «estrategia de colaboración» conlleva a que la antropóloga no determine las preguntas de la investigación, sino que al trabajar con los movimientos sociales se formulen estas desde sus necesidades. Esta cuestión, podrá señalar cierta problemática en relación a las interpretaciones que se realizan de los datos y al análisis de las resoluciones.

De acuerdo con Lamas (2018), y aunque en este caso yo tenía mis preguntas, curiosidades y dudas antes de trabajar con la comunidad saharauí, estas se han re- direccionado y orientado o reestructurado desde sus necesidades, pero también desde las mías, de las nuestras como grupo. El problema de la interpretación de los datos, la validez de los mismos, el análisis de las estrategias de cada momento y lugar, ha estado para mí presente en cada decisión o movimiento que pretendía llevar a cabo, cuestionando constantemente mi papel dentro de esta militancia, de esta investigación. Estas tensiones han hecho que como dije anteriormente, los objetivos iniciales se hayan transformado y/o modificado conforme la etnografía se ha movido por los distintos contextos de actuación. Es decir, en líneas generales, el intento de realizar entrevistas estructuradas o semi-estructuradas, cuestionarios, observación participante o grabaciones formales como se establece, o ha venido estableciendo; no ha podido darse bajo esta forma de entender el mundo sonoro saharauí. Las situaciones cómodas y fluidas, se han dado bajo el paraguas de la etnografía comprometida, activista y colaborativa, desarrollando así estrategias tanto offline como online: reuniones informales, llamadas telefónicas, conversatorios, video-llamadas (whatsapp, facebook, instagram,

42. Y señalo esto, porque no dudo que lo hagan, pero sí dudo de los intereses económicos y paternalistas que se esconden tras estos supuestos.

etc.), audios, vídeos y fotografías colectivas, organización y coordinación de encuentros de saberes, estos últimos en la línea De Carvalho y Flórez (2014:133).

*Partía de distinguir mi subjetividad previa, marcada por una intención concreta de acción, de la creación de una lógica de investigación que permitiera una interpretación intersubjetiva y reflexiva y metódica de lo observado limitando en la medida de lo posible sesgos derivados de la intención de intervención.*

(Méndez, 2018:69)

3. Por último, porque referencia, “las maneras de hacer accesible su investigación al público, incluyendo la escritura en editoriales, la presentación en ámbitos comunitarios, la realización de reportes, etc.” [Lamphere (2016), en Lamas (2018:53)].

Hacer accesible la investigación al público, es el único objetivo que no ha sido transformado en este proceso, puesto que ha estado en concordancia con los supuestos iniciales. La creación de perfiles en redes sociales para la difusión «artista» de la lucha saharauí ha creado un punto de inflexión en esta investigación, que junto a la presentación de esta en ámbitos comunitarios, se han convertido en las estrategias más representativas e importantes para la comunidad saharauí en sus objetivos y luchas diarias. La organización del «I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes: Intersaberes desde el Sur», supuso un punto de inflexión rodeado de experiencias de trabajo muy positivas, que ha derivado en fuertes relaciones de confianza, y dado lugar a la creación de prácticas colectivas-artísticas e iniciativas derivadas diversas «Sahara Soundscapes Sessions». Sobre todo ha cuestionado: ¿qué se está haciendo?, ¿qué se ha hecho?, ¿qué se va a hacer?, ¿en qué línea hay que seguir sumando voces para visibilizar, preservar y difundir la cultura saharauí? Aquí es cuando me percaté que lo que suponía para mí una estrategia metodológica que pensé podría funcionar para construir mi tesis, no premeditada ni ensayada, sino basada en creer firmemente en esa idea, tirar de la cuerda, y alinear todas las piezas del puzzle; se ha interiorizado, captado, entendido y asumido desde la comunidad para el establecimiento de su continuidad en el tiempo. La pregunta central ha sido la Participación: Sahara Soundscapes ha transformado las subjetividades de la comunidad saharauí desde las mujeres, sus propuestas, funciones y usos, incorporando un equilibrio entre comunidad y poder. “La transformación clave ha sido la colabora-

ción, nutrida de teorías que además de incorporar una perspectiva de género y de interseccionalidad, toman como punto central la relación entre poder y la agencia” (Lamas, 2018:16). Hale aporta una propuesta interesante a la hora de realizar la etnografía colaborativa y activista, cuando señala que “el primer paso es alinearse con un grupo organizado que lucha y establece relaciones de colaboración de producción de conocimiento con integrantes de ese grupo” Hale, (2008:20). Desde aquí creo haber intentado construir relaciones horizontales donde he aprendido y desaprendido, también enseñado y de-construido ideologías colonizadas, insertas en mí desde el pasado. Esto es lo que desde un primer momento he motivado en esta investigación, aunque a veces no ha sido tan idílico o tan recíproco como imaginé en algunos momentos previos. He experimentado el establecimiento de tales relaciones horizontales, hasta tal punto, que quizás haya desbordado o en ocasiones desestructurado, mi propio pensamiento, así como los objetivos que se planteaban en cada momento. Considero que he usado la empatía, la escucha y la auto-exigencia a unos niveles demasiado estrictos, tanto que he sentido momentos de desesperación por no poder atender las demandas que los grupos me trasladaban, teniendo que aprender nuevas formas de articular mi posicionamiento y relaciones sociales con respecto al tema abordado.

Desde esta investigación, se analiza la relación entre el proceso etnográfico y las subjetividades intervinientes, los modos de estar en el campo (s), así como las variadas formas de colaboración. Con el foco puesto en la comunidad saharauí, a través de un proceso etnográfico comprometido, multi-situado, «in situ» y digital, se abordan tres etapas de construcción de la identidad musical saharauí: la primera en la época precolonial, la segunda en el exilio, y la tercera en la diáspora, “atravesada por los procesos de movilidad y el impacto de las nuevas tecnologías donde emergen nuevas subjetividades” (Niebla & Sánchez, 2018:1). En este sentido, aparece en escena la cuestión del tiempo, un aspecto valorado por la antropología, en la que lo sincrónico se configura como específico del método etnográfico, pero no exclusivo desde mi parecer. De acuerdo con Ranocchiarri “Es imprescindible lograr conjugar lo sincrónico con lo diacrónico para poder entender las raíces de los procesos en el acto presente” (Ranocchiarri 2013:38). Y esto se ha mantenido en este trabajo, ya que para mi perspectiva y la de la propia comunidad, hay que volverse al pasado para entender el momento artístico del ahora y poder atisbar de algu-



na manera el futuro de nuestras acciones, así “el pasado se transforma en un activador del presente” Martín-Barbero (2015:7). Espero haberlo así mostrado en los capítulos III, IV y V de este documento. Dentro de todo el proceso, es imprescindible abarcar y tener en consideración constante el concepto del estudio de la «Performance», que integraron antropólogos como Richard Bauman o Roger Abrahams entre otros (y digo otros porque sigo sin encontrarlas a ellas), como la manera, la forma, la herramienta donde las identidades, las «máscaras<sup>43</sup>» se comunican. He podido por tanto usar como herramienta metodológica la performance, para analizar las relaciones sociales, políticas, históricas y artísticas de esta realidad, donde “el valor de la expresión sociocultural que se analiza; festividades religiosas, manifestaciones, etc., en función de la historia del sistema social que la engloba, sus relaciones con el contexto y las características de los participantes de la actuación” (Guzmán, 2009:195). Bauman (1996), consideró como herramienta metodológica la idea de actuación/performance como una representación artísticamente pautada. Cuestionó el enfoque esencialista del hecho folclórico, visto como un repertorio de comportamientos que en sí mismos ostentaran esa cualidad (por ejemplo cuentos, leyendas, mitos). “La actuación/performance estudiará la relación entre lo representado, el intérprete y su audiencia, en relación con las tradicionalizaciones<sup>44</sup> que sustentan su conexión con el folclore” (Martín-Barbero, 2005:12). En este sentido, la audiencia tampoco se relaciona como un fragmento pasivo, sino que se investiga como creadora de nuevas emociones sobre aquella música que consume; y esto se relaciona con la idea que señalé en el apartado anterior, cuando Finnegan (2003), aporta que la participación de la audiencia es muy relevante a la hora de analizar cualquier hecho musical. Este da relevancia a lo musical como proceso de co-producción colectiva en el que las personas que oyen son parte, ya que sienten la música y la integran en sus vidas desde sus emociones diversas. Así “consumidores/as, artistas y audiencias, constituyen comunidades de interpretación entre las cuales circulan saberes o conocimientos que crean efectos de identidad compartida” (Ibid.:13). Aquí debo señalar, que he tratado de realizar una narrati-

va escrita en todos los capítulos de este documento, pero a la vez añadir elementos visuales, enlaces digitales a creaciones artísticas colectivas y compartidas, experiencias informales, transcripciones literales de algunas entrevistas y/o conversatorios, donde se perciban las distintas perspectivas performativas que completan e inundan el carácter de esta etnografía, que supone una interpretación desde mi propia reconstrucción, intercalada en base a la de las personas que han participado en ella, exponiendo así los conceptos que he convertido desde mi experiencia en categorías o definiciones de análisis antropológico, pero también desde las concepciones de las demás experiencias.

*Pretendo mostrar que se puede caminar por la tensión que supone hacer etnografía y a la vez intervenir en procesos dialógicos desde un posicionamiento ideológico sin que esto tenga que implicar estudios poco rigurosos. También que la intersubjetividad etnográfica diluya la supuesta polarización entre conocer y actuar: ambas se desarrollan en paralelo y están entrelazadas.*

(Méndez, 2019: 68)

Lo que intento en todos los capítulos, pero especialmente en este, donde añado estos elementos mencionados, para intentar suplir algunos de los obstáculos con los que me he encontrado en cuanto a la práctica metodológica formal propiamente dicha. Con respecto a las entrevistas realizadas, que más bien han sido conversaciones informales, conversatorios o experiencias diversas comunicativas. Esto tiene varias explicaciones que chocan o cuestionan los métodos «clásicos» de la antropología social para esta investigación, y que más adelante señalaré con detalle; así como he logrado desde la diáspora crear relaciones de confianza mutua con las mujeres saharauis y hablar de temas para ellas y la sociedad saharauí y española «taboo», no he podido realizar entrevistas formales ni estructuradas porque coartaban la discursiva espontánea que sin embargo surgía al no intentar realizarlas. Es decir, y aquí de nuevo tengo que tomar las palabras de Bauman [(1992) en Guzmán, (2009: 195)], cuando hace referencia al hecho de que el análisis de la performance abarca desde narrativas poco marcadas “como la anédoc-

43. Juego de máscaras al que hago referencia en el apartado anterior.

44. Tradicionalizaciones que se apropian de saberes que se creían perdidos o que resignifican formas culturales al nuevo contexto y las reelaboran. Los modos en que se activan viejas prácticas que se daban por extinguidas y la lucha por el reconocimiento, ilustran la génesis constitutiva de discursos que resignifican el pasado. El pasado se transforma en un activador del presente.

ta que emerge espontáneamente en una conversación, hasta otras con más planificación” como el ritual de una boda saharai en nuestro caso concreto. La anécdota que él señala, se refiere a la «improvisación», que en mi situación particular ha sido esencial para mi vida y experiencia, así como creo lo es para el arte y sus manifestaciones, porque partiendo de unas premisas básicas de aprendizaje o no, el cuerpo interpreta en base a su sentimiento y emoción, desde dentro, desde su propio ser. Volviendo a la cuestión, y situándonos en los contextos diaspóricos, he podido grabar algunas conversaciones informales, y cuando lo he hecho, ha sido sobre todo cuando no conocía a estas personas, al principio digamos, de crear intercambios dialógicos con ellas. Es decir, me ha pasado al contrario de lo que se supone que me debía suceder, supuestamente en una investigación antropológica de corte «convencional», hasta que no se construyen relaciones de confianza con las personas con las que trabajas, en la mayoría de casos, la grabación genera desconfianza en un primer momento. En este caso, la grabación no generaba desconfianza en el primer acercamiento a cada persona, aunque sí coartaba algunas expresiones espontáneas-improvisatorias como señalo. Conforme la red de confianza se articulaba más cercana, las grabaciones de audio resultaban más incómodas, aunque aceptables en la mayoría de los casos. Dentro de estas grabaciones, han sido las realizadas en formato vídeo las mejor vistas, simplemente por el hecho de poder usarlas y hacer música y/o generar productos que la comunidad demandaba. Las realizadas en audio, como señalo, se han dado más al principio de los encuentros, a través de la escucha activa de paisajes sonoros, o para grabar reuniones acerca de la organización de encuentros y actuaciones inter-saberes que se han realizado, y que posteriormente se devolvían como consecuencia de sus requerimientos, mediante actas de reunión en texto escrito. “La performance es el habla natural, el lenguaje en uso, el terreno de lo particular e imperfecto, divergente según los hablantes y otros factores, las reiteraciones, distracciones de la memoria, etc.” (Guzmán, 2009:197). Considero que en un texto escrito estas cuestiones no se perciben, en vídeo sí, es por esto y por la aceptación de las distintas filmaciones por parte de la comunidad, que he tenido que dar más prioridad a estas que al audio, sin excluir esta última, ya que ha sido un elemento principal para grabar entre todas paisajes sonoros de la vida cotidiana de la comunidad saharai, y usarlos

como expresión artística, por ejemplo en la exposición de fotografía «Daqqat Sahara». Otros lugares donde se ha insertado el proceso metodológico, han ocupado los campamentos de Tinduf, donde ha sido más difícil aún, el establecimiento de entrevistas o conversaciones formales, pero más accesible la grabación de audio y vídeo. Primeramente, cuando antes había explicado de manera informal el proyecto de visibilización, incluso después, y a lo largo del proceso de construcción de amistad y confianza que ha surgido, ellas y ellos eran las y los que pedían sobre todo fotografía, y vídeo, ya que han querido participar desde el primer momento (salvo un caso concreto que mencioné en el apartado anterior) y recibir digamos de vuelta y cuando se ha podido, productos de visibilización, como pasaba en la diáspora (edición de vídeo, micro clips, videoclips, fotografía profesional para redes sociales, etc). Por tanto, sobre las entrevistas que he realizado, a pesar de que en un principio la intención fue ejecutarlas de forma estructurada y/o semi-abiertas en algunas ocasiones, han sido en su mayoría conversaciones informales abiertas y o conversatorios online/offline. Debido a cada situación y contexto particular, y por iniciativa propia, he llevado conmigo una estructuración general y he iniciado el debate o los cuestionamientos en algunos casos concretos, pero al final no he querido intervenir o cortar la improvisación de los momentos, de manera que han surgido temáticas relevantes y paralelas sobre una cuestión común, la música. En este sentido, estas han pretendido tener una parte más estructurada en cuanto a la temática más específica sobre música, identidad y mujer, pero siempre han estado condicionadas por las necesidades de cada situación, junto con interrupciones de las personas; los niños/as jugando alrededor de las jaimas o en los espacios exteriores, los y las visitantes que llegaban a los lugares en cualquier momento, gritando su característico saludo: «Shtari fik, yak lavas, yak eljer, hamdullilah mashallah<sup>45</sup>», la superposición de frases y sonidos a la hora de establecer la comunicación bidireccional, etc. A pesar de ello, no lo percibo como un hecho negativo, todo lo contrario, ya que esta modalidad no estructurada y abierta, espontánea e incluso improvisada, me ha brindado con total seguridad creo, mucha más información y mucho más acceso a la confianza en mis relaciones con ellas y ellos, tanto que han surgido narrativas audiovisuales, generadas desde la comunidad por iniciativa propia, de la misma manera en conjunto compartidas así como apoyadas

45. Saludo saharai en hassaniya, por Isabel Casals.

por mí. Con un trabajo muy estructurado, esto no hubiese sido posible. A pesar de ello, tuve muchos momentos, sobre todo en los campamentos de refugiados/as de Tinduf, al principio (Trabajo de Campo I), donde me sentí cuestionada, observada, como si fuese a extraer arte, información y datos, volverme y lucrarme con estos, hechos que la comunidad ha experimentado anteriormente con otras personas y/o colectivos «parece ser». Es por ello, que viví muchos momentos de enfado en terreno, sobre todo cuando previamente no entendía algunas cuestiones como, ¿por qué tenía que pagar para obtener información? «yo, que iba allí tras hacer todos los esfuerzos económicos del mundo para lanzar sus expresiones al universo», por tener la oportunidad de conseguir una charla alrededor del té, a pesar de que yo iba a visibilizar su cultura, que era lo que ellas y ellos me demandaban constantemente. Afortunadamente esta sensación se desdibujó después; entendiendo mis condicionamientos culturales desde mi llegada a la «Hamada Argelina», la costumbre (s) que históricamente las personas occidentales, paternalistas, habían creado en ellos/as a lo largo de sus relaciones sociales desde el exilio y la ayuda humanitaria, y como no podría cambiar esas situaciones ni era mi intención, pero sí entender que el hecho de aportar económicamente cuando visitas una jaima para hablar sobre un tema que te interesa, se siente a veces como un acto recíproco, y supone mucho para las familias, por las condiciones en las que algunas viven, significando una forma lógica de agradecer su hospitalidad cuando habitas y compartes sus espacios y sus escasas provisiones. Por otra parte, supone conformar una vía de empoderamiento, de supervivencia, de reconocimiento laboral de su arte. Con el tiempo y entendiendo nuestras-sus experiencias colectivas, donde entidades políticas, asociaciones y ONGs, etc. Iban allí, les grababan, les hacían fotos o incluso se lucraban con este material, sin que ellos/as pudiesen recibir un producto devuelto, un feedback, una valoración-visibilización de su arte, una remuneración que les haga la vida un poco más llevadera, y sobre todo que permita mecanismos de valoración y fortalecimiento social. Esto me ha quedado claro, y he intentado desde el primer momento explicar que esta idea no estaba subvencionada, aunque algunas personas decían que lo parecía, y que ¿qué ganaba yo?<sup>46</sup> ¿por qué lo hacía? He tenido que pasar, sobre todo al principio, muchos momentos justificando

cándome, y explicando que yo estaba comprometida con la causa de hace años que tuve contacto con la comunidad, que su tradición musical me fascinaba, y que hacía esfuerzos abismales por intentar visibilizar lo que ellas y ellos me demandaban, que intentaba entender sus necesidades, y que yo no era una «blanca rica» que iba allí a llenar sus casas de dinero. En este sentido y con todos y cada uno de los eventos, reuniones, conversatorios que hemos tenido, los y las artistas han entendido todos los esfuerzos que de esta tesis se derivan (incluidos los suyos propios), y han querido que participe junto con sus movimientos en la difusión de sus demandas. La iniciativa ha tenido tanta visibilidad y aceptación, que ha llegado a otras artistas que no conocía, y han demandado el contacto de «Sahara Soundscapes» para terminar incluyéndome en foros participativos donde se comunican los y las artistas saharauis de los diversos lugares multisituados. Este hecho para mí ha sido y es un gran honor, sobre todo porque a pesar de los errores o inexperiencia que haya podido tener a lo largo del proceso, «Sahara Soundscapes» tiene un posicionamiento reconocido dentro de la comunidad; se mueve y es dinámico, se difunde desde la comunidad, que continúa marcando las pautas desde sus resistencias y necesidades. Aunque todo esto tenga una parte que me resta energía para vivir mi día a día, ya que recibo cada vez más demandas sobre la organización de eventos, la organización edición de vídeos, la difusión en redes sociales, la creación de talleres y conversatorios de aprendizaje común, etc. Volvemos a la cuestión del tiempo, y es que el tiempo en los campos, es relativo, no hay tiempo entendido como aquí, es un campo de refugio, donde evidentemente las perspectivas laborales o educativas, ocio, etc. Son escasas, por tanto, los esfuerzos que desde la diáspora o desde nosotras, hacemos en nuestro día a día para sobrevivir, allí se hacen en otros tiempos y sentires. No obstante, y aunque «se buscan la vida» constantemente, tienen que asumir y pagar alimentos a precios mucho más caros que aquí, por tanto, tienen que establecer estrategias para conseguir dinero de alguna forma; ya sea a través de sus familiares en la diáspora, a través de los y las españolas que les visitan o se llevan a sus hijos e hijas a través del programa «Vacaciones en Paz»<sup>47</sup>, o a través de mecanismos recíprocos y de solidaridad entre la comunidad.

46. Experiencias durante la organización del I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes: Intersaberes desde el Sur.

47. El Programa Vacaciones en Paz consiste en la acogida de niños y niñas saharauis por parte de familias residentes en España, durante los meses de verano.

En cuanto a la observación participativa, esta ha sido una inclusión en cada aspecto de la vida cotidiana de la comunidad y junto a ella, como persona considerada parte de la familia desde un primer momento, de manera que me ha sido difícil mantener mi neutralidad en muchas experiencias en las que quería ser objetiva, pero mis subjetividades se han mezclado y entrelazado con las suyas de una manera tan homogénea y hasta sesgada, que a veces no me he dado cuenta hasta reflexionar con cierta distancia. Mi nivel de compromiso y activismo ha sido tal, que me ha sido complejo sistematizar ordenadamente el proceso metodológico. Todo esto se ha ido resolviendo a través de un proceso personal de concienciación y autorreflexividad para visualizarme a mí misma desde la lejanía de los contextos, aprendiendo a separar lo personal de las tareas propias que requiere la investigación etnográfica. También he de añadir, que este análisis y experiencias, me han ayudado a tener una visión holística de la vida cotidiana con respecto a la música de este contexto y su papel, pero además con otros ámbitos que están imbricados en ella; como la gastronomía, el cuidado de animales, la artesanía, las relaciones sociales, de género, etc. Además, he descubierto que asimismo de lo que vengo mencionando, y la relevancia de incluir en este trabajo los numerosos archivos y materiales que he ido recopilando, entre los que incluyo letras de canciones, artículos de prensa, postales, sellos, escritos, libros, revistas, mapas, audios, ensayos<sup>48</sup>. Quizás debería haber incluido y/o analizado y traducido más canciones de tradición oral que me han ido brindando en este tiempo<sup>49</sup>, porque podría haber sacado más provecho para su visibilización, aunque lo que he usado sea más que suficiente para los objetivos iniciales y finales de esta etnografía. Aun así, me he centrado más en los géneros musicales, en el origen y en la fusión de estos, en las distintas etapas, instrumentos usados, ritmos elegidos por las y los intérpretes y sobre todo en la organización de actos performativos musicales y no musicales: bodas, rezo, elaboración del té, matanza de cabras, secado de carne de camello, eventos políticos<sup>50</sup>, etc. Ya que parecen ser los aspectos más significativos a la hora de diferenciar qué es la música saharauí propiamente dicha.

Por último, señalar que el hecho de «ser mujer y poner a la mujer en el centro», quizás me ha legado a

obsesionar tanto que en ocasiones he negado oportunidades de entrevistar o conversar con verdaderos artistas, sólo por el hecho de ser hombres, motivo que posteriormente se ha realizado debido a mi (re)apertura en estos términos: no entendía por qué en los campamentos tenía que acceder a ellas, las mujeres artistas a través de ellos, y que era realmente por coyuntura in situ, o no, pero yo misma también he ido de-construyendo «mi pensamiento colonial inconscientemente aprendido», para desaprender e ir aceptando las necesidades de ellas desde dentro, que en ocasiones no son iguales que las mías, porque somos mujeres en diferentes lugares y resistencias políticas, pero con la singularidad común de estar atravesadas por ciertos procesos similares.

#### II.1.1.1. Métodos para una etnografía artístico-antropológica

Digamos que un método es una forma, una manera de acción sobre uno o varios ámbitos. La etnografía, es uno de esos modos de investigación por el que se estudia un aspecto social específico. El término proviene de la antropología y se usa para referirse a la “descripción del modo de vida de un grupo de individuos. Se interesa por lo que la gente hace, cómo se comporta, cómo interactúa” (Woods, 1987: 18). Siguiendo al autor, la etnografía se propone desentrañar una serie de paradigmas, valores y creencias de la comunidad desde donde se producen y sus cambios más significativos si los hubiese. La etnografía parece por tanto, ser la forma más esencial de investigación social, a través de la cual las personas dan sentido a sus cotidianidades. Esta a veces ha sido criticada por no producir un conocimiento científico riguroso, otras, defendida como el único método para entender el significado de las actividades humanas, un antagonismo entre naturalismo (métodos de investigación cualitativa) y positivismo (métodos de investigación cuantitativa), debate que llega hasta nuestros días y en el que no pretendo entrar ahora. “La etnógrafa debe participar abiertamente de la vida cotidiana de las personas durante un tiempo, recogiendo todo tipo de datos accesibles sobre los temas que ha elegido estudiar” (Hammersley y Atkinson, 1994: 13). El método etnográfico se caracteriza por ser, según Angrosino, (2012: 35-36):

48. Para más información clica en: <http://www.saharasoundscapes.org/>

49. Canción *Yā Banīy As-Saharā*

50. Encuentro anual noviembre 2019 *Manifestación Madrid 2019*.



- Un método de campo, donde la investigación se realiza en los entornos donde viven las personas y se relacionan entre sí. (Trabajo de Campo).
- Personalizado: La investigadora observa y participa, está en contacto directo con las personas a las que estudia. (Observación participante).
- Multifactorial: Se emplean diversas técnicas de recogida de datos, que posteriormente serán analizadas a través de sistemas de triangulación. (Entrevistas).
- Dialógico: Los resultados de la investigación pueden ser valorados también por las personas que han sido estudiadas, y por tanto participan en la elaboración de las interpretaciones y conclusiones del estudio. (Conversaciones).

Es decir, una investigación etnográfica presenta la singularidad de realizar un trabajo de campo en un determinado contexto (s), a través de la observación participante con las personas, usando técnicas para la recogida de datos (entrevistas, conversaciones, etc.) que posteriormente serán analizadas y valoradas junto a dichas personas para la elaboración de los resultados. Y es que desde finales del siglo XIX numerosos paradigmas antropológicos han venido postulando el trabajo de campo y la observación participante en contextos «no europeos», que fueron adaptándose desde los años veinte al estudio de grupos sociales en comunidades «modernas», y se extienden metodológicamente desde Malinowski, padre del funcionalismo, el culturalismo, estructural funcionalismo, marxismo, simbolismo y postmodernismo... Hasta hoy día, donde nuestra práctica diaria compartida nos demuestra que la investigadora presenta ciertas confrontaciones consigo misma con respecto a la veracidad o eficacia de los métodos. Nos referimos a la práctica compartida o también llamada «modos de colaboración») como una colaboración que es sostenida por todas las personas de forma horizontal. "La colaboración está en boca de todos: activistas que aspiran a sustituir las relaciones jerárquicas por organizaciones horizontales, artistas que transforman a quienes antes eran sus públicos" (Stalella y Sánchez Criado, 2020:2). ¿Acaso una conversación producida de manera informal no es metodológicamente fiable? La etnografía redirige sus maneras de relacionarse con el campo a través de tecnologías digitales, adaptaciones improvisatorias, dispersiones tangibles e intangibles de manera que el trabajo de campo modifica las premisas del pasado, para modificarse, abrirse y redefinirse. En otras conversaciones reflexivas con mi colega Ariana S. Cota, (2020) comentábamos lo siguiente: se hace visible que una antropóloga que realiza una etno-

grafía, lo primero que hace es seleccionar un tema de interés en un ámbito concreto. Previamente debe conocer y saber hacer, usar una serie de métodos y técnicas de investigación social que van a proporcionarle la información a la que necesita llegar. Aterriza en una «realidad/es», «con/vive junto» a su grupo de estudio. Primeramente todo le parece foráneo, pero pasa el tiempo y registra ciertos fenómenos que le llaman la atención. Con todas sus notas de campo, regresa a casa, y va escribiendo otras notas donde también refleja sus sensaciones y emociones cuando conoce a la gente, localiza y selecciona «personas clave», hace entrevistas, se discuten los temas que más le han interesado. Cuando llega un momento en que la gente repite siempre las mismas cosas, se ha saturado la información disponible, y entonces regresa a la universidad, coge su diario de campo, transcribe sus entrevistas y elabora una etnografía. Si tiene un compromiso con el grupo, vuelve con la etnografía y se la enseña al grupo, por si tiene que cambiar o no cosas, etc. Luego la presenta, la pública y otras etnógrafas la leerán, la citarán, etc. Nos dábamos cuenta que la antropología para nosotras no es esto, eso es lo que se espera de una cuando se dispone a realizar su tesis doctoral. Lo que después nos encontramos en la vida real es otra cosa. Hay gente que pese a darse cuenta de que la etnografía no es eso, al realizar su tesis pretende encajar lo que ha hecho dentro de esos paradigmas, me incluyo a mí misma al intentar realizar los pasos y fases que «deben ser» al principio de esta trayectoria. Pero resulta que no han sido, y que intentando ser, se han transformado en otra dirección, pero con la misma validez y sentido que requiere una investigación antropológica, o eso pretendo creer. Me interesaba transitar otras formas de ver, otras maneras de reconstruir los discursos «las expresiones que no se ven», quería desmontar, una vez más que una no tiene por qué hacer lo que se espera de ella. No quería hacer eso, y la palabra que más he escuchado a lo largo de la realización de mi tesis ha sido Dispersión, concepto que tiene diversos significados (RAE), de los que selecciono los siguientes:

1. tr. Separar y diseminar lo que estaba o solía estar reunido.

¿Acaso separar lo que estaba reunido no puede hacerse para volver a (re) unirlo desde otro lugar?

2. tr. Dividir el esfuerzo, la atención o la actividad, aplicándolos desordenadamente en múltiples direcciones.

¿Qué ocurre si la vida te lleva sin remedio a dividir el esfuerzo, la atención y la actividad desordenadamente para (re) ordenarlas de nuevo en cuanto te

lo permita? Podemos abanderar las Metodologías de la Dispersión como una tipología que pueda interseccionar, abarcar, confluir todos y cada uno de los planos por los que atraviesa la persona cuando investiga, y que en numerosas situaciones de vulnerabilidad (o no), son indisociables. Abierta, Improvisatoria y Dispersa son las tres características principales de esta metodología. Que bebe de la creatividad (abierta), la improvisación, y la inventiva (dispersión) en el sentido que Estalella y Sánchez (2020:145) otorgan cuando afirman la necesidad de estas características en cualquier etnografía que estudie las relaciones sociales entre sí. El modelo y la descripción que el método etnográfico nos propone son extraordinariamente valiosos, pero si consideramos empíricamente cualquier trabajo de campo etnográfico, reconocemos rápidamente que este siempre supera las anticipaciones que el método plantea y desborda su capacidad para orientarnos. Hemos de improvisar constantemente en nuestro habitar otros mundos sociales y, en muchas ocasiones, también hemos de inventar cómo relacionarnos. “El método es insuficiente para dar cuenta de la complejidad social y sofisticación epistémica de la situación etnográfica: lo que ocurre cuando hacemos trabajo de campo desborda las hechuras del método” (Estalella y Sánchez, 2020:3).

¿Qué hemos hecho?:

- Pensar y hacer juntas.
- Usar métodos abiertos<sup>51</sup>: Talleres<sup>52</sup>, conversatorios, reuniones informales, eventos artísticos, grabación de videoclips, diseño y creación de Aplicación Software.
- Observar participativamente.
- Retornar relaciones horizontales.

A pesar de todo esto, podemos afirmar por tanto, que los métodos que se han usado a lo largo de esta investigación, se pueden dividir en «Métodos convencionales (MC1)», los usados mayoritariamente por la antropología social, y que he intentado llevar a cabo en algunas ocasiones pero no con tanto éxito como esperaba, ya que por ejemplo; la entrevista formal suponía una jerarquía entre entrevistadora/entrevistada que era incompatible con los modos de relación y compromiso con quienes hacemos la

investigación, ya que son compañeras, no objetivos de estudio. No he hecho entrevistas de este tipo porque se nos hacía muy antinatural sobre el contexto, tanto a las demás personas como a mí, por tanto se han realizado conversaciones informales principalmente, ya que además me di cuenta que en las entrevistas grabadas, la gente no me contaba lo que podría contarme en una conversación informal, «no les interesa sacar trapos sucios o lo que nuestro tribunal sepa o no sobre su historia, lo que de verdad les interesa es visibilizar sus prácticas culturales y su conflicto». «¿Cuántas entrevistas se han habrán hecho a personas que han hecho su observación participante durante meses y luego se han ido con un conocimiento mínimo escaso?»<sup>53</sup>. La parcela de conocimiento que ahora tengo, no podría haberlo conseguido sin ser parte del grupo, y es desde aquí desde dónde yo quiero construir mi conocimiento.

¿Por qué lo he hecho así?

Porque yo también quiero abrir la academia y establecer otras formas y caminos para que esta pueda aprender de esos grupos con lo que se están haciendo este tipo de investigaciones, y tratar a las personas como partícipes no como sujetos desde los que extraemos. Creo que la academia debería ser más flexible. Por ello, considero que se puede estar dentro y contra aquellas formas de conocer que sólo reproducen el poder y no tratan de desafiarlo. Hablamos de los métodos que he llamado «Métodos dispersos, abiertos e improvisatorios (MD2)», aquellos que fundamentados históricamente presentan un cariz participativo, que no extrae datos y los publica, si no que busca un fenómeno social, se compromete política y activamente, también emocionalmente, trabajando junto a las necesidades de la comunidad en la línea de la IAP, y sobre un conocimiento previo, que es capaz de improvisar y de adaptarse a cada situación:

MC1
Observación participante
Entrevistas
Cuestionario

**Tabla 1:** Métodos Dominantes 1. (MC1).

Fuente: Elaboración propia.

51. En el sentido de permitirnos una modificación de última hora, una transmutación.

52. Talleres de Tebal, Danza Contemporánea, Rap, Sensibilización. Conversatorios con artistas, personas del mundo de la cultura y el arte, mujeres en la diáspora, políticos, maestras, etc. Reuniones informales con instituciones, asociaciones, colectivos. I Encuentro Internacional Sáhara Soundscapes (Granada). Sahara Soundscapes Sessions, Daqqat Sáhara- Ashtarut. Videoclip Tefla Madlouma. Presentación Plataforma 25Nov 2022, Granada.

53. Reflexividades con S.Cota.

MD2
IAP. Observación participativa
Conversatorios
Reuniones
Eventos artísticos
Talleres
Seminarios
Grabación de videoclips
Exposiciones fotográficas
Foros
Congresos
Concursos
APP Software
Reflexiones de escucha colectiva

**Tabla 2:** Métodos Dispersos, abiertos e improvisatorios 2. (MD2). Fuente: Elaboración propia.

## II.2. Experiencias multisituadas

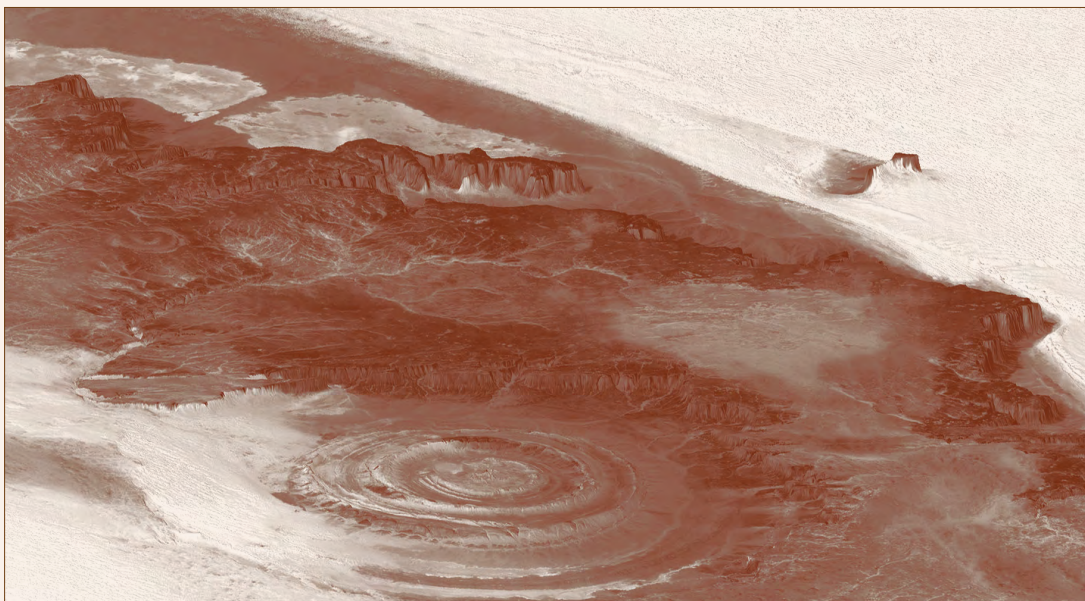
Los distintos escenarios que ha atravesado esta investigación, como mencioné en el primer apartado, han tenido y tienen la característica común de ser realidades multisituadas en el tiempo y espacio, por ende, experiencias multilocalizadas.

Gran parte de la práctica metodológica que acontece en este proceso, ha estado fundamentada en los diversos y variados encuentros de saberes que se han producido, y que han permitido construir y reconstruir todas y cada una de las cuestiones que surgieron y se modificaron o no, a lo largo de estos años. Vuelvo a reiterar, que por ser este un documento escrito, quizás no se perciba que las fases de investigación, aunque ordenadas y referenciadas cronológicamente, han sido y son una espiral que se mueve adelante y atrás constantemente, correspondiéndose mutuamente los fenómenos acontecidos en esta coyuntura. Simulando como vemos (imagen 13) la Estructura de Richat, conocida como «El ojo del Sáhara», una sucesión de capas superpuestas unas encima de otras. “Un enorme socavón de anillos concéntricos situado en el desierto mauritano, es un cráter producido por el impacto de un gran meteorito” (Pinto, et al. 2010:9)

### II.2.1. Prácticas metodológicas: Fases de Investigación

Me gustaría hacer un recorrido general por el proceso metodológico a nivel holístico, para en el siguiente epígrafe especificar cada una de las fases de investigación con más detalle. La práctica metodológica en una primera fase parte de una revisión documental y bibliográfica sobre el estado de la cuestión y la elaboración de una planificación programada, que la práctica fue modificando por situaciones personales diversas. La segunda fase es en la que se desarrollan prácticamente todo el conjunto de métodos y técni-

**Imagen 13:** Estructura de Richat. Fuente: <https://www.nasa.gov/>



cas de investigación social, partiendo de un cuestionario abierto, elaborado en 2017 y dividido en cuatro bloques: «Mujer», «Música», «Percusión», «Usos» y «Funciones». Con preguntas para saber la opinión de las mujeres saharauis con respecto a cómo perciben su identidad musical centradas en y desde el tebal, sus usos y funciones; cómo la población percibe estos sonidos y qué significados tienen. Aquí participaron varias mujeres de la diáspora saharauí en el Estado español (mujeres jóvenes y adultas). A través de estos cuestionarios empecé a acercarme a ciertas concepciones y percepciones del mundo artístico saharauí. Pero estos fueron escasos porque la mayoría de estas prefería reunirse y charlar en sus casas, alrededor de un té propiamente saharauí. Y entonces es desde este momento cuando surgen los primeros intentos de entrevistas «formales», que como he explicado anteriormente, se convierten en informales y en conversatorios, y dan lugar a la elección de tomas y grabaciones de los sonidos del tebal, sus espacios y ambientes sonoros, con la mayor representatividad posible de esos espacios multilocalizados en los que la población saharauí se encuentra como venimos señalando. Y así, van apareciendo ideas sobre la creación de iniciativas comunitarias de saberes compartidos para cubrir la demanda y necesidad de la población de visibilizar al mundo: rituales gastronómicos, fiestas tradicionales, músicas, artesanías, idioma, etc. De todas estas técnicas de investigación que van apareciendo hiladas e interdependientes unas tras otras, surge el propósito de generar un espacio web, una aplicación de software a modo archivo digital que sirva para «defender el patrimonio sonoro saharauí», donde paralelamente al trabajo metodológico, se han realizado encuentros, reuniones y participación junto a la Escuela Técnica Superior de Ingenierías Informática y Telecomunicaciones de la Universidad de Granada. Además de un trabajo de recopilación, escaneo y catalogación de fondos y digitalización de archivos. Esta fase por tanto, va a estar direccionada hacia la investigación y el/(los) trabajos de campo, eligiendo lugares, personas, encuentros para, aplicando una metodología de carácter cualitativo, basada en la fotografía (Canon Réflex), imágenes 360 (Ricoh Z1), grabaciones de audio y vídeo, (Grabadora Zoom H2n y Micrófono Shure) y ediciones de estas últimas (ninguna manipulada en laboratorio), sólo se realizaron cortes y superposiciones útiles para los objetivos planteados (Movavi Editor, Audacity). Las entrevistas dirigidas y estructuradas al principio, fueron sobre la opinión y valoración afectiva de los espacios sono-

ros: Se les presentaban grabaciones sonoras, las escuchaban sin conocer anteriormente el sonido, una vez las escuchaban, creaban un mapa sonoro en su mente y comentaban al respecto la evocación y sentimiento de esos sonidos. Esta técnica, llamada «Escucha Reactivada», desarrollada por Jean Francois Augoyard en 2001, diferencia entre el sonido mismo y el sonido interpretado por la persona, que se determina por un contexto o varios, y un conflicto político, económico, social y cultural en esta realidad concreta. Otra técnica ligada a esta es la que mencionamos con anterioridad, «Escucha Consciente» Oliveros (2005), desde donde analizamos conscientemente la escucha de los sonidos, ¿cuándo estamos escuchando activamente y cuándo no lo hacemos? Entender el sonido para investigar sobre la forma en que percibimos la escucha y el sonido. Este tipo de entrevistas sólo se pudieron realizar al principio de esta investigación, allá por marzo de 2017 en Cantabria, posteriormente fueron modificándose según las personas y tipos de relación lo requerían, dando lugar a que a partir de 2018, la mayor parte de esta etnografía, ha estado atravesada por la investigación-acción-participación, como se podrá observar en el siguiente epígrafe: a través de la organización de encuentros intersaberes, conciertos, creaciones performáticas, exposiciones fotográficas, con las personas participantes de «Sahara Soundscapes<sup>54</sup>». Artistas, familiares, vecinos/as, autoridades, etc. Se han puesto en diálogo los conocimientos sobre el mundo sonoro saharauí. Con respecto a la última fase, en la que se trata de sistematizar, interpretar y ordenar toda la información obtenida a lo largo de este tiempo. Se incluye además en esta, la realización de una Estancia Internacional en el Instituto de Etnomusicología, centro de Estudios de Música y Danza (INET md), donde realicé una investigación junto a la comunidad venezolana que habita la ciudad de Aveiro y los sonidos de su memoria, para el proyecto SOMA<sup>55</sup>. Por último, la publicación de la «App Software Sahara Soundscapes», una plataforma pública moderada para concentrar recoger, preservar y divulgar las prácticas culturales y artísticas saharauis:

*Dado el contexto geopolítico en el que se encuentra actualmente los miembros de la comunidad, esta cultura se encuentra en amenaza de desaparición. Para ayudar al encuentro, la divulgación y preservación de este acervo cultural, se ha desarrollado una plataforma web real de dominio: Sahara SoundScapes. El tipo de contenido que se*

54. Clica en Sahara Soundscapes: [Taller de tebal](#).

55. Para ampliar información de este proyecto clica aquí: <https://soma-ua.pt/projeto/>.



*pretende incluir en la plataforma ha determinado el desarrollo de la misma, tanto por el contexto político de conflicto, que supone un control y moderación de cualquier contenido antes de ser publicado, como por las modalidades de participación en la plataforma. Los usuarios potenciales son cualquier miembro de esta comunidad allá donde se encuentre y cualquier persona interesada en colaborar, compartir, consultar una colección de recursos digitales que va a ir creciendo a través del uso de la plataforma. Se trata por tanto del desarrollo de una herramienta tecnológica con aplicaciones sociales.*

(Muelas, 2022:7)

A continuación, se especificarán los detalles de la práctica metodológica propiamente dicha. Las fases de esta investigación se resumen en tres grandes bloques de actuación como hemos visto a modo general en el apartado anterior; el primero de ellos, relacionado con la búsqueda de respuestas, revisión y documentación sobre el estado de la cuestión, elaboración y redacción del plan de investigación correspondiente. El segundo, tiene que ver más con la preparación y ejecución del/los trabajos de campo, uso de los distintos métodos y técnicas de investigación, y preparación de la plataforma software. Y el tercero, corresponde al final, a la estancia internacional, el análisis y exposición de resultados, y la presentación de la plataforma referenciada.

## FASE INICIO. AÑO 2017–2018

En la primera fase se intentó entender el mundo sonoro saharauí a través de sus formas culturales, tradiciones y estructura general. Se comienza en 2016, extra-académicamente, realizando un estudio archivístico buscando y consultando datos del sonido y las músicas del pasado, en documentos y fuentes literarias e históricas, con la intención de recabar toda la información necesaria, para poder triangularla con los datos obtenidos durante el periodo de la investigación, y realizar los análisis correspondientes posteriormente. La escasa información sobre este tema concreto, me llevó a encontrar respuestas a través de las redes sociales, el teléfono y los conversatorios, con mis pri-

meros contactos, desde A. Valiño A., Salama, D., Hijo del Desierto, Y., Awah, B., Herrería, G., Hamma, A. y Chein, V. etc. Gracias a quienes fui enlazándome hacia otras personas que iban compartiendo sus saberes. El estudio de archivo documental tuvo que comenzar a repensarlo y realizarlo a través de colecciones privadas y bibliotecas, catálogos y hemerotecas digitales como “La Biblioteca Nacional<sup>56</sup>”, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional”, “Biblioteca Nacional de Prensa Histórica<sup>57</sup>”, “Catálogo colectivo de la red de bibliotecas de los archivos estatales”, “Depósito digital de documentos de la UAB”, “GREDOS, Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca<sup>58</sup>”, “Centro de Estudios del Sáhara Occidental de la Universidad de Compostela (CESO)”, “DIGIBUG, Repositorio Institucional de la UGR”, “CSIC”, “EUROPEANA<sup>59</sup>”, “FLACSO”, “CONICET”, “CEPAL”, “UNESCO” o “Unam Open Access”. Con respecto a los libros que se mencionan en la bibliografía, y que son relevantes para la tesis, algunos se encontraban descatalogados y fueron encontrados a través de la búsqueda de coleccionistas que vendían obras literarias inéditas, facsímiles, folletos de turismo, postales, sellos etc. Posteriormente, se realizaron consultas adicionales a otras fuentes literarias que perteneciendo a otras temáticas de estudio, en otros lugares y con otras perspectivas teóricas, contribuyeron positivamente a esta investigación. El inicio de las indagaciones y el estudio de la primera fase (la parte teórica) tuvieron lugar en 2017 y se continuaron hasta 2019. Una parte del estudio aportado en el marco teórico de la tesis, pertenece a la investigación previa realizada fuera de la academia, de manera más informal y aislada. Durante el primer año, desde el inicio hasta la aprobación del proyecto o plan de investigación por parte de la universidad, las tareas realizadas se orientaron en dos direcciones: Por un lado, las relativas a la indagación de la literatura científica, bibliografía audiovisual y sonora, localización de archivos antiguos, discursos y movimientos sociales correspondientes... Para conocer el estado de la cuestión: lo que suponía la acción de “tirar del hilo” poco a poco, ¿y de qué manera? A través de procesos de escucha consciente y / o escucha activa, siguiendo unas señales que me llevaban a otras, persiguiendo huellas sonoras y escenas musicales que hacen que la vida de una determinada realidad sea única. Señalan-

56. Para más información clica aquí: <http://www.bne.es/es/>

57. Para más información clica aquí: <https://prensahistorica.mcu.es>

58. Para más información clica aquí: <https://gredos.usal.es/>

59. Para más información clica aquí: <https://www.europeana.eu/es>

do las ideas de Schafer (1994:142), sobre el estudio del paisaje sonoro “la persona que quiera analizar o estudiar un paisaje sonoro debe empezar desde dentro”, escuchando los sonidos que son más importantes y reflexionando porqué lo son, porqué son mayoritarios, etc. De los sonidos de la vida, el autor diferencia los que nos acompañan a lo largo de la vida, como puede ser la risa, el canto de los pájaros o el sonido de la lluvia entre otros. Dependiendo del lugar donde nos encontremos y la manera en la que vivamos, el sonido se asociará a una forma de actuar o contexto específico. Por otro lado, se sucedía un trabajo de campo exploratorio, con reuniones, entrevistas, conversaciones improvisadas, cuestionarios, visitas a los campamentos de refugiados y refugiadas de Tinduf, en Argelia, para elaborar el esqueleto del proyecto, delimitando así los primeros objetivos y pensando en la metodología (s) más idónea para aplicar. Es por tanto desde todas estas cuestiones, donde va tomando forma la realización de esta investigación etnográfica, no exenta de dificultades e impedimentos.

Para codificar este entramado de significados que van surgiendo a lo largo de dicho periodo, se diseñaron inicialmente tres guías de entrevista – cuestionario, relacionadas con las técnicas de investigación etnográficas convencionales<sup>60</sup>, y cinco guías de investigación – acción, relacionadas con otras técnicas de investigación más participativas y horizontales, de manera que pudiera ir probando todas y cada una de ellas, y me sirvieran como canal para entender las siguientes fases de la investigación, donde estas se sistematizan en cada una de las acciones concretas que se han abordado.

De las primeras surgen, de corte convencional: EA, EC, EM.

CÓDIGO	SIGNIFICADO
EA	Entrevista a Artistas.
EC	Entrevista/Cuestionario a comunidades.
EM	Entrevista a Mujeres.

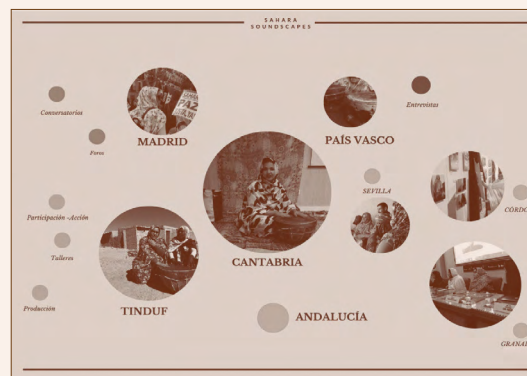
**Tabla 3:** Guías entrevista EA, EC, EM. (MC1). Fuente: Elaboración propia.

De las segundas, de corte abierto e improvisatorio: OC, OEE, OI, OT, OAPP.

CÓDIGO	SIGNIFICADO
OC	Observación participativa / diálogos en Comunidad.
OEE	Observación participativa/ prácticas dialógicas en el Estado Español.
OI	Observación participativa de eventos Intersaberes.
OT	Observación participativa de diálogos en Tinduf. (Argelia)
OAPP	Observación participativa Aplicación Software.

**Tabla 4:** Guías entrevistas OC, OEE; OI, OT, OAPP. (MD2). Fuente: Elaboración propia.

Siendo todas las fases relevantes, esta es la más significativa para mí, puesto que desde aquí emanan los primeros contactos, las personas que se enredaron desde el origen y a lo largo de todo este proceso, desde el sur, Granada, para continuar desde mi migrar por el norte, Cantabria, desde la tierra infinita arrancando esta espiral interminable, a lo largo de varios puntos de la geografía (imagen 14) del estado español y fuera de ella, en los Campamentos de Refugiados y Refugiadas de Tinduf, (Argelia).



**Imagen 14.** Mapa de experiencias I. Fuente: Elaboración propia<sup>61</sup>

60. Con técnicas de etnografía convencional: Entrevistas estructuradas y semiestructuradas, observación participante.

61. Santander: Asociación Cantabria por el Sáhara y Espacio La Vorágine. Torrelavega: Liga de Estudiantes y Jóvenes Saharauis. Madrid: Nubenegra. Granada: Diputación de Bienestar Social y Diputación de Cultura de Granada, Asociación Granadina por la Amistad del Pueblo Saharaui. Universidad de Granada. Sevilla: Delegación Saharaui para Andalucía. FAMSÍ, Fondo Andaluz de Municipios, Córdoba. Madrid: Productora musical Nubenegra. Delegación Saharaui en Euskadi.

## FASE DESARROLLO. AÑO 2018/2020-21

Esta fase incluye todo lo referente al trabajo de campo y las localizaciones que integran los distintos lugares por los que hemos caminado a lo largo de este trabajo, distinguiendo así, no solo estos, sino también la alternancia y complementación de los diversos y diferentes métodos de la etnografía, tanto de corte convencional (observación participante, entrevista, cuestionario, etc.), como la etnografía participativa y virtual, que toma los métodos de participación-investigación-acción (talleres, conversatorios, foros, escenas musicales, etc.), teniendo el mayor peso de protagonismo estos últimos por las causas que se relatan en el epígrafe anterior. Todo ello se clarifica a lo largo de este extenso apartado, manifestando la distinción entre unos métodos y otros, y visualizando las acciones que han tenido lugar en este tramo de desarrollo, desde la «Tabla 5. MC1. EA» a la «Tabla 15. MD2.»:

### A. Técnicas de investigación convencionales MC1.

B) MC1			
EA	Entrevista a Artistas.		
	Vadiya Chein	Entrevista 2. Bilbao (España)	2018/19
	Tarba Beibo	Entrevista 4. El Aaiún (Tinduf)	2018/19
	Jadiyetu Lama	Entrevista 4. El Aaiún (Tinduf)	2018/19
	Mahfud Drebaba	Entrevista 5. El Aaiún (Tinduf)	2018
	Ali Seidah	Entrevista 6. Ausserd (Tinduf)	2018/19
	Artista Anónima 1	Entrevista 7. Bojador (Tinduf)	2018/19
	Brahim Maguey	Entrevista 10. Bojador-Ausserd (Tinduf).	2018/19
	Artista Anónima 2	Entrevista 11. Granada (España).	2019

**Tabla 5:** MC 1. EA. Entrevista a artistas.  
Fuente elaboración propia.

EC	Entrevista/Cuestionario a comunidades.		
	Habiba Salama	Cuestionario 1. Santander Cantabria.	2019
	Aichetu Hama	Cuestionario 2. Santander, Cantabria.	2019
	Lalty Brahim	Cuestionario 3. Santander Cantabria.	2019
	Basma Moulay	Cuestionario 4. Granada	2020
	Kori B. Lehmed	Entrevista 3. Torrelavega, Cantabria.	2018
	Fatata	Entrevista 3. Torrelavega, Cantabria.	2018
	Mariam Chafai	Entrevista 3. Torrelavega, Cantabria.	2018

**Tabla 6:** MC1. EC. Entrevista-cuestionario a comunidades. Fuente: Elaboración propia.

EM	Entrevista a Mujeres.		
	Aichetu Hama y Lalty Brahim	Entrevista 1. Santander, Cantabria.	2018
	Habiba Salama	Entrevista 8. Jerez de la Frontera, Cádiz.	2019
	Basma Moulay	Entrevista 9. Granada.	2020
	Anónima 3	Entrevista 12. Granada.	

**Tabla 7:** MC1. EM. Entrevista a mujeres saharauis.  
Fuente: Elaboración propia.

B. Técnicas de Investigación-Acción y Etnografía (s) Artivista. MD2.

Observación participativa.

C) MD2			
OC	Observación participativa conversatorios en Comunidad.		
	Basma Mulay	Granada	2019-Actualidad
	Taufiq Mulay	Granada	2019-2021
	Salem	Granada-Bilbao	2019-Actualidad
	Isabel Casals	Granada	2019-Actualidad
	Aichetu Hamma	Santander	2018-Actualidad
	Lalty Brahim	Santander	2018
	Gabriel Herreria	Santander	2017-Actualidad
	Jose Miguel	Bojador-Sevilla	2019
	Ana Valiño	Madrid	2016-Actualidad
	Dah Salama	Madrid	2018-Actualidad
	Ali Mohamed	Toledo-Burdeos	2020-Actualidad
	Amin	Granada	2017-Actualidad
	Vadiya Chein	Granada	2019-Actualidad
	Cyran Costa	Granada-Brasil	2020-Actualidad
	Isabel Casals	Granada	2018-Actualidad
	Habiba Salama	Jerez, Cádiz.	2019/20.
	Yslem, Hijo del Desierto	Madrid	2017- Actualidad
	Silvia Acid	Granada	2018-Actualidad
	Juan Manuel Fernández Luna	Granada	2018-Actualidad
	Francisco José Fernández Muelas	Granada	2020-Actualidad
	Rosa Orellana, Rafael y Juani Romero.	Antequera, Málaga	2023-Actualidad
	Ariana S.Cota	Granada	2016-Actualidad.

**Tabla 8:** MD 2. OC. Observación participativa/ Conversatorios en comunidad. Fuente: Elaboración propia.

OEE	Observación participativa/ prácticas dialógicas en el Estado Español.		
	UGR Igualdad	Granada	2020-2021
	Medialab UGR	Granada	2017-Actualidad
	Patronato de la Alhambra	Granada	2019
	Fundación Legado Andalusi	Granada	2019
	Asociación Granadina por la Amistad del Pueblo Saharaui	Granada	2017-Actualidad
	Asociación Sáhara Sevilla	Sevilla	2019
	Fundación Euroárabe	Granada	2019
	Ayuntamiento de Jaén (Área de Igualdad y Juventud)	Jaén	2021
	El Famsi	Córdoba	2019/22
	Asociación Cantabria por el Sáhara	Santander	2017-Actualidad
	Universidad Santiago de Compostela (CESO)	Santiago de Compostela	2020
	Ayuntamientos Granada	Granada	2020
	National Geographic	Granada	2019/20
	Entre Sures	Ciudad Real	2020
	Escuela Técnica Superior de Ingenierías Informática y Telecomunicaciones (ETSII)	Granada	2018-Actualidad
	Consell de Mallorca. Servicio de Patrimonio Histórico.	Mallorca	2021-Actualidad
	Instituto de Migraciones	Granada	2017-Actualidad.
	UNICAH-CESMECA	México	2022
	Departamento de Antropología Social de la UGR.	Granada	2007-Actualidad
	Misterbackstage	Granada	2016-Actualidad
	Cultura Nómada-Luna Yedra	México	2022-Actualidad
	The ArtTeaPot	Albacete	2019-Actualidad

**Tabla 9:** MD2. OEE. Observación participativa/prácticas dialógicas en el Estado Español. Fuente: Elaboración propia.



OI	Observación participativa de eventos Intersaberes.		
	Intersaberes en Femenino. I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes	Granada	2019
	Ashtarut "Mi paz es tuya"	Jaén	2021
	Liga de estudiantes saharauis	Santander	2018
	Encuentro con Aminatou Haidar	Granada	2018
	Radio IB3 a la carta	Mallorca	2020/21
	Radio Medialab Postales Sonoras.	Granada	2021
	Daqqat Sáhara. I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes	Granada	2019
	Encuentro Sahara Soundscapes OH. Al Safar - In the footsteps of Ibn Battuta	Granada	2019
	CIEA-10	Granada	2018
	III Foro Euro-Amazhig de Investigación.	Granada	2018
	Encuentros, relatos y diálogos desde los Sures.	Granada	2018
	Laboratorio de Investigación en Cultura y Sociedad Digital. Medialab UGR	Granada	2020
	Seminario "Más allá del texto escrito". Instituto de Migraciones.	Granada	2019
	Laboratorios de Innovación Social. Medialab UGR.	Granada	2020/21
	Congreso Internacional: "Islam y Paz a través de voces musulmanas"	Sevilla	2020
	Jornadas de Estudios Sonoros. Consell de Mallorca.	Palma de Mallorca	2021
	A/h/tography films. Instrumentos para la investigación y el aprendizaje audiovisual basados en el vídeo-ensayo.	Granada	2022
	Seminario fuentes orales. Metodología cualitativas y análisis feminista de discurso.	Granada	2022
	Presentación Plataforma Sahara Soundscapes.	Granada	2022
	El Mottlani. Estudio de grabación Ali Seidah.	Ausserd	2019
	Concierto Sahara Soundscapes (Ali Seidah, Yslem Hijo del Desierto, Vadiya Chein, Ropañeja)	Granada	2019
	Congreso SIBE+21.	Aveiro	2021
	Templo del Flamenco	Granada	2019
	Sambiosis. Manifestación 20N	Granada	2020

**Tabla 10:** MD2. OI. Observación participativa de eventos Intersaberes. Fuente: Elaboración propia.

OT	Observación participativa de diálogos en Tinduf. (Argelia)		
	Darghala. (Familia Hleisa Jatri)	Bojador	2018/19
	Hleisa. (Familia Hleisa Jatri)	Bojador	2018/19
	Baba. (Familia Hleisa Jatri)	Bojador	2018/19
	Safia. (Hleisa Jatri)	Bojador	2018/19
	Nashla. (Hleisa Jatri)	Bojador-Aaiún	2018/19
	Moona. (Hleisa Jatri)	Bojador	2018/19
	Fatma. (Hleisa Jatri)	Bojador	2018/19
	Aicha. (Hleisa Jatri)	Bojador	2018/19
	Monina. (Hleisa Jatri)	Bojador	2018/19
	Mahguba. (Hleisa Jatri)	Bojador	2018/19
	Boeta. (Hleisa Jatri)	Bojador	2018/19
	Jueia. (Hleisa Jatri)	Bojador	2018/19
	Tarba Beibo	El Aaiún, Bojador	2018/19
	Sidi. (Familia Hleisa Jatri)	Bojador-Aaiún	2018
	Abdati. (Familia Hleisa Jatri)	Bojador-Aaiún	2018
	Bala. (Familia Hleisa Jatri)	Bojador-Aaiún	2019
	Brahim. (Familia Hleisa Jatri)	Bojador-Aaiún	2019
	Bachri. (Familia Hleisa Jatri)	Bojador-Aaiún	2019
	Brahim Maguey	Ausserd-Bojador	2019-Actualidad
	Ali Seidah	Ausserd	2018-Actualidad
	Lamrabat	Ausserd	2019
	Mahfud	Ausserd	2018
	Jadiyetu Lama	Ausserd	2018/19
	Brahim Lagtap	Ausserd	2019
	Escuela de Arte de Bojador	Bojador	2018
	Mohamed Belid	Bojador	2018
	Lahrbi	Smara	2018
	Grupo Nacional.		
	Escuela de música.	Bojador	2019
	Boda Brahim y Monina.		
	(Fotografía participativa) <sup>62</sup>	Bojador-Aaiún	2019

**Tabla 11:** MD2. OT. Observación participativa de diálogos en Tinduf. (Argelia). Fuente: Elaboración propia.

62. Ver anexos.

OAPP	Observación participativa App Software. (ETSIIT)		
	Programa Carmenta Medialab UGR	Granada	2018
	Encuentro Sahara Soundscapes OH. Al Safar - In the footsteps of Ibn Battuta.	Granada	2019
	Reuniones online-offline	Granada	2018-Actualidad
	Conversatorios	Granada	2022
	Presentación I. Plataforma Sahara Soundscapes.	Granada	2022
	Presentación II. Plataforma Sahara Soundscapes.	Granada-Tinduf.	2023
	Ministerio de cultural de la RASD.	Granada, Tinduf.	2023
	Embajada Saharai en México.	Granada, México, Tinduf.	2023.

**Tabla 12:** MD2. OAPP. Observación participativa App Software. (ETSIIT). Fuente: Elaboración propia.

*II.2.1.1. Trabajo de Campo (s)*

Este proceso de colaboración se ha producido a través de la realización de tres años de trabajo de campo (s) sobre el diálogo de saberes compartidos (imagen 15), artísticos y musicales, desde la diáspora, en el Estado español, desde el refugio en los Campamentos de Refugiad@s de Tinduf (Experiencias I y II). Es decir, durante un año a través de diferentes localizaciones en el estado español, como podemos ver en la imagen 8. Y durante otros dos años, en los Campamentos de Refugiados y Refugiadas de Tinduf (Argelia), en las wilayas de Bojador, El Aaiún, Esmara y Ausserd. Durante este tiempo, y aún hoy día, el trabajo de campo no se ha conseguido cerrar puesto que las personas continúan demandando la realización colectiva de otros encuentros de saberes que sigan nutriendo los conocimientos compartidos para lograr la continuidad de esta visibilización. En la actualidad seguimos trabajando junto a “Cultura Nómada de México” y “The Art Teapot” así como otros y otras artistas saharauis para la realización del «II Encuentro Sahara Soundscapes» desde el continente latinoamericano. Es de-



**Imagen 15.** Mapa de experiencias II. Fuente: Elaboración propia.



**Imagen 16.** Mapa de experiencias III. Fuente: Elaboración propia.

cir, seguimos caminando tras las sendas del tebal gracias a cada una de las relaciones y manifestaciones artísticas que he usado como técnicas-guías de investigación etnográfica y que se señalan en el apartado anterior, que basada en el acompañamiento de cada una de las multilocalizaciones, aplicadas a través de guías metodológicas y codificadas, han sido claves para el desarrollo de esta co-construcción. En las imágenes catorce (14), quince (15) y dieciséis (16), podemos ver algunas de las experiencias más significativas que hemos logrado recorrer colectivamente junto a la comunidad saharai y junto a todas las personas que han participado de forma activa y desinteresada desde un primer momento.

*II.2.1.2. Técnicas de investigación cualitativas: “Inter-saberes”, “intra-saberes”*

Como técnicas de investigación cualitativa, principalmente se ha usado la investigación- acción, como podemos observar a lo largo de este exten-

so epígrafe; conversatorios, debates, foros, talleres, conciertos, creaciones artísticas compartidas, convivencias, exposiciones, encuentros inter-saberes, foto-voz, reuniones regionales, etc. Con los y las diferentes personas participantes del proyecto-artistas, familias, diáspora y refugiados/as, educadores/as, vecinos/as y autoridades de las comunidades principales de investigación, como se puede ver en las tablas y los links asociados a estas en el apartado anterior; – para transferir, sistematizar y poner “en diálogo” los resultados dentro del ámbito de los saberes compartidos, artísticos y musicales<sup>63</sup>.

## FASE FINAL.2021–2022

### Estancia internacional

La estancia internacional finalmente se realizó en la Universidad de Aveiro, en el Departamento de Comunicación y Arte de la Universidad de Aveiro (DeCA), durante los meses de julio-octubre de 2021, bajo la coordinación de la Profesora Ana Flávia Lopes Miguel. Enmarcada esta dentro del proyecto SOMA, Archivo de sonidos y memorias de Aveiro. Las principales tareas que se realizaron durante la estancia fueron relativas a la realización de un trabajo de campo junto a migrantes venezolanas que habitan la región de Aveiro, donde realicé cuatro entrevistas y video-entrevistas formales con protocolo realizado sobre cuestiones referidas a identidad, sonidos y memoria social de estas personas migrantes que habitan la ciudad. Además de esto recibí una formación en archivos digitales, etnomusicología y audiovisual. Participé activamente en las reuniones del equipo del proyecto de investigación y en la logística del «Congreso SIBE+ 21», que tuvo lugar en el mes de octubre del mismo año.

### Datos recopilados y diálogos de saberes

Almacenamiento y análisis de datos sonoros y visuales recopilados a lo largo de los trabajos de campo etnográficos y de las experiencias inter-saberes. Los datos transcritos y reconstruidos colaborativamente los podemos ver en [www.saharasoundscapes.org](http://www.saharasoundscapes.org). Además, se recoge una selección de estos, en los Anexos del presente trabajo.

63. Ver Anexo 1.

64. Para más información clica aquí: <https://www.dublincore.org>

### APP Software

Toda esta información además, conforma una base de datos digitalizada y consultable, puesta a disposición de la ciudadanía, mediante una plataforma digital creada a través de Dublin Core; un modelo de metadatos creado por la DCMI (Dublin Core Metadata Initiative) “una organización dedicada a promover la utilización universal de estándares de metadatos interoperables y a desarrollar vocabularios especializados para describir los recursos, con el fin de lograr sistemas más inteligentes de acceso a la información<sup>64</sup>”.

Para finalizar, se formularán los resultados provisionales del proyecto, mediante la elaboración de ponencias y publicaciones futuras, aunque considero que la metodología de esta investigación es infinita y no cesará con este trabajo. Todo lo relativo a esta plataforma lo podemos consultar en el capítulo cinco de este documento. Concluyo este apartado, con una relación detallada de las diversas experiencias de acción-investigación-acompañamiento que hemos visto en el apartado anterior, así como de las distintas devoluciones que el proyecto «Sahara Soundscapes» ha brindado tanto a las personas partícipes, como a la ciudadanía en general.

## Prácticas de geolocalización<sup>65</sup>

Geolocalización 360, Fichas de Google Maps y Street View que han derivado de las metodologías MD2 que mencionamos con anterioridad, han sido:

<a href="#">Escuela Saharahui de Artes en Bojador</a> . Sahara Art school	Sevilla
<a href="#">Drebaba Mahfoud</a> artista músico saharai.	Aaiún (Tinduf)
<a href="#">Mirador de Sahara Soundscapes en el Aaiún.</a>	Aaiún (Tinduf)
<a href="#">Espacio artístico Maguey en Sahara</a>	Aaiún (Tinduf)
<a href="#">Jayetu Lama</a> percusión tebal El Aaiún	Aaiún (Tinduf)
<a href="#">Ali Seidah El Mottlani</a> . Estudio de grabación.	Ausserd (Tinduf)
<a href="#">Vadiya Mint El Hanevi Granada</a> (Almuñécar)	Almuñécar
<a href="#">Fundación Euro-árabe de Altos Estudios</a> I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes	Granada
<a href="#">Tarba Beibo</a> , artista saharai tebal Aaiún.	Aaiún (Tinduf)
National Geographic (Al-Safar)	Granada
<a href="#">Mirador de las dunas del desierto de Smara.</a>	Smara (Tinduf)

Tabla 13:MD2. Prácticas geolocalizadas. Fuente: Elaboración propia.

## Social Media Manager<sup>66</sup>

Las redes sociales que se han venido gestionando y se gestionan son las siguientes.

<a href="#">Instagram</a> : @sahara_soundscapes	1197 followers/664 following
<a href="#">Twitter</a> @saharasoundsca2	380 followers/490 followin
<a href="#">Facebook</a> Sahara Soundscapes	721 followers
<a href="#">Youtube</a> @SaharaSoundscapes	410 suscriptores
<a href="#">Google Maps</a> Sahara Soundscapes	Local Guide Nivel 5

Tabla 14: MD2 Social Media. Fuente: Elaboración propia.

65. Ver anexos.

66. Redes sociales ligadas dentro de la plataforma Sahara Soundscapes.



## Prácticas performativas<sup>67</sup>

Algunas de las prácticas performativas que han derivado de las actividades que se han realizado desde Sahara Soundscapes son:

<u>Harbu Atahir</u> : Estudio de música Ali Seidah: Brahim Maguey, Brahim Lagtap, Lamrabat, Mohamed Ali, Tarba Beibo y Jadiyah Lama.	Ausserd, Tinduf.
<u>Una Granada de Cuidado Fest</u> (Ajuntamientos Granada)	Online
<u>International Campaign</u> For a Free Western Sahara	Online
<u>War of Liberation</u> Western Sahara	Cúllar Vega, Granada.
<u>Ashtarut</u>	Jaén
<u>Desde Tinduf</u> para Sahara Soundscapes	El Aaiún (Tinduf)
Sahara Soundscapes: Female Resistances.	Granada.

**Tabla 15:** MD2. Prácticas performativas. Fuente: Elaboración propia.

## Herramientas digitales

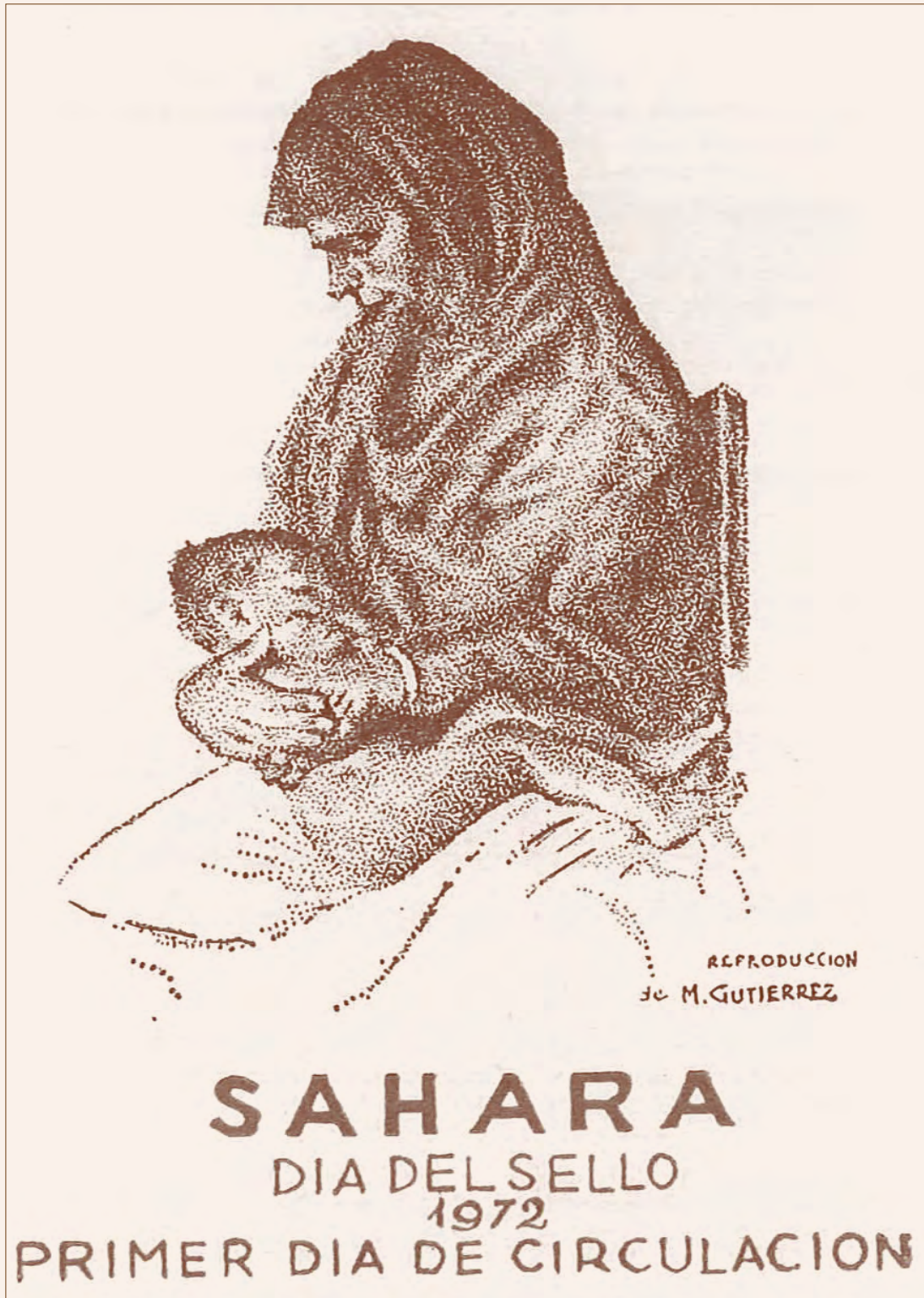
Herramientas usadas para la edición de todas las experiencias relatadas en este apartado, así como para la presentación de la Plataforma Digital:

Spreaker	Canvas	Google Maps
Soundcloud	Social Mention	Google Street View
Open Street Maps	Semrush	Google Analytics
ScreenCast	Google Trends	Hootsuite
Atlas.ti	Bitly	url2.cl
Movavi Editor	Arsys	Dublin Core
Phyton	Servidor Virtual Cloud XL 4 Núcleos 8GB Ram	Zoom

**Tabla 16:** Herramientas digitales usadas. Fuente: Elaboración propia.

Para concluir este apartado quiero resaltar la importancia de intentar realizar una etnografía colaborativa donde las personas se sitúan en la misma dirección, con el mismo interés y el mismo posicionamiento político para que los productos que no han sido textuales y que se han derivado de estas tipologías metodológicas (Rouch, 2003) sean accesibles y entendibles para las personas que están fuera del proceso.

67. Ver Anexos: Videoclip Tefla Madlouma.



**Filatelía 5:** Sahara Día del Sello 1972. Primer día de circulación. Fuente: Correos.



### Capítulo III

## Sáhara occidental. Confluencia por los contexto (s) de ida y vuelta



Imagen 17. Villa Cisneros-Dajla. 1946. Fuente: Autoría desconocida.

*...Escuchaba a la gente mayor hablar de INDEPENDENCIA. Me parecía tan difícil de conseguir.  
No me imaginaba que todo aquello iba a ser parte de mi propia historia.*

(Mariem Hassan<sup>68</sup>, 2014)

---

68. Mariem Hassan. Soy Saharaui. (2014)



### III.1. Introducción

La historia del Sáhara es un entramado de conexiones que nos enseñan que no sólo existe una historia hegemónica, sino muchas voces interconectadas en el tiempo y el espacio que habitamos. Esta no es una historia lineal en el tiempo, sino más bien circular, en la que se han producido encuentros y desencuentros en constante movimiento y conexión. Quiero dejar claro que los discursos que aparecen en este apartado se completan, se construyen y de-construyen sin lanzar universales irrompibles, desde la visión y experiencia adquirida en estos años. En la línea de Wolf (1987), reflexiono sobre la misma pregunta, ¿por qué nos empeñamos en convertir fenómenos dinámicos e interconectados en cosas estáticas y desconectadas? Se pretende aquí no caer en convertir estos fenómenos como algo estático, sino más bien describirlos escuchando la experiencia de otras voces que la historia ha invisibilizado, y que van y vienen sin cesar. Múltiples y variadas son las fuentes de esta investigación inacabada en esta era, que ponen de manifiesto una genealogía general con el fin de entender el marco (s) de referencia donde nos situamos, así como las memorias colectivas que circundan este, y que transmutan por nuestros universos. En definitiva, quiero reflejar que aunque aquí señalo una serie de hitos a modo lineal por ser un documento escrito, la realidad es una espiral de sucesos de ida y vuelta que se complementan así mismos. Partimos de una visión holística y circular con la que pretendemos entender todas esas conexiones, que nos trasladan a un pasado reciente cuya geopolítica internacional ha estado y está llena de controversias e interrogantes sin responder, es por esto que se señala esta como una investigación inacabada puesto que podría dar lugar a muchas otras investigaciones desde otros lugares y paradigmas, como veremos en el último apartado de este capítulo. Por tanto, hago referencia a la terminología de posverdad como una competición entre regímenes de verdad para representar realidades, enfrentadas sobre formas de interpretación y verificación. "Que cualquier verdad de algunos sean mentiras y ficciones para otros refleja justamente esta situación de posverdad. La verdad se refiere a la producción de conocimiento" (Waisborg, 2022:20). "Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su 'política general' de la verdad, es decir, los tipos de discurso que ella acepta y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, etc." (Foucault, 2001:112). Sobre el primer apartado de

este, haremos un breve recorrido para enmarcar el Sáhara Occidental, histórica, política y geográficamente como un territorio lleno de fenómenos entrecruzados que a modo personal hemos intentado entender para poder acercarnos a describir los viajes por los que habitan sus prácticas culturales y los imaginarios colectivos más allá de las fronteras artificiales que como bien sabemos, fueron trazadas a través de la colonización. El segundo apartado tiene más que ver con el sentir identitario de los y las saharauis, con la colonia y sus resistencias, así como los numerosos intentos de una descolonización inacabada. El tercer apartado visibilizará la contextualización geográfica de la comunidad saharauí en la diáspora, en los campamentos de refugiados/as y en los territorios ocupados como lugares multisituados que se articulan entre sí. Por último, y en el cuarto apartado, comentaremos brevemente el giro político producido por el Estado Español en la actualidad, las consecuencias geopolíticas en la esfera de las Relaciones Internacionales que todo ello está teniendo, y las futuras investigaciones que quedan por hacer al respecto de estos intereses cruzados y que consideramos serían relevantes a la contribución de esta descolonización mental y física inacabada.

### III.2. Marco histórico-geográfico-político situado

Para situarnos en este marco histórico, geográfico y político, debemos dar cuenta desde dónde vamos a situar nuestras miradas. Siendo conscientes de que la historia (Fanon, F. 1986: 45) del país al que despoja «el colono», no es la historia de este, sino la historia de su «nación» misma. Y que inevitablemente la palabra «colonialismo» permea a través de cada rincón de nuestras memorias, hemos de reconocer la tendencia de conociendo hacia una historia colonial de carácter «eurocéntrico», que ha planteado que nuestra mirada haya sido la de la historia colonial. Puesto que no se ha dado lugar a incorporar los «estudios coloniales» en la historiografía nacional de cada país. Entender que la Historia Negra es parte de la Historia Universal y parte de la Historia de España "es fundamental para romper con una identidad española rígida y excluyente, que queda lejos del cosmopolitismo al que aspiramos" (Blanco, 2022:64). El autor añade que en el discurso histórico que domina las escuelas y la academia española, sigue enquistada la idea de que el «hombre blanco» representa la historia de la humanidad, donde África no ha tenido importancia. Y es esa ahistorici-

dad del continente la que justifica los discursos hegemónicos que a día de hoy, siguen circulando. A lo que Kabunda (2019), añadía que continuamos, consciente o inconscientemente con los paradigmas teóricos eurocentristas u occidentalocentristas de la tarea civilizadora de Europa, al margen de las dinámicas y concepciones africanas de desarrollo. Para él, “reflexionar sobre el lugar que ocupa África, o la importancia que se le da en la academia española, resulta harto difícil” (Kabunda, 2019:188-119). Por tanto, “no hay nada más eurocentrista que tomar a Europa como referencia para hablar de otros pueblos y, además, que este punto de vista determine lo que existe y lo que no” (Lopes, 1995:26). Este último alude a la aparición de las corrientes afrocentristas como consecuencia de una visión que históricamente excluye (refiriéndose a la eurocéntrica), para así incluir en esta los discursos desde las personas africanas, reaccionando directamente contra la tendencia dominante “que impera en el mundo desde que los europeos pisaron el continente africano” (Ibid.). Para M’bokolo, (2007:14) es este eurocentrismo el que nos lleva a usar términos como «pre-colonialismo», «colonialismo» y «postcolonialismo», porque se entiende como la llegada de Europa a África, ¿el punto de partida que se suele tener para investigar sobre cualquier país africano?. Pretendemos por ello desde aquí, plantear otros cuestionamientos y discursos que cuestionen, complementen o reflexionen este contexto desde visiones que enfatizan la importancia de las personas africanas, en este caso las personas saharauis.

### III.2.1. ¿Afrocentrismo?

Antes de adentrarnos en la contextualización del Sáhara Occidental, es importante enmarcarlo dentro de un continente, que no es una entidad única, sino que presenta una de las mayores riquezas sociales, políticas, religiosas e históricas del mundo. África no es una, sino muchas, y su historia no comienza tras la llegada de los europeos ni las «colonizaciones», como venimos mencionando, tampoco se cuenta sólo por aquellos/as que ostentaban los privilegios de la época, que escribieron la historia de los «otros/as» diferenciándolos de sí mismos/as y considerándolos inferiores, o más bien «salvajes», generando así mismo un complejo de inferioridad que se crea desde



**Imagen 18:** Cortometraje “El precio de la belleza”.  
Fuente: <https://nomadshrc.org/>

el sometimiento de los pueblos africanos a la esclavización. Estos fenómenos influyen en la brecha identitaria actual, que bebe del pasado, por la diferenciación y generalización entre el África negra y el África árabe, que también es consecuencia de las condiciones extremas del Desierto del Sáhara, que parecen haber establecido un componente racial a ambos lados de este, el del árabe, y el del negro, lo que no significa que esto tenga por qué ser así, o lo haya sido. Y en este sentido, Rodrigo Santodomingo (2022) realiza una acertada reflexión al respecto en su artículo “El Sáhara sigue quebrando la identidad africana”, donde afirma que “el factor racial sigue resquebrajando la identidad africana” hoy día. Habla de recelo y desconfianza del norte del continente hacia el resto, y expone la recomendación que hace Toasi-jé (2009), hacia la reflexividad de los propios países de la zona. Lo que podría ser interesante para otra investigación. En nuestro Trabajo de Campo I y Trabajo de Campo II<sup>69</sup> en los Campamentos de refugiados y refugiadas de Tinduf (Argelia), se palpa esa diferenciación entre lo que se asume como el «Trab El Bidan» (en hassaniya tierra de blancos, comprende casi todo el Sahel), y el «Trab El Sudán» (tierra de negros, del Sahel hacia abajo, la zona que se conoce como el África Subs-

69. Tabla 11: MD2. OT.

hariana). En esto nos detendremos más adelante en el apartado «III.2.2 Trab el Bidán». Poseyendo así como una especie de mayor reconocimiento social e identitario las personas “blancas” que las “negras” dentro de la comunidad. Tanto es así que parece ser que en la blanquitud está la belleza, y muchas mujeres en las semanas previas a una boda, además de engordar, se blanquean con una serie de productos sus cuerpos. Esta última cuestión puede verse en el corto de Moh Lamin, et al. (2020), titulado “El precio de la belleza” (imagen 18), que denuncia los cánones de belleza a los que están sometidas las mujeres saharauis que usan productos para aclarar su piel.

Volviendo a los contactos que África ya tuvo desde siglos atrás antes de que llegasen los europeos, queremos tomar aquí como referencia a autores/as (algunos/as ya mencionados) que han escrito desde el Afrocentrismo, devolviendo al conocimiento etnocentrista una deconstrucción de los hechos, otras formas de contar y narrar las vivencias desde cincuenta y cuatro países soberanos (54) y uno (1) ocupado (2023), este último el Sáhara Occidental, la última colonia. Es el caso de Jadama Minteh, Zahra Horma, Zahra Hasnoui, Madina Touré, Elikia M'bokolo, Lila Abu-Lughod, Mbuyi Kabunda, Idrissa Rahmane, Ahmed Salem Ould Mohamed Baba, Larosi Haidar, Ramzi Rouighi, o Bahía Awa entre otros/as, y que nos ayudarán a entender y recorrer muchas de las historias no contadas e invisibilizadas.

El norte de África parece entrar en escena en el siglo VI a.C., en la lucha por dominar el mediterráneo, los griegos de Sicilia se quedaron en la costa norte, y los cartagineses en la costa sur. A los sicilianos le siguen los romanos. Minteh (2022:9), ofrece datos al respecto de cómo la costa mediterránea africana desde el año ciento cuarenta y seis antes de cristo (146 a.C) ya había establecido contactos con Roma. “Los cartagineses, habían ocupado el territorio que hoy día es Túnez. Y en el año 429 los vándalos conquistaron el “África romana después de muchas batallas”. La ciudad de Cártago pasó a ser capital de su reino. Y parece que es en el año quinientos treinta y tres (533) cuando el emperador Justiniano recuperó el territorio africano, derrotando a los vándalos y restableciendo el dominio romano, que lograría resistir los ataques de los bereberes hasta la mitad del año seiscientos (600), cuando un ejército árabe conquistó Cartago, y comenzó la expansión musulmana por el Magreb. Las invasiones árabes del califa Ibn-Al-Khattab, que tomaría el control durante siglos, entrando por Egipto y llegando hasta Mauritania, lo que hoy se cono-

ce como «Norte de África» se encontró bajo califato árabe de los Omeyyas hasta principios del año 700. Poblaciones “como los sanhajas, númidas, masmudas, zenatas, lamtunas se agruparon bajo la reduccionista categorización de bereberes” [Rouighi (2019) en Minteh, (2022: 44)]. Nadie era bereber en el noroeste de África antes del siglo VII. El autor señala que el Califato Omeya tuvo su capital en Damasco, por tanto, los árabes no procedían ya de las «tribus negras yemeníes de la antigüedad», sino de origen sirio, «blancas o mestizadas». Rouighi (Ibid.: 8) “Después del año setecientos once hasta el año noventa y tres, (711-93) el Magreb se convertiría en una provincia del imperio árabe” (Laroui, 1994:90). Y la práctica del Islam fue extendiéndose. Pero esto no fue un proceso de la noche a la mañana, no se pasa automáticamente del «cristianismo» al «islamismo» como tal (Minteh, 2022:12), habría que ver qué tipo de cristianismo se había estado produciendo en la zona, si lo hubo, y no caer en esencialismos, o dicotomías como el fracaso de la romanización del África mediterránea, y el éxito de la islamización; ya que incluso en el Magreb central no tuvo éxito esta «imposición». Tanto la arabización como las crisis de identidad de las poblaciones autóctonas que se sucedieron, habría que estudiarlas con calma y perspectiva, no como los historiadores «extranjeros» han afirmado. Rouighi (2019:9) entendió la «berberización» como una larga etapa de la historia por nombrar a un pueblo (s), asintiendo incluso, como acabamos de mencionar en el párrafo anterior, que nadie fue bereber en el noroeste de África antes del siglo VII. La práctica del islam se extendió como la religión de la élite árabe blanca que profesó la religión islámica. Minteh refiere para este hecho, un fenómeno que se conoce como «desafricanizarse para arabizarse». Este proceso supondría “desde cambios en los cánones de belleza, pues las élites ya eran blancas o mestizas, hasta la desafección hacia las lenguas, religiones y prácticas culturales nativas en favor de todo lo relacionado con el mundo árabe” (Minteh, 2022:3). La crisis de identidad que emanó va a ser importante porque podría suponer el inicio de la configuración que divide en la actualidad, la diferenciación desde los discursos dentro del continente africano, del «Trab Bidán» y «Trab Sudán». ¿Desdoblarse culturalmente o directamente aculturizarse para «ser parte de la élite» conformando una nueva identidad que les diferenciase? Lo que supondría tomar como referencia de nuevo, los supuestos de los que «colonizan», «invaden», «imponen».

### III.2.2. *Trab-El-Bidan*

A continuación, hacemos una breve parada en este apartado en concreto, ya que es relevante conocer el espacio geográfico que recorreremos, para entender la reflexión sobre la identidad africana que los y las mismas personas que habitan la región siguen realizando sobre sí mismas y las demás, en la línea de Toasijé (2009). Para ello tomamos como referencia a Pinto Cebrián (2013), quien explicó de forma concisa y clara la zona que ocupa el espacio geográfico del Sáhara Occidental, Mauritania, Norte de Mali, sur de Marruecos y la parte Oeste de Argelia, el Trab el Bidan, en hassaniya «la tierra de los blancos». Para el autor, «La Trab El-Bidán: Del Sáhara al Azawad» es “la tierra de los nómadas o seminómadas, una región de la que se sienten dueños sin constituir un país, conformando una unidad histórica, no política, cultural, lingüística, étnica, sociocultural y religiosa, la región de los bidán”. Según este, su clima suele ser seco con diferencias extremas entre el día y la noche, con escasa vegetación y fauna, poca densidad de población. Los bidán son conocidos como «los moros blancos», término que para él procede del galicismo «mauros», con el que se conoce a los mauritanos en la mayor parte de la zona, no está relacionado con el término que usamos en el Estado Español para referir a «aquellos y aquellas que vivieron en Al-Ándalus», y que trae consigo ciertas connotaciones despectivas. Pero entre los bidán hay personas con la piel más oscura, que se dicen proceden del «colonialismo francés», “que al incorporarse a su estructura tribal pasan a ser blancos, a pesar del color de la piel, a pesar que conviven con tuareg, wolof, fulanis, pular, saamba” (Ibid.). Añade además que esta población, como todas las poblaciones que sufrieron la ocupación colonial y posteriormente su «independencia», experimentó diferencias entre sus identidades: formas de vestir, hábitos, religión, etc. Pero a pesar de ello, mantuvo este sentimiento de pertenencia. Las características principales que Pinto Cebrián (2013) señala para referirse a los bidán, con respecto a su conformación, surgieron de la mezcla de los árabes que entraron por el norte y los «bereberes» de la zona. Lo que refería Minteh (2022) como «élite blanca árabe<sup>70</sup>» que produjo el proceso de «arabización y desafricanización». En relación a su lengua, ha-

blan en «hassaniya», dialecto del árabe. Sobre su estructura social, llevan una vida nómada y seminómada y se basan en el tribalismo, aunque de él sólo ha permanecido hoy día el nombre, comenta el autor (Ibid.). Su identidad cultural de base árabe, bebe de la tradición oral, por tanto su música es de origen árabe, conocida como «Haul», son musulmanes sunitas en su mayoría desde el siglo XVI. Otra «etnia» que convive en la zona afirma este, es la de los Tuareg: estos son bidan aunque en algunas regiones del sur se mezclan con los llamados «negros». Profesan al igual que los otros la religión musulmana rama sunita, con una identidad cultural marcada por la tradición oral, y su lengua pertenece a las lenguas bereberes. Se podría considerar de una forma (Hall, 1996:3), una identidad que puede ser construida sobre la base de un reconocimiento de características compartidas con otras personas o grupos, con algún origen común o características compartidas. De otra forma, una identidad como un proceso inacabado «en construcción», que siempre puede ser «ganado» o «perdido», y que está sujeto al juego de la diferencia y la producción de «efectos-frontera» (Ibid.). O incluso, una identidad forjada por un pueblo que se crea a sí mismo en base a sus experiencias, para luchar contra la invasión colonial y fortalecer su situación. Se podría haber producido una participación en el «nuevo estado colonial», que a la misma vez se rechaza. Si tenemos en cuenta la extensión de la zona, conocida históricamente como el Magreb, pero sobre todo a partir de las descolonizaciones de los años 60: el Magreb físico al que nos referimos en la actualidad, añade Pinto Cebrián (2013), “tiene una extensión de seis millones de kilómetros cuadrados (el sesenta por ciento (60%) del continente europeo), y va desde Cirenaica hasta el océano atlántico y desde el mar mediterráneo al sáhara, políticamente desde Libia a Mauritania, parando por Túnez, Argelia, Marruecos y el Sáhara Occidental”. Por tanto, como él refleja y nosotras veremos a lo largo del siguiente apartado, es un espacio geográfico que ha compartido muchas guerras, invasiones, independencias, que les hace sentirse diferentes de la zona del Trab el Sudán, que consideran y denominan «tierra de los negros», y que muchos autores/as consideran «la oposición del Trab el Bidán», el África Subsaariana.

70. En “Descripción de África” se les llama los «blancos del África», «los barbar», que se dividían en cinco pueblos: «Sanhaja», «Musmuda», «Zeneta», «Haoara» y «Gumera» (León Africano, 2004:94). El autor hace una diferenciación entre los «barbar» (que viene de “Bar”, en árabe desierto) y los «Númidas», que son los «negros del África», que se dividen en «Zanega», «Guanziga», «Terga», «Lenta» y «Berdeoa».



### III.2.3. El Desierto del Sáhara

El Desierto del Sáhara ([23°04'47"N 12°36'44"E](#)) es el mayor desierto de todo el planeta; ocupa 9, 2 millones de kilómetros, más de una cuarta parte del territorio africano, que ocupa 30, 37 millones de kilómetros.

Como se señala en mapa 2, limita al norte con la cordillera marroquí del Atlas, continúa a través de Argelia llegando a los montes de Gafsa, en Túnez. Pasa por el límite del borde mediterráneo y atraviesa la mayor parte de Libia y llega a Egipto. Por el oeste con el océano Atlántico. Al sur está el Sahel, término árabe que significa costa, borde o frontera. Es importante mencionar esta región porque "separa el desierto del Sáhara de las áreas boscosas. Engloba una gran parte del territorio de Senegal, Gambia, Mali, Burkina Faso, Níger y Chad, junto con el sur de Mauritania, el norte de Nigeria y Camerún y el centro de Sudán" (Maestro, 2018:17).

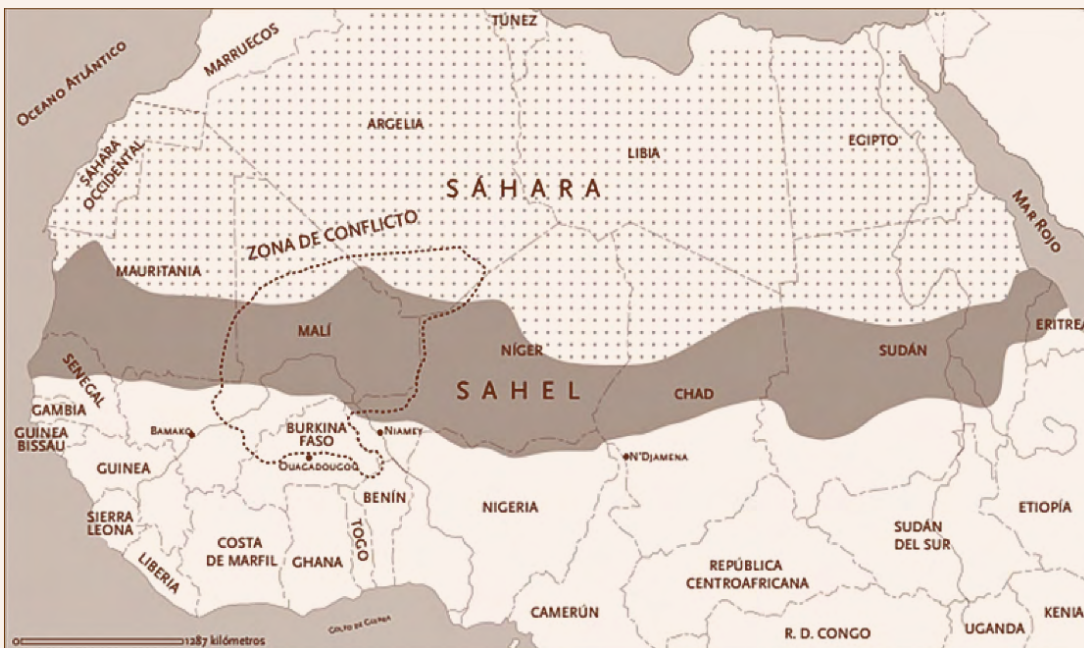
Algunas personas que han estudiado bien la zona, describen el Sahel como "un lugar donde el capitalismo se encuentra con su némesis, una intratable inclemencia natural y el peso de una cultura tan inmóvil que es indiferenciable de la na-

turalidad y no parece dispuesta a desvanecerse en el aire" (Rahmane, 2022:7). Cuenta este último que allá por los años 70, fue cuando los medios de comunicación occidentales comenzaron a acceder al Sahel como sinónimo de sequía, hambre o pobreza. Añade que «Sahel, del árabe al-sahil», significa costa, playa, entrada, un entorno físico. Como podemos fijarnos en el mapa 3, el Sahel supone la franja que cruza la zona norte de África; desde Senegal hasta Eritrea. Esta zona se manifestaba en los mapas árabes cuando la situación lo requería "En lo que se llama en inglés la «costa swahili», costa del pueblo costero. La estrecha franja de estepa árida al sur del Sahara, donde las caravanas árabes que cruzaban el «mar» del desierto «atrataban» en «puertos» como Tombuctú y Oualata" (Ibid.:13).

En el mapa 4, queda a la vista, al sur, el desierto del Sáhara, que ocupa la franja por encima del Sahel, va desde Mauritania, Mali, Níger, Chad hasta llegar a Sudán y Eritrea, ocupando la mayor parte de la superficie de los mismos. Esta región se localiza sobre bastantes países por no decir todos, cuyas fronteras como sabemos, fueron trazadas de forma artificial tras el reparto de África en la Conferencia de Berlín (1884), lo que ha favorecido la inexistencia de fronteras naturales como puedan ser mares, ríos o montañas.

Mapa 2: Sahara Desert. Fuente: Encyclopedia Britannica.





Mapa 3: Mapa del Sahara-Sahel mostrando la “zona de conflicto” 2022. Fuente: Rahmane, I. (2022).



Mapa 4: Región del Sahel: Fuente: <https://es.infochretienne.com/>

### III.2.4. El Sáhara Occidental

Sáhara Occidental, Sáhara Español, Saha «Trab el Bidán<sup>71</sup>» (conjuntamente con otras regiones de Mauritania), son algunos de los nombres que se le han dado a esta región, situada dentro del gran desierto. Ocupa parte de su fachada occidental, junto al océano atlántico, frente a las Islas Canarias. Y aquí de nuevo aparece el término «Trab el Bidán», que desarrollamos en el anterior apartado. En línea con Touré (2019), en *“Interculturalidad arabobereber y negroafricana al sur del Mediterráneo”*, considerado Mauritania como «país tapón» entre el África del Norte (Blanca) y el África del Sur (Negra), alberga una simbiosis entre estas culturas. “Aunque hoy en día la geografía humana parece repartir grosso modo el espacio mauritano en un norte arabo bereber y un sur negroafricano, tanto los hallazgos arqueológicos como las tradiciones orales cuestionan esta visión” (Touré, 2019:346). Para Segura (2001), es al principio de la colonización cuando se comienza a distinguir la dicotomía «Trab El Bidán», «Trab el Sudán». Esta diferenciación refería “un amplio territorio que constituye una unidad geográfica, cultural, religiosa, lingüística y humana, habitado por nómadas que hablan hassania, un dialecto del árabe heredado de las tribus hassan que llegaron a la región en el siglo XIII” (Segura, 2001:54). Sin embargo Touré, (2019) argumenta que si se observan las excavaciones arqueológicas así como las tradiciones orales que recogen ciertas tribus mauritanas de «Trarza» y «Adrar» “las conservadas por los «soninkés» así como los textos árabes, muestran que los «negros» fueron los primeros ocupantes del país. Eran agricultores sedentarios, como indican las piedras de molino y los fósiles de cereales hallados en los emplazamientos” (Ibid.:347). Según esta, llegaron siguiendo un orden, en primer lugar, los negros «gangaras», «aswaniks o fulanis» (a.C), después los «sanhajas», «lemtunas» (siglo X-XI). Y por último, los árabes «Beni Hassan» (siglo XIII). Con respecto a las poblaciones bereberes, los «sanhaja», que como señalamos llegaron más tarde, se asentaron en la región para pastorear con sus camellos, atacando así a las poblaciones negras que se fueron encontrando, imponiendo su lengua y dominio por el país, la «lengua zenaga, hassanía o bereber» que hablaron todas las poblaciones hasta el siglo XIV. La población árabe de Mauritania, como veremos más adelante, procede de los «Beni Hassan», que a pesar de

su minoría lograron imponer el hasanía al bereber, que terminó desapareciendo. “Los bereberes se han mezclado con los árabes hassanes para formar el grupo de los beidan, que se comunica únicamente en lengua hasanía, también llamada «klam-el-Bidhan»” (Ibid.). Desde la perspectiva de Segura (2001) que en su trabajo *“Más allá del Islam”* relata el conflicto y la transición política en el Magreb desde la presencia colonial de España. Añade que el territorio bidani fue homogéneo en su interior, con independencia de la parte donde se hubiera nacido. Es decir, el/la nómada sahariano/a no se sentía extranjera en ninguno de los confines del Sáhara Occidental o atlántico. Fuera de aquí se sitúa «el otro/a», el sedentario/a. Antes de la llegada de los europeos, la movilidad de las tribus bidani se producía por la llegada de otras tribus para buscar zonas de nomadeo, el clima, los pastos o las rutas comerciales. Hablar de estado-nación es anacrónico argumenta este autor, para su versión, en la que el colonialismo fue el responsable de fragmentar en diversas administraciones la zona «Trab el Bidán». Siendo así la descolonización la que consolidó de algún modo dichas divisiones. De tal forma que los sahariano/as quedan repartidos en varios estados como Argelia, Mauritania o Mali, sin problemas de convivencia en principio. La experiencia de Campos, (2017) en su trabajo *“Territorios imaginados e historias en conflicto durante las luchas por el Sáhara Occidental (1956-1976)”*, reafirma otras historias del conflicto durante las luchas por el Sáhara Occidental desde 1956, cuando Marruecos se independiza, hasta 1976 cuando España abandona el Sáhara Occidental:

*El orden político estaba articulado en tribus autónomas o cabilas, organizadas en linajes. Soberanías diferentes se solapaban en los mismos espacios, el territorio no determinaba ni el estatus ni los derechos y privilegios de las personas. Los mapas dibujados por los geógrafos y antropólogos durante los tiempos coloniales no definían normalmente fronteras claras para los “nómadas” de la franja occidental del desierto del Sáhara”*

(Campos, 2017:4)

Uno de los mapas a los que se refiere la autora se encuentra en el libro de Caro Baroja *“Estudios Saharianos”*, escrito en 1955, donde especifica si bien que el espacio de la población local trascendía las fronteras coloniales bien definidas. De acuerdo en que la

71 Espacio geográfico que ocupa la antigua Provincia del Sáhara Español, Mauritania, el Norte de Mali, el extremo Sur de Marruecos y la parte del Oeste de Argelia, la franja del Sahel Occidental.



población trascendía las fronteras coloniales, como ocurrió en la mayoría de países africanos tras el «reparto del pastel» (Conferencia de Berlín), de algún modo, los diversos relatos sobre el Sáhara Occidental justo antes de la colonia, señalaron unas fronteras, unos límites del territorio, que aunque difusos, existieron. Sin embargo, en mi casi obsesión por encontrar otras narrativas desde otros lugares y sobre todo, desde antes de la colonización, aparece en escena un mapa del archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, elaborado por Émile Masqueray

ray (1843-1894) «según relato de tres peregrinos del Adrar», en el que podemos observar claramente las zonas del Sáhara Occidental tal como las describimos a continuación: «Saguía el Hamra», «Zemmur», «Adrar Sutuf», «Tiris y litoral atlántico» y sus localizaciones clave, con fronteras marcadas:

El mapa 5, diferencia las cinco zonas que componen el territorio: 1. Al norte «Saguía el Hamra» 2. En el Centro- Este «Zemmur» 3. En el Centro-Sur «Adrar Sutuf» 4. «Sureste Tiris» y 5. Litoral atlántico



Mapa 5: Mapa del Sáhara Occidental: 1880. Autor Émile Masqueray. Fuente: USC





Mapa 6. Mina de Fosfatos Bou Craa. Fuente: Google Maps.

co. El proyecto «Una Mirada al Sáhara<sup>72</sup>», y el trabajo de Quiroga, (2017) describen de forma detallada y precisa cada una de estas regiones, diferenciadas por su fisionomía y contrastes geológicos. Este último, en su obra maestra “Análisis arqueológico de la región de Meheris, Sáhara Occidental”, aborda un análisis completo de la región con todo lujo de detalles e informaciones al respecto, desde la perspectiva arqueológica, antropológica e histórica.

### 1. Saguía el Hamra, en el Norte.

Saguía el Hamra, que significa «acequia roja». Esta región parece ser es la que se puede delimitar con mayor claridad ya que “está al norte por la frontera marroquí, al este por las líneas fronterizas de Argelia y Mauritania y al sur por la de Mauritania” (Quiroga, 2017:24). El autor propone que se podría dividir en dos segmentos, la parte oeste, que se extiende hasta las cercanías del meridiano Smara. Y la parte este, que se extiende por unos

doscientos cincuenta kilómetros hasta la divisoria de aguas. Esta región recibe el nombre del río que la atraviesa y al que confluyen todas las cuencas fluviales de la zona. Estos ríos, conocidos como «ueds», están generalmente secos, aunque en sus cuencas hay vegetación durante todo el año. Las zonas referidas suelen estar pobladas de «tahlas» o acacias<sup>73</sup>, y otros árboles resistentes<sup>74</sup>. “El subsuelo es rico en agua, existiendo una línea de pozos que bordea esta región por el sur” (UMSO). La única zona importante de dunas en esta región es la del «Dra», donde podemos encontrar las minas de «Bu Craa», el yacimiento de fosfatos a cielo abierto más grande y rico del mundo, con ochenta y cuatro kilómetros de largo, y quince kilómetros de ancho, está situado en el Sáhara Occidental, cuya geolocalización podemos ver en el mapa 6.

Al este de Saguía el Hamra empieza la Hamada, meseta desértica y pedregosa, de una altitud relativamente elevada, en la que en la actualidad se encuentran los campos de refugiados/as de

72. <https://saharaoccidental.es/>

73. Martínez, I. B. et, al. (2010:92-94).

74. Ibid.

Tinduf, Argelia. La vegetación allí es inexistente tanto en verano como en invierno, las condiciones de la Hamada son las más extremas.

## 2. Zemmur, en el Centro Este.

Al sudeste de Saguía el Hamra está el «Zemmur», región de montañas de granito y sílice, donde se alternan llanuras pedregosas con macizos de no mucha altura. Los ríos secos y depósitos de agua subterránea son abundantes en esta zona. El famoso «Gelta de Zemmur», decía Baroja, (1955)

*Es una especie de cisterna natural de roca o de montaña que se haya en cauce rocoso, aunque tenga por encima una capa de tierra y arena, el agua dura hasta más de un año. En este gelta confluyen varios ríos. A las laderas del macizo de Guelta, quedan de norte a sur: El Aadiat, Tiurachaten, Ichergan, Yebeilat y Gur Lefcah, por el este paralelo a la frontera con Mauritania, Gur.*

(Baroja, 1955:71)

El límite entre el Zemmur y las regiones del sur lo forman las montañas de «Um Draiga», «Karb Ennaga» y «Negyr», así como el bosque de «Tawah fagt» y las extensas planicies y valles que rodean «Bir Nazaran».

## 3. Adrar Sutuf o Adrar Sotuf, en el Centro Sur.

Esta región se sitúa en la parte suroeste del Sáhara Occidental. El «monte Zu», con cuatrocientos ochenta (480) metros de altura sobre el nivel del mar, “señala el límite entre el Tiris y Adrar Sutuf. Es la zona más alta del territorio del Sáhara Occidental. Hacia la costa el paisaje se torna pedregoso, con apenas vegetación cerca de esta” (UMSO).

## 4. Tiris, en el Sureste.

Sus lados hacen frontera con Mauritania. Es una región donde podemos encontrar grandes llanuras en las que dependiendo de la estación del año, la vegetación sirve de pasto a los rebaños de invierno, y en verano se convierte en una zona seca y árida. Se encuentran valles con «talhas», así como zonas con algunos pozos que hacen posible la vida en la región ya que el agua es escasa. La horizontalidad del paisaje sólo se ve alterada por los «glabat», verdaderas montañas-isla de granito negro, que se perfilan

redondeadas aflorando desde el subsuelo y creando uno de los paisajes más característicos del Sáhara Occidental. El terreno está lleno de matas verdosas de «ascaf», valle del «talhas», campos de matas de gramíneas, de montañas y macizos negros graníticos. En pleno Tiris, comienzan unas formaciones geológicas de «Tazarurt», la «agla de Zarh el Kelb», y sobre todo, las montañas de «Leyuad», rodeados de zonas de aguadas, valles verdes y vestigios de una población prehistórica. “La región del Zemmur, junto con la de Tiris, Adrar Sutuf y la costa atlántica, configuran el antiguo territorio de Río de Oro. Comienza al sur de la región de Saguía al Hamra y termina a unos 500 kilómetros de Dajla” Quiroga, (2017:29). Siempre al Oriente, «Galabat Lehnucha», «Bualeiba», «Tiniulg» y «Galb Jeir Alla», cruzados por «Atui», el valle más largo del territorio, que nace al sur de «Tichla» y cruza en dirección N.S casi dos tercios del país, hasta la altura de «Bir Nzaran» para unirse con el complejo de ueds que dan al mar en la zona de cauces de otro largo valle, «Uad Assag», que da al mar en «Augist», debajo de Bojador. En el norte «Glaibat Legleia», «Dumes», «Asaig Bedrag», «Tueiserfaten», «Miyec», y ya en las cercanías con Mauritania, «Eddugs», «Agueinit» y «Zug».

## 5. Litoral atlántico.

La frontera occidental del Sáhara la constituyen los mil doscientos kilómetros de costa, generalmente desiguales. Se trata de una línea costera de trazado sencillo, sólo las penínsulas de «La Guera» (Cabo Blanco) al sur, en el límite con Mauritania, y de Dajla (antigua Villa Cisneros), rompen la linealidad del trazado. La bahía de Río de Oro entre la península de «Dajla» y «Argub», es la más conocida, junto a la «Bahía de Cintra». Antiguamente el «Suehel»<sup>75</sup> estaba muy poco habitado ya que la riqueza que podía extraerse del mar era poca. Sin embargo, en la actualidad, la riqueza del banco de pesca saharauí constituye una de las principales fuentes de riqueza del territorio del Sáhara Occidental.

El territorio del Sáhara Occidental actual, coincide con el que tenía en su momento la antigua Provincia del Sáhara Español. Ocupa unos doscientos sesenta y cinco mil kilómetros cuadrados (265.000 km<sup>2</sup>) aproximadamente, limitando al norte con Marruecos, en el paralelo 27 40' N, al sur con Mauritania en el 21 20' N, al noroeste con Argelia y al este y al sur con Mauritania. Tiene mil doscientos kilómetros (1200 km) de costa atlántica como hemos mencionado, mil quinientos seten-

75. Sahel



**Imagen 19.** Vista del Aaiún. Digitalización realizada por ULPGC, 2019. Fuente: López Sánchez, (1970).

ta kilómetros (1570 km) de frontera con Mauritania, quinientos kilómetros (500km) de frontera con Marruecos, y setenta kilómetros (70km) con Argelia. Según datos del proyecto UMSO<sup>76</sup> el Sáhara occidental se sitúa desde el paralelo 26° al 27° 40'. Latitud norte de los puntos extremos: Límite septentrional: 27° 40'. Límite meridional 20° 47'. Longitud de los puntos extremos: Límite oriental 4° 59' 44". Límite meridional 13° 25' 44". La altura máxima no llega a los quinientos metros.

### III.2.5. Antecedentes

Podemos decir que la historia del Sáhara Occidental se remonta a muchos siglos atrás antes de que los europeos llegaran al continente, evidentemente. Para Borrás (1961: 19) La historia del Sáhara es antiquísima, "comienza en el periplo de Hannón (primera mitad del siglo V a.C, expedición comenzada en Cádiz. Entre otras colonias, Hannón funda Herné o Kerné, Río de Oro". La obra de este autor, "Cuatro provincias nuevas", publicada por la Revista Temas españoles en 1961, nos ofrece otros datos sobre las provincias españolas en África; 51, 52, 53, y 54 que debemos incorporar

a esta investigación ya que en pocas fuentes hemos encontrado experiencias relativas que datan de antes del siglo V, como venimos comentando. Según este autor, en 1833 España tenía 49 provincias, más tarde en 1927 incorporaría la provincia 50: Canarias, y a mitad del siglo XX las mencionadas, Fernando Poo, Río Muni, Sáhara, e Ifni o Santa Cruz de Mar Pequeña, esta última sería considerada en principio, como otra isla de Canarias.

*Se sabe, en el transcurso del reloj de la Historia, que llegan al Sáhara litoral español, tartesios, exploradores y geógrafos. En el siglo XI, el Becri, de Huelva y el Idrisi (1161), malagueño. Dos tratados se les deben: "Los caminos y las provincias de los reinos" y "Descripción de África y de España" respectivamente. Abenchobair, granadino (1145-1217), sale de Tarifa para recorrer la "provincia". Al Hassin Ben Mohamed Alvasas<sup>77</sup>, granadino también (1487), nos lega su "Descripción de África", el mejor libro antiguo sobre la nueva provincia sahariana. (...). Y vamos con los españoles cristianos. Todos los que intervienen en Canarias e Ifni entran en el Sáhara litoral y estudian el desierto.*

(Borrás, 1961:19)

76. En esta web creada en 2020, se encuentran importantes informaciones sobre la historia del Sáhara Occidental. <https://saharaoccidental.es/>

77. Juan León el Africano.

Para el autor, a partir del siglo XV es cuando existe documentación al respecto, porque antes era «tierra de nadie», desierto libre. Julio Caro Baroja, en «*Estudios Saharianos*» es quien ofrece uno de los trabajos más interesantes de la antropología española de nuestro país sobre el pueblo saharauí, exponiendo minuciosamente un análisis sobre la estructura y orden social en el Sáhara español, la economía del Sahel, la estructura de una cabila saharauí o las formas de convivencia entre los/as nómadas, guerras e historias desde los años a. C. Cuenta Baroja que «según algunos» el primer individuo que llegó al Sáhara fue antecesor de los «Ulad Tidrarin». Sobre aquel, Cátedra (1991:131) reflexionaba en la Revista «*Política y Sociedad*»<sup>78</sup> que la Universidad española se arrepentiría siempre de no haber contado en sus filas con Julio Caro Baroja «Sólo por este libro se podría decir (...) lo que pierde la propia sociedad española al ignorar monografías como la presente, que podrían haber informado e inspirado la política española evitando ciertas «ignorancias vinculadas a nuestra última acción en el Sahara». Echando la mirada atrás, sobre el año mil antes de cristo (1000 a.C). Los «Sanhaja», tribu bereber procedente del norte de África, ocuparon el Sáhara, pero recordemos aquí, que para Touré, (2019:347) los primeros en llegar a la zona habían sido los «negros gangaras», «aswaniks o fulanis» (a.C). Allá por el siglo III, otros pueblos «berberescos» y «tribus del norte», se incorporaron a esta población nómada. Durante siglos, la región fue un vaivén de idas y venidas. Los caravaneros antecesores de los saharauis transportaban la sal gema de las minas del Sáhara, los frutos de los oasis, o trigo entre otros productos hacia los reinos del Sudán, y volvían con oro y esclavos. En el siglo XIII, los «Beni Hassán», tribus beduinas venidas del Yemen, llegaron al Sáhara, dominaron a los «Sanhaja», e iniciaron un proceso de arabización que daría lugar al árabe «Beni Hassan» o «Bani Hassan,» lo que en la actualidad se conoce como «Hassaniya». Establecieron además su religión y estructuras sociales. Sobre la organización política de la región, añadir que esta se articuló a través de las cabilas, tribus de la zona. Hacemos una parada aquí y ahora para referenciar algunas de estas tribus, ya que irán apareciendo a lo largo de esta investigación, y consideramos relevante tener algo clara esta cuestión: «Wadan / Ua-

dan» es la forma masculina con la que se conoce a los Tuareg. Los árabes de la zona del Adrar, (que significa montaña) van a dividirse, según Baroja (1955:133) por una parte en los descendientes de «Abu Bakr el Lamtuni<sup>79</sup>», por otra en los de «Tridarín (Hannin)». Estos últimos son los que ocupaban el área española, conocida como «Adrar Sutuf/ Sotuf», a la que hemos hecho referencia en el apartado anterior. Los descendientes entonces de de los Tridarín serán los «Ulad Tidrarín», que desde el siglo XVII pertenecían a la clase «Zuaia» (guerreros). El auge de estos duró hasta la colonización española, donde pasan a ser tributarios. Entraron en guerra desde el año 1305 (S.XIV) con los «Ulad Delim» (llamados los hombres del fusil). Unos con el apoyo de la tribu de los «Erguibat», otros con el apoyo de la tribu de los «Izagen». Terminada la guerra, los «Ulad Delim» se van a Marruecos, y los «Ulad Tidrarín» al Este y al Norte del Sáhara Occidental. Cuando comienza la penetración francesa por el Adrar Norte, se realizan negociaciones entre los «Erguibat», «Ulad Tidrarín» y «Ulad Delim». «El espacio en que la cabila a nomadeado siempre es el más comprendido entre estos puntos: Por el Norte, el «Gaada», cerca de «Cabo Juby», por el Sur «Villa Cisneros», por el Este la zona del «Jat-Izig» (Baroja, 1955:143). En el siglo XV los europeos exploraban el mar y la costa de Marruecos hasta el «Cabo Bojador».

Según las fuentes encontradas a lo largo de estos años la mayoría coincide en que las potencias rivales que históricamente quisieron hegemonizar los descubrimientos atlánticos y sus áreas de influencia en el mediterráneo, fueron España y Portugal. Para el imaginario colectivo de los portugueses, ellos fueron los primeros europeos en conocer y ocupar el mundo moderno, los territorios del África Española.

*Pues la historia de los dos territorios es paralela y unánime. Los portugueses se tropiezan con nosotros, o nosotros con ellos. Ellos iban en busca de sus caminos para enlazar Asia con su casa solariega. Nuestro interés, estaba determinado por la orientación de proyectarnos de Norte a Sur y formar la España completa, del Pirineo al Atlas. Impulso natural que el descubrimiento de las falsas indias interrumpió.*

(Borrás, 1961:19)

78. Revista de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Políticas y Sociología. Vol. 8 (1991).

79. También conocido como Yūsuf ibn Tāshufīn, Tāshufīn. Gobernante almorávide que conquistó casi todo Marruecos y Argelia sobre el año 1062. Antes de su muerte (1106) controlaba casi toda la España musulmana.



Ya en 1422 comenzaban los intentos de llegar a «Cabo Bojador<sup>80</sup>», dicen los cronistas, que cada año salían unas diez expediciones. Hay además sobre este cabo, situado en el Mare Tenebrosum como lo llamaban, conocido como el Cabo del miedo, ciertas leyendas: una que decía que Hércules había puesto unas columnas en las que ponía “Quien pase el cabo volverá sin embarcaciones”, otras relataban “más allá de este Cabo no hay gente ni población alguna”. Otra que “la arena no era menos arenosa que la de Libia, donde no hay agua, ni árboles, ni hierba verde”, etc. Para López García (1979:6), tras el “Tratado de Alcaçovas” (1479), y el “Tratado de Tordesillas” (1492) se trató de establecer los límites de ambas expansiones estableciendo en el «Cabo Bojador» el límite de la actividad castellana. A través del acuerdo de Tordesillas entre Portugal y España, España se apropia de la costa africana situada frente a las islas Canarias. El Papa Clemente VI ya había adjudicado en 1344 el archipiélago canario a Don Luis de la Cerda, a pesar de las protestas de Alfonso VI, monarca portugués. No es hasta la conquista de Canarias donde se penetra en el continente africano, fundándose «Santa Cruz de Mar Pequeña», que fue útil para el afianzamiento español en «Ifni», por el “Tratado con Marruecos en 1860”. ¿Por qué? Según Ruiz (1979:58), desde la «conquista» de las Islas Canarias existió en la zona un interés creciente “ya que Canarias y la costa del Sáhara constituyen una unidad geopolítica en la que la paz depende del equilibrio entre ambas zonas”. Para el autor, tras los tratados mencionados se creó Santa Cruz de Mar Pequeña, conocida como Ifni, y las cabalgadas o expediciones de pillaje desde Canarias a la costa del Sáhara para capturar esclavos y camellos. Parece ser que hubo una real cédula de Juan II de Castilla, en 1449 donde cedió al Duque de Medina Sidonia los derechos del monarca sobre Canarias y el litoral africano, en el que se comprendía el territorio del Sáhara. Existen cartas náuticas con precisiones sobre el perfil de la costa para estudiarla posteriormente. García de la Herrera, su hijo don

sancho (siglo XV), y Fernández de Lugo, visitan la provincia a principios del siglo XV. El Cabildo de Tenerife la recorre a través de Hernández Alfaro. También van al Sáhara los señores de Fuerteventura «Los Saavedra». En el siglo XVI el pueblo saharauí destruiría Santa Cruz de Mar Pequeña, sin embargo, las cabalgadas continuaron. El andaluz Francisco Coello y Pascual Madoz publicaron «El Atlas de España<sup>8182</sup>» y sus posesiones de «Ultramar». España se encontraba en desigualdad con respecto a otras naciones europeas (Ceuta, Melilla, peñones de Vélez de la Gomera y Alhucemas, e Islas Chafarinas). Islas del Golfo de Guinea en la costa occidental de África (Annobón, Fernando Poo, Corisco, Príncipe y Santo Tomé). Y su política norteafricana tenía una doble vertiente: Por un lado, la «conquista» de Melilla en 1497 tuvo un papel relevante en los intereses comerciales y políticos de España. Por otro lado, el respaldo de los intereses de los Reyes Católicos determinaba cualquier decisión. De Melilla hasta Túnez, en el siglo XVI los monarcas españoles se establecieron en Mazalquivir (1505), Peñón de Vélez de la Gomera, (1508), Orán (1509), Bugía (1510), Trípoli (1510) con la intención de neutralizar a los piratas berberiscos y a la influencia otomana en el mediterráneo. Para Minteh (2013:9), el siglo XVI será el de las ocupaciones en África. Primero el «Imperio Otomano», que conquistaba los territorios de los árabes hasta que fueron detenidos en la frontera entre Argelia y Marruecos. Después y casi al mismo tiempo los europeos. Los españoles financiarían las expediciones para conquistar Timbuctú: En la primera de ellas, “cautivaron a Luis de Mármol y Carvajal, quien posteriormente publicará su “Descripción General de África” y contará su viaje morisco hasta la Saguía el Hamra y su encuentro con las tribus de Erguibat y Ulad Delim”. (Ruiz, 1979:58). En la segunda, conquistarán Timbuctú. Y añade el autor, que durante diez años se someten a Marruecos y luego se independizan, con ellos nace el «Bajalato Morisco de Timbuctú» y su escuela de eruditos. Destruído este imperio por los «Tuareg», unos moriscos van a Mauritania

80. A principios del siglo XV el *Mare Tenebrosum* era conocido hasta *Ras Buyadur*, el cabo Bojador o el cabo del miedo, en la costa del actual Sahara Occidental a la altura de las islas Canarias. Las corrientes marinas y el régimen de vientos impedían el regreso, hecho que alimentaba la creencia en la existencia de monstruos marinos. <https://www.world-in-words.com/es/>

81. España. Mapas generales. 1863. <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/recursos/html/030489.html>

82. La Diputación de Jaén ofrece amplia información sobre Francisco Coello de Portugal y Quesada. Militar y geógrafo, está considerado como el introductor de la cartografía moderna en España. De joven luchó contra los carlistas y más tarde, en Argelia, al lado del ejército francés. Al retirarse del ejército inició su labor investigadora, culminada con la publicación en 1848 del “Atlas de España y sus posesiones de ultramar”, publicación que ha sido considerada como una de las mejores cartografías de España. En 1876 fundó la Sociedad Geográfica de Madrid, más tarde denominada Real Sociedad Geográfica de España.

y otros al Sáhara, creándo las tribus intelectuales llamadas «Zuaia», a las que pertenecieron los «Ulad Tidrarin». Además, argumenta este cómo la llegada de los otomanos a Túnez y Menorca fue un avance interpretados como un acercamiento a la «conquista» de España. Desde la expulsión de los moriscos a principios del siglo XVII, que llenaron el norte de África de colonias hispano-musulmanas, no va a haber una política africana hasta la segunda mitad del siglo XVIII. En el mapa 7, podemos ver más o menos por dónde se situaron al parecer, las llamadas tribus «bereberes» Sanhaja: Zanaga, Lamtuna, etc. Ruiz (1979), afirma que la corona de España continuó auto-considerándose portadora de los derechos en la costa del Sáhara, que sería desafiada en 1766 por George Glass, aventurero escocés, quien pretendió fundar la factoría (Port Hillsborough) sin éxito ya que lo detuvieron por usurpar los derechos de España. Este sería asesinado al parecer, y posteriormente en el Archivo de Simancas apareció, misteriosamente, el proyecto de dicha factoría. “En todos los tratados de España con Marruecos durante los siglos XVIII y XIX, el Sáhara está reconocido como “propiedad legítima y jurídica” de España” (Borrás, 1961: 20)

Carlos III intenta recuperar posesiones en la zona, en 1767 a través del marino Jorge Juan, llegó a un tratado con Marruecos: “Tratado de Marraqués” añade el autor (Ibid.: 58), mediante el que logró

ventajas pesqueras, seguridad para la navegación española en la zona, y el establecimiento de un consulado permanente. Estas relaciones estuvieron a punto de estallar cuando en 1774 Marruecos quiso recuperar Melilla y el Peñón de Vélez de la Gomera. Con el acuerdo de 1780 se consolidaron las posesiones. España tuvo presente que Marruecos reconoció en los tratados firmados con el país y otras potencias desde 1767 hasta 1892, que no existía soberanía en las zonas comprendidas entre los ríos SUS y Draa, asegurando que los territorios del río Nun no fueron de su jurisdicción. Las ventajas pesqueras del tratado de marraqués se referían a que Canarias podría pescar en costas fronteras africanas de «Uad Nun» y zonas inferiores, «Uad», «Draa», «Uad Chbeika», «Saguía el Hamra».

*Los canarios pescaron durante los siglos XVIII y XIX, también XX. Parece ser que se encuentran testimonios orales de Farachi, chej de la Yemaa del Aaiún, durante la época colonial, que nombra la Duna de Santiago, cerca del Aaiún como lugar de intercambio de pescadores canarios y saharauis de la tribu de Izarguien.*

(Ruiz, 1979:60)

Con Argelia las relaciones fueron hostiles cuanto menos desde que en 1775 una flota española intentase ocupar Argel. Las tensiones concluyeron en un tratado de paz y comercio una década después. En 1778, el “Tratado del El Pardo” permitía

Mapa 7: Mapa de Berbería (1767). Fuente: USC



a España establecerse en puntos africanos vetados hasta entonces por Portugal. Un intercambio entre el Brasil portugués y el Río de la Plata español, permitió que Portugal cediese a España las islas de Fernando Poo y Annobón y las costas entre la desembocadura del Níger y el bajo Gabón. A partir de 1843 España hizo efectiva esta posesión ya que Inglaterra ejerció cierto control durante este tiempo sobre las islas. La guerra de Marruecos 1859-60 fue la «primera invasión contemporánea» en el territorio del imperio marroquí. La corriente africanista, de «corte eurocentrista» y «colonial» que surge por entonces, funda sociedades geográficas y colonialistas que llevarían al reconocimiento científico de estas tierras, apenas recorridas por los europeos. 1870 y 1880 son dos décadas llenas de acontecimientos en cuanto a la «exploración» de África: En 1876 se funda en España la Sociedad Geográfica de Madrid. Y en 1877 la Asociación para la Exploración de África (más tarde Sociedad Española de Africanistas y Colonialistas), que inaugura sus actividades con la expedición de Joaquín Gatell, al sudoeste marroquí y la región pre sahariana para concretar la situación de Ifni o Santa Cruz de Mar Pequeña. En los años ochenta tiene lugar el Congreso Español de Geografía Colonial y Mercantil en Madrid (1883), que empieza parece ser, a avivar las aspiraciones españolas en el norte de África. Este mismo año se funda la Sociedad Española de Africanistas y Colonialistas, que financia la primera expedición al Sáhara Occidental, por Emilio Bonelli. Europa se reparte África en 1884 (Berlín), y a partir de aquí se producen una serie de sucesos que vamos a ir narrando, y que quedan resumidos a modo «Espiral del tiempo», a partir de la infografía número 1.

España, aunque apenas tiene influencia sobre la costa sahariana, tras realizar las expediciones a Guinea (1884), Río de Oro (1884) y Sáhara (1886), establece factorías comerciales, «con resistencias de las poblaciones autóctonas» Ejemplo. Sucesos Río de Oro 9 marzo de 1885 ataque a la factoría instalada por Bonelli. Que les permitirían 50 años después penetrar el interior de la zona: “Factoría en Angra de Cintra” (Puerto Badía), “Factoría en Cabo Blanco” (Medina Gatell) y “Río de Oro” (Villa Cisneros), pronto contaron con presencia militar y posteriormente serán usadas, según Segura (2001:18). La corona acaba tomando los territorios de África occidental comprendidos entre la Bahía del Oeste y el Cabo Bojador.



Infografía 1: Espiral del tiempo 1884-1956. Fuente: Elaboración propia.

Cuenta Mousset (1918:117) que Francisco Coello, por entonces presidente de la Sociedad de Africanistas, «cuyo patriotismo» inquietaba al ver progresar la influencia extranjera en el Sáhara Occidental, por las numerosas misiones científicas francesas y británicas que se producían en la zona consiguió que el gobierno comisionase al teniente Bonelli para tomar posesión, en nombre de España, de la región del Sáhara, limitada por los cabos Bojador y Blanco. La historia que conocemos según la versión occidentalizada; es que Emilio Bonelli Hernando, fue el primer español que izó bandera en el Sáhara Occidental según la Sociedad Geográfica Española.

Explorador y geógrafo de renombre, dirigió una expedición representando al gobierno de España y la Sociedad Española de Africanistas, tomó







la Península de Río de Oro, bautizándola con el nombre de Villa Cisneros. Y así, una Real orden, fechada en 26 de Diciembre de 1884, estableció el protectorado español sobre la costa occidental de África entre los 20° y 27° de latitud Norte, con el objeto de facilitar la explotación del gran banco pesquero y favorecer así a las Islas Canarias. En la región del Sáhara Occidental, el territorio de Río de Oro tenía una longitud de mil cien kilómetros (1000 km) por la costa. “En el litoral se hallan los Cabos Juby, Bojador y Blanco, y hacia el centro del mismo, la bahía de Río de Oro, donde está la población de Villa Cisneros, capital de la colonia” (Díaz Carmona, 1914:569). El obstáculo aquí viene de Francia, ansiosa por apoderarse de la mayor porción africana, cohibe a los exploradores hispanos y pone tope a sus pasos. Al tener conciencia de los anteriores hechos, se oponían a las pretensiones de España sobre África ecuatorial, presionando con sus títulos, su bandera izada en puestos militares de Bata (Guinea Ecuatorial), sosteniendo que el límite tradicional de sus posesiones en Senegal había sido Cabo Blanco y por tanto, las bahía del Oeste y del Galgo les pertenecían. En 1885 parece ser que llegaron a un entendimiento, Francia crea un sistema con Inglaterra y Portugal, donde nombra una comisión compuesta por delegados de ambas potencias cuyos acuerdos serían sometidos a la aprobación de ambos. España acepta y se reúnen en París, en marzo de 1886, pero aun así no consiguieron ponerse de acuerdo y entonces, decidieron repartirse el territorio. Siguieron los conflictos del «no-entendimiento» y en noviembre de 1888 se sometió la cuestión a un arbitraje. Las negociaciones durarían hasta el mes de Julio del año 1892 sin llegar a nada factible.

*Concluyeron estos “pourparlers” con el “Tratado en París, el 27 de Junio de 1900”, por el ministro francés de Negocios Extranjeros señor Decalssé, y el embajador de S. M., Sr. León y Castillo. Una verdadera imposición de Francia. El trazado de la frontera sahariana era afrentoso para España.*

(Borrás, 1961:22)

El autor añade a todo ello, que la publicación de la Vicesecretaría de Educación Popular de Madrid del año 1941 relató los antecedentes de este Tratado, las conversaciones preliminares a él, el proyecto de lo que sería posteriormente con la relación de los artículos, las consecuencias de cómo España obtenía menos de lo que deseaba, pero también la consideración de este como el único



**Mapa 9:** Sáhara Español Río de Oro. Autoría: Chías y Carbó, (1909). Fuente: Biblioteca Digital Real Academia de la Historia.

Tratado que representó, dentro de sus circunstancias iniciales desfavorables, la posición real de España y Francia en la influencia sobre Marruecos para sacar al Imperio al que había llegado, y devolverle su personalidad histórica.

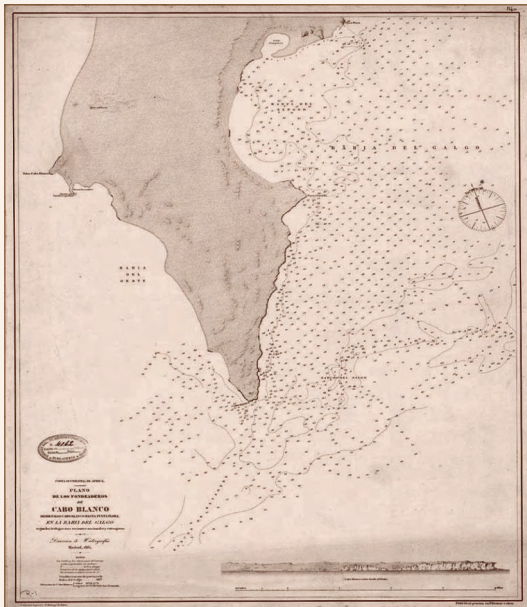
*El límite del Sáhara se dejaba impreciso por el Norte intencionadamente. En el tratado se decía: En la costa del Sáhara, el límite entre las posesiones españolas y las francesas seguirá una línea que, partiendo del punto que se indica en la carta de detalle A, situado en la península de Cabo Blanco, entre la extremidad de este Cabo y la Bahía del Oese, se dirigirá por el centro de dicha península, y después, dividiendo a esta por la mitad, subirá hacia el Norte hasta encontrarse con el paralelo 21° 20' Oeste de París (13° Oeste de Greenwich). Desde este punto, seguirá la dirección del Noroeste, describiendo entre los meridianos 15° 20' y 16° 20' Oeste de París, una curva trazada de modo que se deje a Francia las salidas de la región de Idjil con sus dependencias.*

(V.E.P.M., 1941:19)

Este tratado por tanto supuso una finalización de la disputa constante de las potencias coloniales Francia y España durante años, por los límites de los territorios del África Occidental y Ecuatorial. En el golfo de Guinea, Francia dejaba a España una comarca limitada al Norte, por la colonia alemana de Camerún; al Este, por el meridiano 9° de París, y al Sur, por el Río Muni (Guinea Ecuatorial) y el paralelo 1° de latitud Norte. Caían tam-

bién bajo el poder de España «los Elobeyes<sup>83</sup>». llave del Río Muni. Dejaban sin embargo en manos de Francia una de las orillas de este río y el extremo hinterland, que había sido recorrido, estudiado y explorado por estos mismos. En el Sáhara Occidental, España debe abandonar sus intereses sobre Bahía del Galgo como podemos visualizar en el mapa 10, pero mantiene la condición del derecho de refugio y de construcciones provisionales para secar pescado. Se quedaba con la Bahía del Oeste (mapa 9). Dentro del protectorado, entre Cabo Blanco y Cabo Bojador, dos regiones relevantes: El Adrar Sutuf y el Tiris Occidental. Se reconocía la «soberanía» de España sobre ellas, y si el Gobierno real cedía al de la República las salinas de Iyil<sup>84</sup>.

Como podemos ver en el mapa 11, en beneficio de los ganados de aquel «oasis», mantenía el derecho a extraer sin ningún tributo, la sal que necesitaba.



**Mapa 10:** Cabo Blanco (Mauritania). Cartas náuticas. 1885. Bahía el Galgo<sup>85</sup>. Fuente: Instituto Geográfico Nacional.

El límite de dichas posesiones (mapa 9) seguía al Sur, el paralelo 21° 20' de latitud N. hasta el me-



**Mapa 11:** Sáhara Occidental. Mapas generales 1900. Salinas de Iyil. Fuente: Instituto Geográfico Nacional.

ridiano 13° del Oeste de Greenwich; subía desde allí, formando una curva entre los meridianos 13° y 14°, y buscaba el 12°, por el cual se elevaba hacia el Norte. Además, el «Tratado Hispano-francés» dividió en zonas de influencia el imperio marroquí, que el establecimiento del protectorado en 1912 hará efectivas. A España le corresponde la zona montañosa del «Rif» y el «valle de Lucus».

El Protectorado español supuso un criadero militar que afectó claramente a la población civil, primero tras el golpe militar de Primo de Rivera (1923), y después tras el alzamiento de julio de 1936. Terminada la Guerra Civil Española, el régimen de Franco anhelaba la extensión de su territorio, pero tuvo que abandonar su protectorado en 1956 excepto Tarfaya (hasta 1958), e Ifni (hasta 1969). Guinea en 1968, y el abandono del Sáhara Occidental en 1975. Por tanto la «Independencia de Marruecos» en 1956 provoca la retirada

83. Comprende la isla de Fernando Poo y el archipiélago de Elobey en el golfo de Guinea. Mapa no publicado realizado para una publicación más extensa como indica la nota al pie: «ejecutado expresamente para el ejemplar de la carta del Congo francés ofrecida a S.m. el Rey de España por su devoto servidor, Alejandro Courtus». Más información aquí: <http://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/003537.html>

84. Región fronteriza de la zona meridional del Sahara Español con Mauritania: Región de la Salina de Iyil.

85. Plano de los fondeaderos de Cabo Blanco desde Falso Cabo Blanco hasta Punta Flora. En la bahía del Galgo: Según los trabajos más recientes nacionales y extranjeros / C. Galván lo grabó. F. Serra grabó la letra. (IGN).



de la principal posesión española en África<sup>86</sup>. Durante los años 1958 y 1959 se incorporan a España los territorios africanos atlánticos, antiguas colonias, al conjunto de «nuestras» provincias por el “Decreto del 10 de enero de 1958<sup>87</sup>” y la “Ley 46/1959, de 30 de julio”, sobre organización y régimen jurídico de las Provincias Africanas<sup>88</sup>.

*Los territorios de Ifni y Sáhara integrados en el Gobierno General de África Occidental Española, tienen caracteres naturales y políticos diferentes y están separados por distancias considerables, circunstancias a las que se unen su extensión superficial, las costumbres bien distintas, la organización social de sus habitantes y hasta la índole de sus fronteras.*

(Borrás, 1961: 2)

Marruecos, tras su independencia en (1956) del Estado Español, comenzó a reclamar el Sáhara Español como parte del ambicioso proyecto del partido Istiqlal, del «Gran Marruecos». Además, Mauritania también reclamaba el territorio por considerarlo parte del suyo propio. Es aquí, y en vista de tales acontecimientos cuando el Estado Español declara sus colonias como «parte» de su nación.

*El partido Istiqlal fue fundado en 1943 bajo el liderazgo de Allal al-Fassi, con el apoyo de Mohamed V. En 1956, Abdelkebir al-Fassi, pariente del líder del partido, presentó en El Cairo un mapa del “Gran Marruecos” (...) Los límites ambicionados para Marruecos incorporan todas las plazas de soberanía española en el norte de África (Ceuta, Melilla y peñones) y los territorios del África Occidental Española (en clave de Sidi Ifni, franja de Tarfaya y Sáhara Occidental). El Gran Marruecos avanzaba por el este hacia el interior de Argelia hasta la región de Tuat, incorporando también las regiones de Tinduf y Béchar. Por el sur, los límites del Gran Marruecos llegan hasta el río Senegal, absorbiendo la totalidad de la actual Mauritania y un fragmento de Mali. (...) Los límites correspondían a la extensión máxima del imperio bereber almorávide (1040-1147) en los tiempos del emir Yúsusuf ibn Yashufín.*

(Pérez Triana, 2022:14)



**Mapa 12:** Tratado hispano-francés 1902.

Fuente: V.E.P.M (1941).

Para Campos (2017), la historia a la que alude Al-Fassi en las líneas de Pérez Triana (2022), es la del Imperio Sherifiano, cuyos territorios se dividieron debido al «colonialismo» europeo (s.XIX-XX). El Sáhara Español según la perspectiva de este partido, fue decisivo en la lucha anticolonial marroquí. Evidenciando, la responsabilidad del Colonialismo (que la tuvo), que fue según estos, quien rompió su imperio ancestral. Por tanto, gracias a la supuesta «ayuda» de las tribus saharauis, es que se pudo comenzar la lucha anticolonial de este territorio. Pero obviaron quizás, que en época del Imperio Almorávide, afirmaba Laroui (1994:90) (quien desafiaba ya hace décadas todos estos discursos proponiendo una reconstrucción de la historia del Magreb), el Sáhara Occidental se acababa de independizar, era el año 1064. La responsabilidad de las potencias colonialistas justificaría para la autora las dos guerras iniciales y el apoyo a grupos armados en áreas vecinas. En 1957 el Ejército de Liberación Nacional lanzó ataques en Ifni, (que aún estaba bajo protectorado español).

*Durante este tiempo, muchos jóvenes de las kabilas saharianas participaron en el ELN marroquí. La llamada guerra Ifni-Sáhara supuso la integración de la parte sur del protectorado en Marruecos, mientras que una operación conjunta franco-española acabó con la rebelión armada en el Sáhara Español y Mauritania.*

(Campos, 2017: 50)

86. Ver [Nodo](#) (04:30 – 06:09 min).

87. [Sahara Soundscapes](#).

88. [Sahara Soundscapes](#).



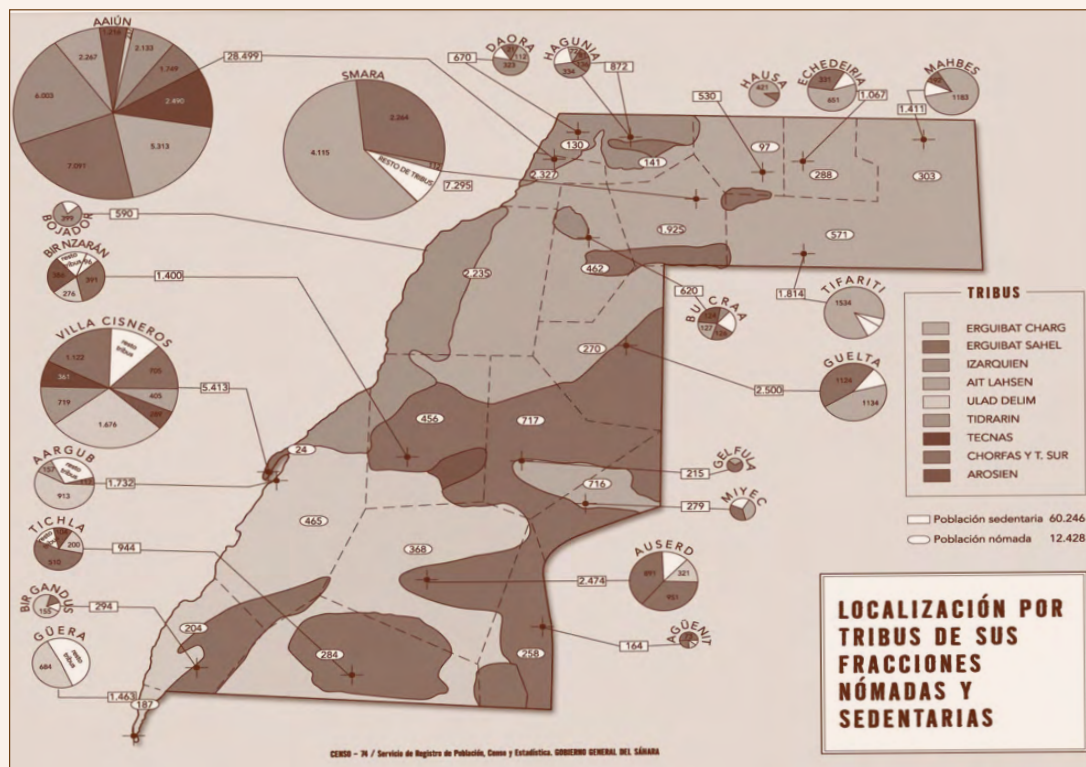


ria «al parecer» de unas veintiocho mil cuatrocientas noventa y nueve (28.499) personas, y una población nómada de dos mil trescientos veintisiete (2.327) personas; compuesta en su mayoría por las tribus «erguibat sahel», «izarguien» y «erguibat charg», seguidas de «tecnas», «ait lahsen», «tridarín», «chorfas», «arosien», y una muy pequeña porción de «ulad delim». Seguida de Smara, con población sedentaria, de unas siete mil doscientas noventa y cinco (7.295) personas, y una población nómada de unas mil novecientos veinticinco (1.925) personas, que en su mayoría pertenecen a la tribu de «erguibat charg» y «erguibat sahel», con una minoría de izarguien y «resto de tribus». Y en tercer lugar Villa Cisneros, con población sedentaria, de cinco mil cuatrocientas trece (5.413) personas censadas, mayoritariamente de la tribu «ulad delim» y «chorfas», seguidas de «erguibat sahel» y «tridarín», «ait lahsen», «tecnas», «arosien» y «resto de tribus».

Básicamente este censo parece realizarse para controlar cuánta y qué tipo de población habitaba la zona, de cara a iniciar una «descolonización pacífica».

Antes de continuar, queremos hacer un inciso sobre el tema del nomadismo, en lo que se refiere al Sáhara histórico. Según Laroui (1994:75), “debíamos tener en cuenta tres aspectos: Su organización socioeconómica, (cuyo símbolo es el camello), la natu-

raleza de la población, y su relación con el Magreb” a nivel general. Algunos autores/as tienen versiones sobre las consecuencias de la política imperialista que Roma introdujo en la región, que podría haber sido la causante de llevar a los magrebíes al desierto, empujando estos a su vez a los etíopes de «raza negra» que se encontraron con la ayuda del camello. Otros afirman que los romanos poblaron la zona con personas y animales, y uno de estos sería el camello, que originaría el «nomadismo». Menciona como “Christian Courtois, ya en 1964 rechazó que el camello hubiese estado ausente en el Sáhara en algún momento, según él, a partir del siglo III, las tribus Luatas, nómadas procedentes del Nilo, fueron las causantes de la «Evacuación» (Ibid.:76). Interpretaciones basadas en las pinturas rupestres saharianas, que no han servido para determinar ciertamente porqué el camello desapareció de esta región en el neolítico, ni en qué fecha volvió. ¿Qué fue antes el camello o el nómada? se cuestiona el autor, exponiendo las tesis de muchos autores que dan por hecho que los nómadas vinieron de fuera, refiere: “el nomadismo no es ni un estado de la naturaleza ni un rasgo invariable, sino un modelo de organización social. Quizás a lo largo de toda una era la población cambió la agricultura por el nomadismo y viceversa” (Laroui 1982:69). Afirma, que no está comprobado que los negros fuesen expulsados del Sáhara,



Mapa 14: Localización por tribus de sus fracciones nómadas y sedentarias. Fuente: USC

lo que se contradice por ejemplo con Touré (2019). Para él son reconstrucciones occidentales. Además Laroui critica la época bailante que algunos/as autoras han modificado con respecto a la desecación del Sáhara. En este sentido, Quiroga García (2017: 68), muestra algunos datos que sugieren un episodio frío y árido de la zona hace unos cinco mil novecientos (5.900) años, “un aumento de la aridez en torno al 5.800-5700 (a.C.) Desde esas fechas hasta aproximadamente el 5.200-5000 (a.C.) la aridificación se intensifica en todo el Sáhara. Quizás estas fechas tambaleen por el hecho mismo de las diferencias entre zonas, la parte oeste era más húmeda que la parte este. Para este último, en general la mayoría de los investigadores coinciden en el cambio de las condiciones de humedad hacia el 5.500 (a.C.).

Regresando a los censos de la época de los años sesenta y setenta, solicitados por los organismos internacionales para «facilitar la descolonización», necesitaban disponer de datos, registrar a la población para «conocerla». Dividieron la población en «razas»: nativos y europeos, nativos y blancos, en concreto. Este era el paradigma con que se realizaban los censos coloniales: primeramente en la sección B. Demografía, (imagen 19) vemos una clasificación del año 50 a la izquierda (I. Población), estructurada por concepto/población de hecho/de derecho, por sexos y habitantes y el total de la diferenciación entre «blancos» y «nativos».

Otra clasificación a la derecha (II: Clasificación de la población de hecho), estructurada por territorio/años; por «nativos» y «blancos» según territorio, tomando como referencia, parece, los territorios más poblados: «El Aaiún», «Smara», «Villa Cisneros» y «la Güera», esta última en el mapa 14, (año 74 como vemos posterior a este censo) es consecutivo a «Güelta» y «Tifariti». La III clasificación de este censo (imagen 20 parte inferior) se estructura por distrito, cabila y territorio; por «raza», total residentes y total transeúntes. De manera que en el distrito «Colonia de Río de Oro», «Villa Cisneros» es la más poblada, en la zona de «Saguía Hamra», «El Aaiún» y «Smara», y en la «zona Septentrional», «Villa Bens». Parece ser que los censos en España se comienzan a hacer durante los reinos de taifas<sup>89</sup> (siglo XI y XIII) para esclarecer los tributos que debían pagar las personas cristianas, musulmanas y judías. Los primeros censos se realizaron para tener listas de vecinos y vecinas (información demográfica) y gestionar el pago de impuestos. Los censos modernos van a ser los que se realizan desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se perfecciona la técnica de obtención de datos y se tornan como censos institucionales. Aquí aparece la distinción de «población de hecho», como población que está presente en el momento de elaborar el censo, y «población de derecho», la población que reside en el momento de elaborar el censo. Como el de 1950, realizado en 1961, se sucedieron otros censos en 1970, en este último puede atisbar el crecimiento demográfico de la población, relacionado con la «sedentarización» de esta, y con el hecho del descubrimiento de los fosfatos mencionados, se pretendía convertir el territorio del Sáhara en un espacio de “desarrollo económico y social” más allá de la presencia militar. En el censo de 1970, donde aparecen todas las provincias, incluida la Provincia del Sáhara, que vemos en la siguiente imagen, (21). De este censo se podría deducir que hacia el año 1970, en la provincia 53, el Sáhara Occidental, había unas 76.500 personas.

En el Censo General de 1970, (imagen 22) aparecen los mismos datos, estructurados por Concepto (varones, mujeres, habitantes por km cuadrado, presentes, transeúntes, ausentes), población de hecho (que separa entre “europeos y naturales”) y población de derecho (que también separa entre “europeos y naturales”).

Si consideramos estos datos, para ser más exactas, en el año 1970 según «censo español», la población del Sáhara, contando únicamente a los y las saharauis independientemente de las catalogaciones y estructuras, sería de unas cincuenta y nueve mil setecientos noventa y tres (59.793) personas. El Sáhara Occidental figura en la lista de «Territorios No Autónomos de las Naciones Unidas» desde 1963, a raíz de la información sobre el Sáhara Español transmitida por España en virtud del Artículo 73, de la “Carta de las Naciones Unidas”:

*Los Miembros de las Naciones Unidas que asuman la responsabilidad de administrar territorios cuyos pueblos no hayan alcanzado todavía la plenitud del gobierno propio, reconocen el principio de que los intereses de los habitantes de esos territorios están por encima de todo, aceptan como un encargo sagrado la obligación de promover en todo lo posible, dentro del sistema de paz y de seguridad internacionales establecido por esta Carta, el bienestar de los habitantes de esos territorios.*

(Naciones Unidas, 1945)

89. INE (Primeros censos españoles).





ta y nueve (630.289) personas, de las cuales trescientos treinta y tres mil quinientos uno (333.501) son hombres, y doscientos noventa y siete mil novecientos cincuenta y ocho (297.958) son mu-

jerer, sin diferenciar saharauis de marroquí, ni territorios ocupados de liberados, se refiere a la población que habita la superficie del Sáhara Occidental.

**Imagen 21:** Poblaciones de derecho y de hecho, de las provincias y de las capitales españolas. Fuente INE. Documento completo: [Censo General de 1970](#).

<b>I. CENSO DE LA POBLACION DE 1970</b>				
<b>1.- Poblaciones de derecho y de hecho, de las provincias y de las capitales</b>				
<b>PROVINCIAS</b>	<b>PROVINCIAS</b>		<b>CAPITALES</b>	
	<b>Población de derecho</b>	<b>Población de hecho</b>	<b>Población de derecho</b>	<b>Población de hecho</b>
Alava .....	199.777	204.323	132.963	136.873
Albacete .....	340.720	335.026	93.062	93.233
Alicante .....	922.027	920.105	181.550	184.716
Almería .....	377.639	375.004	114.298	114.510
Avila .....	211.556	203.798	30.080	30.983
Badajoz .....	701.709	687.599	100.551	101.710
Baleares .....	532.946	558.287	217.525	234.098
Barcelona .....	3.915.010	3.929.194	1.741.979	1.745.142
Butgos .....	361.181	358.076	116.797	119.915
Cáceres .....	467.687	457.777	55.341	56.064
Cádiz .....	878.602	885.433	134.342	135.743
Castellón .....	386.516	385.823	92.777	93.968
Ciudad Real .....	512.821	507.650	41.036	41.708
Córdoba .....	731.317	724.116	232.343	235.632
Coruña (La) .....	1.030.745	1.004.188	189.467	189.654
Cuenca .....	251.619	247.158	33.571	34.485
Gerona .....	412.357	414.397	47.747	50.338
Granada .....	741.659	733.375	186.160	190.429
Guadalajara .....	149.804	147.732	31.640	31.917
Guipúzcoa .....	626.049	631.003	161.293	165.829
Huelva .....	403.405	397.683	96.347	96.689
Huesca .....	221.761	222.238	31.552	33.185
Jaén .....	668.206	661.146	77.317	78.156
León .....	562.766	548.721	105.243	105.235
Lérida .....	347.101	347.015	88.897	90.884
Logroño .....	234.628	235.713	82.821	84.456
Lugo .....	423.064	415.052	63.604	63.830
Madrid .....	3.761.348	3.792.661	3.120.941	3.146.071
Málaga .....	853.579	867.330	361.282	374.452
Murcia .....	832.047	832.313	243.687	243.759
Navarra .....	466.593	464.867	145.026	147.168
Orense .....	441.260	413.733	73.145	73.379
Oviedo .....	1.052.048	1.045.635	152.453	154.117
Palencia .....	201.532	198.763	56.816	58.370
Palmás (Las) .....	548.984	579.710	263.407	287.038
Pontevedra .....	781.334	750.701	52.562	52.452
Salamanca .....	380.133	371.607	122.241	125.220
Sta. Cruz de Tenerife .....	576.458	590.514	142.305	151.361
Santander .....	469.077	467.138	148.845	149.704
Segovia .....	162.106	162.770	40.816	41.880
Sevilla .....	1.336.669	1.327.190	545.692	548.072
Soria .....	117.462	114.956	24.455	25.030
Tarragona .....	433.138	431.961	77.275	78.238
Teruel .....	173.861	170.284	20.668	21.638
Toledo .....	477.732	468.925	44.190	44.382
Valencia .....	1.769.552	1.767.327	648.003	653.690
Valladolid .....	413.026	412.572	233.974	236.341
Vizcaya .....	1.041.461	1.043.310	405.908	410.490
Zamora .....	258.527	251.934	48.691	49.029
Zaragoza .....	757.433	760.186	469.366	479.845
<b>TOTAL .....</b>	<b>33.918.032</b>	<b>33.823.918</b>	<b>11.922.051</b>	<b>12.091.108</b>
Ceuta .....	62.607	67.187	—	—
Melilla .....	60.843	64.942	—	—
Ahucemas, Chafarinas y Peñón de Vélez de la Gomera .....	49	329	—	—
Sahara .....	76.092	76.425	24.048	24.519
<b>TOTAL .....</b>	<b>34.117.623</b>	<b>34.032.801</b>	<b>11.946.099</b>	<b>12.115.627</b>



**Cap. XIV-Sahara**  
**Demografía**

**2. Demografía**

**2.1 Población**

**Censo General de Población de 1970**

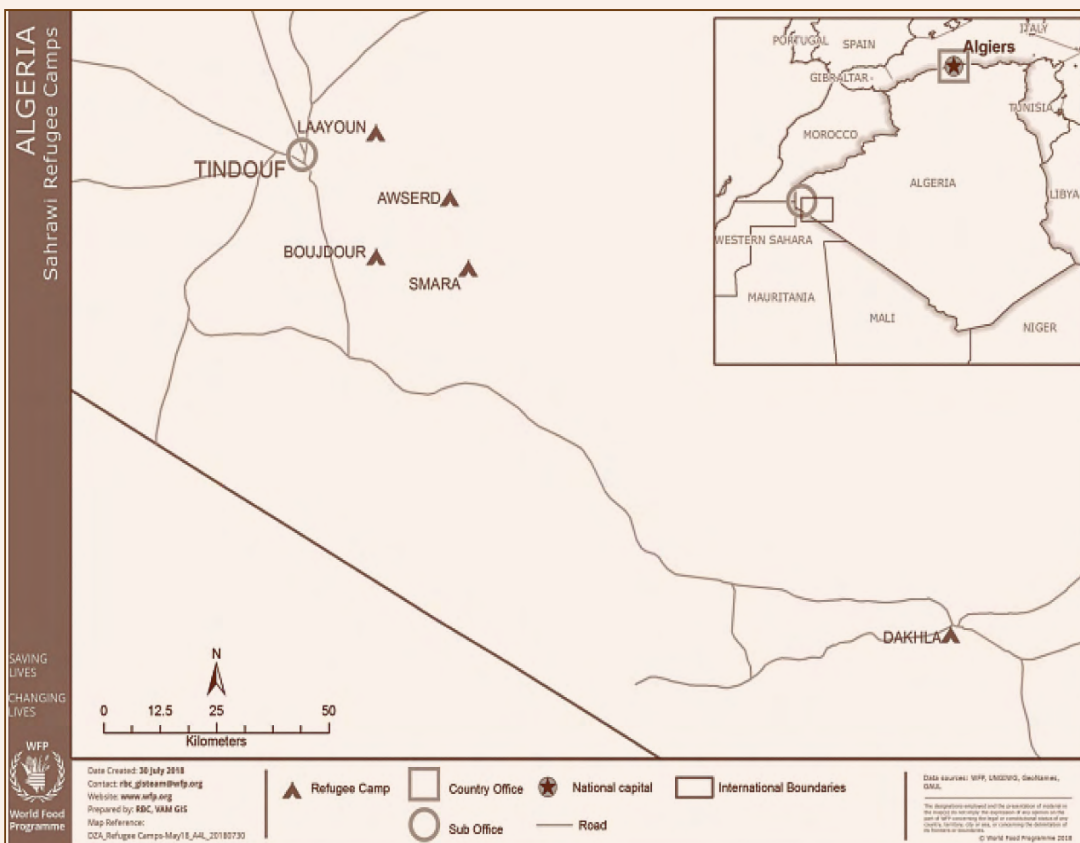
CONCEPTO	POBLACION DE HECHO			POBLACION DE DERECHO		
	Total	Europeos	Naturales	Total	Europeos	Naturales
<b>Total</b> .....	<b>76.425</b>	<b>16.648</b>	<b>59.777</b>	<b>76.092</b>	<b>16.299</b>	<b>59.793</b>
Varones .....	43.981	11.239	32.742	43.691	10.939	32.752
Mujeres .....	32.444	5.409	27.035	32.401	5.360	27.041
Habitantes por kilómetro cuadrado .....	0,288	0,062	0,224	0,286	0,061	0,224
Presentes .....	75.592	15.647	59.745	75.592	15.647	59.745
Transeúntes .....	833	801	32	—	—	—
Ausentes .....	—	—	—	500	452	48

**Imagen 22:** Censo población 1970. Fuente: INE. Ver documento completo: [Censo General de 1970](#).

En ausencia de un registro específico de la población refugiada en los campamentos de Tinduf, ACNUR estimaba en 2018, según una encuesta de seguridad alimentaria del Programa Mundial de Alimentos (WFP) habría unas ciento treinta y tres mil seiscientos setenta y dos (133.672) personas residiendo en los campamentos, ya que esas son las raciones de alimentos contabilizadas con fecha de 2019, con

un porcentaje estimado del 61% de mujeres y 39% de hombres. Lo que puede darnos datos en cuanto a la vulnerabilidad por sexos, pero a ciencia cierta no sabemos realmente los y las que residen continuamente, las que están en la diáspora, y las que se contabilizan como parte de las estadísticas del Sáhara Occidental, ocupado por Marruecos.

**Mapa 15:** Campamentos de Refugiados/as saharauis, Argelia. Fuente: WTP 2018.



### III.2.7. Lucha, identidad y memoria (s). Actualidad

Porque somos la colonia número 53 en la historia de España. Entrevista Fatou<sup>91</sup>



**Filatelia 6:** Trajes típicos españoles. (1970). 25 - 1951.  
Fuente: Correos.

La historia desde la década de los setenta se torna más conocida, aunque aún son escasas las informaciones y se invisibiliza este tramo de nuestra memoria en los libros de nuestra educación, tanto pública como privada. No obstante, consideramos realizar en este último apartado una breve reseña. En el año 1955 España ya es parte de Naciones Unidas. Como veníamos diciendo, el Sáhara Occidental fue Provincia 53 del Estado español desde el año 1958, cuando la dictadura franquista decidió declarar el Sáhara e Ifni, provincias españolas, implementando esto a través del "Decreto 10 de enero de 1958"<sup>92</sup>, por el que se reorganizó el Gobierno General del África Occidental Española. Desde las tentativas por parte de Marruecos y Mauritania (recién independiza-

das) por poseer el Sáhara, la esquivada de parte del Estado Español hacia los procesos de descolonización que iniciaba Naciones Unidas, hasta la autoorganización del pueblo saharauí como movimiento nacionalista por la lucha del derecho de su autodeterminación, etc. Demuestran cómo a partir de la mitad del siglo XX se gestan una serie de acontecimientos que se trasladan hasta la actualidad, donde el conflicto aún no se ha resuelto, la última colonia africana continúa gritando su liberación. Desde este marco, el Ejército de Liberación Nacional «Istiqlal» comenzó a ocupar el Sáhara Occidental (1ª invasión), atacando zonas como el Aaiún o Echdera, hiriendo a soldados españoles en la zona. Surge por entonces la operación «Ecouvillon-Teide», en la que las fuerzas españolas y francesas de Senegal aniquilaron este Ejército de Liberación Nacional. España devolvió a Marruecos el territorio al norte de Tarfaya (Cabo Juby), excepto Ifni, de esta manera se intentaba apaciguar el ambicioso proyecto marroquí y asegurar Río de Oro y Seguía el Hamra, que pasan a ser españolas. Aclarar, que sin esta operación, Mauritania hubiese acabado siendo provincia marroquí, por esta razón el país luchó del lado de la «potencia colonial», España. En el año 1962, ENMISA<sup>93</sup>, empresa española filial del INI, inicia la explotación de la mina de fosfatos de Bou Craa. Es ya en 1964 cuando Mauritania reivindica oficialmente sus derechos sobre el Sáhara Occidental y su presencia en la participación en las conversaciones entre España y Marruecos. Argelia se opone a este reparto del territorio dando apoyo a la libre determinación de los y las saharauíes. En 1965 Naciones Unidas pide al estado español que inicie el proceso de descolonización, siendo en 1966 cuando el comité descolonizador de la ONU diferencia claramente el problema de Ifni, que se solucionará con el «traspaso» de esta zona a Marruecos. Y señala que con respecto al Sáhara Occidental debe darse un proceso de autodeterminación y la independencia. Como consecuencia de estos, el gobierno español creó en 1967 la «Yema /Asamblea General del Sáhara», con carácter de consulta, y formada por saharauíes, una herramienta para justificar las propuestas de «no descolonización» del territorio. El líder saharauí El Jatri, anterior aliado de franceses y españoles contra Marruecos, se rebela contra España. El gobierno español

91. Tabla 6: MC 1. EC. Entrevista 3.

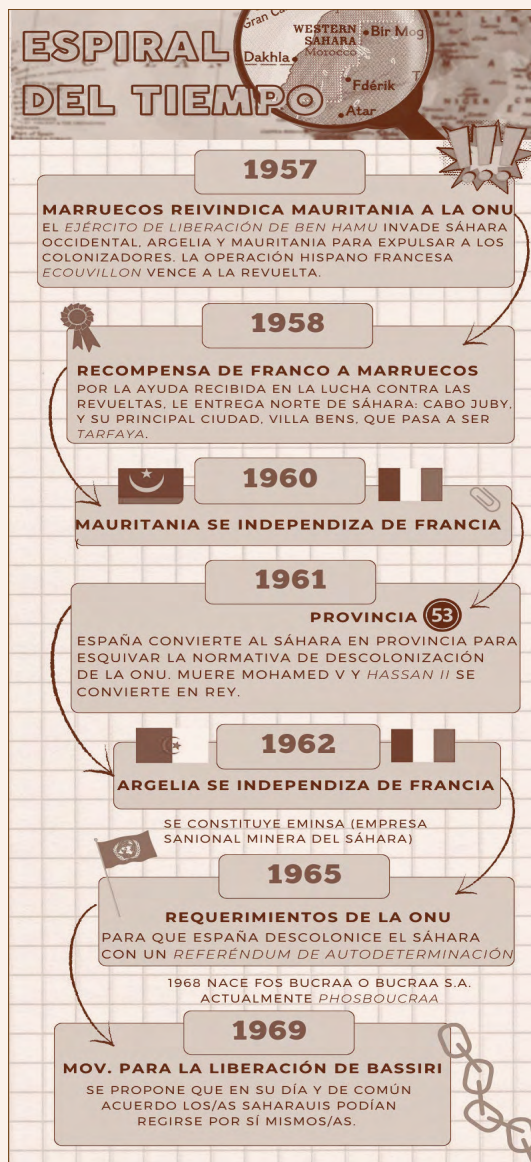
92. Para ampliar información clica [aquí](#).

93. Posteriormente conocida como Fos Bucraa. Ver Mapa 6.

no acepta que la ONU mande una misión para indagar el Sáhara Occidental. Con este marco político y social que se estaba gestando de revolución contra la imposición del Estado español, en 1968 los saharauis comienzan a autoorganizarse para luchar tanto por la dominación española como por los intereses marroquíes. En 1968 se crea el Movimiento Nacional de Liberación Saharaui, liderado por Mohamed Sidi Brahim Basiri, quien defendía las tesis del «Sáhara para los saharauis». Surge además en el año 1969 el «Movimiento de Vanguardia para la Liberación del Sáhara» (MVLS), «Organización Avanzada para la liberación del Sáhara» (OALS), antecesor del «Frente Polisario», que se crearía más tarde. En el año 1970, hubo una manifestación organizada por el Estado español en el barrio de Zemla (El Aaiún), para el afianzamiento de sus propuestas, invitando así a los y las saharauis, que paralelamente se manifestaban por lo contrario «Intifada de Zemla». Ante la imposibilidad de disuadir esta manifestación, de carácter supuestamente «nacionalista», de forma pacífica, la legión española tuvo que usar todos los medios posibles para «pararla» y la consecuencia fueron personas heridas y muertas, la desaparición de Basiri, que ya había sido encarcelado. Sobre su desaparición existen muchas teorías, que ciertamente a día de hoy no se han esclarecido, si lo exiliaron a Marruecos, y otras sobre que lo fusilaron a las afueras del Aaiún, que quizás parece ser la más generalizada. Se paró entonces la decisión de la autodeterminación que había realizado el gobierno español a principios de año, y en el año 1971 se da inicio a la explotación de los yacimientos de fosfatos. En 1972 se aplica la «Ley de secretos oficiales a los asuntos del Sáhara Occidental», decretada por Carrero Blanco y la presidencia del gobierno. Ya en el año 1973 (hace justo ahora 50 años) se fundó el Frente Polisario «Frente Popular de Liberación de Saguia el Hamra y Río de Oro», se crea con el objetivo de lograr la independencia del territorio bajo dominio español. Representa un movimiento reconocido a nivel internacional, anticolonialista y combativo. Su Secretario General el Brahim Gali, reelegido para un tercer mandato en el XVI Congreso del Frente Polisario, que se ha celebrado en el mes de enero de 2023 en la Wilaya de Dajla, Tinduf, Argelia. Volviendo a la cronología, es en 1974 cuando Hassán II plantea incorporar los territorios que España «le arrebató» y así justificarse sobre una invasión en el «Sáhara Occidental». España anunciaba para los primeros meses del mismo año, la celebración del referéndum que

solicitaba la ONU desde hace años atrás. Es en el año 1975 cuando la Corte de la Haya produce un anuncio sin mucho sentido «Marruecos lanza la Marcha Verde», una supuesta manifestación de civiles para reivindicar el Sáhara. En otras palabras, esta marcha fue la trampa del siglo XX para los y las saharauis, la invasión marroquí del Sáhara español. Lo que iba a ser una marcha pacífica según el monarca alauita con civiles, se convirtió en una marcha con unos 25.000 soldados de las Fuerzas Armadas Reales, que traspasaron las fronteras y se instalaron en la excolonia sin que el Estado Español, (en el que por entonces asumió las funciones de jefe del estado el Rey Juan Carlos ya que el gobernador estaba a punto de morir), hiciese absolutamente nada, sólo retirar su ejército del territorio. Desde que las y los saharauis fueron abandonados a su suerte tras la Marcha Verde, se firmaron sin éxito alguno el 14 de noviembre de 1975, los «Acuerdos Tripartitos de Madrid», por Arias Navarro, Osman y Mouknass, suponiendo una declaración de principios entre España, Marruecos y Mauritania sobre el Sáhara Occidental, donde se dejaron claros aspectos «nunca cumplidos hasta la actualidad» como: España ratifica su resolución de descolonizar el territorio del Sáhara Occidental (...) Será respetada la opinión del pueblo saharauí (...) Los países informarán al Secretario General de las Naciones Unidas de conformidad con el «Artículo 33» de su Carta. El artículo 33 de la Carta de las Naciones Unidas, en su Capítulo VI, titulado: Arreglo pacífico de controversias. Expresaba que: «Las partes en una controversia cuya continuación sea susceptible de poner en peligro el mantenimiento de la paz y la seguridad internacionales tratarán de buscarle solución, negociación (...) recurso a organismos o acuerdos regionales u otros medios pacíficos de su elección» (Naciones Unidas, 1945: 258). A continuación, en la infografía 2, podemos continuar con esta «espiral del tiempo», que resumen desde los acontecimientos que comenzaron en el año 1957 hasta 1969, surgimiento del Movimiento de Liberación de Bassiri.





**Infografía 2.** Espiral del tiempo 1957-1969.  
 Fuente: Elaboración propia.



**Infografía 3.** Espiral del tiempo 1973-1975.  
 Fuente: Elaboración propia.

Continuando con la infografía 3, desde el nacimiento del Frente Polisario (RASD) en el año 1973, hasta el año 1975 cuando comienzan los enfrentamientos de la «Marcha Verde», los «Acuerdos de Madrid» desde la resistencia hasta el «exilio del Sáhara Occidental» a los Campamentos de Refugiados/as en Tinduf, Argelia.

Allá por el 1979 será cuando Mauritania (infografía 4) se retire de sus intereses por el Sáhara Occidental y Marruecos rápidamente por segunda vez invade la zona (2ª Invasión). Entran por Dajla, que pasa a ser la capital de la provincia marroquí «Río de Oro».

Después de esta invasión la Asamblea General de la ONU reafirmó en su «Resolución<sup>94</sup> 34/37» el derecho inalienable del pueblo saharauí a la libre determinación y a la independencia de conformidad con las disposiciones de la Carta de las Naciones Unidas y la Carta de la Unidad Africana. Esta segunda invasión daría lugar a una serie de grandes batallas desde el año 1980 entre el ejército saharauí y marroquí, que levantó un muro (algunos dicen que son seis muros) de más de dos mil setecientos veinte (2720) kilómetros de longitud y unos 2,5 metros de altura (que no terminaría de construirse hasta el año 1987), conocido como el «Muro de la vergüenza», rodeado de

94. Para más información clica aquí: [Sahara Sounscapes](#).





**Infografía 4.** Espiral del tiempo 1976-2004. Fuente: Elaboración propia.

minas antipersona a un lado y a otro, para separar el Sáhara Occidental, ilegítimamente ocupado desde el año 1976, de los Territorios Liberados por el Frente Polisario y los Campamentos en el exilio, situados en Tinduf, Argelia.

Los combates que se produjeron fueron cada vez más frecuentes hasta que se firmó un Alto al fuego en 1991 entre le Frente Polisario y el gobierno de Marruecos, con la promesa de un referéndum, el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas despliega la MINURSO, una Misión de Naciones Unidas para el referéndum en el Sáhara Occidental que ha servido «al parecer» para observar el alto al fuego y organizar un referéndum entre el pueblo saharauí que determine la situación futura de su pueblo a través



**Mapa 16:** Mapa histórico-político-jurídico del Sáhara Occidental (2016). Rozas y Barral. Fuente: USC.

del Derecho de Autodeterminación, fundamentado por la "Resolución 1514 de la ONU" en 1960, sobre la concesión de la independencia a los países y pueblos coloniales. Esta misión se basa en el censo español de los años setenta. Bajo la supervisión de la MINURSO y ACNUR unos 165.000 refugiados y refugiadas que huyeron en el año 1975, se encontrarán en Tinduf. No hemos encontrado datos al respecto de esta cifra, ni censos después de la década de los setenta, al menos realizados por el gobierno español. Sobre dicha misión, cabe decir que Amnistía Internacional afirmó en su momento que "el mandato de la MINURSO no contemplaba un mecanismo de observación de los derechos humanos", este se fue renovando a través de una nueva resolución, en 2011, que al parecer «aborda» las violaciones de los derechos humanos desde el Sáhara Occidental y los Campamentos de Tinduf (Argelia).

*Es una mancha negra, ni los niños, ni los mayores saben nada. Cualquier español te pregunta si eres de Marruecos. ¿Qué tenemos que ver con Marruecos? A veces me sale la rabia, si somos colonia española y nos dejaron abandonados. Y ahora, dicen que no saben nada del Sáhara. (...) Este trozo negro que tiene la historia española tampoco quieren hablarlo a la gente, ¿sabes porqué es?*

Entrevista Fatou<sup>95</sup>

95. Tabla 3: MC 1. EC. Entrevista 3.

Debido al conflicto todavía vigente después de 47 años, el territorio se encuentra fragmentado en diversas partes: Territorios Liberados (organizados por el Frente Polisario por la Liberación de Saguia Al-Hamra y Río de Oro) y Territorios Ocupados (Reino de Marruecos). Separadas ambas partes por el muro

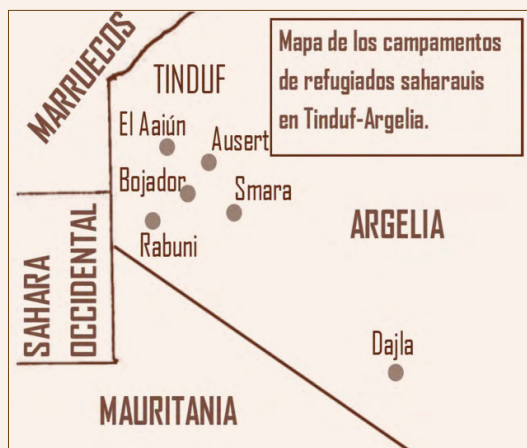
atravesado por puestos militares protegidos por terraplenes, fosos y campos de minas que dividen longitudinalmente el Sáhara Occidental en esas dos zonas diferenciadas, como podemos ver en el mapa 15. La población saharauí se encuentra digamos dividida en cuatro partes debido a esta situación:

1. Territorios liberados	Organizados por el Frente Polisario. (RASD).
2. Territorios ocupados	Ocupados por el reino alauita.
3. Campamentos de Refugiados/as, Tinduf (Argelia).	Organizados también por la RASD en el exilio.
4. Diáspora	En países como Argelia, Mauritania, Francia o España entre otros.

**Tabla 17:** División de la población saharauí en la actualidad. Fuente: Elaboración propia.



**Mapa 17:** Mapa de las poblaciones del Sáhara Occidental. Autor Carlos Ruiz Miguel. Fuente USC.



**Mapa 18:** Mapa de los campamentos de refugiados saharauíes en Tinduf-Argelia. Fuente: USC.

Esta división, a grandes rasgos, refleja por qué ésta es una etnografía multisituada que asume que el campo (s) no es simplemente un lugar, sino varios espacios interconectados y límites que son históricamente negociados. Aunque en el capítulo 3 tuviéramos que etiquetar «Trabajo de campo 1» y «Trabajo de campo 2» por

los espacios que hemos transitado desde Tinduf, desde la Diáspora hemos realizado un «Trabajo de campo intermitente» desde que comenzamos hasta la actualidad, sobre todo porque no han parado de sucederse cambios históricos en los últimos cinco años sobre este fenómeno enquistado en la incertidumbre. El siguiente mapa (16) nos muestra las poblaciones del Sáhara Occidental, que llevaron al exilio desde los campamentos de Tinduf, (Argelia) en el mapa (17), donde se montaron las principales digamos: «Smara», «Ausert», «Bojador», «El Aaiún», «Rabuni» y «Dajla». De las poblaciones originarias del Sáhara Occidental podemos ver «Sidi Ifni», que fue la que comentamos anteriormente que España regala a Marruecos, «El Aaiún» más al sur y en la Costa donde ocurrió la «Intifada de Zelma» y desapareció en extrañas condiciones Bassiri. Debajo «Bu Craa», donde se encuentran los fosfatos, «Dajla», conocida antiguamente como «Villa Cisneros». Y «Guerguerat», la zona base del conflicto del pasado noviembre de 2020. También «Bir Lehlu», donde se proclama por primera vez la RASD, y Tifariti entre otros, que hoy se encuentran dentro de los territorios liberados (mapa 15).

Desde el año 2000 algunas posiciones han ido modificándose, pero no se ha llegado a ningún acuerdo hasta hoy día, Rabat en su momento ofreció como «solución» un plan de autonomía en 2003 para integrar el territorio en Marruecos, que hoy en 2023, veinte años después sigue estando en el punto de mira por parte de la comunidad internacional, como es lógico, la RASD siempre ha rechazado esta opción. Otro aspecto que hay que nombrar y del que tampoco se habla es de la condición de «apátridas» que tienen los y las saharauíes, que en su momento tuvieron DNI español, y los obstáculos en innumerables ocasiones para poder conseguir permisos y visados para la reagrupación familiar en nuestro país, que cada vez es más caro y costoso. «Yo tengo ahora 47 años, me vine con 6 años de los campamentos, ¿sabes si llegas a los campamentos y no sabes nada de tu país? Y luego



**Mapa 19:** Mapa de localización de Guerguerat. Fuente: Google Maps.

vuelves a España y te dicen que eres un extranjero. Te vienes al extranjero y te dicen: ¡enséñame dónde está tu país, que no aparece! Te da rabia. ¡Eso te hacen los españoles!” Entrevista Fatou<sup>96</sup>.

Primeramente, hay que citar que el conflicto ha vuelto a las armas como consecuencia del enfrentamiento ocurrido durante la pasada madrugada del 13 de noviembre de 2020, en el paso fronterizo de Guerguerat.

Comentar brevemente que Guerguerat, la parte que podéis ver señalada en el mapa, es el principal puesto fronterizo que conecta el Sáhara Occidental con Mauritania.

Ya a finales de 2016, se habían producido tensiones entre las tropas marroquíes y el Ejército de Liberación Saharaui, que finalizaron con la recuperación del territorio en su totalidad por parte de las tropas saharauis el día 20 de noviembre. Las dos partes desplegaron fuerzas armadas en la zona, pero Marruecos se retiró en febrero de 2017 en respuesta a un llamamiento del secretario general de la ONU, António Guterres. Finalmente, el 28 de abril, el Frente Polisario se retiró del área de Guerguerat, ante los llamamientos desde la ONU, pese a la oposición de su secretario general Brahim Gali. Esta zona se había bloqueado a través de varias manifestaciones pacíficas, desde octubre 2020 por la población saharauí para denunciar la ilegalidad de este paso fronterizo y el expolio de los recursos del Sáhara Occidental por parte del estado marroquí, exigiendo a la ONU el referéndum de autodeterminación prometido desde 1991.

Y es en la madrugada del 13 de noviembre de 2020, que el ejército marroquí ataca a estos manifestantes,

96. Ibid.



**Infografía 5.** Espiral del tiempo 2009- 2022. Fuente: Elaboración propia.

lo que supuso una ruptura del alto al fuego que había firmado desde 1991, y la confirmación del nuevo «estado de guerra» desde el pasado 14 de noviembre de 2020. Por tanto, el conflicto armado se volvió a reanudar hasta nuestra actualidad, donde para más inri, se han añadido otros focos de tensión por la crisis diplomática actual entre Marruecos-España debido al giro en la política internacional de España, donde el Estado considera la iniciativa marroquí de autonomía como la base más realista para la so-



lución del conflicto. En otras palabras, España abandona el derecho a la autodeterminación del pueblo saharauí tal y como establecen las resoluciones de la ONU. Marruecos se alegró, evidentemente de esta decisión, y devolvió al Estado español su embajadora, que había retirado meses atrás supuestamente, debido a la atención médica recibida de Brahim Gali en nuestro país. El 7 de abril de 2022 Mohamed VI y Pedro Sánchez sellaron dicha «paz» en Marruecos. Rápidamente, como es obvio esto ha tenido consecuencias, Argelia que es el principal apoyo del Frente Polisario retiró su embajador en Madrid y revisó todos los acuerdos que tenía con España, además procedieron a subir el precio del gas. El Frente Polisario, sorprendido por esta acción anunciaría la ruptura de contactos con el gobierno. Para Meneses (2022:163), el cambio radical de posición de España llegó con una Europa inmersa en una guerra tras la “invasión rusa” de Ucrania a finales de febrero del año 2022 (...) ha impactado en el orden mundial construido tras la II Guerra Mundial. “Si no fuese por el gobierno español no estaríamos así” (Entrevista Fatou). A todos estos hechos, se añade la situación incómoda también de Francia en el Sahel, donde Rusia ha ido ganando posiciones. El Norte de África parece volver a posicionarse en los tradicionales bloques de la Guerra Fría pero acompañado de otros dos actores principales que están en escena, Argelia y Marruecos, de la mano de la desestabilización del Sahel, añadida al conflicto de Rusia con Ucrania desde hace ya un año, ha puesto en el foco de atención diversas cuestiones:

1. La del «suministro energético», en concreto del gas, que dependía en parte del país soviético y de Argelia (en el caso de Europa). Argelia ha subido los precios a España desde el cambio de posicionamiento con respecto al Sáhara Occidental, y ha firmado acuerdos con Italia para establecer un nuevo canal de suministro, convirtiendo a este, en el gran «hub» del sur de Europa, lo que se traduce en el gran centro de operaciones o nodo para el abastecimiento de Europa de gas, hidrógeno, amoníaco y electricidad. Mientras, mantiene cerrado el gasoducto con España a través de Marruecos.
2. Otro aspecto en cuestión y muy relevante, «la retirada de Francia de sus tropas en Mali el pasado año 2022», y la entrada de mercenarios rusos en el país, pondría fin a las operaciones antiterroristas que «al parecer» se estaban llevando a cabo en la zona. Por otra parte, Rusia entra en Mali, también como justificante de la «lucha antiterrorista» en el país. En una entrevista realizada por Patricia Simón para el periódico La Marea, el pasado octubre, a Ben Diarra, líder del

movimiento político anti-francés «Yerewolo Debout sur les remparts», justifica el despliegue ruso de tropas en el país y el rechazo neocolonista de parte del país galo: Si Gadafi hubiese pedido ayuda a Rusia seguiría en el poder, Libia se mantendría en paz y en Mali no llevaríamos diez años de guerra. Fue Francia la que desató la crisis de Libia. (Diarra en Simón, 2022).

3. «La entrada de Israel en el Magreb», apoyada por Estados Unidos, desde el otro lado, reaparece en el escenario desde el año 2020, tras la ruptura del alto al fuego por la crisis de Gerguerat, cuando Trump reconoció la soberanía de Marruecos sobre el Sáhara Occidental. Ha restablecido sus contactos diplomáticos con Israel y firmado los acuerdos de Abraham, en los que también ha participado Emiratos Árabes, Bahrein, Sudán y Marruecos.
4. «Argelia empieza a posicionarse del lado de Rusia», o eso parece. Su abstención en la “Resolución A/ES-11/4 de la Asamblea general de las Naciones Unidas” (en respuesta a la anexión de territorios ocupados del sudeste de Ucrania por parte de Rusia). evidenció de alguna forma sus intereses. Farouk refiere las partes en las que la guerra de Ucrania se ha llevado a cabo en este año. La más evidente en el frente de batalla (región Donbás, Bajmut y el óblast Zaporizhzhia). La menos visible, el movimiento sigiloso de alianzas entre los países involucrados en el conflicto. Argelia se posiciona como nuevo aliado de Rusia, Tebune visita en mayo 2023 Moscú para «mediar» en la guerra, bajo la misma idea de China, obviando las diferencias entre ambos países. Como afirma este, una de las cuestiones a tratar será la situación de Palestina, después de los movimientos en el orden internacional desde principios de año, cuando el mismo Netanyahu parece tener la intención de enviar armamento a Ucrania en línea con los países occidentales. Además de la causa palestina; con el apoyo de EEUU a Israel, la guerra silenciosa de Marruecos con el Frente Polisario continúa a día de hoy, a través de, por un lado, el rearme de drones, tecnología y armamento para Marruecos. Por otro lado, la compra de baterías antiaéreas rusas por parte de Argelia, quien en 2023 aumenta su gasto militar. Según datos de Info Defensa, “el país más allá de Rusia, podría haber negociado con otro gigante de la escena mundial, China, la compra de misiles SY-400” (Meneses, 2021-2022).
5. «La presencia de China en África». Otro asunto relevante, no tan relacionado “por ahora” con la cuestión del Sáhara Occidental sería la presencia de China en África. Esta presencia, que nos



es nueva ya que el continente lleva décadas estableciendo «relaciones comerciales con África», y le ha llevado a convertirse en uno de los principales socios económicos de África. Su estrategia política-económica históricamente se ha diferenciado de las otras zonas por estar «más centrada en la ayuda al continente africano» que en los intereses económicos. En su origen, este interés por el continente fue más motivado por razones ideológicas y de ayuda. Desde hace algunos años, sus relaciones comerciales han ido aumentando cada vez más, sus inversiones, sus intereses económicos basados en la extracción de materias primas, hidrocarburos...etc, han ocasionado el incremento, como venimos diciendo, del interés por el continente africano y los recursos naturales de este. El debate que algunos académicos sostienen ahora es el de si el rápido crecimiento de la intervención de China en África y sus relaciones cada vez más comerciales esconden un mero interés económico del País por la consecución de estos recursos, o mantienen una cooperación de ayuda a los países africanos. La clave de estas relaciones parece estar en Angola según datos de Ortiz (2023), que exporta recursos a China y esta le ofrece créditos y construcción de infraestructuras, además de tener influencia política. Efectivamente, Europa y EEUU miran con recelo este posicionamiento geoestratégico de China.

## Conclusión

Como podemos ver, los países continúan estableciendo alianzas estratégicamente alrededor de los grandes bloques de «siempre», esta vez posicionados desde las sombras, y tras Marruecos y Argelia de alguna manera, pero también moviendo fichas desde las luces. No sabemos qué pasará, lo que sí es cierto es que el conflicto del Sáhara Occidental, la última colonia africana está latente, sigue calentando motores y va a suponer un antes y un después en la esfera geopolítica internacional, donde evidentemente conflictos como la causa palestina y la guerra con ucrania están a la orden del día, en un panorama donde los recursos naturales son finitos, y todo ello rodea la multitud de estrategias políticas y económicas que buscan sus propios intereses por estos. Lo cierto es que han pasado 47 años de ocupación y abandono, de desesperación y lucha continua por familias enteras separadas y sobreviviendo desde la hamada argelina (campamentos de Tinduf), desde su tierra ocupada, (Sáhara Occidental) y desde la diáspora (Estado Español y otros).



**Infografía 6.** Espiral del tiempo 2022. Fuente: Elaboración propia.

Sin duda alguna, el Sáhara Occidental sigue siendo un contexto referente por su posición geográfica y su legado histórico-cultural. Pero también es uno de esos lugares que mejor representan una cultura propia de ser objeto de investigación para realzar los sonidos que lo conforman, parte de su patrimonio inmaterial, que está siendo «olvidado» por la situación colonial que soporta.





**Filatelia 7.** Sahara día del sello, primer día de circulación. 23 noviembre, 1969. Edifil 275/78. Fuente: Correos.



## Capítulo IV

# La música (s) saharauí. Entre la tradición y la modernidad



**Imagen 23:** Taller de tebal saharauí impartido por Vadiya Chein, junto a Habiba Salama y Basma Moulay. Granada 2019.  
Fuente: Sahara Soundscapes.

Se escuchaba la canción Haiyu, de Mariem Hassan...

*Emociona mucho. Es estar allí. Visualizo a mi familia,  
los campamentos, el entorno, las manifestaciones.*

*Esa canción vibra, es escucharla y empiezo a sentir una cosa...*

Entrevista con Hamma<sup>97</sup>

*"A mí me pasa con las canciones de Ali Seidah"*

Entrevista con Brahim<sup>98</sup>

97. Tabla 7: MC 1. EM. Entrevista 1.

98. Ibid.



## IV.1. Introducción

*La música es cultura, representa las costumbres y tradiciones de un pueblo (...) es una forma de que los pueblos se conozcan entre ellos.*

Cuestionario Salama<sup>99</sup>

La cultura saharai se articula como un híbrido de influencias a lo largo de la historia (s), con una relevancia añadida, y que es una cultura que no está escrita, que se ha construido bajo el sistema discursivo de la memoria colectiva a través de la oralidad, no como en otros contextos donde a través de la escritura se ha logrado la permanencia en el tiempo y en las generaciones. Considero, al igual que Mosquera (2009), que mientras que la cultura escrita está orientada al pasado, la oral lo está al futuro. La escritura es “una forma de memoria” como refiere (Lotamn, 1998:82), pero no representa la memoria colectiva en sí, sino una parte de esta. Como vimos en el capítulo III, la historia que se nos ha venido contando ha sido un relato único, por lo general escrito por autores/as occidentales desde arriba, no desde los discursos y las memorias sociales de los pueblos desde abajo. Buscar el equilibrio entre las diferentes historias desde otros puntos de vista, ha sido esencial a la hora de abordar el entendimiento de las expresiones artísticas del pueblo saharai. Hablar de música saharai es hablar de la música hassaniya o música hasaní, que presenta un escaso número de investigaciones, que la convierten si más cabe, en más interesante y mágica “la música contemporánea hassaní es un legado de los almorávides (1050-1147)” [Norris, (1986), en Shoup (2007:97)], conocidos también como «morabitos», surgirían de los grupos nómadas que llegaron del Sahara a la península ibérica sobre el año 1090.

Para introducirnos en esta música, comenzamos este capítulo mencionando algunos de los trabajos que hemos encontrado, que en nuestra opinión, reflejan mejor el amalgama de sonidos de los que esta se nutre: Desde las fuentes literarias encontradas, las historias orales de la comunidad, así como desde el archivo que hemos ido creando a lo largo de estos años <sup>100</sup> para indagar y descubrir, sobre todo entender las resonancias del universo saharai, y los discursos que de él se desprenden, recorriendo la memoria social y el patrimonio, descubriendo quiénes poseen estos saberes, cómo y desde cuándo. Aterrizando así en la importancia que el tambor tiene

para esta investigación, quiénes son las artistas saharai, quiénes tocan el tebal, cuáles son sus principales ritmos, así como las confluencias más relevantes de este mundo sonoro. Todo ello poniendo en el centro las necesidades de los y las saharai por «guardar» estas prácticas en la memoria colectiva de su pueblo. Entendiendo la tradición:

*Como un sistema integrado dialécticamente por subsistemas interrelacionados: Lo material (infraestructura: las relaciones que se establecen entre las personas y el medio). Lo conductual-social (la estructura: Las relaciones que construyen y mantienen las personas entre sí). Y lo mental-simbólico (la superestructura: las relaciones que se dan entre las personas y el más allá, lo sobrenatural.*

(Arévalo, 2010:2)

Aunque recomponer las piezas de este gigante puzzle ha sido una tarea muy complicada, sobre todo por la limitada literatura sobre el Magreb antes del colonialismo, del mismo modo la mayoría de la encontrada está relatada por autoras y autores occidentales, evidenciándose la hegemonía de una historia única. Pero como he mencionado, se ha tratado de entender primeramente la historia desde abajo (Fraser, 1993:1) buscando principalmente las oralidades de la música, no sólo a través de los hechos ocurridos, sino del por qué de estos y las vivencias de las personas implicadas. En este caso concreto, las historias orales por las que he transitado parecen trasladarse a partir de la época colonial, por tanto, este capítulo ha sido el más difícil de escribir junto al capítulo tres, porque la mayoría de las fuentes, sean orales o no, se han remontado a la época colonial, pero no más atrás de esta. Por tanto, necesitaba comprender y contrastar las conexiones y puntos de vista, discursos «alrededor de» para poder narrar un discurso en el que se equilibren las memorias desde la época precolonial hasta la actualidad. En el primer apartado de este capítulo haremos un breve recorrido por la contextualización de la historia del pueblo hassani y cómo los bidani conformaron unas expresiones artísticas de origen árabe mezcladas con influencias de otras zonas del mundo. Para en el segundo apartado dedicarnos a las identidades musicales femeninas desde el tebal. Terminando con las principales agrupaciones y características de la música saharai actual, concluyendo con una reflexión al respecto de toda la cuestión abordada en este capítulo.

99. Tabla 6: MC 1. EC. Cuestionario 1.

100. Ver capítulo V.

## IV.2. Origen difuso: entremedias, bereberes y subsaharianas

hace muchos siglos atrás, los Sanhaja, tribu guerrera por excelencia, antecesora de algunos pueblos beréberes que vivieron en el mediterráneo (Velázquez, 2014), bajó al noroeste de África y se mezcló con la población durante la desecación del Sáhara, así como con otros pueblos previos a estos, los gétulos<sup>101</sup> y los lamtas o lamtuna<sup>102</sup>. Rouighi, (2019:63) afirma que los Almorávides fueron *Ṣanhāja*<sup>103</sup>, bereberes que derrocaron a numerosas taifas, “añadiendo así otra capa de política de identidad al registro histórico”. El triunfo de estos en Al-Ándalus, supuso que bereberes de distintos orígenes constituyeran dinastías urbanas de prestigio, convirtiéndolos por tanto en grupos bereberes que se transformaron en reyes, “la forma en que los zírids y los *ḥammādids* habían estado en el Magreb<sup>104</sup>”. La música del Al-Ándalus fue definida por Fernández Manzano y De Santiago Simón (1995:35) como “una música de influencias; hispanoárabe, hispanomusulmana, andalusí y música arábigoandaluza, que se realizó “en la etapa de dominación musulmana (711-1492), y en la etapa morisca (1492-1609)”, vinculada además con la tradición de los países islámicos del Próximo Oriente y Norte de África. La música hassaní por tanto, estaría ligada en cierta manera a los Almorávides (o Sanhaja como mencionaba Rouighi, (2019). También conocidos como «Zenaga», al parecer serían los portadores de unos sonidos que experimentaron idas y venidas desde el Norte de África hacia el mediterráneo y viceversa. Antes de la llegada de los árabes Hassaní a la parte occidental del Sáhara, región que estuvo bajo el dominio de los «Sanhaja o Zenaga Bereberes» (Shoup, J: 2007), las influencias musicales se dan la mano con las culturas sudano-sahelianas que crecieron

alrededor del Reino de Ghana y el Imperio de Mali. Tanto Abu Ubayd al Bakri (1021-1094) como Ibn Battuta (1304-1372) afirmaron que muchos de los príncipes bereberes Sanhaja habían adoptado los rituales de la corte de los de Ghana y Mali, que incluían músicos de corte o griots. El papel que desempeñaban estos, sí que está bien documentado entre muchos pueblos sahelianos como los Mandinka, Wolof y Halpulaarin en la actualidad.

### IV.2.1. Llegada de los árabes *hassani* al Sahara Occidental

Durante siglos después de que los primeros árabes entraron por el norte de África, la presencia de la cultura árabe en el Sáhara Occidental se limitó a los eruditos y místicos. Luego, en la Edad Media, llegó una pequeña banda de comerciantes yemeníes que llegaron a dominar las rutas comerciales del desierto. Sus descendientes, los «Awlad Hassan»<sup>105</sup>, se impusieron a los bereberes nativos, introduciendo una nueva sociedad, idioma y religión. John Shoup (2007), nos ofrece en “The griot tradition in Hassāniyya music: the “*iggāwen*” una serie de datos que aportan un horizonte muy significativo a nuestra investigación a pesar de la escasez de estos. Parece ser que los árabes hassaní estaban entre las últimas tribus beduinas que se asentaron en el Norte de África y el Sáhara a partir de los «Banu Hilal» y «Banu Sulaym» en el siglo XI. Paralelamente por estos tiempos, Al-Ándalus vivió sucesos complicados que según Panadero (2018:3), aun conservándose el esplendor cultural, se encontraba desintegrado el Califato de Córdoba y el poder musulmán disperso y confrontado en múltiples reinos de taifas. La decadencia política y la división de reinos mermaba la situación. Al otro lado, desde Sudán, los «Awlad Hassan», formaron parte de una gran confederación de beduinos, los «Banu Ma qil», llegaron al extremo norte

101. Los gétulos fueron el pueblo más grande de Libia, se entendieron desde el Sur de Marruecos hasta Túnez, llegaron por el sur hasta Etiopía.

102. Fueron un clan de los Almorávides que se arabizaron por el siglo X mediante el contacto con los comerciantes musulmanes que recorrían las rutas caravaneras del desierto. Yahya Ben Ibrahim fue uno de los que fundó el movimiento almorávide.

103. Ver capítulo IV. 2. Origen Difuso.

104. Como dato señalar, que “Granada será la primera gran ciudad que pasaría al poder de los Almorávides, y se convertiría en la capital de su imperio en la península” (Martínez Enamorado 2003: 115). El autor destaca el crecimiento de la ciudad por los arrables de al-Bayyazin, Albayzin alto, al-Ramla, Puerta Real y calle Mesones, y al-Fajjarin, Realejo. (Ibid.) Mientras duró este gobierno, desde el 1090 hasta el año 1166, el último reducto de la Península. (Ibid.)

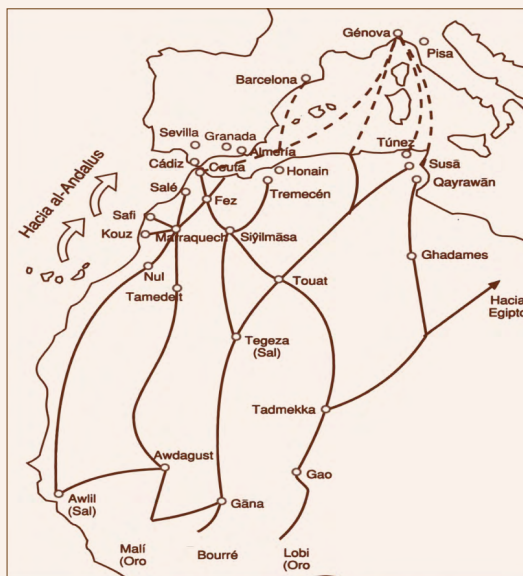
105. Grupo étnico de Sudán. Una minoría habla árabe. El número de personas en este grupo supera los 50.000. La mayoría de los miembros de este grupo son musulmanes.

del Sáhara en el siglo XII y se aliaron con las tribus bereberes «Zanata (O Zenaga)» y «Banu Marin» cuando reemplazaron a los Almohades<sup>106</sup> (1147-1276) como gobernantes del Maghrib en 1276. Los Almohades a su vez, derrotaron a los Almorávides tras la pérdida de su capital, Marrakech (1147). Como podemos ver en el mapa 20, el imperio almorávide estuvo entremedias, entre dos continentes, entre dos aguas y entre muchas culturas.

*La unión de Al-Ándalus y Bereberes africanos durante casi un siglo de paz, tuvo como consecuencia la expansión del arte andaluz al otro lado del Estrecho. Tanto los fundadores del imperio almorávides (nómadas del Sáhara) como del Almohade carecían de tradición artística capaz de suplantar la existente. Se establecieron artes importadas consecuencia de los reinos de taifas con aportaciones orientales.*

(Torres Balbás, 1955:10)

Al otro lado, las tribus «Banu Ma qil» finalmente discutieron con los «Sultanes Banu Marin» sobre el pago de impuestos y fueron forzadas a entrar en el Sahara que estaba habitado por tribus sanhaja-bereberes como los «Massufa». Estos últimos controlaron el comercio transahariano entre la ciudad de Sijilmasa y Tombuctú proporcionando guías y camellos y controlando las importantes minas de sal de Taghaza y Tawdanni, en el Sáhara Central. Después de un siglo la «tribu Massufa» se absorbió en los linajes del recién emergente Awlad Hassan. Y a principios del siglo XVI las secciones «Barabish» y «Awlad Mubarak del Awlad Hassan» se establecieron firmemente en el Azawad de Mali occidental, y el Hodh del este Mauritania. Los linajes de «Maghafira del Awlad Hassan» se movieron más al oeste y primeramente establecieron control sobre el desierto, cerca del valle de Sus, Río Draa, en Marruecos Occidental. Lentamente, ellos comenzaron penetrando el sur del Sáhara, absorbiendo a los bereberes «Lamta», «Lamtuna»<sup>107</sup> y «Ghudala». Es en el siglo XVII cuando los «Maghfira» o «Maghafira» se habían convertido en la tribu dominante de la mayoría de Mauritania moderna, hasta el sur del río de Senegal, aunque el valle mismo permaneció en manos del reino «Pulaar (Fulani)». El control de Hassani resistió y los Sanhaja fueron dirigidos por un erudito religioso Nasir al Din al-Daymani en lo que se ha llegado a llamar la Guerra de Shurbubba. Los bereberes fueron derrotados en 1674 por la Maghafira y la sociedad contemporánea hassa-



**Mapa 20.** Principales ciudades caravaneras de los siglos X-XII. Fuente: Hamadi, A. B. (2003:41).

ni tomó la forma que tiene hoy con linajes árabes dominando a través de la fuerza militar. Los bereberes ya habían comenzado a arabizar antes de la derrota de Nasir al Din, pero después de la derrota, la arabización progresa rápidamente y la mayoría de bereberes adoptaron el árabe hassani para el discurso diario. Muchos incluso adoptan genealogías árabes para ayudar a apoyar sus afirmaciones de una identidad árabe. Los Sanhaja fueron uno de los primeros pueblos en aceptar la arabización que se produciría en el Magreb, y parece ser que esta acción les dio poder para dirigir la formación de una confederación de tribus que dominaría los caminos de Marruecos a Senegal. Como mencionaba Tomás Borrás en el capítulo III, la historia del Sáhara es antiquísima y comienza con el periplo de Hannon de Cártago, año 500 (a.C).

*Las guerras tribales para el control de las rutas del norte al sur del Sahara, llevaron a los sanhaja a aliarse con otros beréberes y a establecer complejas relaciones comerciales con los pueblos dominadores de los beréberes del norte, fueran éstos de su mismo origen, como los cartagineses o colonizadores de zonas alejadas, como los griegos, los fenicios, los romanos y finalmente, en el siglo IV, los vándalos.*

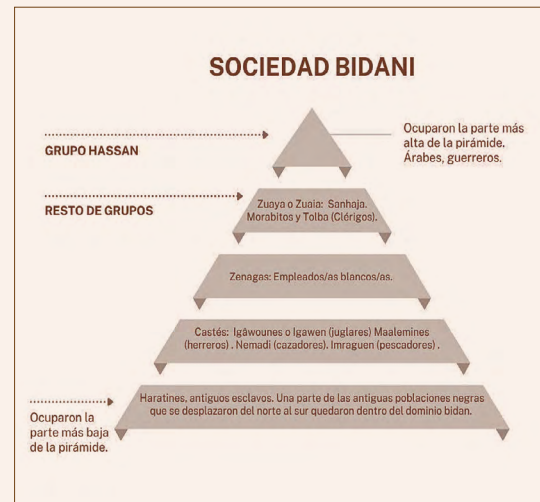
(Velázquez, 2014:17)

106. Posteriores a los Almorávides.

107. Los Lamtuna, tribu nómada bereber perteneciente a la confederación Sanhaja (Zenaga), habitaba zonas desde Sous hasta Adrar Plateau. Durante el período almorávide, muchos Lamtunas emigraron hacia el norte.

#### IV.2.2. La sociedad hassaní

El pueblo Ḥassāni se configuraba por las personas descendientes de las tribus árabes «Banū Ḥassān»<sup>108</sup> originarias de Arabia. Añade Velázquez (2014), que la razón por la que la lengua del Sáhara se llama «hassania» es que la mayor parte de árabes que llegaron a la zona, descendían de «Hassan Ben Adelhadi Ben Yafar Ben AbiTaleb», pariente del yerno de Mahoma (Ibid.:18). “El hassania, en el idioma común, la del guerrero por antonomasia, de ascendencia árabe y linaje descendiente del Profeta Mahoma. (...) es el resultado de la superposición del árabe clásico sobre las lenguas bereberes autóctonas”. Según Awah (2015), el hassania se habla en una amplia región del África noroccidental: “desde el Sáhara, pasando por Mauritania, sur de Argelia, noroeste de Mali y algunos límites antiguos del Sáhara Occidental antes de 1958, como es el caso de la ciudad marroquí de Tantan”. Añade el autor (2008:60), que esta lengua conserva fonemas del árabe antiguo con modificaciones. Tiene como base el árabe clásico yemení, pero agrega algo del wolof senegalés, de la lengua zenaga de los bereberes, además del español y francés impuestos por la colonia. Los Sanhaja fueron entonces una de las tribus bereberes del norte de África, pertenecientes a Banū Ḥassān, que provenían del actual Yemen, hablaban hassanía y practican la rama suní del Islam. También conocida como Beni Hssen, Beni Hassan o Beni Ahsan en árabe: «بني حسن hijos de Hássan». Se cuenta que este grupo migró desde Yemen al noroeste de África en la Edad Media, y en la actualidad se instala en una parte de Mauritania, Sáhara Occidental y Marruecos. Son sunnitas aunque se dice como hemos mencionado arriba que descienden del yerno de Mahoma, Hasan ibn Ali, cuya mayoría de seguidores son shiitas. Descendientes de los Ma'qil (Makil), los Banū Ḥassān se extendieron por la zona que habitaban los zenagas. Debilitados después de la caída almorávide que ellos mismos iniciaron, ocuparon estas tribus bereberes hasta las orillas de Senegal. Zenaga fue la lengua que hablaron los Iznagen, tribu bereber que se conoció en la Edad Media como los Sanhaja. Es decir, los Iznagen eran los Sanhaja de las zonas del sur. Aunque la lengua Zenaga está en peligro de perderse y hoy día apenas se habla excepto en algunas zonas, el hassaniya contiene algunos préstamos léxicos de esta. “A su llegada, los árabes utilizaban



**Figura 2:** Estructura sociedad bidani. Elaboración propia. Fuente: Touré, (2019).

intérpretes para relacionarse con los bereberes pero, en menos de tres siglos, la lengua de estos últimos desapareció prácticamente en favor del hassanía, dialecto árabe” Dubié, (1940:317). El autor añade a este dato, que la lengua desapareció de forma justificada porque los hassanes crearon a los bereberes un complejo de inferioridad, cuando los jóvenes estaban con otras tribus no sentían el honor de hablar la lengua zenaga y a veces, fingían incluso conocerla. Además, los eruditos de la época prohibieron a sus hijos/as hablar zenaga por si su práctica les brindaba la posibilidad de no pronunciar bien el árabe. Esta llamada «asimilación» cultural, según Touré (2019:349), permitió la uniformización de la lengua. Por tanto, el pueblo Ḥassāni habla el dialecto Ḥassāniyya, un dialecto árabe beduino que se habla en una amplia zona del Magreb. “El dialecto de Ḥassāniyya es hablado por todos los habitantes de Bilad Šinqīṭ (hoy árabes de Mauritania), en el Sáhara Occidental, (...) en el sur de Argelia, especialmente la región de Tīndūf, en el distrito maliense de Aḡawād y parte del territorio de Níger” (Marty, 1921:82). A pesar de esto, especifica Touré (2019), que la normalización de la lengua no consiguió eliminar la estratificación de la sociedad beidan, que se establecería de la siguiente manera:

Tal y como vemos en la figura 2, la sociedad bidán podría estructurarse en una pirámide de población que hemos elaborado, donde en la cúspide

108. Los Banu Hassan tienen un gran amor por escuchar versos y musicales instrumentos, tienen innumerables modos de cantar y una clase de hombres que son expertos en ellos y que sobresalen, que tienen un experto conocimiento que transmiten a sus descendientes. (Norris, 1986:49. En Deubel, 2012: 118)



encontramos al Grupo Hassan, que correspondería al grupo de los árabes y los guerreros. Estando debajo de este, el resto de grupos: «Zuaya» (Sanhaja), «Morabitos» (Almorávides) «Tolva» (Clérigos) «Zenaga» (empleados blancos). Por debajo de estos «Igawen» (juglares, gritos), «Maalemines» (herrereros), «Nemadi» (cazadores), «Imraguen» (pescadores).

En la parte más baja de la pirámide se encuentran los Haratines, que fueron los esclavos, antiguas poblaciones negras bajo dominio bidán. Se puede decir que los bereberes se mezclaron con los árabes hassanes, y de esa mistura surge el grupo de los «Beidan, Bidani» o también conocidos como «Bidhan, Klam-el-Bidhan». Es dentro de esta última, donde podemos situar y encontrar a poetas y personas sabias del Islam, que fueron aquellas que ostentaban la sabiduría de la música y la poesía hassaní, ambas en estrecha relación entre sí. Según el musicólogo Saymāli Wuld Hāmmād Vāl<sup>109</sup> esta música tiene un origen árabe, pero el sonido originario consiste en su mestizaje con música ṣanhāža y africaine. A lo que Zahra Horma (2019:7), en su estudio sobre las estrategias matrimoniales de la sociedad bidani añade: “Si la sociedad bidani se origina en la árabe, y las árabes proceden de la península arábiga, Túnez, Bereber-Sanhaja (Almorávides). Cabe señalar que los primeros habitantes de Mauritania (de la región) fueron las comunidades negroafricanas (Halpular, Soninké y Wolof)”. Lo que conecta con el trabajo de Manzano (2012:323), en “La música de los “Armas” Andalusí de la curva del Níger” cuando hace referencia a la mezquita del poeta Sidi Yahya Al-Andalusí, (siglo XVII) donde se reunían los «Wangara», «Sankoré», «Walata» y los «Sanhaja». Podría ser que los primeros habitantes del Sáhara Occidental no sólo fueran los Sanhaja, sino estos y además otras tribus subsaharianas como las que se relatan.

### IV.3. Identidades musicales: ¿cuál es el camino recorrido hasta ahora?

los distintos modos en que la música da a las personas una identidad, también las sitúa en diferentes grupos sociales (Frith, 2001), es decir, podemos averiguar modos en los que la música da a las

personas una identidad y las sitúa, convirtiéndose esta en un sendero para relacionar nuestras vivencias públicas y privadas, dar sentido a nuestros tiempos y memorias. Es evidente que el mestizaje entre lo negroafricano y lo arabo-bereber también va a influir en la música de la región. Y en este sentido aparecen en escena los griots «Igawen» o «Igāwounes», que representaron el grupo de músicos, aquellos que cantan, tocan y bailan, la clase social que ostentaba la profesión del arte musical, y que en su mayoría fueron hombres, conocidos por recitar hechos heroicos de las tribus guerreras. Se comenta que tenían fama de ser cobardes y no respetar las normas sociales. Ofrecían sus saberes a cambio de compensaciones monetarias, las cuales el guerrero no podría rechazar en nombre del honor a la generosidad. El trabajo de Baba (2020:432), “Love Poetry of Ḥassāni Women: Lyrics of three Old Songs” nos sirve de gran referencia para contextualizar la poesía y la música de la zona. Refiere la música Azawān como una música árabe construida de la interacción con el Magreb y la zona sudanesa. La palabra Zénaga «Al’awān» es sinónimo de «hāwl» (palabra de origen árabe). El «Haul» es el estilo de la música saharauí, lo llaman «el blues del desierto». La historia de esta música no se ha escrito por falta de información, pero durante siglos su permanencia se ha visto afectada por la historia del Trab el-Bidán, Trāb el-Bi’ean, en hassaniya «la tierra de los blancos». Tiene muchas características comunes de los pueblos que habitan esta zona, que se corresponde a la antigua provincia del Sáhara Español, Mauritania, Norte de Mali, Sur de Marruecos y la parte Oeste de Argelia, ocupando la franja del sahel (capítulo III). Aunque tiene muchas similitudes con el Mauritano, el Haul saharauí tiene su propio estilo, pero al igual que el Mauritano se mezcló, como ya afirmaba Nikiprowetzkey (1962), no sólo con las influencias de oriente a través del Islam, sino con las de los bereberes y africanos.

A los saharauis “los igawen mauritanos les dejaron la impronta de su música, al igual que las escuelas mauritanas de poetas en la poesía. Desde el exilio, los artistas beben del haul y lo hacen suyo”. Oliveira, et al. (2016:18). La división entre árabes/bereberes (Blancos-Bidan) y africanos negros (Sudán) se traslada a los primeros conquistadores islámicos, la etiqueta Bidan en algunos casos de aplica a «negro» Haratine de ascendencia africana subsahariana que conoce la poesía y la música. Mu-

109. Saymāli Wuld Hāmmād Vāl (1946-2006) fue un musicólogo mauritano e iġġiw descendiente de dos de las familias más importantes cantantes de Mauritania. Apodado Ziriyāb mūrītānyā, es el autor de una obra inédita sobre la música.

chos autores coinciden en el hecho de la originalidad musical de esta música y la contribución que ha hecho desde los zenagas, árabes y africanos/as. Es decir, se puede decir que culturalmente podemos mirar la zona del Sáhara Occidental como uno o varios encuentros entre culturas. En sintonía con Horma (2019:5), por un lado existe la coexistencia étnica entre el mundo árabe que proviene de la península arábiga, de Egipto y de Túnez, y los bereberes nómadas. Por otro lado, el mundo negro representado por la vecindad negro-africana. Para la tradición oral de la zona, Baba, (2020) añade que gracias al apoyo de los jefes guerreros que se rodearon de griots para que cantaran sus hazañas, los «İggāwən», han tenido las funciones de elogiar a los grandes señores de la sociedad: los emires, sus familias y su entorno, y enseñar y transmitir la música tradicional: conservar la tradición oral, especialmente el patrimonio poético ḥassānī, memorizando la mayor parte de la poesía antigua que se ha conservado de generación en generación. Podemos comprobar cómo los recursos que nos hablan de la música saharauí van ligados de la mano de la aparición de la poesía y la conformación de esta desde muchas influencias cruzadas a lo largo de la historia del desierto más grande del mundo, que como hemos visto en el capítulo III, limita al norte con la cordillera marroquí del Atlas, continúa a través de Argelia llegando hasta los montes de Gafsa, en Túnez. Pasando por el límite del borde mediterráneo atraviesa la mayor parte de Libia, hasta llegar a Egipto. Por tanto, se extiende por Argelia, Chad, Egipto, Libia, Mali, Mauritania, Níger, Sáhara Occidental, Túnez y Marruecos. Porque la música y la poesía tienen su base en la memoria oral del pueblo saharauí, como bien argumenta Awa, (2010:207) en "Literatura oral y transmisión en el Sáhara": Si se preguntara a un saharauí sobre poesía, lo más "seguro es que a su mente no acudiera el título de ningún libro (...) Sin embargo, es muy probable que pudiera citar los nombres de los poetas más conocidos, e incluso podría recitar versos de memoria". Para Baba (2020:18), los «Ḥassānī» consolidaron su dialecto imponiéndose a la población bereber, que habían sido los habitantes indígenas antes de la invasión de los Banū, las tribus hassan. Así, crearon su propia literatura, que madurará ya en el siglo XVII. La poesía ḥassānī, «lā-ḡna (Legna)», está directamente en conexión con la música «azawān»<sup>110</sup>, que se recita como parte de esta. Esta poesía y música se nutren bidireccionalmente, siendo los Iggawen y quienes ne-

cesitaron a las cantantes para poner música a su poesía, y a su vez, las cantantes quienes necesitaron letras para su música. La música azawan es por tanto la música de los bidan, que tiene un origen árabe y posee las aportaciones y la originalidad africanas. Los instrumentos propios que posee son «tidinit», «ardin» y «tebal». La poesía hassaniya se llama «Legna» "que significa canto, porque es muy apta para este. Se compone en árabe dialectal y está al alcance de cualquier hablante del dialecto, lo que la convierte en el soporte de la producción literaria". (Baba, 2021: 110)

### IV.3.1 La construcción de la identidad poético-musical saharauí

#### El silencio de las nubes

A las nubes no les quedan pastores.

Nómadas taciturnas

Tras los rebaños de dromedarios,

Las risas de los niños, los frigs de jaimas,

Los pozos verdes y las melfas cantarinas...

Todo es distinto.

Se fueron...

Y vino el silencio

A cubrir la infinidad

De narcótica pausa.

Adormece el río,

Al viento enmudece,

Vacío... en la mirada,

En la palabra... intención.

No queda nada.

La sombra de las nubes consuela

a una huérfana acacia.

**Poema 1:** Zahra Hasnaoui. Fuente: Libro Mil y un poemas, 2013.

110. La palabra Azawan proviene del Zénaga y etimológicamente significa «relato poético o relato poético acompañado de música».

Tanto la música como la poesía sahariana transitó como hemos visto el espacio bidani, con fronteras desdibujadas entre el Sáhara Occidental, norte y oeste de Mauritania, suroeste de Argelia y Sur de Marruecos (Baroja, 2008). Las letras y los temas que representaban estas artes fueron la recitación como hemos dicho de las hazañas tribales de los guerreros. Al igual que estos guerreros llevaban consigo a los Igawen, (músicos), también llevaron a los bardos (poetas) para recitar sus logros. La poesía y la música también hablaba del amor, la alabanza religiosa, los mayores, etc. Pero tanto la poesía como la música saharauí, han pasado por diversas etapas y han construido su propia identidad para superar las divisiones tribales del pasado y enfrentarse al presente para abarcar el futuro. En cuanto a la POESÍA:

## I

La etapa de la conformación de esta poesía se remonta a los años 30, donde se gesta la conciencia saharauí como pueblo. Como consecuencia de los conflictos con España y Francia, los y las poetas acogieron el «gazzi» con el fin de defender su tierra. (López García, 2007: 314), momento en el que el pueblo comienza a tomar conciencia nacional.

## II

La segunda etapa responde a los años 50 y 60 cuando la poesía expresa lo contradictorio del cambio de la vida beduina, la creación de las ciudades y establecimiento de la colonia.

## III

En los años 60 la poesía jugaría una importante función para su sociedad, guiando a esta hacia la confrontación a la pérdida de sus tradiciones culturales beduinas. Por tanto, " hay una poesía antes de la revolución y una poesía después de la misma" (Gimeno, 2015:49).

Pasa igual con la música, se comienzan a crear poemas y canciones dedicados a líderes políticos que expresan el anhelo de la autodeterminación, una poesía y una música que se tornan en un arma para la lucha política por la legitimidad de su territorio, se construye por tanto una nueva conciencia, un nuevo marco social desde el que situarse.

Para poder entender la base de la tradición oral del pueblo saharauí es imprescindible remontarnos a sus raíces, que vendrán definidas por el es-

pacio que habitan los grupos sociales, el desierto, este espacio es el desierto y todo girará en torno a él (...) el sol, la arena y la escasez de agua (...) funcionarán a son del desierto.

(Haidar, 2013:52)

Como consecuencia de ello, este autor añade que la escasez de recursos de este espacio y el nómada que este implica, podría concluir que el camino de la oralidad es el más factible. Para Awa (2010:208), la poesía saharauí en hassanía sigue siendo oral a pesar del intento en escribirla y archivarla para evitar que desaparezca. El legado cultural saharauí bebe de la propia memoria de sus habitantes. Para Salem Nafaa<sup>111</sup> "el problema de estudiar el fenómeno artístico en el Sáhara es que no hay archivos en físico de los antiguos poetas y músicos. Tampoco hay musicólogos". Al igual que la poesía, son tres períodos a través de los que se configura la MÚSICA:

## I

El primero corresponde al exilio, en 1975, hasta entonces los y las artistas se dedicaban a tocar en eventos sociales, acompañados de «t' bal».

## II

La segunda etapa coincide con la revolución saharauí, de 1976-1980, donde la población necesitó redefinir su identidad por todos los acontecimientos que venían produciéndose (ver capítulo cuatro). Aparece en escena un instrumento cuya carga política fue evidente, la guitarra eléctrica. Comienzan, al igual que la poesía, a crear canciones revolucionarias que hacen que esta música se diferencie de los otros estilos del desierto que también beben del Haul.

## III

Hacia los años 90, coincidiendo con el alto al fuego entre Marruecos y el Sáhara Occidental, cuando acaba la guerra se produce un conocimiento del Haul más en profundidad. Es la guitarra saharauí (Amorós, 2013:9) la que comienza a relacionarse con otros estilos internacionales como el blues, que comparte algunos modos pentatónicos con el haul. Y aquí se vinculan las escalas mayor y menor con otras músicas de Mali o países vecinos, como la música de Ali Farka Touré (Tombuctú, Mali. 1939-2006), quien fue considerado uno de los mejores guitarristas de la música africana, y del mundo.

111. Tabla 8: MD 2. OC.

En los últimos años han aparecido iniciativas de divulgación como el sello discográfico Nubenegra, que ha intentado promover la música saharai desde 1998. Este sello según el autor se formó con la idea de entrar en la comercialización de la WM. Las diferencias musicales aquí encontradas nos trasladan a dos contextos diferentes: Por un lado, los campamentos de refugiados/as saharais (como experiencia transnacional<sup>112</sup> y local) donde se reafirman los valores de los que venimos hablando: Resistencia, lucha política por la independencia del Sáhara Occidental (Tradición). Entendiendo por música local lo que Ochoa (2003), refiere como aquellas músicas que estuvieron en algún momento del tiempo, asociadas a un territorio y grupo específico. “Aún cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en su definición. “Como ejemplo el Tango, que se origina en La Plata y se mueve por el mundo sin perder sus referencias” (Ochoa, 2003:11). Lo local como una marca que constituye esas músicas, que mientras se hacen más nómadas pueden experimentar su relación histórica con el lugar, con un carácter conservador y de apego a un territorio: que las políticas de lugar se inscriban en lo musical. De esto podemos deducir que el concepto de lugar/no lugar tiene mucho sentido en el caso de la música del Sáhara Occidental ya que se asocia a un apego del pasado, a un territorio en el exilio, enfatizando su carácter conservador como arma de resistencia. Y también puede ser que un grupo de personas pueda transformar el estilo desde otros lugares, como por ejemplo desde la diáspora. En este caso las artistas saharais conservan sus raíces musicales y las transforman en ocasiones cuando se encuentran con otros estilos en la diáspora. Entonces la música saharai puede conservar su música y raíces, pero es una música multisituada (Marcus, 2011) que a su vez tiene un carácter de apego al pasado, y se transforma desde la diáspora sin perder su identidad, con otras músicas, como es el caso de la música popular, conocida como la música urbana, masiva, industrial (rock, pop, salsa, etc.). Por otro lado (como experiencia comercial y global), donde se buscan maneras de promover dicha cultura musical adaptándola al mercado (Modernidad). Entonces, “¿dónde está la frontera entre lo que se considera tradicional y dónde comienza lo que se considera contemporáneo?” planteaba Ochoa (2003:13). En

el caso del Sáhara Occidental la frontera está en el año 1975, cuando España abandona el territorio y Marruecos lo ocupa. En este caso, “Nubenegra utilizaba el exotismo de la cultura saharai como fuente de distinción en el mercado global. El producto musical contenía aspectos atrayentes al público occidental, como su estética musical, práctica y contexto de la cultura musical heredada del Haul” (Turino, 2003:73). Sobre las tensiones que se producirían en este panorama, es importante hacer referencia al equilibrio entre mantener lo tradicional (en este caso el Haul clásico antes de la revolución), y adaptarse a lo moderno (comercialización) como una de las más complejas. “Los músicos saharais 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: 82). Algunos de los/as artistas saharais que tocan sólo en los campamentos no suelen innovar, sino que prefieren mantener su carácter popular con el fin de conservar los valores culturales de su resistencia social. Esta idea conecta con el texto de Bailly (2005: 217), cuando comenta que la música que se crea en los campamentos de refugiados/as afganos/a tiene como función mantener la “memoria social”. El autor examina un caso similar en el que compara dos comunidades afganas de refugiados/a en Peshawar, Pakistán, y Estados Unidos. Dicho artículo analiza cómo la música afgana sufre tipos de fusión musical y tecnológica de acuerdo con los diferentes contextos donde se encuentra. Amorós (2013: 154) narra su experiencia en los campamentos de refugiados/as de Tinduf (Argelia), las opiniones de los y las artistas locales sobre la productora fueron en algunos casos positivas, pero también hubo comentarios negativos al respecto, sobre todo relacionados con los problemas experimentados en el proceso de producción, la gestión de esta con la música saharai y el propio trato que los/as artistas tenían de la discográfica. Unos se quejaron de no ser valorados en el proceso de producción, mientras que otros relataron que los productores españoles ejercían su dominio en el tratamiento del sonido, y que las grabaciones fueron pensadas para atraer a ciertas audiencias occidentales cuyo gusto musical estaba orientado a la industria de la WM. Por lo tanto, consideraban que la música saharai había perdido parte de su significado ya que no podían participar en el resultado final de su producto artístico. “A pesar de que fueron capaces de llegar

112. Transnacional ya que es una música que se produce en España y se mueve en contextos diferentes a su país de origen.



al mercado global con los discos grabados, esto nunca les dio ingresos suficientes para vivir después de su regreso a los campamentos. Por estas razones, los artistas que han participado de alguna forma con el sello, han sido extremadamente críticos con este” (Ibid). Otras tensiones que se atisban aquí son las referidas a que los derechos de autor de cada canción fueron compartidos por el sello y el Ministerio de Cultura Saharaui, por tanto, los beneficios de los conciertos y la venta de discos también. De esta manera el Ministerio de Cultura distribuye los beneficios de diversas actividades culturales dentro y fuera de los campamentos. Sin embargo, los discursos desde Nubenegra, cuenta el autor, iban en otra dirección, la música saharauí registrada por Nubenegra fue propiedad de cada compositor saharauí a través de la SGAE. Que el sello dio espacio a los y las artistas para participar en la mayoría de procesos de grabación en Madrid. Además, Domínguez, siempre apoyó (al parecer en oposición con el Ministerio de Cultura Saharaui) que cada artista que participase con él, debería recibir un salario, algo que en la realidad no ocurrió. En nuestras conversaciones con el rapero Yslem, Hijo del Desierto<sup>113</sup>, nos contaba que Nubenegra entró en los años 90 y comercializó la música saharauí poniéndola en contacto con otras músicas modernas y populares. Las primeras grabaciones llegaron antes del sello, pero eran grabaciones muy underground, música para bodas, música revolucionaria, etc. Pero no había tantos registros grabados. Además de esas formas de producir música, se va afianzando la autoproducción musical, los mismos artistas graban su propia música y la difunden a través de otras redes más informales, como las redes sociales. El problema que parece atisbarse aquí, continuando con Ochoa (2003), sigue siendo el encuentro colonial, donde el músico del llamado «primer mundo», es el que abre o cierra las puertas a los sonidos de África. “El problema aquí son los mecanismos desiguales de poder a través de los cuales se da el ingreso en la industria musical y su reconocimiento a nivel mundial” (Ibid.: 2003:31). Estas viejas estructuras coloniales han permanecido. Fuera como fuese, vemos a lo largo de estas líneas como la identidad tanto de la poesía como de la música saharauí es una construcción acordada por la ideología política del momento hasta ahora, la sociedad en general y la cultura saharauí.

### IV.3.2. El Haul “blues del desierto”

El Haul del que bebe la música saharauí, como venimos diciendo, es un estilo musical dotado de reglas simples, pero también estrictas, afirmaba Amorós (2014), acompañado de los instrumentos más característicos; «tebal», «tidinit», «ardin», actualmente también «guitarra eléctrica». Baba, (2015:432) alude a la palabra zénaga «*Alawān*» es sinónimo de «*hāwl*» (palabra de origen árabe). El «*haul*» es una tradición oral que como tal no tiene pruebas físicas de su antigüedad, sin embargo, un documento datado de 1685 escrito por Sieur de la Courbe, aventurero francés, expone que la música llevaba existiendo en el desierto durante más de 300 años (Amorós, 2012: 28). El Haul se caracterizó como hemos visto, por desarrollarse durante el exilio, desde la revolución saharauí y la conciencia identitaria nacional. La herencia mauritana recibida del Haul presenta dos modos de canto, la negra es mantenida, fuerte y de gran potencia vocal, y la blanca es elegante, más rítmica y ornamentada. Para otros autores la música hassaní se divide en tres tipos de modos asociados a un color:

1. «BAYD» o blanco que se consideran de origen árabe.
2. «KAHL» o negro y se consideran de origen africano. “*la-khāl*”, literalmente “la negrura”, modo musical de azawan.
3. «ZARQ» o manchado, mezclado que son una combinación de los otros dos.

En nuestros conversatorios, Mohammed nos explicaba que el modo negro «Khal» representaría una forma de tocar que incluye la improvisación, los ritmos repetidos y las variaciones. El modo blanco «Bayd» sería más correcto, más suave y lento, no incluye variaciones rítmicas. Por último, el modo «Zarq», que mezclaría ambos según el momento musical. Baba (2015), añade que tal y como se ha conservado hasta nuestros días, la música hassaní o música azawān se basa en dos elementos: el modo y la vía, otros lo llaman el modo y el camino, o puede ser el modo y el sendero, para él, el modo se corresponde con los gamas principales, «kar», «fagu», «lekhāl», «lebiad», «lebiteit» y el camino sería el bay (blanco), «lekhāl» (negro).

113. Tabla 8: MD 2. OC.

El modo ĩḥar (pl. ĩḥūra) o bḥar (pl. bḥūr), hay 5 de ellos con el siguiente orden:	El camino: (žānba) llamado también ṭrīg (pl. ṭrəg):
kar (primer modo). Asociado a la alegría.	əž-žānba əl-bayla «voie blanche ».
vāḍu (segundo modo)- Sería «fagu» que veremos a lo largo de las siguientes tablas.	lə-byāī (litt. «la blancheur » )
lə-kḥāl (tercer modo)- Sería «lekhāl» que veremos a lo largo de as siguientes tablas.	lə-kḥāl (Litt. «la oscuridad») y žānbət
lə-byā (cuarto modo)- Sería «lebiad», que veremos a lo largo de las siguientes tablas.	
lə btayt (quinto modo).-Sería «lebiteit», que veremos a lo largo de las siguientes tablas.	

**Tabla 18:** Dos elementos, el modo y la vía.Elaboración propia. Fuente: Baba, (2015)

Para Catherine Taine Cheikh (1995:199) El «khar» se corresponde con el blues americano. Es el mismo que tocan los Soninkés y los Malienses. El «teharar vagou» «fagu», los sudaneses, los somalíes y los de Djbouti. El «lekhāl» es la gama internacional de la música. El «leyen leyadh» lo tocan los americanos y el sudeste asiático. Y el «beygui» los/as sudaneses/as y los mauritanos/as. Algunos autores/as refieren además que los modos musicales se corresponden con los cuatro elementos; aire, tierra, agua y fuego. Empezando por los más energéticos, que se corresponderían con el fuego y la tierra («kar», «fagu», «lekhāl», progresivamente hasta agua y aire, «lebiad» y «lebiteit». Amorós, (2013: 161) presenta como ocho modos del haul: Los primeros serían Entamas y Seincar, las escalas de la gama «kar» según la clasificación de Oliviera, et al. (2016). El segundo sería la gama «fagu». El tercero, «sgaller», que es una escala de la gama «lekhāl». El cuarto y quinto, «leboer» y «lyen», escalas de la gama «lebiad». El sexto, la gama «lebiteit». Y por último la gama «chawada o teharar», que es “un poco más corto que fagu, y similar a este” (Deubel, 2012:124).

1. Entamas
2. Seincar
3. Fagu
4. Sgaller
5. Leboer
6. Lyen
7. Lebiteit
8. Chawada o teharar

**Tabla 19:** Modos del Haul. Fuente: Amorós, (2013).

Oliviera et al. (2016:25), nos ofrecen otra clasificación más detallada en base a la gama o el modo, la escala, la estructura interválica, características musicales y temática.

El «Raju» es otra gama muy suave, muy lenta, ya casi acabando después de Lebiteit. Esta última clasificación coincide con la descrita por las y los artistas en nuestro Trabajo de Campo I, hablándonos acerca del orden de estos modos, que parece comenzar por el «kar», seguido del «fagu», el «lekhāl», «lebyad» y «lebiteit» para el cierre, algunos añaden además «raju» para el final. Siguen siempre el mismo orden, “aunque se pueden entremezclar entre ellos” (conversatorios con Maguey). Existe otra forma de relacionar los modos con la forma de reaccionar emocionalmente (Oliviera et al. 2016:116) del oyente que oye música azawan. A cada uno de estos le corresponde un metro de poesía en hassaniya, y un metro en árabe clásico.

Para Wull Ḥāmidun, [(1990:89) en Baba, (2015)] serían cuatro modos: «kar», «vābogu» (sería el fagu) «sənnimä» (sería lekhāl), «lə-btayt». Hay una correspondencia entre los modos musicales y la poesía popular hassaní. Deubel (2012) presenta una tabla de progresión métrica en poesía y música hassaní.

Con respecto a los instrumentos más representativos de la música hassaní, podemos presentar los siguientes:

«Tidinīt»: Instrumento de cuerda similar a un laúd que sólo los hombres iggāwən parecen tocar. Tiene cuatro cuerdas de nylon. Se usa como instrumento solista principal.

«Ardin»: (pl. irdiwen): Un arpa pequeña con cuerdas, de nueve a catorce. Es un instrumento para

Gama	Escala	Estructura interváltica	Características	Temas
1. <u>Kar</u>	Entamás (Negra)	Tono+semitono-TonoTono-2 Semitonos.	Salto de 4º, sonidos mantenidos y tesitura aguda.	Alabanza religiosa.
	Seinikar (Blanca)	T-T-Semitono neutro-T.	Salto de 4º, intensidad fuerte y melodía más desarrollada, tesitura aguda.	Amorosa
2. <u>Fagu</u>	Thessam (N) Khal-fafu	T-st-T-2T	Muy cromático. Desarrollo melódico ornamentado. Tesitura aguda y valores largos mantenidos.	Épica
	<u>Teharar</u> (B)	T-st2T-T-st	Más sosegado que el anterior.	Amorosa
3. <u>Lekhal/Sennima</u>	Ezrag (N/B)	T-st-T-T	Melodía muy ornamentada y de tesitura aguda. Intensidad fuerte, difícil de interpretar.	Fábulas
	Sgaier (N/B)	Tonal menor	Sonoridad muy diferenciada. Difícil de interpretar.	Nostalgia/Amorosa
4. <u>Lebiad</u>	Lebuer (N)	T-st-2T-T	Melodías muy ornamentadas, gran lirismo, más apreciada por el pueblo saharauí.	Nostalgia/Amorosa
	Liyen (B)	Pentáfona mayor/menor	Incluye notas de ornamento. No se da la escala pentáfona mayor y menor juntas en la misma pieza pero todas ellas se reconocen bajo la misma escala: Liyen.	Religiosa/Nostalgia/Amorosa
5. <u>Lebteit</u>	Aadal (N)	T-st-2T-Semitono neutro.	Amplia tesitura y muy expresivo. El semitono neutro que se crea entre el cuarto y quinto grado es resultado de la ornamentación entre estos grados.	Amorosa/Erótica
	<u>Beiqui*</u> (B)	T-Tst-T-T	El segundo y quinto grado podrían estar considerados como semitonos neutros dando lugar como resultado otra disposición de intervalos que sería: Semitono neutro, Tono semitono, T, Semitono neutro.	Nostalgia, despedida.

**Tabla 20:** Gammas, escalas, estructuras interválticas, características, temas. Fuente: Oliviera, et al. (2016).

Modo	Poesía
1. Kar	Poemas en hassaniya əs-sgəyyər. Poemas en clásico, xatif o basit.
2. Fagu	Poemas del metro əl-bätt lə-kbir. Y del clásico ar-raml.
3. Lekhal	Poemas de əs-sgəyyər. Y del clásico al-xatif y al-basit.
4. Lebiad	Poemas en lə-bbayr. Y del clásico al-xatif.
5. Baygi o Lebteit.	Poemas en hassaniya lə-bayt. Y del clásico attawil y al-mutaqarib.

**Tabla 21:** Modos y emociones. (Ibid.).

Nombre de la métrica de la poesía en hassaniya.	Nombre del acompañamiento, modo musical.	Variación métrica.	Blanco-Lebiad Negro-Lkhal	Temas
1. Mreymida	Ibn waHib	La segunda unidad es más larga.	Negro	Alabanza religiosa, tierra, festivales, historia tribal
2. Bu´amaran	Sayni	Primera y última unidad son las más largas.	Blanco	Camellos, tierra, festivales.
3. Fâghu	Fâghu	12-17 unidades.	Negro	Religiosidad, entusiasmo, guerras.
4. Tahrar	Tahrar	Más corto que el faghu.	Negro (Origen Sudán y Mali)	Similares al faghu.
5. Sghyar	Sinima/l-khal	corto y rápido.	Negro	Variados
6. La-bbeyr	L-biah	Rápido, la sexta unidad es la más larga.	Blanca	Luchas y dificultad, conductores de camellos, calor, arena, búsqueda de pozos
7. Lbteyt an-naqas	Lbteyt Canciones de nostalgia de amor,	Seis unidades cortas y rápidas.	Blanco Negra	El más popular, usao por todos los tipos de poesía, especialmente la contemporánea.

**Tabla 22:** Progresión métrica poesía y música hassaní. Elaboración propia. Fuente: Deubel (2012:124)

acompañar, normalmente lo toca la mujer. Tiene un cuerpo de resonancia de calabaza. Este se toca más en Mauritania.

*El ardin es un instrumento de la mujer. Hecho de calabaza, el ardin tiene 10 y 14 cuerdas de remolacha (la kora tiene 21 cuerdas) y la tabla de sonido está hecha de cuero. La caja de sonido puede ser batida como un tambor y también tiene un disco de metal unido donde las cuerdas se fijan a la tabla que añade un suave tintineo amortiguado al sonido de las cuerdas desplumadas. El tidinit es una forma de laúd con un cuerpo ovalado y un cuello de punta estrecha.*

[(Ledoux (1991) and oudl Muhamad Vall (no date), en Shoup, (2007:98)]

El tidinit y el ardin no son árabes, sino sudaneses. Este último se relaciona con el instrumento de la corte mandinka, la kora, aunque es más grande. La guitarra eléctrica se incorporaría más tarde, y se afina según Oliviera et al. (2016:162) de la siguiente manera:

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

Lyen: RE-LA-MI-RE-LA-RE / Lebteit: RE-LA-MI-RE-LA-RE

«Tbal» (pl. ṭḅūla). El ṭbal se utilizaba antiguamente en los diferentes emiratos para anunciar muchos eventos. Había un ritmo para indicar la victoria, otro para la llamada general de la reunión de la tribu etc. Locuciones: xbaṭ aṭ-ṭbal = räddä aṭ-ṭbal = räytām aṭ-ṭbal: «tocar el tambor». räytām (pl. raytāma): «Persona que toca el tambor». De acuerdo con Amorós (2014:169), “la asociación de este último con lo femenino (en la cultura saharauí) lo diferencia de otros pueblos africanos, donde es habitual que la percusión se asocie a lo masculino”.

### IV.3.3. La música saharauí

En la actualidad, la música saharauí sigue usando todos los modos, para algunos artistas, los más sonados son «Kar» y «Fagu». Para otros, se usan todos todo el tiempo, depende del estilo perso-



nal de cada uno de ellos/as. Los instrumentos que usa el Sáhara Occidental tienen su propio carácter: Para una artista Anónima 1, “El tidinit y el tebal dialogan, cada artista sabe cuándo darle la intensidad y el golpe en base al sentimiento de la voz”. Los y las artistas en general suelen diferenciar entre música tradicional y música moderna. La primera, sería la música de antes de la guerra, (que también se viene realizando desde el año 1975 aunque con un carácter más identitario, de revolución y lucha). La refiere como “la música que usa los instrumentos tradicionales<sup>114</sup>”, tebal y tidinit, también teclado y guitarra. El «ardin» se toca más en las ceremonias tradicionales y rituales de Mauritania. El «tidinit» sí lo usan los saharauis, “aunque pocos saben tocarlo” afirmaba Maguey<sup>115</sup>, “el artista Bad Matala y dos o tres más”. La «nefara» (flauta) sí se sigue tocando, de hecho, Mahfud la toca aún. Nos cuentan que los antepasados la usaban para pastorear. Se incluye dentro de la música saharauí junto con el tebal, porque fueron los primeros instrumentos que usaron, afirma el artista. Esta música tradicional se asocia con temas amorosos, aunque también con cantos religiosos al profeta «Medeh/Medej», y otros festivos (sobre todo en rituales; bautizos, bodas, reuniones varias). La segunda, sería la música que surge después de 1975, cuando España abandona el Sáhara<sup>116</sup>, las letras se tornan revolucionarias, cantos de nostalgia por la tierra usurpada, al exilio, a la ocupación, cantos desde la diáspora y la lucha a través de casi cinco décadas. En esta música, parece usarse más el teclado, la guitarra española, la guitarra eléctrica, en fusión y colaboración con otros y otras artistas del mundo, es una música que intenta adaptarse a la música occidental sin perder «su esencia» para poder darse a conocer y constituirse como otra herramienta más de visibilización. Los ritmos del tebal pasan a usarse en ocasiones a través del sintetizador del teclado como nos mostraba el artista Ali Seidah junto a Tarba Beibo, Jadiyah Mohamed, Brahim Lagtap, Lamrabat, en «estudio de grabación El Mottlani<sup>117</sup>, Chej El Uali ensayo»<sup>118</sup>.

Sobre la poesía escrita en hasanía (variante del árabe), los saharauis hablan y escriben en hasaní, lo que les diferencia de otros pueblos de la zona, además de su forma de vida, que históricamente fue nómada y se movió en el litoral oeste del continente africano, con una identidad cultural propia que no se cerraba a las fronteras definidas en un sentido estricto que impondría más tarde el colonialismo<sup>119</sup>. Esto ha tenido como podemos ver, un importante peso en la música y la poesía de tradición oral, que han transmutado de generación en generación a través de las historias de este pueblo. Estos poemas tienen una resonancia<sup>120</sup>, un acento, un fondo musical que se conoce como «gama», que acompaña junto a la voz, aquellos instrumentos que usa la comunidad saharauí, entre ellos el tebal.

*Los géneros literarios se denominan en hasanía lebhur, plural de ebhar. Literalmente se pueden traducir como diferentes mares navegables de literatura. Constituyen siete gamas que establecen las reglas para hacer literatura, y cada una posee sus propias divisiones. El término «gama» pone de manifiesto la estrecha vinculación entre música y poesía: se recita el poema, que a continuación puede ser cantado o acompañado por música. Las siete gamas se denominan ntamas, fagu, seinicar, lebueir eliyin, esgayir, lebteit y ebnu uahib.*

(Awa, 2010:208).

Estos gamas o modos de la poesía se relacionan con los que veíamos anteriormente (Oliviera, et al. 2016: 162) en el uso de la guitarra, por ejemplo, «ntamas» (entamas), «seinicar», «sgaller» (esgayir), «lyen» (eliyin), «lebteit». Aquí no encontramos «fagu», pero sí «ebnu uahib». En Deubel (2012:12), sí encontrábamos «fagu», también «sinima» e «ibn waHib», (ebnu uahib). Y en los modos que representaba Amorós, (2013:161), coinciden «entamas», «seinicar», «fagu», «sgaller» (esgayir), «lyen» (eliyin), «lebteit», pero se añaden «leboer», «chawada», (shauada o teharar).

114. Tabla 5. MC 1. EA. Entrevista 7.

115. Ibid.

116. Ver capítulo III.

117. Ver capítulo II.

118. Canción disponible en: [Sahara Soundscapes](#)

119. Ver capítulo II.

120. Poema disponible en: [Sahara Soundscapes](#)

#### IV.4. ¿Dónde están las artistas saharauis?

La primera antología publicada en español de poesía oral saharauí en hasanía en el año 2020, "Poetas y poesía del Sáhara Occidental", coordinado por el Profesor Gimeno y Awa et al., es una obra que visibiliza a los poetas saharauis porque darlos a conocer es un ejercicio de descolonización de la literatura, como bien argumentan, históricamente eurocentrada desde demasiadas décadas. Lo que sí nos llama la atención en este trabajo, sin ánimo de crítica y admirando su novedoso trabajo, es la ausencia de referencias femeninas: Ljadra Mint Mabruk Udl Daad, también conocida como la poetisa del fusil (Ibid.:2020: 52) y Jadiyah Mint Aleiyat Uld Suelam (Ibid.:2020:431) frente a once referencias masculinas.

Volviendo de nuevo a la reflexividad sobre ¿Dónde están las artistas saharauis, en este caso poetas? ¿Quizás la participación de estas ha sido escasa hasta ahora? ¿O no se llega a ellas tan fácilmente, si no es a través de ellos? La poesía popular femenina llamada «*at-təbrā*» se configuró a partir de poemas cantados, algunos de ellos grabados como canciones, pero que nunca han sido editadas o estudiadas. Tornando la mirada a la España musulmana, Al-Ándalus, otro aspecto interesante que se nos muestra, es cómo la «Jarcha» y las «Cántigas de amigo» fueron poemas recitados por mujeres, que tienen similitudes con *təbrā*<sup>121</sup>. Sobre esta, la *təbrā*, poesía cantada por mujeres al amor y las prohibiciones sociales, parece ser que se denomina así a la poesía que empiezan a cantar ellas, de forma anónima por supuesto, en una sociedad en la que cantar estaba reservado a los griots (Iggawen). Se compone de un solo «gaf», que es un poema de cuatro hemistiquios que riman en AB AB, pero puede ser de dos como es el caso de la Tebraa, que sería simplemente AB. De hecho, como añade Haidar, (2013:54) esta estrofa de cuatro versos denominada Gaf es la manifestación poética más universal dentro de la poesía hassaní, debido ante todo a su sencillez, y por ello, va a ser producida por todos, sean o no poetas. La forma *tabr'a* consiste en un verso corto de dos hemistiquios (con cinco sílabas en el primer hemistiquio y ocho en el segundo). Al igual que los «versos ghinnawa de las mujeres beduinas egipcias» (Abu-Lughod 1986), *tabr'a* permite a las mu-

jes transmitir sentimientos de anhelo por un ser querido, el dolor de experimentar pérdida o traición y coquetear y criticar a los hombres (Deubel, 2012). Gracias a la colaboración activa de las mujeres de la familia de Aichetu Hamma y Habiba Salama, Hleisa, Darghala y Baba, Nashla y Safía, he podido visibilizar a través de la "Mesa Redonda: Intersaberes en femenino", que organizamos en el «I Encuentro Internacional Sahara Soundsapes, intersaberes desde el Sur» las historias de otras muchas mujeres artistas saharauis cantantes, compositoras, poetisas y / o intérpretes del tebal, que queremos nombrar aquí y ahora. Además agradezco las referencias de Conchi Moya, quien en "Literatura de mujeres en torno al Sáhara Occidental" alumbra esta faceta menos conocida de las mujeres saharauis, la creación poética como ella misma argumenta, además de estas otras creaciones de las que hemos venido hablando a lo largo de los capítulos primero y segundo. Y la sabiduría del artista Ali Mohamed, quien me ha ofrecido su total disposición a todas las preguntas que me surgían a través de estos años.

##### Aicha Sidialal

Canta letras de compositores saharauis que hablan de temas como la religión, la patria, el amor y la tierra. Además, toca el Ardin, un instrumento que suelen utilizar normalmente las mujeres, una composición de tebal y guitarra. Ausserd (Tinduf).

##### Aziza Brahim

Algunas de sus letras son poemas que escuchó de su abuela El-Jadra Mint Mabruk. Estudió en Cuba. Premio Nacional de la Canción en el festival de cultura de la RASD en 1995. Formó parte del Grupo Nacional Saharauí. También acompañó por Europa al grupo Leyuad en 1998. Fundó en 2007 el disco "Gulili Mankoo", con artistas de diversos países fusionando la música saharauí con rock, blues, reggae y percusiones del África Occidental. «Biznaga 2012» de Plata a la Mejor Banda Sonora Original del Festival de Cine de Málaga, por su música de la película Wilaya.

##### Baka

Cantante y artista del tebal saharauí. En la actualidad en los campamentos de refugiados/as de Dajla (Tinduf).

##### Beittura

Cantante saharauí. El Aaiún (Tinduf).

121. Tipo de poesía interpretada por mujeres, con temática de amor y queja hacia las prohibiciones sociales. Formado por dos hemistiquios que riman juntos, parece ser que se cantaban por la noche en grupo, de amigos. Nació como canto de mujeres no profesionales, en una sociedad donde cantar estaba reservado a los griots. Cuando las grabaron las mujeres se les puso el nombre de Tebraa.

Fanna Alí

Tiene un amplio conocimiento sobre la cultura saharauí, es conocida por su buen hacer en la recitación y por cómo recita poemas que reflejan las gestas del ejército de liberación saharauí. Martín, (2016:45) señala como todo su “poema Drmizat” es conocido por la comunidad saharauí: “La traducción sería “el peloncito”, nombre de los Land Rover utilizados en la guerra contra Marruecos, a los que se descapotaba para añadirles ametralladoras. Uno de los símbolos del ejército saharauí”.

Drmizat

Drmizat con mucho polvo  
Con sus armas y sus balas  
Juran al enemigo  
Que no dormirá tranquilo  
Fuera de las trincheras.

**Poema 2:** Drmizat. Fuente: La Jornada

Faknash Abeid

Artista del tebal y cantante saharauí. Smara (Tinduf).

Fattata (Shueta)

Artista del tebal. Vivía en Ausserd (Tinduf).

Fatma Ahamed Abdesalam

En el blog “Haz lo que debes”, la describen como una niña saharauí que tenía 13 años cuando en 1974 ganó el X Concurso Nacional Literario para la Juventud con este bello poema, dedicado a la ciudad fundada por «Cheij Malainin». Este es el único poema que se puede encontrar sobre ella en las redes, porque no se sabe qué habrá sido de la autora. Es un fragmento del poema de la niña Fatma, llamado Smara.

Smara

Eres la cuna feliz de mis abuelos,  
santa entre las santas, Smara.  
Caduca está tu gloria  
pero no de mis sueños alejada.  
  
Tus piedras, vieja señal  
de esplendor en otros tiempos,  
están viejas y altaneras  
resistiendo el embate de los tiempos.

**Poema 3:** Smara. Fuente: Haz lo que debes

Fatma Embarca Embarec Mahmud

Artista destacada del tebal. Ha participado en numerosos eventos nacionales en Tinduf y Argelia. Ausserd (Tinduf).

Fatma Algalia Elwanat

Cantante saharauí. Tinduf (no sabemos en qué wilaya).

Fatma Galia Mohamed Salem

Poeta saharauí que escribe en español. Nació en los años 70 en El Aaiún, y actualmente vive en el País Vasco. Fatma ha escrito un libro de tradiciones y fábulas saharauí, “Pueblos de sabios, pueblos de pocas necesidades”, y el poemario “Lágrimas de un pueblo herido”, publicado por la Universidad del País Vasco, donde estudió periodismo, este es un fragmento del último:

Lágrimas de un pueblo herido

*Lágrimas, lágrimas,  
lágrimas de un pueblo herido por  
caravanas de tanques y cañones que  
sembraron un bosque de bombas y muertes.*

*Gritos de senderos ensangrentados  
mujeres aterradas y sin el ayer.*

*Mezquitas derrumbadas por peregrinos sin piedad.*

**Poema 4:** Lágrimas de un pueblo herido.

Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Hdeidhum Abeid

Cantante de todos los estilos, miembro del grupo artístico nacional. Smara (Tinduf).

Jadiyetu Mint Aleyat

Poeta saharauí llegada desde los territorios ocupados, tuvo que escapar a los campamentos de refugiados saharauí debido a su implicación activista con la causa saharauí.

Jadra Mint Mabruk

Fue poeta saharauí, Aaiún. Vive en los campamentos. Compuso sobre todo poemas dedicados a la revolución y a los hechos del ejército saharauí durante la guerra, un género muy cultivado en los años 70 y 80, no sólo entre los hombres sino también entre las mujeres.

Jadiyetu Mohamed Lamin

Artista destacada del tebal saharauí. Ha participado en algunos encuentros internacionales de intercambio musical y participado a nivel nacional en los diferentes eventos de Tinduf y Argelia. Enfermera de profesión, aprendió a tocar y cantar las canciones tradicionales y modernas de la música saharauí. Smara (Tinduf).

Jeirana Embarek

Fue una de las artistas del tebal más reconocidas en la interpretación del Medej (canto religioso). Vivía en Dajla (Tinduf).

Khadyetu y Najat Mgaizlat

Dos hermanas bailarinas que han formado parte del grupo artístico de la RASD. Tinduf (desconocemos la wilaya).

Magga Dute

Es bailarina y también tocaba el tebal. En la actualidad vive en Mauritania.

Mariem Salec

Es cantante y bailarina, aunque también sabe tocar tebal. En la actualidad vive en Bélgica.

Mariem Hassan

Conocida como la voz del pueblo saharauí, sin duda alguna una de las artistas saharauíes más reconocidas en el panorama internacional. Cantante y portadora de los saberes del tebal. Falleció el 22 de agosto de 2015. Smara (Tinduf).



**Imagen 24:** Mariem Hassan, Soy Saharauí. Ediciones Calamar, 2014.

Mariam Moulud Said Baba

Cantante de canciones patrióticas, religiosas, amorosas (dedicadas a mujeres ya que estaban compuestas por un hombre). Es compositora y también suele cantar letras de otros artistas. Además, trabaja como política en Ausserd (Tinduf), donde reside con su familia.

Mbarkaalina Ali (Klal)

Poeta y compositora desde antes del exilio. Falleció en el año 2005 aproximadamente. Sus poemas tratan varios temas, sobre todo la causa saharauí y el terreno del Sáhara Occidental. Además de su aportación cultural a la causa saharauí, también trabajó en la política. Ausserd, Tinduf.

Naha Salek

Cantante del Grupo de la Wilaya de Dajla. Grabó una canción con Nubenegra, pero actualmente no se dedica profesionalmente a la música. Dajla, Tinduf.

Najat Mulay (Tanja)

Cantante de todos los estilos (patrióticas, amorosas, sobre la tierra, etc.) Tocaba el tebal. Artista desde el colonialismo hasta el exilio, trabajó como política en los campamentos de refugiado/as. Falleció en 2017 en Ausserd, donde vivió durante el exilio con su familia.

Nana Rachid Labat

Poeta de la nueva generación de mujeres saharauíes que escriben hassaniya. Sus poemas han sido editados, se pueden leer, no son transmitidos oralmente como ocurre con los poemas de sus colegas de otras épocas. Sus poemas están dedicados en su mayoría a la añoranza por la tierra ocupada. Su libro «sufrimientos grandes como mi Patria» dedica en su mayoría poemas dedicados a su tierra ocupada.

Serquela Abdi

Cantante y artista del tebal. Aunque ella formaba parte del grupo de la Wilaya de El Aaiún. Actualmente vive en España.

Shueta, Fatata

Cantante y artista del tebal. Ausserd, Tinduf.

Tarba Beibo<sup>122</sup>

Artista destacada del tebal. Aprendió oralmente de su familia, especialmente de su abuela. Ha parti-

122. Vídeo que grabó ella y los artistas saharauíes desde los campamentos de refugiad@s de Tinduf, que no pudieron asistir al I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes por falta de subvención, dedicado a Granada, donde la propia Tarba Beibo canta y toca tebal para el público del encuentro, a partir del minuto 03:20 minutos. Artistas: Tarba Beibo, Mahfud Aliyen, Brahim Maguey y Mahmud Bara.



cipado en numerosos festivales internacionales y nacionales para llevar la causa saharauí desde el activismo. Su voz y su performance tocando el tebal son dignas de escuchar. Aaiún (Tinduf).

#### Teita Lebid

Toca el tebal, vive en la diáspora, Sabadell (España).

#### Umdleila Lahzam

Cantante de varios estilos, pero sobre todo canciones patrióticas que hacen mención a la causa saharauí y a todas las personas que han perdido la vida desde la guerra. Reside en Smara y trabajaba en el ámbito de la sanidad.

#### Umrquiya

Canta canciones patrióticas, ha pertenecido al grupo artístico de la RASD, además, reside en España desde hace muchos años y ha aprovechado en varias ocasiones sus canciones para hacer difusión sobre la causa saharauí. Es la cantante de la reconocida canción "Sáhara Ma Timba": "Sáhara no se vende", cuya letra al parecer fue escrita por su madre. Natural de Dajla, vive actualmente en Vitoria (País Vasco).

#### Vadiya Chein

Artista reconocida del tebal y la danza saharauí. Junto a Mariem Hassan viajó por el mundo visibilizando la música y la cultura saharauí. En la actualidad reside en Bilbao y continúa llevando su arte por bandera.

#### Wita Omar Bila

Toca el tebal, es bailarina y matrona. Bojador (Tinduf).

#### Zahra Hasnaoui

Licenciada en filología inglesa en la Universidad Complutense de Madrid, trabajó varios años en las programaciones en español de la Radio Nacional Saharauí. Actualmente reside en España donde desarrolla toda una serie de actividades relacionadas con la cultura de su pueblo. Zahra escribe poesía en castellano, forma parte del grupo de escritores y poetas saharauis «Generación de la Amistad».

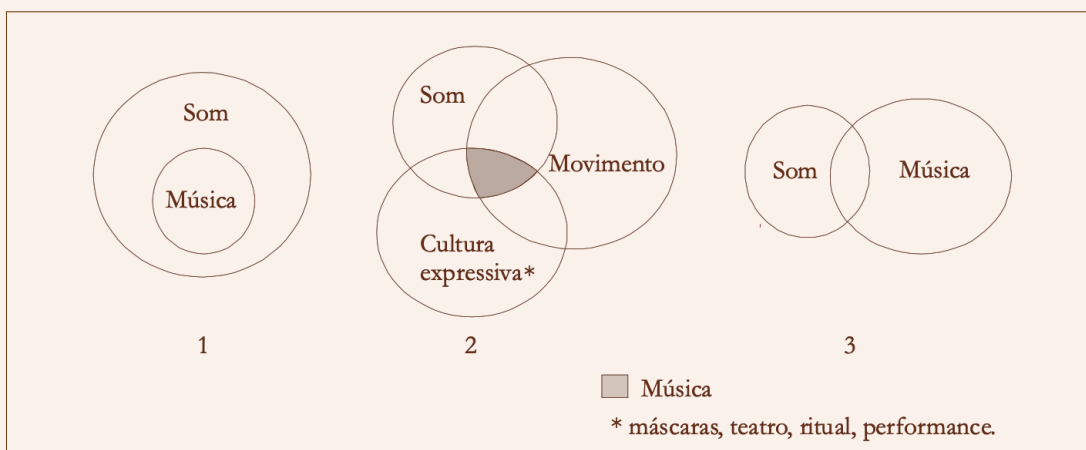
Como bien indicaba Conchi Moya, este es un breve repaso por la figura de varias de ellas, que invita a realizar un estudio más específico y detallado sobre estas y las que faltarán en este listado. Volviendo a Gimeno et al. (2020), aparece además en escena Boaventura Santos, quien alude a la «Epistemología del Desierto», como la perspectiva del desierto, convirtiéndolo así mismo en observador que bebe del autoconocimiento, una epistemología de conocimientos nacidos en la lucha con el desierto y por el desierto. Y dice así:

*Es un libro abierto, un libro hecho de arenas y montañas, recuerdos e historias, de fronteras tan líquidas como las dunas movedizas. Uno de los florecimientos más elocuentes de la epistemología del pueblo saharauí es la poesía (...) los poemas siguen la historia de las familias y las tribus a lo largo del desierto y el tiempo.*

(Santos, 2020:12)

Oliviera et al. (2016), "Haul, música saharauí" ha sido sin duda uno de los libros de gran referencia en español, para introducirnos en la música saharauí actual; ya que en esta obra se registran diversas informaciones del haul a lo largo de los años, formando parte del proyecto "Cuéntame abuelo", que estudia la música tradicional saharauí con el objetivo de preservarla y transmitirla a futuras generaciones. En el trabajo de Amorós, (2013) "Comercialización de la música saharauí en el mundo occidental a través de Nubenegra", como hemos visto, se analiza la mercantilización de la música saharauí en la industria musical a través de la discográfica Nubenegra, para ello se explican las diferencias musicales y sociales de la música saharauí en contextos diferentes. Cuando presenté mi plan de tesis en 2018, una de las preguntas que uno de los componentes de mi tribunal me realizó fue precisamente, ¿Por qué estudiar la música saharauí si está globalizada? A lo que respondí, casi toda la música hoy día está globalizada, es por esto que este trabajo se ha centrado en las prácticas musicales desde los campamentos, en los discursos de las artistas y la comunidad en la diáspora, desde las necesidades difundir colectivamente, lejos del extractivismo, para de algún modo sostener la memoria para futuras generaciones, lejos de comercializar, mercantilizar y / o vender dichas prácticas. Construyendo un canal (es) que sirviese para auto-reconocerse desde él y usarlo como trampolín a iniciativas que la misma comunidad quiera plantear. En el campo de la etnomusicología, ya en 1980 Bruno Nettl afirmaba que la mayoría de los/as investigadores deberían incluir seis aspectos básicos en su enfoque:

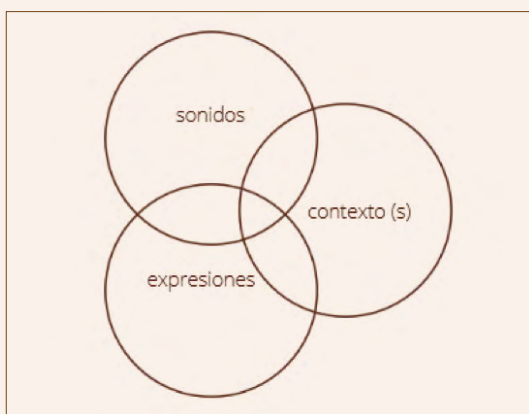
1. El estudio de la música No-Occidental y del folclore musical de manera general.
2. El estudio de la música de tradición oral.
3. El estudio de la música en su contexto cultural.
4. El estudio de las músicas contemporáneas.
5. El estudio de la música en el contexto en cuanto parte de la cultura.
6. El estudio comparativo de las culturas musicales del mundo.



**Figura 3:** Seis aspectos básicos para el enfoque de la etnomusicología. Fuente: Pinto, (2001:209).

De estos seis aspectos, para nosotras son importantes los siguientes:

2. El estudio de la música de tradición oral.
3. El estudio de la música en sus contextos culturales, y las formas de expresión que surgen de estos.
4. El estudio de las músicas contemporáneas que surgen a raíz de las migraciones de estas músicas.



**Figura 4:** Aspectos básicos para nuestro enfoque etnomusicológico. Sonidos, expresiones y contextos. Fuente: (Ibid).

Fue Titon (1992:320), quien comienza a afirmar que la etnomusicología es "el estudio de personas haciendo música", mostrando así que muchas investigaciones actuales ponen el foco en hacer música y ver qué surge de ahí, independientemente del origen, lugar o producto sonoro, no teniendo que ser expertos ni expertas, pero pudiendo expe-

rimentar cuando cantamos, bailamos o tocamos un instrumento; es decir, la relación del sonido, el tiempo, nuestros cuerpos y nuestra consciencia, en relación con los contextos y los grupos musicales, artistas, etc. En este caso se ha experimentado también el hecho de juntar, hacer y observar qué surge como producto de esos momentos, aunque la base de fondo tiene los pilares mencionados con anterioridad, el abordaje desde lo tradicional y sus contextos para entender los mundos sonoros saharauis. Entonces aparece el concepto de «escena musical» de Straw (1991), que más tarde sería acogido por otros/as autoras, entre ellos Bennet y Peterson, (2004). El concepto se define en términos de Bennet y Peterson, es "un conjunto de eventos, espacios o encuentros físicos o virtuales cuyo centro se ubica en uno o varios estilos musicales, en torno a los cuales se congregan músicos, productores y fans" (Rohner y Contreras, 2020:38). Este concepto nos ha invitado durante todo este trabajo, a reflexionar sobre la dimensión espacial que conecta diversos escenarios a centros musicales y / o espacios virtuales.

Retomando las referencias de las que venimos hablando, pasamos a los trabajos de Ruano, (2014) entre ellos "Sahrawi music in the refugee camps", donde se hace un recorrido por la música saharai desde los campos de refugiados/as de Tinduf (Argelia), y sus características más representativas. También el trabajo de Gimeno, et al. (2020), "Poetas y Poesía del Sáhara Occidental", o el documental antropológico "Legna" (2014), dirigido por el poeta Bahía Awa junto a Gimeno y Robles, y en colaboración con la Universidad Autónoma de Madrid y Antropología en Acción ONGD. También la interesante obra del Profesor Larosi Haidar, entre la que destacamos "Traducción de cuentos sa-

harauis: una introducción a la tradición oral del Sáhara occidental” (2013). O Tolia Nikiprowetzky, (1962) quien en “The music of Mauritania”, analizó la música de Mauritania y sus peculiaridades artísticas locales. Pero sin duda alguna, la referencia que nos ha servido para tener guía desde la que co-construir junto a los discursos de las artistas y la comunidad saharauí, (por cierto, la bibliografía más relevante para este trabajo, las historias de la comunidad saharauí desde sus realidades), ha sido la obra de John Shoup, (2007) “The griot tradition in Hassāniyya music: the ǧǧāwen”. Donde el autor realizó un recorrido histórico por la música hassaniya y su tradición desde el siglo IX hasta el siglo XVII, realzando la importancia que mantuvo y mantiene el papel de los llamados «iggawen» (o griot) en la sociedad hassaní, y cómo estos han resistido a las grabaciones comerciales, prefiriendo las reuniones tradicionales e íntimas de las fiestas, donde actúan e interactúan con el público.

#### IV.4.1. El tambor: Los orígenes

Uno de los despertares que inspiraron mi curiosidad por el arte sonoro, fueron las resonancias del tambor (es) en cualquiera de sus modalidades. Este ha sido históricamente un instrumento africano, asociado por un lado, a la alteridad (al otro/a). Por otro lado, a la masculinidad, al poder, al conflicto que acompaña los combates y las luchas. Barriga Monroy (2004), elaboró un interesante análisis sobre la historia del legado del tambor, que persiste a día de hoy en las revisiones críticas sobre los usos y funciones de este, desde una visión holística y diacrónica por el espacio y el tiempo como ejes articuladores de una realidad que debe ser visibilizada. Como bien sabemos, desde la prehistoria las percusiones han estado presentes en todas las sociedades de una u otra manera a través de la vida cotidiana: Expresiones, luchas, rituales, juegos, etc. En este sentido, Fernando Ortiz (2004), abordó el origen de los primeros instrumentos de percusión, que parece ser nacieron asociados a Egipto, donde es destacable referenciar las escenas funerarias de las dinastías egipcias XVIII a XX, donde al parecer se observaba frecuentemente la figura de una mujer tocando el tambor. Además, aparece en escena el cristianismo, que jugó un papel conocido como la religión que evitó el uso de tambores, quedando estos relegados a juglares, acróbatas y / o vagabundos (hombres), hasta la invasión morisca de Espa-

ña en el siglo VIII, donde pudieron (re)aparecer a través de las migraciones que se produjeron en este contexto. Se ha dicho que en el siglo XI (Ibid.: 2004: 34), “fue el emir Yusuf Ben Tachfín, quien invadió a España frente de los/las almorávides, quienes introdujeron en Europa los tambores de los ejércitos”. Para Ibn Jaldún, (2012:591) las tribus que ocuparon las regiones estériles del Sáhara, tenían por costumbre velarse la cara con un «litam o litem» (velo), de ahí su nombre, que fue con el que se conoció a los/las Almorávides. Añade Bren Stirton (2011) un detalle; que las mujeres tuaregs no solían cubrirse el rostro, los hombres sí lo hacían ataviados con turbantes. En ese ejército de almorávides, se encontraron los/as tuaregs del Sáhara entre otros/as combatientes que provenían de Sudán y Senegal. Es de esta forma, que se transcultura la tradición del tambor guerrero al contexto español. A partir de aquí y desde que los portugueses abordan las tierras africanas, los y las esclavas que comienzan a llegar durante los siglos XVI y XVII a Andalucía, favoreciendo que los ritmos africanos se entremezclan en Europa, y por consecuencia sus tambores. Podemos decir, al igual que coinciden muchos de estos autores/as que el tambor es la voz de la ancestralidad de los y las esclavas que transitaban por caminos de ida y vuelta desde África a Andalucía y viceversa, importante «evidencia» (Nketia, 1981) que señala que este, casi siempre ha sido ejecutado por hombres, y que su enseñanzas y elaboración se transmiten de generación en generación. Desde esta última reflexión conectamos con el siguiente apartado, ¿dónde han estado las mujeres tamboreras?.

##### IV.4.1.1. ¿Dónde estaban y están las artistas, mujeres, madres e hijas que tocaban y tocan el tambor?

Hasta hace poco tiempo, las mujeres contaban lo que los hombres habían hecho, se posicionaban detrás, a la sombra, desde los discursos de ellos y desde la esfera de lo privado, hoy día manifiestan sus propias memorias sin ser contadas por otros/as, aunque consideramos que aún queda mucho por hacer, en una sociedad a la que se le llena la boca hablando de feminismo, pero mira para otro lado cuando se trata de otras luchas feministas, de otros feminismos, o prejuzga sin analizar los entornos y las situaciones en las que a pesar de todo hoy día paralelamente a lo que queremos ver, en muchos contextos, la mujer (es) sigue estando relegada a la normativa masculina, incluso en el

nuestro propio. Pero volviendo a la interpretación femenina del tambor, históricamente para muchas sociedades no ha sido una práctica común. Escasas son las investigaciones que hemos encontrado reflejen o mencionen este hecho, aunque sí existen, y autoras como Berta Rubaki o Laura Inés Machín muestran algunas consideraciones muy reveladoras sobre este ámbito, ávido de información y pesquisas, a través de ejemplos de sociedades del África Oriental y África Occidental. De lo más lejano a lo más próximo, comenzando por Rubaki (2014), en “Mujeres, feminismo y construcción de paz”, la autora pone de relieve el papel de las mujeres en los procesos de reconstrucción de Ruanda tras el genocidio de los Tutsi en 1994, a través del proyecto Ingoma Nshya<sup>123</sup>. Odile Gakire Katese (2018<sup>124</sup>) explica cómo después de estos sucesos y en los intentos de reconciliación con las divisiones históricas y la sensación de muerte a través de la expresión artística entre ellas; muchas mujeres ocuparon los espacios que antes les estaban negados, como por ejemplo el uso del tambor:

*El tambor antes sólo lo podían tocar hombres que eran cuidadosamente seleccionados por su cercanía al rey. Nyiranzeyimana declara: “las mujeres no tocaban y por eso, mi familia y vecinos reaccionaban mal al vernos tocar. Ahora les gusta asistir a nuestros espectáculos. Hoy ya no hay ningún problema y disfrutamos tocando. Al principio solo tocábamos por diversión, pero a medida que hemos continuado, está ayudando a las mujeres en su reconstrucción física y moral.*

(Rubaki, 2014: 89)

Machín Álvarez, (2019), en “Género, música tradicional y tabúes de la sociedad Mandé en el África Occidental” vuelve la mirada hacia el papel de la mujer en el acceso a ciertos instrumentos musicales y «posibles» prohibiciones en su ejecución: “En la cultura mandé, donde cantar y hacer música

está reservado a la casta de los jàli<sup>125</sup>, los bardos<sup>126</sup> del África occidental, las mujeres tienen la reputación de ser cantantes por excelencia, pero la ejecución de instrumentos es tradicionalmente de dominio exclusivo masculino”. La autora además visibiliza investigaciones como la de Kate Modic (1993), que justifican el hecho de que hombres y mujeres banana dirán que las mujeres no tocan el tambor.

*[...] En Mali, los hombres son socialmente reconocidos como percusionistas, mientras que las mujeres que tocan [...] no se identifican ellas mismas como tales fuera del contexto de la actuación en sí. Al igual que el tambor de agua<sup>127</sup>, a las mujeres se las identifica con la vida doméstica. No son percusionistas/tamborileras/bateristas: Sólo tocan el tambor de vez en cuando.*

(Machín Álvarez, 2019:119).

La diferenciación entre la esfera de lo público-privado, de la masculinidad-poder y la femineidad-subalterna se refleja en este trabajo, así como también las resistencias de mujeres artistas como la korista maliense Madina N'Diaye<sup>128</sup>, quien se atrevió a tocar uno de los instrumentos «sagrados» reservados al mundo masculino tradicionalmente, la «kóora».

*Madina N'Diaye oyó una vez a una estudiante en Malí diciendo: Madina pierde el tiempo. Nunca va a dominar la kóora. La kóora es un instrumento sagrado, y tocarlo no le está permitido a las mujeres. La kóora es considerada una mujer, y la sociedad no puede tolerar que una mujer se enamore de otra.*

(Ibid.:124).

En la actualidad, es una referente musical sobre las prácticas artísticas de las melodías mandingas, reivindicando su papel como mujer intérprete de la

123. Ingoma Nshya: El poder de los tambores.

124. Revista marea: “Cuando las estrellas se alinean”. Ingoma Nshya. Mujeres tamboreras en Ruanda.

125. Es una tipología de griots: Camara distingue dos clases principales de griots: Los jèlí y los finá. No es extraño encontrarlos cantando, narrando historias o tocando algunos instrumentos musicales de percusión, de cuerda o de viento. Este autor insiste en que los finá no tocan instrumentos mientras que para los jèlí su empleo es determinante pues les posiciona en un lugar de la jerarquía social. Por otra parte, los jèlí aseguran ser superiores a los finá, y entre ellos destacan aquellos que recurren a los instrumentos de cuerda; asimismo, otros griots tocan el xilófono báláfólá y los instrumentos de viento; y por último, existe un tercer grupo que, generalmente, prefiere los instrumentos de percusión. Nogales, V. E. M. (2012:190).

126. Un bardo era la persona encargada de transmitir las leyendas de la historia de un pueblo de forma oral a través de poemas y canciones. Lo que se conoce como griot.

127. Para escuchare este tambor clica aquí: [Tambor de agua](#)

128. Barabaliya: Madina N'Diaye.



«kóoraa», dentro de la esfera sonora del África Occidental, y abriendo paso al acceso de las mujeres a instrumentos que tradicionalmente han sido tocados por los hombres de la casta Griot. Por otra parte, un instrumento similar a la «kóora», lo podemos ver en Mauritania, donde las mujeres artistas tocan el «ardin». Podemos destacar en este contexto a Noura Mint Seymali o Dimi Mint Abba. La impermeabilidad de la música mauritana por la influencia vecina justifica la complejidad de ésta, seguramente por su posición geográfica, que siendo un nexo de unión entre el Magreb y el África Negra, a lo largo de los siglos absorbió y mezcló las influencias del cercano oriente a través del Islam, así como las de los bereberes y de los africanos negros. Para Nikiprowetzky (1962), las músicas árabes y norteafricanas son ahora bien conocidas, y es comparativamente sencillo evaluar la deuda que la música mauritana les debe, particularmente el carácter adornado de ciertas formas melódicas y el movimiento rítmico extraordinario que es la marca de la sala del folclore de la montaña del Atlas. En la cultura saharauí, que bebe musicalmente de la mauritana, las mujeres tocan el «tebal», «t´bal», tambor reservado al mundo femenino, aunque suelen tocarlo también los hombres, sobre todo en Mauritania. Sin embargo, “las tuaregas del norte de Mali tocan el «imzad»<sup>129</sup>, instrumento monocorde, de dominio femenino, que está por su parte prohibido a las mujeres por los moros en Mauritania” (Machín, 2019: 125).

En este capítulo focalizamos nuestros sentidos en el/los usos del tambor como un instrumento que evoca estados emocionales que nos brindan la posibilidad de reconectarnos con nuestra memoria social y los saberes que de ésta se desbordan, porque...

*Este instrumento conoce y recrea una serie de códigos ocultos y mágicos, que se muestran a través del sonido y la vibración, el toque del tambor (...) crea un lenguaje colectivo común, trasladando a las personas a recordar y conectarse con los elementos de la naturaleza, desplegando nuevos conocimientos.*

(Guanga Marquinez, 2020:38)

Hay que señalar en este punto, antes de comenzar a hablar del híbrido de sonidos de la música saharauí, del tebal y la relevancia de este en la cultura

saharauí, la importancia que tiene la metamorfosis que sufre ésta desde la ocupación del Sáhara Occidental, como relata Larosi Haidar en su obra «Traducción de sentimientos: el concepto de amor en la poesía saharauí».

*Hay un elemento fundamental y decisivo en toda la metamorfosis cultural saharauí, en especial en lo que respecta a la producción poética, ese es indudablemente la ocupación del Sáhara Occidental por parte del Ejército Real de Marruecos y el Ejército de la República Islámica de Mauritania y la consiguiente guerra de liberación. Este hecho y su consecuencia más inmediata, el terrible éxodo de gran parte de la población a territorio argelino, constituyen la piedra angular de toda la edificación poética y literaria. La poesía, la música, el baile, la pintura y, en general, todo el arte, se verán condicionados y atraídos por tan aborrecido y triste acontecimiento histórico.*

(Haidar, 2013:17).

Desde el exilio, los músicos autodidactas beben del haul y lo hacen suyo. (Oliviera, et al. 2016:18). La herencia mauritana recibida presenta dos modos de canto, la negra es mantenida, fuerte y de gran potencia vocal, y la blanca es elegante, más rítmica y ornamentada. El canto saharauí presenta mucha ornamentación, establecida en lo que conocemos como notas de apoyo. Para una artista Anónima <sup>130</sup>, la música saharauí es igual que la mauritana, pero cada una tiene su forma de tocar y su estilo y cantar. Para ella, que es mauritana, primero fue la música de su país y luego los y las saharauíes la adoptaron. Para Maguey<sup>131</sup>, “Mauritania y el Sáhara Occidental comparten la misma vestimenta y cultura”, en lo musical cada uno coge su propio estilo.

#### IV.4.2. El tebal y las mujeres saharauíes

El «tebal»<sup>132</sup>, «tbal», «atabal», «t´bal», es un instrumento de percusión que pertenece a la familia de los membranófonos. Su sonido se produce al percutir con las manos sobre su gran membrana, que suele estar hecha de la piel de un animal, normalmente camello, cabra o vaca.

129. Para escuchar este instrumento clica aquí: [Imzad](#).

130. Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 7.

131. Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 10.

132. Imagen 25.



**Imagen 25:** Tebal saharauí Sáhara. Fuente: Autor/a desconocido/a.

*La piel de los animales se pone en una olla, como una funda que se deja secar antes. De ahí sale el tebal. Puede hacerse en cualquier superficie que tenga un fondo, para que suene. Ahora porque estamos en los campamentos y la cosa no es igual que cuando estábamos en nuestro país, porque ahora estamos usando cualquier cosa, lo más importante es la necesidad de tener las cosas como origen, porque el origen del tebal tiene que tener lo de debajo de madera, y tiene un poco de puntos o algo así... como un diseño, lo que teníamos antes en nuestro país, Ahora cuando no hay madera para hacer esto usamos lo que tenemos.*

Entrevista con Fatou<sup>133</sup>

El cuerpo del tebal, como bien describe Fatata se forma por un cuenco de madera al que se le pone un parche de piel. Esta tiene que pasar por unas reglas, tiene que «adobarse» a la intemperie con la sal y así se curte la piel. Kori<sup>134</sup> añade: “Pasan como tres días, otros lo dejan siete”. Y Fatou<sup>135</sup> afirma: “Lo dejamos varios días para quitar los

pelos sin problema. Usamos productos para des-pellejar el cabello de la piel, así se queda la piel adobada y seca, tienes que tener mucho cuidado porque no puede tener agujeros ni nada. (..) los artesanos son los que saben construirlo”.

El diámetro del tebal es de unos 50-60 cm y la altura varía entre 40-50 cm. Los saharauis templan el parche situando el instrumento a la intemperie donde el calor provoca que éste tense. Sin embargo, habitualmente prefieren un sonido más sordo y generalmente suele estar un poco tenso. Se toca con las manos. El golpe que estas ejercen sobre la membrana puede ser de cuatro tipos: con la palma de la mano, con el revés, con la mano completamente cerrada o bien con los dedos individualmente a través de juegos y efectos sonoros sobre el parche. Otro efecto interesante es el que consigue frotando la palma contra la superficie rugosa del parche. El material empleado para la membrana suele ser piel de camello o de cabra. Es un parche muy grueso, que proporciona pocas vibraciones al ser percutido, de ahí su sonido seco. Como comple-

133. Tabla 6: MC1. EC. Entrevista 3.

134. Ibid.

135. Ibid.

mento a ese sonido, el artesano que lo construye, suele meter piedras en su interior a modo de homenaje a alguna persona intérprete del tebal, o artista en general. De esta manera, al sonar del parche, se suma el sonido que provocan estas piedras al entrechocar. Esta forma de enriquecer el sonido, es una característica común de la música del África Negra, aunque es un caso concreto y peculiar, que en esta cultura esté reservado al mundo de lo femenino. Tradicionalmente, se conoce que su uso está reservado a las mujeres, que lo tocan sentadas en el suelo, y con él acompañan todo tipo de canto y baile. Normalmente la percusionista toca un solo tebal. En el caso de agrupaciones grandes, el tebal va pasando de manos de una percusionista a otra. Son pocas las que tienen su propio tebal, entre otras cosas porque para conseguirlos hay que viajar a Mauritania en busca de un artesano y esperar a que lo construya, lo cual resulta costoso en tiempo y en dinero. Cuando no hay ninguno a mano, se sustituye por una garrafa o pequeño bidón de plástico, o se percute directamente sobre una bandeja de té para llevar el ritmo. Como la escasez está enquistada, no es raro encontrar percusionistas que se fabrican uno usando como cuerpo una olla grande. En contadas ocasiones, se tocan dos tebales «tbula» a la vez. De ser así, suelen ser uno grave y otro un poco más agudo. Se han dado casos de intérpretes que llegan a tocar un grupo de cinco tebales a modo de batería, pero no es la norma. Artista anónima 1, puede tocar hasta dos y tres tebales. Vadiya Chein<sup>136</sup> también puede tocar hasta tres. La primera le mete variaciones como Tarba Beibo<sup>137</sup>, la segunda toca tradicional saharauí sin variaciones. Además, artistas como Tarba y Jaidiyetu lo tocan metiendo brazos, incluso pies, pero manteniendo siempre el ritmo.

*Los usos en cuanto al toque del t'bal son creativos y diferenciadores: Aun cuando los ritmos tienen ciertas estructuras fijadas, las mujeres improvisan sobre ellos a través de las palmas, duplique del ritmo y notas (de negra a corchea). Eso solía pasar también en las primeras sociedades islámicas.*

(Fadel, 2014:169).

Existe una variante del tebal, «rassam», de tamaño más grande. Las mujeres lo tocan para acompañar los cantos ceremoniales del «Medej». “Para tocarlo se suele emplear una baqueta denominada «mungar» con la que se percute tanto en el parche<sup>138</sup> como el cuerpo del instrumento” (Oliviera, et al. 2016: 35-36).

Sobre el toque Mariem Chafai<sup>139</sup> afirmaba: “Si claro, como si cojo una olla le doy la vuelta y toco. Se puede tocar con el vaso del té sobre la tabla”. (Toca el Serbat).

En la familia del tebal podemos encontrar:

Padre: RAZAM
Madre: TEBAL
Hijo/a: DUF

**Tabla 23:** Familia del tebal. Fuente: Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 5.

En nuestros conversatorios con las artistas y los artistas (Trabajo de Campo I y II) nos cuentan que los principales ritmos del tebal son «serbat», «charaa» y «bleida» y se suelen tocar en este orden. También se incorporó el «dabkha» (muy árabe), y el «medeh o medej», que es un ritmo que usa la expansión del «charaa»<sup>140</sup>, refería el artista Ali Mohamed en nuestras conversaciones acerca de la música saharauí. Este último, «medej» sólo se toca en fiestas religiosas, donde se cantan versos al profeta. El tebal también se toca para baile, que suele estar asociado a la música saharauí y tener los ritmos descritos. Mauritania y el Sáhara Occidental tienen estos tres ritmos básicos, aunque luego cada artista puede hacer sus variaciones. Por ejemplo, tanto para Artista desconocida como para Beibo, (2018) los ritmos serían en orden «bleida», «charaa» y «serbat». Ella nos toca el «fagu» (Lekhal), que “es un ritmo del Haul, un estilo para tocar”. Además de estos y estas, nos refieren a otros ritmos como el «Term / Tretim» que otro ritmo, otra manera de tocar el «charaa» y el «agassar». Ali Seidah en su estudio

136. Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 2.

137. Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 4.

138. Ibid.

139. Tabla 6: MC1. EC. Entrevista 3.

140. Tabla 8. MD 2. OC.

«El Mottlani<sup>141</sup>» en Ausserd, (Tinduf), nos mostró el ritmo «dabkha» metido en su sintetizador, este ritmo se agregó más tarde a la música saharauí, nos contaba<sup>142</sup>. El tebal de Mahfud y de artista Anónima era de Latón, sin embargo, los de Tarba o Vadiya eran de «teisha», el árbol del que se extrae la madera para construirlo, que se encuentra principalmente en Mauritania o el Sáhara Occidental ocupado. Parece ser que el de latón es mejor para aguantar las condiciones extremas del frío del desierto, más que la madera. “Los hombres sólo suelen tocarlo en «Medeh»” (Entrevista con Tarba Beibo<sup>143</sup>). Sobre la historia del tebal, argumentaban las artistas que al principio sólo se tocaba la flauta «neifara» /«tebal», después llegó el «tidinit», y cuando pasó la guerra se incorporó la «guitarra». Es decir, en sus discursos obvian el «ardin», que como bien dicen “no es de su tradición” y cuando lo llevan simplemente es como adorno, lo relacionan con la música Mauritana. Sobre las letras de las canciones, al igual que la música y como hemos visto antes, podemos diferenciar dos épocas, antes de la guerra «antes de 1975» eran de amor, pero con la guerra «después de 1975» se hacen letras para la causa, que no significa que las otras se hayan eliminado del repertorio, pero quedan en la sombra cuando de la revolución saharauí se refiere.

Podemos mencionar aquí algunas canciones que hemos encontrado e incorporan los instrumentos mencionados. Según el Grupo Chabab, unos de los primeros grupos de música saharauí, (primer disco grabado en época española) Mohamed Tammy narra en este disco, - editado por Discos Columbia, S.A. en 1975 (CPS 9351- Estereo electrónico)- que el folclore saharauí data de los tiempos de Mahoma. En sus inicios basaba únicamente su musicalidad en el tambor, procedente del África negra y su contenido era espiritual y bélico. Más tarde se introduce la flauta, que llega de Oriente y los cánticos adquieren contenido amoroso y expresión poética. Más recientemente, como dos siglos atrás, se introduce la guitarra, «tidinit», que llega también del África negra, hasta la penetración de la guitarra española. Todos estos instrumentos se acompañan de palmas y gritos, conodidos como «tsgarit». Continúa mencionando que existen una serie de juglares que se dedican a cantar por los frigs, los campamentos nómadas, aún cuando la mayoría se ha estable-

cido en Mauritania. En este disco cuenta el autor, que el Grupo Chabab realiza una selección del patrimonio cultural saharauí:

#### Rachel uld abd el mulateb

Canción espiritual que exalta los valores heroicos y espirituales del Profeta Mahoma. Es muy típico presenciar la noche del jueves, víspera del día Santo Mahometano, que es el viernes, grupos de personas reunidas con el fin de exaltar su amor con estos cantos.

#### Sreyba Hah

Se trata de una canción de amor que se toca en bodas, bautizos y fiestas. Típica melodía de una fiesta que sirve para dar comienzo a toda una serie de interpretaciones tanto antiguas como actuales, improvisadas.

#### Lebleida y Chamra en Lekhal

Dos melodías aquí unidas por la misma armonía en Lekhal, Lebleida o Bleida, y Chamra. Una tradición sobre la que los presentes en una fiesta improvisan un verso de homenaje a las demás personas allí, el verso se completa con el correspondiente acompañamiento musical.

#### Trem Rem

Típica canción popular en la que un padre de familia, mediante la Flauta, Neifara, pregunta a los parientes sobre el paradero de una de sus vacas. Estos, que no soportan a este animal por las molestias de su rumiado, le contestan que la vaca está «trem rem», rumiando. La interpretación del baile de esta canción es usada para momentos de euforia creativa de sus bailarines, añade el autor.

#### Yalali Maglaklia

Una canción de amor que un joven le dedica a su enamorada.

#### Treyetima

Melodía que consiste en la improvisación de notas musicales al son del tambor, que suena de fondo. Se dice que es el toque más antiguo del tambor, que se conserva y se escucha siempre en las fiestas.

#### Cutti Cutti

Es una canción dedicada a una serpiente llamada Cutti Cutti. En ella se demuestra la pelea que el bailarín tiene con el reptil.

141. Tabla 13:MD 2. Prácticas geolocalizadas.

142. Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 6.

143. Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 4.



Podemos dar cuenta de cómo la revolución saharauí afectó tanto a la música como a la poesía, a partir de la invasión marroquí y el reparto del Sáhara Occidental entre Marruecos y Mauritania después de que España abandonase el Sáhara y antes de que Marruecos lo ocupase ilegalmente. Lo que supuso un antes y un después en el mundo artístico. Se dejaron de lado los Igawen mauritanos y se fundó la República Árabe Saharaui Democrática el 27 de febrero de 1976 en «Bir Lehlu».

Otras canciones que hemos tenido la suerte de vivir y sentir en los Campamentos de Refugiados y Refugiadas saharauis son:

Sahara Ma Timba- El Sáhara no se vende

Canción revolucionaria del pueblo saharauí que se estrenó en el año 1975, escrita por Mbarkalina Alina Ali según algunas fuentes, según otras por Fatma Brahim, otras por la madre de la cantante, Murghiya Abdullah, resuena en la memoria colectiva de todos y todas las saharauis y de quien las acompañamos en su lucha. Transmitida de generación en generación, esta canción ha traspasado las fronteras del exilio, la ocupación y la diáspora.

Ya baniya assahrá<sup>144</sup>- Oh, hijos del Sáhara.

Himno Nacional Del Pueblo Saharaui<sup>145</sup>

“¡Oh, hijos del Sáhara! En el campo de batalla, ustedes son titulares de antorcha en el camino largo haga la revolución en nuestra nación y siga este camino por ella. Corte la cabeza del invasor. Corte la cabeza del invasor. O revolucionarios, la patria será gloriosa. Corte los estados en esta región. Quite con la guerra las causas para la protesta y abandónelo; ninguna sumisión, ningún ceder. Ningún agente, ningún invasor, ningún agente, ningún invasor. Usted que pregunta sobre nosotros: somos estos que conducen la lucha de transformación. Somos estos que rompen a aquel ídolo, somos estos que entienden la lección hermosa. Somos la gente del camino; somos la gente del camino. Somos estos que revelaron el camino contra la incursión, el que quema encima de a los asaltantes. Esto es la guerra para borrar al opresor y establecer el derecho de los trabajadores. Somos la gente del camino; somos la gente del camino. El levantamiento es para la

gente y avanzará en las tierras árabes. Esto producirá la unidad siempre en los corazones y establecerá la justicia y la democracia. Cada siglo, cada generación, cada siglo, cada generación”.

#### IV.4.2.1. Ritmos del tebal

Los ritmos del tebal presentan diversas características dependiendo de la artista que lo interprete y / o lo baile. El baile se asocia normalmente a los ritmos del tebal principalmente. Este suele ser colectivo y simboliza escenas de la vida beduina y sus propias leyendas, enmarcadas en las epistemologías del desierto. Principalmente en la música saharauí los ritmos que más se usan para tocar tebal son: «Bleida», «Sharaa», «Serbat». Aunque existen otros toques hechos para bailes también, los más conocidos son los anteriores. A continuación, hemos elaborado una tabla con los ritmos principales, sus características y los bailes asociados a estos a partir de la bibliografía y la investigación realizadas:

En nuestros conversatorios con Maguey, nos contaba que los principales ritmos que usa la música saharauí son primeramente fueron «bleida», que comienza suavemente en «Kar», para dar paso al ritmo «sharaaa» que acelera el tiempo, para terminar con «serbat» a ritmo galopante del caballo. A continuación, en la Partitura 1 podemos escuchar y visualizar «bleida», nuestro ritmo preferido y sobre el que se apoya la canción del videoclip «Tefla Madlouma»<sup>146</sup>. Como se indica, las siglas que aparecen en la parte superior izquierda, van a ir sobre cada figura musical para indicar cómo las manos interpretan. «Fingers» refiere los dedos, «Slap» palmada, «Open» indica mano abierta y «Thumb or Heed of Hand» centro tambor.

Seguidamente, en la Partitura 2, se pasa al ritmo conocido como «sharaa» primeramente de la forma tradicional. Como se indica, la mano izquierda se apoya en el centro del tambor. Y vamos siguiendo cada figura musical con las mismas siglas que se indicaron en el anterior.

144. Para escuchar la canción clica aquí: [Sahara Soundscapes](#)

145. Ver letra en español y hassaniya en el siguiente [enlace](#).

146. Ver Anexos.

Ritmo	Características	Baile
AGARRÁN /Agarran	Ritmo mantenido que recuerda a las carreras de camellos. Se toca con un palo. Usado antiguamente.	<u>TFAILA</u> Bailado en las bodas, donde las mujeres jóvenes giran la cabeza hacia los lados para enseñar las trenzas típicas del peinado de boda.  <u>TGALFI</u> Simula al baile de una serpiente por su movimiento.  <u>BAILES DE BODA «ABRAZ»</u> Movimientos con la cabeza como para sacudir las trenzas del pelo.  <u>«LA GUAPA Y LA FEA»</u> Gestos referidos a su preciosa melfa y a las cualidades de su cuerpo.
AGASSAR /Agassar	Ritmo tradicional saharauí con muchas variaciones y contratiempos entre voz y percusión.	
BLEIDA/ Blayda	Enérgico y vivo, se toca acompañando las danzas con las que se suele empezar los bailes, junto con los ritmos de «sharaa» y «serbat». “Bleida se puede bailar, también tocar con palmas”. (Artista Anónima 1).	<u>EKNU</u>
<u>CHARAA/</u> Saraa	Parece ser que es el ritmo más antiguo de todos.  Muy parecido al «agassar».	<u>TUIZA</u> Baile colectivo <u>mujeres</u> . La tuiza recoge cualquier trabajo grupal que hacen estas.  «Sidahmed el embozado» «Baile de las espadas»
SERBAT/ Sarbat	Es un ritmo que forma parte del modo «fagu». Es muy rápido y suena a galope, idóneo para el baile que imita el galope de un caballo.	<u>LEBLUH</u> Simboliza la tradición «cuestionada» por la misma comunidad saharauí, de engordar exageradamente a las jóvenes que se van a casar.  <u>SHAUADA</u>  EL COUSAL Baile de malabarismo con tres vasos.  <u>RAGSAT NAAMA</u>  Baile del avestruz, uno de los más conocidos en la cultura saharauí. Simula un avestruz en honor a aquellas, que se extinguieron en el Sáhara Español.
DUBKA/ Dubka	Es un ritmo más moderno y reciente, asimilado por los árabes.	
MEDRA/ Mōdra	Muy parecido a «dubka», se usa sobre todo en canciones de guerra.	
SHAUADA/ Sawwada	Se relaciona con el «sharaa» pero con un tiempo más lento. Se usa más en las bodas. El ritmo es diferente, no tiene que ver con lo tradicional saharauí.	<u>SERBAT</u>
		<u>LAYAM</u> Las mujeres se cubren completamente la cara con la Melfa y bailan totalmente tapadas sin los movimientos de brazos y dedos. (Oliveira, et al. 2016: 46)

**Tabla 24:** Ritmos del tebal, características y asociación con el baile. Elaboración propia. Fuente: Oliveira, et al. (2016:45).

## Bleida Tradicional and Bleida Personal

*F = Fingers*  
*S = Slap*  
*O = Open*  
*T = Thumb or Heel of Hand*  
*(drum center)*

### Bleida Tradicional

1

*F = Fingers Fingertips with palm raised*  
*S = Slap*  
*O = Open*  
*T = Thumb or Heel of Hand (drum center)*

### Bleida Personal

***T = Thumb or Heel of Hand (drum center)***

***F = Fingers Fingertips with palm raised***

**Partitura 1.** Bleida tradicional and Bleida personal. Tabla 5: MC 1. EA- Entrevista 4. Fuente: De Cyran Costa para Sahara Soundscapes.

# Sharaa

F = Fingers  
 S = Slap  
 O = Open  
 T = Thumb or Heel of Hand  
 (drum center)

Tambor  $\text{3/4}$  *l r l r r r r r r r r r l r l r r r r*

*The left hand is supported in the center of the drum*

5 *r r r r r l r l r r r r*

7 *r r r r r l r l r r r r*

9 *r l r r r l r l r r r r*

11 *l r l r r r l r l r r r r*

13 *r l r r r l r l r r r r*

15 *r r l r r l r r*

Partitura 2: Ritmo Sharaa. Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 4. Fuente: De Cyran Costa para Sahara Soundscapes.



2

# Sharaa

variation

F = Fingers  
S = Slap  
O = Open  
T = Thumb or Heel of Hand  
(drum center)

17

Tambor

O O T F F F F T T T O O O O O T F F F F

l r l r r r r l r l r r r l r l r r r r

The left hand is supported in the center of the drum

21

Tambor

F O O O O T S F S F

r r r r r l r l r r r r

23

Tambor

F S F S F F O T S F S F

r r r r r l r l r r r r

25

Tambor

O T F F F F T T T O O O O

r l r r r r l r l r r r l

27

Tambor

O T F F F F T T T O O O O

r l r r r r l r l r r r l

29

Tambor

O T F F F F T T T O O O O

r l r r r r l r l r r r l

31

Tambor

O O O O O O O O O O

l r l r r r l l r l r r r l

33

Tambor

O T F F F F T T T O O O O T

r l r r r r l r l r r r l r r l

Partitura 3: Ritmo Sharaa2 (Variación). Tabla 5: MC 1. EA- Entrevista 4. Fuente: De Cyran Costa para Sahara Soundscapes.



2

6

Tambor

O O T S T O O O T S T O O O T S T O O O T S T O

l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r

Tambor

O O T S T O O O T S T O O O T S T O O O T S T O

l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r

8

Tambor

O O

l r r l r r l r r l r r l r r l r r l r r l r r l r r l r r l r r

Tambor

O O

l r r l r r l r r l r r l r r l r r l r r l r r l r r l r r l r r

10

Tambor

O O T S T O O O T S T O O O T S T O

l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r

Tambor

O O T S T O O O T S T O O O T S T O

l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r l r

3

VARIATION 1

Tambor

11

O O T S T O O S S S S S

l r l r l r l r l r l r

VARIATION 1

Tambor

O O T S T O O S S S S S

l r l r l r l r l r l r

VARIATION 2

Tambor

12

O O T S T O O O O O O O

l r l r l r l r r l r r

VARIATION 2

Tambor

O O T S T O O O O O O O

l r l r l r l r r l r r

VARIATION 3

Tambor

13

O O O O O O O O O O O

l r r l r r l r r l r r

VARIATION 3

Tambor

O O O O O O O O O O O

l r r l r r l r r l r r

**Partitura 4.** Ritmo Serbat con variación. Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 4. Fuente: De Cyran Costa para Sahara Soundscapes.





Sobre los ritmos presentados, por lo general el «bleida» se toca sólo en la gama «fagu», sin embargo, «sharaa» y «serbat» pueden tocarse en todas las gamas. Estos son los ritmos más usados en la música saharai, aunque los demás también se tocan dependiendo de la intérprete.

Por último, añadir que en la música tradicional saharai, música, baile y danza están estrechamente unidas. Estos bailes y danzas se suelen relacionar con países colindantes como Argelia, pero poco tienen que ver (Oliviera et al. 2016:41). Las danzas saharauis se caracterizan por el movimiento de las extremidades superiores mediante líneas espirales y curvas. Por lo general, parece ser que son interpretados por mujeres vestidas con melfas<sup>148</sup> por lo general (también sin ellas), que se mueven con movimientos ondulados. La mayor expresividad la encontramos en los brazos y manos. Hay melodías que acompañan las danzas, pero sobre todo hay instrumental. Son importantes la palmas, los jaleos y destacan los «zagarits» de las mujeres<sup>149</sup> y los «tbedir» de los hombres. Existen diferentes danzas y bailes pero aquí vamos a resaltar «el juego del tambor», que bien nos describen los autores (Ibid.: 2016:51); una coreografía en la que la bailarina muestra sus habilidades en el manejo del ritmo del tebal, sincronizando su toque con el movimiento de brazos y dedos. Describe, gestualmente, el acicalamiento de la mujer saharai, desde el rezo inicial a la limpieza de la bandeja utilizada y su satisfacción por el resultado final. En el caso de que participen varias bailarinas, es de especial interés la sincronización de todas ellas, realizando los mismos movimientos y golpes de tambor.

#### IV.5. Músicas de ida y vuelta. ¿Entre la tradición y la modernidad?

Siendo consciente de la dicotomía que aquí se presenta, lo tradicional frente a lo moderno, la que nos persigue a lo largo de esta investigación si cabe, lo oral frente a lo escrito. Para Minteh (2022:9): “Una serie de dualismos que, aunque formen parte de la realidad del continente africano, extienden el arrinconamiento, la exclusión, la marginación como modo de interpretar las socie-

dades africanas”. En este caso concreto, vamos a usar lo tradicional y lo moderno por ser las referencias entre las que los y las propias artistas se mueven, aunque también el «entremedias» por el simple hecho de que estos y estas lo refieren constantemente al hablar sobre sus canciones y su música, que han pasado según Ali Mohamed<sup>150</sup>, por cuatro generaciones: desde lo clásico hasta lo nuevo, pasando por un entre dos o más generaciones, coincidiendo con el período «colonial». Porque antes de este, “no había música como tal en el Sáhara Occidental, tocábamos el «tebal» a veces para los cantos religiosos (Medej), la «nefara» (que se asocia con los pastores nómadas), el «tidinit» se incorporó recientemente, allá por los años noventa”. Cuenta este, que sin embargo el «ardin» no lo acogieron como instrumento. “Pero los Igawen son de Mauritania, compartimos muchas características con la zona bidani y hassaní, pero nosotros no tuvimos una tradición musical como tal”. Con la colonia, en los años sesenta se introdujo la «guitarra española» gracias al Grupo Shabab. El «tebal» como instrumento se hacía con las canciones religiosas (Medej), “pero no mucho más hasta que entraron en los años sesenta los instrumentos occidentales, como la guitarra, y comenzaron a usarse”. Otra cosa que se solía hacer simulando el toque de la «zambomba» española, era coger un barreño redondo que usamos para lavar, transportar la ropa, etc. Se le daba la vuelta, ponían un palo en el centro, mojaban las manos y frotaban el palo para interpretar este sonido. “Hemos ido poco a poco, después de la guitarra española, hemos medido el bajo, la guitarra eléctrica, el tidinit, etc.<sup>151</sup>”. Sobre las generaciones se revelan las siguientes:

##### I.

La primera generación está representada por el «Grupo Shabab», que en la época colonial fue formado por Omar Najem y Mohamed Tammy entre otros (1975).

##### II.

Después del 1975, tras la muerte del Uali, nace el «Grupo El Uali» por el año 76. Otro grupo fue el del «Mártir El Hafed Buyema».

##### III.

A mediados de los 80. Nuevos artistas. Entre otros, Ali Mohamed fue de los que hacían arreglos musica-

148. Vestimenta de la mujer saharai.

149. Gritos agitando la lengua.

150. Tabla 8: MD 2. OC.

151. Ibid.

les y organizaban la estructura de las canciones saharauis en base a las «gamas». Estos artistas venían de haber estudiado en países como Cuba, Libia, Sáhara Occidental, cogieron los ritmos que pensaron que tenían características comunes y los insertaron en la música saharauí. Fue la época conocida como la «época de oro» para la canción saharauí.

#### IV

Es la época de Ali Seidah y demás artistas que usan sintetizadores (donde se meten los ritmos del «tebal»). Donde la «escena virtual» ha invadido la música saharauí aunque también sobrevive la «escena local» desde los Campamentos, y la «escena translocal» desde la diáspora.

Después de visualizar las sonoridades que van y vienen históricamente desde el Sáhara Occidental, los modos o gamas del haul, ritmos, métricas, instrumentos, usos y asociaciones simbólicas. Po-

demostramos decir que la música saharauí representa un híbrido de tradiciones, música bidani, azawan, hassaní. Que adoptaron las características de esta música y la hicieron suya, cogiendo los modos, ritmos, instrumentos que se consideran más oportunos en su momento, estableciendo dos categorías musicales, «entre la tradición y la modernidad», pero también a través desde es «entremedias» que hemos venido refiriendo, una mixtura entre una y otra en fusión con las músicas occidentales a las que adaptan sus sonidos para visibilizarse a sí mismas en la esfera internacional. Estas dos categorías musicales surgen en todos los discursos a lo largo de los conversatorios, entrevistas, observación participativa, prácticas dialógicas, etc. Que se han producido a lo largo de estos años. A continuación, podemos ver una tabla con las características propias, según las y los artistas que resume de manera general lo que venimos contando:

«Música tradicional»	«Música moderna»
Instrumentos	Instrumentos
Tebal, nefara, tidinit, guitarra pero afinada en cuarta (cuarto de nota): El teclado lo transportan, se va al cuarto de nota también.	Guitarra eléctrica, teclado, batería, bajo, a veces tidinit. (Otros instrumentos occidentales: saxo, batería, violín, etc.)
Canciones	Canciones
Tipo amoroso, hazañas guerreras. alabanzas religiosas, versos tradicionales.	Amor a la patria, revolución saharauí, guerra.
Influencias: Música hassaní (Trab el Bidán).	Influencias: Reggae, Blues, Jazz, Cumbia, etc.
Ej. Medej /Medeh	Ej. Nubenegra.

**Tabla 25:** Diferencias entre la música tradicional y la música moderna saharauí. Elaboración propia.

Como podemos ver existe una diferenciación a priori, significativa en el uso y las funciones de los instrumentos, las temáticas de las canciones y las influencias musicales. No asocio ningún concepto negativo a lo moderno o lo tradicional, los usos difieren dependiendo del momento y la situación, de la utilidad. Lo tradicional sirve para diferenciar su identidad de otras (sobre todo de la potencia ocupante), lo moderno para visibilizarse en el «mercado occidental» propiamente dicho y entremezclarse con otros ritmos vecinos. O una mezcla de ambas dependiendo del evento, ritual, etc. En la actualidad, la juventud, desde los últimos 20

años, «lo mezcla todo», a veces encuentras «tidinit» en música moderna<sup>152</sup> y otros ejemplos. Podemos encontrar artistas que aún conociendo toda la tradición musical del pueblo saharauí, han preferido enmarcarse dentro de la música moderna para resaltar su identidad desde los patrones occidentalizados de lo que se llamó la WM y así visibilizar su procedencia. “Hemos usado la música como arma de guerra<sup>153</sup>”. Artistas que se han posicionado desde la música tradicional y cuando han participado en algún evento por y para la causa, han ido como grupo que promueve la musicalidad desde las raíces. Ejemplos de ellos: «Gru-

152. Tabla 7: MC 1. EM. Entrevista 8.

153. Tabla 8. MD 2. OC.

po Amal<sup>154</sup>» (participación en Rusia 2019), «Grupo Raíces<sup>155</sup>» (participación en México 2021). Y artistas que se han movido en ese «entremedias» adaptándose al contexto, lugar y situación, pudiendo ir como agrupación tradicional, pero tocando además con artistas en la diáspora con fusiones de la música occidental, grabando canciones que conforman un híbrido de estilos fusionados. Es lo que en nuestros conversatorios Maguey refería como “la mezcla de todo”. Otro ejemplo de ello fue la artista Mariem Hassan junto a Vadiya Chein con Nubenegra, el artista Ali Seidah en su estudio «El Mottlani», con el que tuvimos la suerte de participar y entrar a una grabación en directo, de canciones tradicionales con música moderna. La artista Tarba Beibo que participa en diversas agrupaciones, a veces de música más moderna y otras de pura música tradicional (Ej. Grupo Raíces, participación en México año 2021). Podemos encontrar que hoy en día no hay grupos musicales como tal, sino formaciones de tríos y cuartetos o más... Según el evento, ritual, o festival propuesto. Además de los grupos que se formaron en los años 70 «Grupo Chabab» o «Leyoad» «Grupo El Uali», sobre el año 2000 surge el grupo «Estrella Polisaria» con artistas como Mohamed Embarec. Se formaron agrupaciones a partir de los años 90 con la discográfica Nubenegra y fuera de ella. Pero finalmente estos se desintegraron y en la actualidad cada vez que hay una participación artística se le pone el nombre específico para ese momento como mencionamos anteriormente. En los campamentos hay grupos particulares para animar las bodas y eventos. Pueden ser de tres personas o cuatro dependiendo del repertorio que se vaya a hacer. Otros grupos y artistas, vecinos de los y las saharauis y que estos también suelen escuchar, sobre todo la juventud en la diáspora en base a nuestra experiencia, son «Tinariwen», grupo musical tuareg originalmente formado en Argelia y con integrantes originalmente de Malí en África, en el año de 1979. «Dimi Mint Abba», una de las artistas más famosas de Mauritania, especializada en la tradición narrativa griot. «Noura Mint Seymali», griot, cantante, compositora e instrumentista mauritana. Sobre «griots mujeres», podemos encontrar en la zona de África Occidental las siguientes: «Hawa Kasse Mady Diabaté», hija de Kasse Mady Diabaté, de una de las prestigiosas familias de griots de Mali. «Fattou Guewel», cantante de estilo tradicional “mbalakh”. Senegal y Gambia. «Hadja Kouyaté», quien está modernizando el mundo griot de su país con

el grupo «les Guinéens». «Rokia Traoré», guitarrista maliense, se dice que es la más conocida de todas las griots africanas.

## Conclusión

Dar a conocer y visibilizar a las poetisas, a las artistas, junto y con ellas, es una forma de decolonizar el «conocimiento eurocéntrico». La literatura y la música eurocéntrica debe ser descolonizada para abrir el conocimiento y los oídos a otras voces, a otros paisajes sonoros desde los que no miramos normalmente.

*El pueblo saharauí tiene en su haber un vasto caudal cultural, amenazado por graves peligros, como la falta de escritura o registros históricos. Esto expone a la cultura oral a la desaparición, en un momento que empiezan a faltar nuestros ancianos, o les empiezan a faltar sus recuerdos*

(Oliviera et al. 2016:11-12).

Sobre las tensiones históricas que hemos mencionado entre artistas, ministerio, sello discográfico. Desde mi experiencia en los Campamentos, tuve una percepción parecida a la que cuenta Luis Giménez Amorós, con el que mantuve algunas conversaciones muy interesantes, y cuyo trabajo ha sido otro de los referentes para esta investigación. No sólo con una o dos artistas, sino con la mayoría de las que entrevisté o tuve la oportunidad de compartir los encuentros de saberes, conversatorios, etc. Que se han relatado a lo largo de este trabajo. Siempre salía a flote la discográfica sin ni siquiera yo preguntar nada, sobre todo en los primeros encuentros donde aún no se había establecido cierta confianza para hablar sin tapujos, o en conversatorios donde no se «estaba grabando», incluso una de ellas, Anónima 1 (que no quería que su nombre apareciese en ningún lado), comentaba el engaño que ella había sentido con respecto a la comercialización de su arte, desde una discográfica que no quería mencionar. Si Sahara Soundscapes era otro sello u otra discográfica, ella no quería participar. Me continué pasando con algunas de las demás artistas, cuestión que me hacía reflexionar desde dónde yo me estaba situando y qué les estaba transmitiendo, lo que hizo que cambiase mi discurso, y eliminase por ejemplo palabras como «proyecto», que para

154. Fuente: Instagram

155. Fuente: Facebook.



ellas y ellas era sinónimo de financiación, y como consecuencia lo que esto trasladada era una idea extractivista de “viene a sacarme datos y música para venderlos y que no me repercuta en nada”. Es decir, hubo momentos en los que sentí la incomodidad, pero sólo se produjeron al principio, conforme la relación continuó en el tiempo, estas tensiones se eliminaron porque intentaba hacer una devolución constante de todo lo que hacía a la comunidad, preguntando en cada momento, generando relaciones relaciones de colaboración y confianza mutua. No obstante, por otro lado, la tensión Instituciones-Artistas-Sello había sido evidente. En la actualidad continúa cierto recelo que percibo constantemente, sobre todo a la hora de organizar los encuentros de saberes. Al igual que comentaba Amorós sobre Nubenegra, siempre he intentado que al artista/la artista se le reconozca su trabajo como tal, en contra de cualquier Institución, que da por hecho que la conciencia nacional de la identidad musical del pueblo saharauí, come sola. Desde allí y desde aquí, diferentes iniciativas, organismos oficiales, asociaciones, etc. Con financiación/subvención me han contactado para organizar y coordinar encuentros, eventos, conciertos, talleres etc. Que yo he estructurado evidentemente sin contabilizar mi tiempo, trabajo y esfuerzo (cosa que quizás sí que tendría que haber hecho desde primera hora), para después no llegar a presenciar encuentros y experiencias “institucionales” con cariz paternalista, sobre todo desde el Estado español, donde me he encontrado discursos como “¿Hay que pagar a las artistas?”, “no tenemos financiación”, “vamos a intentar darles algo simbólico”, etc. En el momento que yo debía trasladar esto a las artistas, evidentemente había un recelo comprensible y lícito que en algunos casos se ha «asimilado» con tal de visibilizar la causa saharauí, se ha normalizado, pero en muchos otros a día de hoy no se concibe, por tanto, empatizo con estas cuestiones desde mi experiencia personal vivida, a través de la que llegué hasta aquí<sup>156</sup>, trabajando gratis para muchos colectivos, empresas, instituciones, etc. Sufriendo la precariedad del sistema, y «prostituyendo» mi capacidad productiva. Ahora rechazo este tipo de discursos capitalistas basados en la explotación de los y las artistas, sean del lugar del mundo desde el que se emitan, con la justificación de visibilizar lo que sea. Es el momento de escribir la historia de esta música desde los y las artistas, para que su legado cultural y memoria no sean respetados.

156. Ver introducción.



Filatelía 8: Foto - postal. Fuente: Desconocida.

## Capítulo V

# Sahara Soundscapes: el archivo que habla

**SAHARA  
SOUNDSCAPES**

**EL ARCHIVO QUE HABLA**

**Intervienen:**

Silvia Acid  
Juan M. Fernández Luna  
Francisco J. Fernández Muelas  
(ETSIIIT)

Larosi Haidar  
(Fac. Traducción e Interpretación)

Mohamed Ali Lamman  
(Universidad de Tifariti)

Basma Mulay  
Jara Romero Luque  
(Sahara Soundscapes)

**Modera:**

Esteban Romero Frías  
(Medialab UGR)

Acceso a la plataforma

¿No tienes cuenta? Regístrate

**FACULTAD DE TRADUCCIÓN. EDIFICIO BUENSUCESO | SALA MULTIUSOS  
CALLE BUENSUCESO 11 | VIERNES, 25 DE NOVIEMBRE | 18:00 HORAS**

DECSAI ETSIIIT Laboratorio de Estudios Interdisciplinares INSTITUTO DE migraciones Sahara Soundscapes Medialab UGR جامعة القادريين (جامعة القادريين) UNIVERSIDAD DE GRANADA SLOGAN

Imagen 26: Presentación Sahara Soundscapes. 25 Noviembre 2022. Diseño: Ariana S. Cota.

*Las personas mayores mueren y eso dónde va, la idea es un sitio donde todos los músicos desde cualquier parte del mundo puedan descargarse y compartir archivos colaborativamente.*

Conversatorios con Hamma<sup>157</sup>

157. Tabla 7: MC 1. EM. Entrevista 1.

## Introducción

Como hemos podido dar cuenta a lo largo de esta tesis doctoral, la actualidad parece llevarnos constantemente a otras maneras de investigar dentro del método etnográfico. La apertura, creatividad, dispersión e improvisación nos han acompañado a lo largo de todo el proceso de investigación, guiándonos hacia una colaboración y participación que ha llegado para quedarse. Obviamente esta ha sido atravesada por la infraestructura digital que permea nuestras vidas cotidianas, tornando un planteamiento crítico hacia las epistemologías del campo, como un nuevo objetivo desafiado constantemente por los nuevos contextos digitales. Con esto quiero dar cuenta de cómo la etnografía aquí presentada ha estado mediada y remediada por toda una red de tecnologías digitales que han dado lugar a otros espacios, sinergias, contextos y campos de reflexividad antropológica, donde lo digital ha transformado la etnografía propiamente dicha, y esta a su vez ha brindado otras formas de describir sus herramientas de investigación, para crear resultados transmedia, que en nuestro caso, nacen de dicha colaboración, como es el caso de la Plataforma Sahara Soundscapes.

A través de este último capítulo, haremos un recorrido por estos productos, que han permitido y permiten en la actualidad acceder a la transmisión de conocimientos de un público amplio, que favorece la apertura de esta investigación más allá de la academia, de manera que entra y sale de ella creando encuentros y desencuentros relacionales para con la comunidad que participa en esta. En un primer apartado, señalamos brevemente cómo han surgido los productos desde las mediaciones, hipermediaciones y transmedia, cuáles son los lugares por los que han habitado. En qué perspectivas se sitúan algunos autores/as referentes del campo de la comunicación y la teoría de los medios en la actualidad. Cuáles han sido los artefactos Transmedia que hemos usado durante todo el proceso de investigación, a través de qué plataformas de comunicación se han abarcado los diversos lenguajes que nos han brindado la remediación y la creación colectiva de un dispositivo digital, donde diversas personas situadas en cualquier lugar del mundo pueden consultar, depositar y difundir sus recursos culturales. Para en un segundo apartado, describir la intención de establecer una colección de archivos digitales para compartir y visibilizar el acervo cultural saharai. Así concretar y definir el objetivo propues-

to de elaborar una colección de archivos digitales para compartir y visibilizar el acervo cultural saharai. También nos ocuparemos de describir la herramienta software concreta que va a materializar nuestra propuesta, la plataforma web, diseñada e implementada completamente a medida. Justificamos las especificaciones (las medidas) que se dieron para la elaboración de la plataforma. Y como ya hablamos de una plataforma que está ya en funcionamiento, continuaremos con la descripción de los usos y funcionalidades de esta para terminar con una visión de conjunto o una ilustración del aspecto que tiene el interfaz de la plataforma, un aspecto clave para su usabilidad y difusión.

## Instrucciones de uso

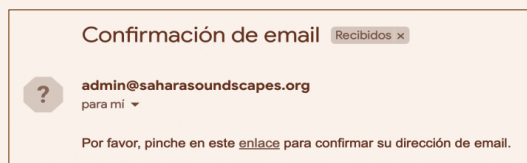
1. Accede a la página: [www.saharasoundscapes.org](http://www.saharasoundscapes.org)
2. Pincha debajo a la derecha: ¿No tienes cuenta? Regístrate. -Pincha en Regístrate.

**Figura 5:** Acceso plataforma. Fuente: Sahara Soundscapes.

3. Crea una nueva cuenta: Rellena todos los campos y crea una contraseña. Acepta términos y condiciones y política de datos.

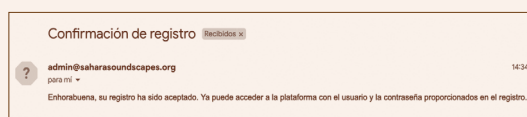
**Figura 6:** Crea una nueva cuenta. Fuente: Sahara Soundscapes.

4. Una vez que hagas el registro, debes volver a tu correo para confirmarlo.



**Figura 7:** Confirmación de email I. Fuente: Sahara Soundscapes.

5. Cuando lo confirmes, el administrad@r debe comprobar que todos los datos sean correctos y validará tu registro. En ese momento deberá aparecer este mensaje en tu bandeja de entrada.



**Figura 8:** Confirmación de email II. Fuente: Sahara Soundscapes.

6. Realizada la confirmación, podrás explorar los recursos y eventos de la plataforma que se van a ir adjuntando a lo largo de esta tesis doctoral, además de subirlos y otras funciones más.

## V.I. De mediaciones, transmedia y viceversa

*Nadie lo sabe todo, todo el mundo sabe algo, todo conocimiento reside en la humanidad.*

(Jenkins, 2006: 36)

Parece ser que la primera persona que introdujo el concepto Transmedia (NT) fue Henry Jenkins en 2003, en su artículo "[Technology Review](#)", donde señalaba que la sociedad entraba en una nueva era de flujo incesante de contenidos a través de diversos canales, refiriéndose a lo Transmedia como una realidad permeable en el plano cultural, entre otros, y desde muchos campos del conocimiento. Las «Narrativas Transmedia» son historias que se cuentan a través de múltiples medios. "supondrían un tipo de relato en el que la historia (s) se desparrama, se expande a través de múltiples medios de comunicación, en los cuales una parte de las personas participantes de estos medios asume rol activo en este proceso de expansión" Scolari, (2013:17). En la última entrevista publicada hace un mes<sup>158</sup> por la "Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa", el autor expone sus referencias al respecto de su formación y experiencia en cuanto al mundo de la Comunicación desde hace más de tres décadas. Desde sus inicios se enfoca en el paradigma culturalista de la Comunicación con una tesis sobre semiótica de interfaces, a la que vuelve en la actualidad, pasando por el estudio de la producción de contenidos y la actual teoría evolutiva de los medios. Para él "es muy difícil dar sentido a los viejos medios si no los vinculamos a los nuevos medios que disputan el poder y la atención de nuestro tiempo". Quiere decir que los medios se transmutan y cualquier de ellos que surgió hoy, acaba apoyándose en otro que surgió ayer. Digamos que unos no tienen sentido sin otros, los medios que hoy son nuevos, mañana pueden ser viejos, así que más que hablar de nuevos y viejos, bien podemos hablar de medios actuales, medios tradicionales, o simplemente de medios, que aparecidos en nuestra era, la era de la transformación digital, interactúan y se interrelacionan de manera cotidiana en nuestras vidas, atraviesan

158. Última consulta: 25 de octubre de 2022.



do constantemente nuestras relaciones sociales, formas de trabajo, interacción con el medio, etc. En el paradigma de la convergencia que sostiene “los nuevos medios no desplazan a los viejos, sino que interaccionan de formas cada vez más complejas” Jenkins, (2006:16). Todo esto supone una modificación en el modo de producción y consumo de medios. Para el autor el consumo ahora es un proceso colectivo, refiriéndose al término acuñado por Pierre Lévy en 1997, quien se preguntaba ¿qué es la inteligencia colectiva definida por la combinación de nuestras habilidades?:

*Ninguno de nosotros puede saberlo todo; cada uno de nosotros sabe algo; y podemos juntar las piezas si compartimos nuestros recursos y combinamos nuestras habilidades. En el seno de la cultura de la convergencia, donde chocan los viejos y los nuevos medios, donde los medios populares se entrecruzan con los corporativos, donde el poder del productor y el consumidor mediáticos interaccionan de maneras impredecibles.*

(Jenkins, 2006: 14)

De manera que esta es una inteligencia que se reparte por todos los rincones, dando por hecho que nadie lo sabe todo, pero todo el mundo sabe algo, “el conocimiento está en la humanidad” Lévy, (2004:20). Retomando lo transmedia, aparece en escena Pinto Arboleda et al. (2022:264) quien en su trabajo “Narrativa transmedia: Una mirada al conflicto armado y la memoria social indígena desde los relatos expandidos”, donde se analizan concretamente los casos de Colombia y Perú, aluden a la relación de la narrativa transmedia de no ficción con el periodismo “en un proceso de levantamiento de datos y confrontación de fuentes que descubre un proceso de investigación que se concreta en productos narrativos que presentan características de historicidad”. Esto conecta con la mención de Scolari, (2013) donde las narrativas transmedia de «No Ficción», concretamente en Latinoamérica, se crean como proyectos visuales interactivos vinculados a problemáticas sociales. En este paradigma “podríamos integrar los relatos periodísticos, los documentales en versiones multimedia, interactivas y transmedia, e incluso los relatos educativos” (Irigaray y Lovato, 2015:9). Una historia puede convertirse en una narración transmediática en la que cada

medio realiza lo que se le da mejor, ejemplo un videoclip que puede difundirse a través de la televisión, redes sociales, prensa etc. En nuestra experiencia concreta, un ejemplo de ello es el videoclip colaborativo Tefla Madlouma.

*Necesitábamos crear un videoclip profesional que representase la cultura y memoria del pueblo saharai a través de los sonidos, desde los diferentes lugares por los que transitan (campamentos de refugiados/as, diáspora y territorios ocupados). Unos sonidos con los que las y los saharauis se sienten identificados/as, cuya performance expresase las emociones de injusticia, rabia e ira, representadas a través de la historia de una mujer.*

Moulay<sup>159</sup> y Romero

Tefla Madlouma<sup>160</sup> nos ofrece una visión desde muchos prismas, una conjunción híbrida de expresiones que a través de varios sonidos, conforman un universo propio alrededor de este, con un bagaje cultural que sale a través de las esporas de las artistas que participan en él. Es una experiencia sonora que comienza su recorrido desde la versión original de «Mariem Hassan», conocida como la voz del pueblo saharai<sup>161</sup>, quien denuncia en esta canción el maltrato sufrido hacia una niña saharai como metáfora de expresión diacrónica del conflicto del Sáhara Occidental. Y que atraviesa lugares multisituados desde la emoción de memoria (s), aterrizando en Granada bajo el paraguas de Sahara Soundscapes y las artistas que participan en esta iniciativa, un video musical que indaga en el pasado, (re) construye el presente y expresa el futuro, para fusionarse con las actividades performáticas que habitan la ciudad, visibilizando aspectos clave de la música Haul desde nuestras resiliencias femeninas.

Resultado de un cruce de disciplinas como la antropología, la historia, la comunicación audiovisual, la danza contemporánea, la caracterización y la musicología, etc.) bailan junto a las tecnologías más recientes, en un ir y venir de sentidos, pareceres, maneras de vivir y sentires transitorios. Con esto retornamos a la teoría evolutiva de los medios, que no es si no una metadisciplina compleja que estudia los cambios que se han producido a lo largo de la historia en las sociedades, producto de la tecnología y los medios de co-

159. Tabla 8: MD 2. OC.

160. Imagen 27.

161. Ver capítulo IV



**Imagen 27:** Tefla Madlouma. Cartel diseñado por Ariana S. Cota para Decortoán Jaén 2022.

municación, y que se conecta con la ecología de los medios, dando lugar en sí, a una hibridación de disciplinas “que se entrelazan con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales posmodernos” (Canclini, 2003:11). Dicha teoría nos lleva a la acción metafórica de tejer, «unir cosas» para configurar un marco interdisciplinar. Aunque Waisbord (2019), hace referencia a la actual fragmentación del campo de la comunicación, que bautiza como «posdisciplina» en su libro “Communication: A Post-Discipline”. Esta ruptura no es nueva, sino que viene de bastantes años atrás, y refiere la multidisciplinariedad como causa. Para el autor, “La multi- y la inter-disciplinariedad se convirtieron en tendencias importantes en la academia” (Ibid.:7). Ya existían desde antes en este campo. Esto no es negativo para él, todo lo contrario, porque “esta interdisciplinariedad afloja las camisas de fuerza de las teorías y metodologías disciplinarias, y empuja a los académicos hacia emocionantes líneas de investigación” (Ibid.:22). Es decir decoloniza el conocimiento de la comunicación con otras formas de verdad que se insertan en lo que además denomina posverdad en su texto “Más que infodemia. Pandemia, posverdad y el peligro del irracionalismo”. Ahora bien, por un lado, la «Posdisciplina» se entiende

como las zonas de intercambio intelectual donde se ponen en el centro lenguajes y problemas comunes para construir teorías alrededor de estos. Scolari, en su blog “Hipermediaciones” señala a Waisborg cuando alude en su misma obra (2019:128) a algunos paradigmas teóricos como el funcionalismo, estructuralismo o materialismo como ejemplos de lugares de conexión intelectual en las ciencias sociales. Por otro lado, la «Posverdad» sería una etapa de competencia entre «regímenes de verdad» para representar juicios sobre una realidad (es). Describe la disputa constante entre esos regímenes enfrentados sobre formas de conocimiento, interpretación, verificación y persuasión (Scolari, 2022:20). Que nuestra vida cotidiana está atravesada por las redes digitales no es un hecho reciente, apenas ya existen cosas que estén «offline», fuera de los medios, todo tiene que ver con ellos relacionándose desde algún modo. “Realizar investigaciones desde el enfoque de las mediaciones supone construir conocimiento desde otras disciplinas que piensan la comunicación” (Magrini, 2014:126). Porque desde la mediación se pone el foco en la escucha desde abajo, desde los procesos políticos y resistencias de las comunidades. “Todo está mediado, de la infancia a la guerra, de la política al sexo, de la ciencia a la religión, más que nunca”. Livingstone, (2011: 1472). Esta autora, en “If everything is Mediated, what is distinctive about the field of communication” plantea que la cuestión de la interdisciplinariedad, que mencionábamos líneas arriba, es la conexión. De acuerdo con ella, no tenemos porqué estar de acuerdo entre disciplinas, sino que por el contrario deberíamos estar en la posición de hablar más unos con otras, debatir nuestras diferencias y crear sinergias de valor, antes que acomodarnos en el hecho esencialista de sólo mantener conversaciones con colegas entre los/as que ya estamos de acuerdo. En esta línea, podemos mostrar a continuación, en la misma línea de su trabajo, una imagen que parte de intereses diversos que se cruzan junto a otros departamentos diferente al nuestro, enmarcados dentro de la Antropología Social y Cultural y el Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada, junto y con el Departamento de Ciencias de la Computación e Inteligencia Artificial de la Universidad de Granada, que impulsó por un lado el Trabajo Fin de Grado<sup>162</sup> de Daniel Gea, en el Grado de Documentación titulado “Preservación y difusión digital del acervo cultural saharauí”, cuyo objetivo general fue el siguiente:

162. Tutorizado por la Profesora Silvia Acid.

*Creación de un catálogo web que permita, mediante la creación de un tesoro y sus categorías, la catalogación eficiente de recursos (imágenes, texto, audio o video). Permitiendo la libre participación de usuarios en el proceso de contribución y descripción de recursos. La temática cubierta es sobre el pueblo saharauí, su cultura y las consecuencias de una guerra.*

(Gea, 2022: 15)

Y por otro lado, el Trabajo Fin de Grado de Francisco Fernández Muelas “Sahara SoundScapes. Diseño e implementación de una plataforma pública moderada para concentrar recoger, preservar y divulgar las prácticas culturales y artísticas saharauís”. Con la finalidad de:

*En términos generales, el objetivo que se decide es realizar una aplicación web responsive que permita gestionar de manera colaborativa los recursos y anuncios, con gestión de usuarios y mensajería interna, utilizando herramientas web modernas.*

(Muelas, 2022: 22)

Ambos trabajos han sido producto de poner en diálogo nuestro proyecto de tesis con las necesidades de otras disciplinas, en este caso «Documentación» y «Ciencias de la Computación». Por el interés que ambos aportan a esta tesis se describen aquí algunos detalles particulares de los mismos. En el TFG en Documentación, el autor investigó acerca de la catalogación y el etiquetado desde el punto de vista de documentalista y realizó un prototipo de catálogo web con «Omeka~{footnote{}}». Omeka es un software libre, flexible y de código abierto pensado para la publicación en el web de colecciones digitales de bibliotecas, archivos, museos o cualquier otra institución que desee difundir su patrimonio cultural. «Wikipedia» como aplicación. Este, sin muchos conocimientos informáticos y con la ayuda de este software elaboró un sitio web temporal organizado en colecciones donde se catalogaban los «Recursos Cero.~{footnote{}}». Recursos Cero, un conjunto de recursos dados (imágenes, texto, audio o video) que parten de esta tesis doctoral. En total ciento cuarenta y cinco (145) imágenes digitalizadas, recuperadas a través de diversas fuentes (revistas, libros, filatelia, colecciones digitales, etc.). Indicar que, lo considerado en el TFG permitía explorar la futura participación de usuarios y usuarias en la contribución de nuevos recursos, para así comprender y usar lenguajes que pudieran ser aplica-

bles en nuestro catálogo web en construcción. Así, se consideraron varias posibilidades: Cada recurso podría catalogarse en una única categoría (de entre ocho o diez), o bien en categorías con mayor granularidad (20... 30) permitiendo afinar más en posibles búsquedas o bien etiquetar cada recurso libremente. A través del método de la indización, se exploraron; a) el etiquetado controlado, b) el etiquetado controlado a dos niveles y hasta, c) el etiquetado libre. Aunque para comenzar se realizó un estudio sobre nuestro dominio de interés: el acervo cultural saharauí, especialmente el musical. Para la realización de este trabajo, “fueron cedidos determinados materiales para su análisis: imágenes recuperadas a partir de diferentes fuentes (revistas, libros, fotografías, colecciones digitales, etc) y de la propia interesada” (Gea, 2022:13). Cada recurso del «conjunto Recursos Cero» disponía de un título y una descripción libre que fueron explotados para elaborar un documento de partida para la extracción de palabras mediante diversas métricas. Pero resultaron insuficientes, pocos términos diferentes y muchas áreas del dominio no estaban cubiertas al ser un conjunto de recursos seleccionado de forma aleatoria. La estrategia metodológica consistió en “enriquecer el documento inicial con una serie de documentos obtenidos a partir de búsquedas sucesivas en un buscador estándar con palabras clave extraídas del plan de tesis” que le fue proporcionado (Ibid.: 2022:36). Términos relacionados con la «cultura saharauí», el contexto pasado y actual, fuentes, periódicos, hemerotecas digitales, blogs, etc. Con el propósito de ampliar el conjunto de etiquetas de entrenamiento que represente mejor la población de términos de nuestra posible colección y obtener así, un tipo de semántica condensada representativa. Una forma de visualizar el campo semántico del dominio puede verse en la «imagen \ref {Nube de palabras}» realizada con un generador de nubes de palabras. Una nube de palabras o nube de etiquetas (en inglés «tag cloud») es una representación visual de palabras clave o etiquetas (pueden ser palabras, bigramas o trigramas), los más utilizados en un «documento~{footnote{}}» habitualmente sobre las páginas de un «sitio web.». Por lo general, las palabras se muestran con tamaños, fuentes y colores más visibles cuanto más frecuentes se encuentran estas en el documento. Hablamos del etiquetado, que puede ser, atendiendo a Acid<sup>163</sup>, (2022): etiquetado controlado, etiquetado controlado a dos niveles, o etiquetado libre.

163. Tabla 8: MD 2. OC.

- a. El etiquetado controlado consiste en una selección de etiquetas exhaustivas y excluyentes a modo de «tesauro-{\footnote}». (En ciencias de la información, un tesauro es una lista de palabras o términos empleados para representar conceptos, en nuestro caso restringido a nuestro dominio de interés) para nuestro dominio de interés. Se trataba de definir categorías para asignarlas a futuros documentos que se añadirían a nuestro catálogo en construcción.
- b. El etiquetado controlado a dos niveles, se elabora a partir de las palabras del documento enriquecido, mediante la Indización y Normalización de estas y basándose en la norma «UNE-ISO 25964-1:2014» y el tesauro «SKOS» de la UNESCO. Una muestra puede encontrarse en las tablas que figuran en ref(tablas). Los conceptos se organizan en las tablas como relaciones de subsunción.
- c. El *etiquetado libre*. «Folksonomías», son listas de términos no estructuradas. “La característica de esta tipología es la creación o selección colaborativa de términos por una comunidad de usuarios. Estos describen el contenido de los documentos según el criterio elegido” (Gea, 2022: 19).

El creciente uso y fuerte popularidad del «tagging social» o etiquetado colaborativo es la libre permisión a usuarias y usuarios no expertos, participar creando y asignando etiquetas a los recursos.

*Las folksonomías se apartan de las estructuras jerarquizadas para aproximarse a una organización basada en la colaboración. Son un método de clasificación explotado por varios servicios web donde los usuarios añaden información o fotografías o clasifican páginas web. La clasificación no se realiza a través de una serie de categorías fijas y jerárquicas, como tradicionalmente se ha hecho, sino a través de lo que se denominan tags o etiquetas que son añadidas y administradas libremente por las personas que usan los sistemas.*

(Díaz Piraquive y Aguilar, 2009: 253).



Imagen 28: Nube de palabras.  
Gea, D. (2022: 75).

Las categorías de palabras que surgirían de las estrategias que el autor implementó a través del análisis de los recursos cedidos por Sahara Soundscapes, dieron lugar a estas palabras clave<sup>164</sup>, o «Keywords» (Gea, 2022: 43).

A la izquierda las palabras de carácter general, a la derecha las de carácter específico, palabras sin normalizar, entendiendo estas como palabras sin organizar y/o catalogar. Este gestor integró el modelo de metadatos Dublin Core, que permite añadir funcionalidades, extraer para que el modelo sea más riguroso. Omeka “es una plataforma web de publicación creada con la idea de compartir colecciones<sup>165</sup> digitales y crear exposiciones de contenido abundante” (Ibid.:34). Lo que respondería a los objetivos que Muelas, (2022:17) se planteaba para la aplicación práctica de todo lo mencionado hasta ahora, creando así una aplicación que gestione ciertos recursos que se compartan y preserven al mismo tiempo desde la propia comunidad, que es en última instancia la dueña de su patrimonio cultural. ¿Cómo ha hecho posible todo esto? A través de la creación de interfaces de usuari@s fáciles de usar para personas inexpertas en herramientas web. El diseño de una gestión de usuari@s que permite la autenticación y autorización en la plataforma, a la que ha implementado la aplicación web que permite administrar recursos multimedia por parte de las personas registradas, a través de un mecanismo de moderación, y además permite difundir eventos mediante un siste-

164. Imagen 28.

165. Los términos de las colecciones siguen un criterio diferente al de las categorías. Son mucho más específicos, aunque mantienen la característica de exclusividad (un recurso pertenece a una categoría). Las colecciones nos son útiles para crear las relaciones jerárquicas (Gea, 2022:56).



Conceptos Generales		Conceptos específicos	
arte	cultura	música	tinduf
historia	subsistencia	pintura	dinámica poblacional
prehistoria	costumbres	literatura	mujeres
población	tradiciones	colonias	niños
pueblo Saharaui	vida	españa	niñas
política	población	origen	hombres
economía	educación	ritos	status político
derecho	derechos	refugiados	referendum
guerra		campamentos	gobierno
conflictos		té	tebal

**Tabla 26.** Conceptos generales/Conceptos específicos. Fuente: Ibidem.

ma de anuncios. El autor añade (Ibid.: 2022:18) otro mecanismo que brinda la posibilidad de comunicación a través de un sistema de mensajería interna. Todo ello desplegado en un servidor web que facilite la aplicación práctica de todo lo que venimos comentando. Para Acid (2022), “la necesidad de realizar una aplicación práctica para culminar sus estudios en el Grado de Informática en el que demostrar la adquisición de competencias del mismo, fue lo que determinó al estudiante Francisco a diseñar e implementar la plataforma SaharaSoundscapes”. De hecho, sin la cual esta tesis se habría quedado sin una pata principal, y no habría podido tener la oportunidad de volcar y ofrecer al mundo todos y cada uno de los recursos existentes que se han ido recopilando y produciendo a lo largo de estos años. Aun así, añade esta: “El trabajo requerido para la finalización y puesta a punto de la plataforma excedió el tiempo de dedicación y los plazos administrativos académicos por lo que su valiosa colaboración no terminó con la entrega y defensa del TFG”. Por tanto, ha sido necesario mucho más trabajo posterior para su despliegue real y prueba en un servidor comercial. De hecho, desde el pasado mes de julio de 2022 comenzamos a tener reuniones semanales y casi diarias cada mes, hasta noviembre, para comentar cambios, mejoras y necesidades que la plataforma ha ido requiriendo hasta la actualidad; donde se ha presentado pero aún se está desarrollando la fase final para su usabilidad real, así como viendo posibi-

lidades reales de uso y traducción de esta, que están en marcha y se podrán visualizar a partir del mes de junio del presente año 2023.

## V.2. Apoyo tecnológico: (re) mediación, hipermediación y creación colectiva

Tal y como nos relata la Profesora Acid, una vez determinado nuestro objetivo de crear un catálogo colaborativo de recursos, se consideraron diversas soluciones tecnológicas que permitan consultar, editar y publicar o compartir recursos a través de la web. Que van desde los más básicos, como: foros, blogs y wikis; o ya más elaborados y completos, como portales web basados en gestores de contenidos como «Drupal» o «WordPress» o bien software más especializados como son los sistemas de gestión de biblioteca digitales, específicamente destinados a elaborar colecciones de objetos digitales compartidos y que tiene los derechos de autor presentes. Ejemplos de algunos de los sistemas de gestión de biblioteca digitales más usados, de software libre, son el ya mencionado Omeka, así como Greenstone y DSpace entre otros. Aunque con diferencias, todos ellos ofrecen similares prestaciones y funcionalidades, que en definitiva permiten crear bibliotecas digitales suficientemente genéricas para cubrir una amplia gama de colecciones y de requerimientos.

- \footnote{https://omeka.org}
- \footnote{ http://www.greenstone.org}
- \footnote{ https://duraspace.org/dspace/}

“La otra alternativa es la elaboración de una plataforma web expresamente diseñada a medida de nuestras necesidades”, comenta Acid. De los indicados, se ha de seleccionar el que mejor se adecúe a nuestras necesidades y que cumpla unos criterios de calidad. Estas consideraciones fueron ya exploradas en Díaz et al. (2020).

*Un sistema de información es capaz de generar conocimiento según su capacidad para satisfacer de la mejor manera tres restricciones: (1) relevancia, (2) adecuación y (3) accesibilidad a la información. La noción de relevancia está asociada a si los resultados proporcionados satisfacen las necesidades de información del usuario. La noción de adecuación consiste en si la información suministrada al usuario es compatible con los medios de que dispone para tratarla. Por último, la accesibilidad a la información tiene que ver con que los usuarios puedan realizar procesos de consulta y que estos sean eficientes.*

(Díaz et al. 2020: 775)

Según los criterios indicados, la creación y gestión del catálogo podría ser implementado en cualquier sistema de bibliotecas digitales arriba mencionados no obstante ninguno cumple completamente con nuestras necesidades... Sin entrar en detalle todavía, dado el contexto sensible del motivo del catálogo, es crítico que se realice una moderación de los recursos publicados en la web por lo que es indispensable conseguir una gestión jerárquica de usuarios, roles y permisos diseñados, sin la cuál la propuesta no sería viable. Así pues, la elección de una plataforma web diseñada específicamente satisface las tres restricciones anteriormente indicadas además de cubrir todas/ la mayoría de nuestras necesidades. Esta sinergia de departamentos, de conocimientos interdisciplinarios marcados por una dialógica «online» y «offline» que se enriquecía así misma a través de los saberes que iban compartiéndose, ha sido una constante que nos hace reflexionar sobre la base común donde compartimos y desde la que las personas nos movemos, lo que algunos y algunas autoras han llamado «sociabilidad digital», como otra manera de socializar, con características propias y diferentes a la sociabilidad presencial, que está atravesada por la tecnología para desenvolvemos en la vida cotidiana.

La tecnología media por tanto además, otras prácticas populares de comunicación, a las que Martín-Barbero (2015:15), también denomina «-

sociabilidad digital». Y esa tecnología mediatizada está formando parte de la sociología, antropología, psicología y otras disciplinas que están “invadiendo nuestro” territorio, especialmente a medida que los medios nuevos y digitales permiten una remodelación de su temática tradicional” (Livingstone, 2011:1474). Por tanto, desde esta perspectiva el desafío sería la ¿pérdida de autoridad en el campo de la comunicación? Como alternativa a esto, la autora nos aconseja la identificación de experiencias y conocimientos específicos que permitan argumentar en esos círculos cada vez más amplios de atención intelectual, aprovechando estos márgenes de colaboración y debate sin verlos como una amenaza competitiva o pérdida de identidad científica. Dichas prácticas que Barbero refiere en cuanto a la sociabilidad digital actual hacen alusión a lo siguiente a prácticas y respuestas:

*Al Chat, que descoloca a los maestros por su impura amalgama de oralidad con escritura. Al hipertexto, que es otro texto abierto a la polifónica diversidad de las hablas y las escrituras, las músicas y las imágenes, las visualidades y los ritmos. El nombre de hipermedial nombra una libertaria y libertina trama, hipertejada de links, interfaces gráficas que posibilitan transitar de un lenguaje a otro sin salirse del texto, pero transformando el monoteísmo del leer letras en el politeísmo del navegar o surfear a lo largo y ancho de todos los lenguajes.*

(Martín Barbero, 2015:5)

De manera que este politeísmo lingüístico producto de lo hipermedial, se ha complementado en los últimos años por las «Remediaciones», las «Hipermediaciones» y la «Creación colectiva», hasta aterrizar en el Transmedia y viceversa, que veremos a continuación. Desde mi experiencia laboral en el mundo del Marketing Digital, siendo consciente de esa sociabilidad digital, que usa lo transmedia a través de la interdisciplinariedad como enriquecimiento que se liga a la mediación tecnológica que supone el aprendizaje colaborativo desde otras disciplinas, surge la necesidad de co (construir) un relato de visibilización de la cultura saharai a través de las mujeres y su participación artística en la expansión de la causa saharai y su memoria colectiva. Así fuimos contando esta y las historias que han ido apareciendo junto a las y los artistas saharais a través de diversas narrativas y canales de difusión que atraviesan nuestra vida cotidiana en la actualidad: «Twitter», «Instagram», «Facebook» o «Youtube», creando así como se llama en Marketing Digital, un «Tar-

get»<sup>166</sup> que se siente identificado con esta (s) historia (s), que colabora, participa, se involucra en el relato, lo construye y lo redefine. A diferencia del Marketing, aquí no vamos a vender nada. Sino que siendo conscientes de que el archivo es poder, el / la prosumidora<sup>167</sup>, digamos la persona (s) que consume los productos narrativos, a la misma vez aporta a la co-creación de estos, a través de su visibilidad, esta persona (s) es quien (es) promueve la creación colectiva a través de varios canales. Es decir, permite a esta que, a través de múltiples medios “se genere un relato integrador, complementario y con carácter de unidad entendido en su conjunto y a la vez fragmentariamente, pero que jamás cesa de ser creado y co-creado” (Lagos Pianeta, 2021: 25).

Este último autor, presenta en su trabajo “Narrativas Transmedia para el Aprendizaje Colaborativo y Cooperativo”, cuatro maneras en las que la acción del prosumidor/a promueve la creación:

2. Remediación: Sería el proceso por el cual una narrativa se desplaza del medio actual a uno nuevo donde las lógicas del último afectarán a la obra, sin modificar su esencia. Digamos que podría ser una reinterpretación de una obra original, “con adaptaciones cinematográficas de obras de literatura” (Bettin, 2021:57).

Ej. “Harbu Atahrir”. La original se graba en el estudio de Ali Seidah, para posteriormente (re) interpretarse desde el medio actual, a uno nuevo que se reinterpreta colectivamente a través de “Guerra de liberación”. Participando así, de los “mundos sociales investigados incorporando los mismos instrumentos que fundaban su sociabilidad” (Estalella, 2018:55). El autor, en su trabajo “Etnografías de lo digital: Remediaciones y recursividad del método antropológico”, refiere que esta acción, en la que incorporamos las tecnologías de las otras personas, es una forma de producir conocimiento acerca de los mundo que estamos intentando entender, dejando que la tecnología nos requiera por ejemplo, otras formas de escribir. Para el autor la remediación sería un acto reflejo que conduce nuestra sociabilidad entre las demás personas cuando «remedia» y «remedia» sus prácticas. «Una etnografía remediada» que toma forma y se expresa a través de medios vernáculos. La remediación del trabajo de campo es entonces un ejercicio que implica enmendar, remediar y remedar nuestra etnografía según los «medios vernáculos».

166. Público al que nos dirigimos.

167. Referido a la persona que consume, al usuario/a que enriquece el relato general y se relaciona activa y participativamente con este.

*David Bolter y Richard Grusin (1999) han hecho del concepto de remediación (remediation) la clave para analizar la relación entre los medios de comunicación tradicionales (radio, prensa, televisión, correo...) y los que tradicionalmente se han denominado nuevos medios (new media: correo electrónico, Internet, videojuegos, fotografía digital...). Su argumento es directo: cada nuevo medio remedia a los anteriores, en el sentido de que los remedia mediante ejercicios de imitación y modificación.*

(Ibid.:56).

3. Hipermediación: Implica una expansión en varias direcciones y medios siguiendo una lógica basada en las dinámicas propias del hipertexto. Esta se da cuando al crear una obra, se sigue una lógica que reúne las siguientes cuatro condiciones:

- ✓ Hipertexto: Diseñada en formato hipertextual. Multimedia: Incluye distintas morfologías, como imagen, audio y animación.
- ✓ Interactividad: Requiere que el usuari@ efectúe acciones, como navegar a través de enlaces u otro tipo de experiencias e interactúan con los sentidos.
- ✓ Conectividad: Está en formato digital, generalmente haciendo enlace y relacionándose con otros recursos de internet.

Ej. El producto “Harbu Atahrir” transita por diversos medios donde interactúa social y culturalmente soportando universos narrativos de diversa índole: Podemos compartirlo en twitter, podemos hacer una captura de pantalla o un reel en Instagram, podemos escribir un artículo sobre el proceso de creación para un “blog”, una “web” donde publicamos la interacción artística que se produjo a raíz de esta grabación, periódico, revista, podemos usar la canción para un contexto educativo, podemos usar la letra para un acto político, etc.

4. Creación Colectiva. La expansión del mundo narrativo a través de la contribución de varios autores/as, en nuestro caso diversas personas que cocrean este Proyecto. Es decir, la ampliación de los diferentes productos se realiza a través de la contribución de las personas que han ido creando, que han ido participando, como una puesta en común del saber (Pavis, 1996: 101).



Imagen 29: Tweet fecha 14 noviembre 2020. Fuente: [@saharasoundsca2](#).



Imagen 30: Retwitteado por. Fuente: Ibidem.



La transmediación incluye la mayoría de las características que presentan estos modos descritos, permitiendo una «Creación Colectiva» en diversos medios complementarios, que como señala Lagos Pianeta (2021:25), presenta un “carácter de unidad que nunca termina de ser creado y co-creado”. Para Rodríguez (2013:58), las anteriores son tres condiciones de la estética transmedia. En concordancia con lo que decía hace más de veinte años Martín-Barbero (1998), en su libro “De los medios a las mediaciones”, citado tanto por Lagos Pianeta (2021) como por Scolari en “Hi-permediaciones”: Los medios permutan y pasan de ser un mero canal informativo a transformarse

y co-construirse como un lugar (es) “de influencias sociales donde se expresan estrategias de dominación, tácticas de resistencia y se construyen identidades colectivas”. Se refiere entonces a la primera cuestión de las cuatro que mencionamos al comenzar este apartado: 1. Mediaciones. La 2. Remediación se produce al llevar la narrativa de un medio a otro nuevo que aparece. Con la aparición de los artefactos digitales se daría lugar a lo que mencionamos la 3. Hipermediación, que aterrizan en la 4. Creación colectiva para dar lugar a esta «Transmediación» de la que venimos hablando.



Imagen 31: Instagram de Vadiya Cheine. Fuente: Instagram.

## Historia de las fotografías



**Título**  
Mirar-se

**Autores**  
Jara, Romero Luque

**Lugar**  
MAYA

**MIRAR-SE**

**Primer premio**

¿TE VES? representa a una de tantas mujeres jóvenes saharauis en los campamentos de refugiados y refugiadas de Tinduf (Argelia), ellas quieren ser, quieren mostrar(se), visibilizar(se), y reconstruir (se) desde sus propias miradas y emociones. ¡Pero su situación de refugio las deja MIRARSE!

Imagen 32: Instagram de Hamma. 1º Premio Yes,Women Can Ed.2020.Fuente: UGR Igualdad



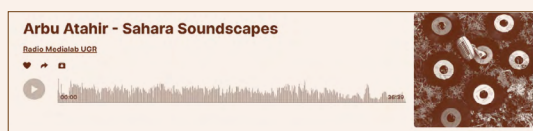
Imagen 33: Instagram de [A.Seidah](#). Grabando Harbu Atahrir. Fuente: Instagram.



Imagen 34: Txema G. de Lozoyo. Foto: Tarba Beibo por Raúl G. Fuente: Facebook.



**Imagen 36:** Concejalía de Igualdad, Jaén. Exposición Daqqat Sáhara: Marzo 2022.



**Imagen 35:** Medialab UGR. Fuente: Spreaker.



**Imagen 37:** Vimeo Annika Havlicek [última consulta: 29/10/2022]. Fuente: Vimeo.

En pocas palabras, para permitir un enfoque transmedia donde todas estas casuísticas se produjesen, de manera que el conocimiento circulase más allá de la universidad, y resolviese la contradicción de que la población con la que se estudia usualmente no tenga acceso a los resultados de las investigaciones, hemos encontrado una narrativa que aprovecha diversas plataformas de comunicación (vídeo, soundscapes, internet, fotografía, etc.) entre otras, para enriquecer esta. Por tanto, nos referimos a una narrativa transmedia (NT) que va mucho más allá de lo escrito en un texto para ampliarse, abrirse y abarcar otros lenguajes. Sin esa narrativa no podrían entenderse todos los pasos llevados a cabo.

### V.2.1. Metodología y transmediación

La **metodología de trabajo** que sigue el archivo digital que presentamos aquí se basó como señalamos en lo transmedia por tanto; en la antropología visual, la etnoficción y la producción enfocada a tener un impacto en nuestra historia, en la población. Las actividades se realizaron a partir de objetos específicos que tuvieron como finalidad la producción de materiales basados en la colaboración; por un lado, a distancia a través de videollamadas en «Zoom» o «Meet», grupos de «Whatsapp», «Instagram», «Twitter» y/o «YouTube». Por otro lado, en la colaboración in situ a través de conversatorios donde se usaban estos objetos sonoros y / o audiovisuales<sup>168</sup>: paisajes sonoros, vídeo de archivo, videoclips, etc.

✓ Los objetos específicos sobre el tema fueron:

1. Encuentro Internacional Sahara Soundscapes.
  - Producto: Taller Tebal y baile saharauí.
    - Taller Danza Contemporánea y Emociones.
    - Taller de Rap e Improvisación
    - Concierto Daqqat Sáhara
2. Productos:
  1. Videoclip Tefla Madlouma<sup>169</sup>
  2. Performance Ashtarut: Mi paz es la tuya.
  3. Performance Mi paz es la tuya<sup>170</sup>.

168. Ver capítulo II.

169. Se estrenará oficialmente el próximo viernes 30 de junio de 2023.

170. Con la incorporación de Isabel Casals.

4. Participación Documental National Geographic<sup>171</sup> [Al Safar - In the footsteps of Ibn Battuta](#).
5. Microclips Youtube<sup>172</sup>: [Sahara Soundsapes Sessions](#).

Algunos ejemplos a destacar son los siguientes:

[International Campaign for a Free Western Sahara](#).

Con material de archivo de Raúl García, Ali Seidah, Mohamed Ali, Tarba Beibo, Brahim Lagtap, Mahmud Bara, Mahfud Aliyen, Jayetu Lama, Yslem, Hijo del Desierto, Vadiya Chein Isabel Casals, Cyran Costa, Annika Havlicek, Alberto, Gigi y Luigi de Dessert Sessions, Nayim Alal, Attasha Brahim, Maddy Lehib, Ahedeidhum Laqtáb, Suilma Ali, Mohamed Salem Limam, Mohamed Lamin Brahim, Muhfid Ahmed Sidi, Dagja Mohamed Salem, Claudia Gianotta, Ahmed Ajtúr, Mahfud Ozmán, Mahmud Braikat, Lucía Sócam, Profesoul, Maria Luisa Capurso, Stringo Quarter Street, Gonzalo Moure, Nando Farro, Pedro de Paz, montado en clips junto a Ali Mohamed.

[حرب التحرير - War Of Liberation. Western Sahara](#)

Con material de archivo de Isabel Casals.

[Sahara Soundscapes en Ajuntaments Granada. A Sidati Salami](#).

Con material de archivo del proyecto, material sonoro de Ali Seidah, Aichetu Hamma, Vadiya Chein, María del Tango, Juana Larreta, Annika Havlicek, Jose Carlos, Nisamar, Martín, Tarba Beibo, Ana Valiño, Abi Alberto, Pablo Giménez, Antonio Arias, Taufig Zurro, Soufiane, Isabel Casals, Raúl García, Dah Salama, Yslem Hijo del Desierto, Jadyetu Lama, Ali Seidah.

3. Reactivación redes sociales creando contenido a partir de nuestros eventos.
4. La creación de un catálogo colaborativo mediante un software específico desplegado en un servidor propio y base de datos: [www.saharasoundscapes.org](http://www.saharasoundscapes.org)

Por tanto, la transmediación de acuerdo con Jenkins, (2013) representa una forma constante en cualquier medio narrativo, que crea comunicación entre soportes ampliando la inmersión en las plataformas donde confluyen, la historia genera la dispersión textual. De esta manera nuestro relato se expande, como afirma Scolari (2013: 25), permitiendo que las nuevas tramas que se crean, nuevos personajes o situaciones traspasen las fronteras del universo de la ficción. Esto es la dispersión textual como método.

*Los diferentes estilos de música (tradicional, de baile, música nacional, rap, de amor, que reflejen la vida en los campamentos de refugiados y en la zona ocupada...), los bailes (tradicional y actual, de hombres y de mujeres), la participación de los más pequeños ya que, desde el exilio, la sociedad saharauí le ha dedicado espacio y tiempo para que los más pequeños tengan conocimientos sobre el cante y el baile. Si el objetivo es reflejar tales cosas de forma digital, no se me ocurre otra forma de hacerlo.*

Cuestionario Salama<sup>173</sup>

Además, la transmediación integra la mayor parte de las propiedades de los modos de expansión que se describieron anteriormente (mediación, remediación, hipermediación, que permiten la creación colectiva en diversos medios y el hecho de que esta cree un relato complementario con carácter único, "entendido en su conjunto y a la vez fragmentariamente, pero que jamás cesa de ser creado y co-creado" (Lagos Pianeta, 2021: 25).

En las estrategias que hemos usado para el trabajo colaborativo, las plataformas que nos han servido, han tenido un papel relevante en el proceso porque nos aseguraron encuentros que no eran posibles de manera presencial por la pandemia (COVID-19). Otros que sí fueron posibles, pero incluían la manera virtual por ejemplo desde los Campos de Refugiados/as, y otros que mixturaban ambas modalidades.

171. A la espera de su publicación este año 2023.

172. Harbu Atahrir. [Sahara Soundscapes Sessions](#).

173. Tabla 6. MC1. EC. Cuestionario 1.



Plataformas usadas para el trabajo colaborativo	
Plataformas para los encuentros sincrónicos.	Zoom, Google Meet.
Plataformas de apoyo	Youtube <sup>174</sup> Google Drive Google Docs
Redes Sociales	Whatsapp Telegram Instagram <sup>175</sup> Twitter <sup>176</sup> Facebook <sup>177</sup> Festhome

**Tabla 27:** Plataformas usadas para el trabajo colaborativo. Fuente: Elaboración propia.

### V.2.2. El «archivo» que suena

El Diccionario de la lengua española, de entre sus definiciones al respecto de la palabra Archivo, en la primera de ellas lo referencian como un “conjunto ordenado de documentos que una persona, sociedad o institución, produce en el ejercicio de sus funciones o actividades. En su definición cinco será un conjunto de datos almacenados en la memoria de una computadora u otro dispositivo electrónico, que puede manejarse con una instrucción única. En la “Ley 23/2011, de 29 de julio” de depósito legal, artículo tres, se define documento electrónico como “una información o contenido de cualquier naturaleza en soporte electrónico, archivado con un formato determinado y susceptible de identificación”. El archivo como un lugar para archivar, ordenar y/o colocar, en este caso recursos digitalmente. Entendiendo recursos, como los define en su artículo dos el “Real Decreto 635/2015, de 10 de julio”, por el que se regula el depósito legal de las publicaciones en línea. “Como entidad intangible que recoge un contenido intelectual, artístico o de cualquier otra índole” que se edita, produce o se crea como una unidad. Un archivo que promueve la conservación, la unificación de aquellos elementos que las comunidades no desean que se pierdan en el olvido (documentos, recursos, ejemplares, etc.). Un espacio abierto al diá-

logo y la reflexividad. Pero como bien argumenta no hay que obviar que el archivo también puede suponer una amenaza consigo, trabaja siempre y a priori contra sí mismo, enfrentándose constantemente a la destrucción, lo que Derrida y Rego (1997) denominan «el mal de archivo», puesto que su existencia amenaza su propia destrucción, que puede también empujar a ese olvido que rechazamos en un primer momento. Para los autores “No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (Ibid.:19). Entendemos esta idea como uno de los desafíos que se presentan en nuestra actualidad, y que precisamente la “Carta de la Unesco 2013”, sobre las directrices para la preservación del patrimonio digital refiere cuando alude a los medios que empleamos para guardarlo y almacenarlo: “Son inestables y la tecnología necesaria para tener acceso a él es superada rápida y constantemente por otras nuevas. Cuando las tecnologías caducan, con ellas se pierde también el acceso al patrimonio digital”. Hablar de archivos por tanto nos lleva a hacer alusión a los documentos, recursos que deberían estar ordenados, clasificados y poder ser consultados. Dos conceptos interesantes aparecen aquí, la idea de olvido, que se conecta con la memoria social y la conservación con el patrimonio. Por un lado, la memoria, los recuerdos que podemos compartir con

174. <https://youtube.com/@SaharaSoundscapes>

175. [https://www.instagram.com/sahara\\_soundscapes/?hl=es](https://www.instagram.com/sahara_soundscapes/?hl=es)

176. <https://twitter.com/saharasoundscap2>

177. <https://www.facebook.com/saharasoundscapes/>

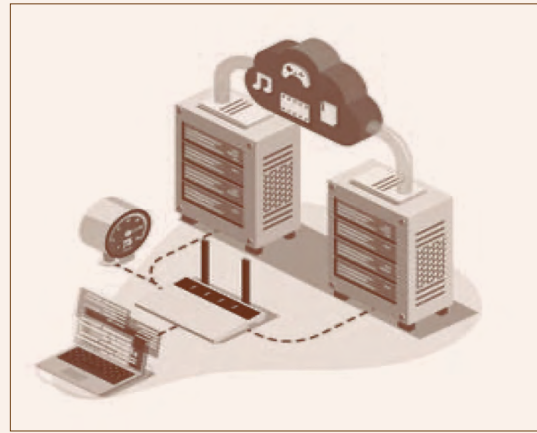
otras personas hacen referencia a la memoria social. Así para Halbwachs (2004:215) "La memoria de una sociedad se extiende hasta donde ella puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta". Sin embargo para Arévalo (2010) la memoria social siempre se debate en la relación entre pasado y presente:

*Permite traer el pasado al presente; pero el presente, periódicamente, se construye sobre un pasado seleccionado. Y aunque el presente es heredero de lo principal del pasado, la memoria social se construye y usa desde el presente. (...) A través de bienes tangibles e intangibles, nos dice quiénes somos, insertando nuestros yos individuales en uno colectivo, con un anclaje en el pasado y un referente en el presente.*

(Arévalo, 2010:7).

Por otro lado, el patrimonio, se conecta con la memoria para reconocerla, la pone en el centro ya que este es un registro de ella, y activa junto a esta la identidad (es) de un pueblo. Tejer desde el presente las memorias colectivas que se encuentran arraizadas en el pasado para co-construir el futuro, intentando no caer en la mercantilización ni en su versión elitista del patrimonio, ni tampoco en la desvirtuación de este. Lo que se ha pretendido aquí es la recreación de otro marco más de la memoria colectiva de un pueblo, ubicado en un lugar, en este caso digital, construido de forma compartida desde diversos espacios de la memoria y lugares físicos del planeta que funcione como punto (s) de referencia de los grupos subalternos de los que formamos parte. No ha sido nada fácil crear un entorno virtual que nos permita trasladar la dimensión de la memoria humana, "tan limitada y proclive a la erosión de los acontecimientos almacenados, que observa en el olvido su mayor amenaza en la tergiversión de lo recordado su mayor debilidad" (Pomareta 2015: 67), sus recuerdos y su tradición oral desde uno o varios entornos históricos o contextos relacionales como diría James Fentress, modificados en el tiempo (Sáhara Occidental, campamentos de refugiados del Aaiún); desde un no lugar en la línea de Marc Augé (2017), y otros lugares en la diáspora, llenos por tanto estos, de interpretaciones, subjetividades y discursos varios, basados así en el registro de archivos sonoros como cápsula del tiempo mantenida, pero también editable, revisable y sometida a una reflexividad continua debido al carácter nómadas de estos recursos: sonidos, vídeos, documentos, imágenes. El soporte de la memoria social del grupo se conecta con vínculos y afectos y tradición, no está sólo ligado a lo material, sino a significados sociales. El recuerdo y la evocación se llenan de sentidos y de un

valor intangible que a través de su patrimonio, un patrimonio que se mueve y está vivo, no se enfrenta al rechazo del pasado sino que reconoce el proceso que representan las tradiciones y normas sociales de todas las sociedades y la transformación progresiva.



**Imagen 38:** Infraestructura para la plataforma. Fuente: Freepik

La memoria se transmite de generación en generación, se interconecta con el presente, el pasado y el futuro. Cuando conversamos el patrimonio, en línea con las ideas de Goody (2004), se trata de una o versiones varias sobre el mismo, ninguna podría asumirse como real y verdadera ya que todas representan un contexto, un lugar, una realidad.

La imagen número 38 nos parece la más representativa para ilustrar y explicar el archivo digital que se ha co-construido a lo largo de todos estos años. "Archivar la web consiste en seleccionar, capturar, almacenar, preservar y habilitar el acceso futuro a páginas y recursos de Internet", como ya expuso Pérez Morillo, [(2014: 125) en D'amaro, (2018)].

*El archivo web no se limitaría sólo a fotografiar sino a reflejar la posibilidad de navegar dentro del sitio y de interconectarse con otros sitios a través de sus hiperenlaces. Esta tarea ha crecido paralelamente al desarrollo de Internet y su importancia se ha difundido paulatinamente entre los investigadores en todos los continentes.*

(D'amaro, 2018: 271)

Las prácticas de archivo de la web parecen tener sus orígenes hacia la mitad de la década de los noventa. Las Directrices de Unesco (2003) para preservar el patrimonio digital, supusieron un punto de inflexión para los países que llevaron a cabo propuestas dedicadas a conservar su patrimonio digital.

*El archivo de la web tradicionalmente consiste en la práctica de rastreador web. Esto significa que un software realiza búsquedas en la web, identifica enlaces y descarga una copia del sitio web. Cuando se realiza en proyectos que tienen un alcance específico, como la creación de una colección temática, las personas encargadas realizan una selección de enlaces que son pasadas al software para que realice el rastreo, captura y almacenamiento. Pueden además especificar al software el nivel de profundidad de la captura, además, se crean y gestionan metadatos de los recursos acopiados.*

(Santos Aramburo, 2013:102).

El archivado web supone usar procedimientos, tomar decisiones y documentarlas. Pero todo esto conlleva un trabajo colectivo que sea capaz de organizar y mejorar este proceso. La gestión de metadatos sería una actividad principal dentro del archivado de la web, sobre esto ampliaremos en el siguiente apartado V.2.3. Muchos investigadores/as hoy día se preocupan sobre cómo seleccionar y organizar contenidos realizando investigación. Uno de los desafíos que se nos presentan en cuanto a este asunto, de acuerdo con Belovari, (2017:69) sería “la falta de documentación para analizar las colecciones en relación a su alcance, significado y representatividad”. Ante esta cuestión D´Amaro, (2019:282) expone la necesidad “de que los usuari@s se acerquen más a los archivos no sólo para investigar sino para comprender la creación y gestión de colecciones y cómo pueden contribuir al mantenimiento de estas”.

### V.2.3. Metadatos

Una vez establecido el objetivo de elaborar una colección de recursos digitales con denominador común el acervo cultural saharauí y más concretamente centrado en la mujer y el tebal. Tras nuestros conversatorios y reuniones con Acid<sup>178</sup>, una vez definidas todas las necesidades específicas que requería que diversas personas en calidad de artistas, colaboradores o expertos, dotados de un dispositivo smartphone, localizadas en cualquier lugar del mundo puedan consultar, depositar y difundir sus recursos culturales todo ello con escasos conocimientos tecnológicos. Sin olvidar que, la comunidad se encuentra amenazada por lo que cualquier contribución podría causar daño al contenido de la colección y por ende a la supervivencia de la plataforma. Inicialmente se parte de unos metadatos

establecidos por una experta y generadora de los primeros recursos digitales de la colección con los que se elaboró el Conjunto Cero mencionado en \ref{ la parte de GEA}. Sin embargo, se desea que estos recursos sean explotados a corto y medio plazo por multitud de usuari@s muy diversos, tanto para su consulta y exportación de contenidos, como para su futura ampliación por la incorporación de nuevos contenidos en la colección. Por todo ello, los metadatos originales fueron redefinidos y completados. Fue necesario dotarlos de unos estándares que permitiesen que toda esta información tuviese una vida más larga y productiva al permitir el intercambio de información. Así es que se buscaron unos estándares elaborados por bibliotecarios y profesionales de la información que hicieron que el crecimiento de la información en la web sea organizado. El estándar al que nos dirigimos es el Dublin Core. DC es un estándar simple extensible e interoperable, el ser norma ISO facilita su utilidad en diversos ámbitos. En nuestro caso, se pretende hacer una extensión, en el contexto lingüístico.

### V.2.4. El propósito y la utilidad de los metadatos

Los metadatos son vitales en un mundo digital donde la tecnología cotidiana forma parte de nuestra cultura. Metadatos, de forma muy simple, se puede definir como los datos acerca de datos. En 2004, la National Information Standards Organization (NISO) definió los metadatos como: “Información estructurada que describe, explica, localiza o facilita la recuperación, el uso o la gestión de un recurso de información” (Blanco, 2022: 3), en su trabajo más reciente sobre los “Desafíos en la creación de metadatos en proyectos de archivo”, señala algunas definiciones de metadatos hechas por autores/as significativos para este campo; de entre las que destacamos la definición de Martínez Arellano y Amaya Ramírez (2017), quienes argumentan que los metadatos se usan para describir e identificar los principales atributos o características de los recursos de información. Gilliland, (2016), ofrece una introducción a los metadatos en su obra “Setting the stage”, donde relata que hasta mediados de los 90 el término metadatos se usaba en comunidades involucradas en la gestión de datos geoespaciales y gestión de datos y diseño y mantenimiento de sistemas en general. Como construcción, los metadatos añaden, han existido desde que los humanos organizaron la información. Durante más de un siglo y desde

178. Profesora Titular de la Universidad de Granada. Departamento de Ciencias de la Computación e Inteligencia Artificial.

los primeros desarrollos de estándares descriptivos nacionales e internacionales; la creación y gestión de metadatos fue responsabilidad de los profesionales de la información, dedicados a la catalogación, clasificación e indexación. Pero a medida que las personas se conectaban a través de la web el abanico de profesionales parece fue ampliándose. Cada vez más personas son expertas en crear metadatos aportados por los usuari@s: Título, descripción, etiquetas, palabras clave, etc. Así para él “los metadatos serían la suma total de lo que se puede decir sobre un objeto de información en cualquier nivel”. Pero ¿A qué se refiere con un objeto de información? Esto sería cualquier cosa que pueda ser abordada por un ser humano o sistema de información. El objeto nos cuenta, puede ser un elemento único o un conjunto de muchos elementos, una base de datos completa, o un sistema de mantenimiento de registros. Generalizando, todos los objetos de información independientemente de su forma física o intelectual, tienen tres características:

1. Contenido, que sería lo que contiene o de lo que trata el objeto.
2. Contexto, los aspectos de quién, por qué, dónde y cómo asociados a la creación del objeto y su vida posterior.
3. Estructura, sería el conjunto de asociaciones dentro o entre objetos de información. (CCE) se reflejan a través de metadatos. Por tanto, podemos decir que entendemos que todos los objetos llevan metadatos que son el resultado de su creación, gestión y uso.

Así pues, los metadatos pueden describir una gran variedad de información, como:

- El tema del recurso;
- Los/as creadores del recurso;
- La información técnica necesaria para almacenar y acceder al recurso;
- Los derechos legales sobre el recurso.

Es decir, los metadatos se pueden utilizar para buscar, reunir y mantener recursos durante un largo período de tiempo, que es nuestro propósito, dar lugar a una colección de recursos digitales con perspectiva de futuro. Esto implica un lugar centralizado donde diversas personas localizadas en cualquier lugar del mundo con denominador común el acervo cultural saharauí, puedan depositar, hacer accesible y difundir sus recursos culturales. El objetivo principal propio de la aplicación web es crear una aplicación que gestiona una colección de recursos, permitiendo preservar y compartir los mismos y que al final

la gestión devenga en la propia comunidad, que en definitiva es la última propietaria de ese acervo cultural (Muelas, 2022:17). Pero sin metadatos la colección sería virtualmente inútil pues un usuario/a debería examinar cualquier componente individualmente. Los usuarios/as no tendrían forma de identificar los objetos digitales de la colección, esto es especialmente para imágenes, archivos de sonidos y de vídeos que son los objetos principales de nuestra colección. Por ello, el etiquetado de los recursos se hace tanto para la identificación como para la recuperación. Así es, que los metadatos son la base para que el usuario/a pueda interactuar con el contenido de la colección para consultar y ojear conjuntos de materiales agrupados por categorías temáticas, geográficas, periodos de tiempo, etc. También proporciona la base para búsquedas por palabras clave. Entre otras cosas, se planteó toda la información que un usuario/a necesitaría saber; si el recurso satisface sus necesidades y si puede usarlo y cómo. Los metadatos pueden decir de qué trata la información, cómo usarla, si necesita permiso para usarla y dónde obtenerla. Los metadatos hacen que la búsqueda web sea más significativa. Los inconvenientes que puedan aparecer acerca de los metadatos refieren lo delicado y laborioso del proceso en la gestión de datos. Los principales obstáculos percibidos para la creación de metadatos son: Que los estándares son caros y no son fáciles de implementar. Que la producción requiere de mucho tiempo y recursos. Que hay pocas ventajas a corto plazo (Wayne, 2005: 1)

### V.3. Co-construir para compartir: aterrizando en la APP-Web Sahara Soundscapes

Al comenzar esta investigación, uno de los principales desafíos que se (re) planteó constantemente, fue la idea de (co) construir un espacio digital útil para la comunidad saharauí, desde donde compartir, visibilizar, dialogar y «guardar» las prácticas culturales y artísticas que su memoria oral y colectiva pretende que no caigan en el abandono por la situación colonial y de ocupación de la que venimos hablando.

*Más que en peligro de olvidarse, en peligro de perderse ya que está adquiriendo muchos aspectos de la música mauritana debido al parecido. Necesita ser más valorada y debemos dedicarle más espacio y tiempo. Para que no se pierda la identidad, los nuevos y los futuros músicos deberían adquirir conocimientos*



*sobre la música por los antiguos músicos. Los conocimientos sobre el tambor deberían heredarse también.*

(Salama<sup>179</sup>, 2019).

Disciplinas como la antropología comienzan a prestar atención a los repositorios insurgentes producidos por colectivos activistas y organizaciones sociales, según Larisa Kurtović (2019), donde se evidencian los esfuerzos de grupos de artistas y activistas bosnios para crear archivos de su herencia política y social, a menudo amenazada durante el socialismo yugoslavo. En este caso, estos archivos de la Bosnia Herzegovina postsocialista y de posguerra se crean para recuperar y reutilizar los potenciales no realizados del socialismo yugoslavo y usar la historia para recomponer los imaginarios políticos contemporáneos, mostrando las subjetividades históricas en un momento político concreto. A nuestro parecer, como académicas activistas Lamas, (2018:16) *artistas y / o simplemente personas interesadas en visibilizar esa herencia cultural multisituada desde diversos contextos, en un espacio común para compartir y reutilizar una (s) historia desde subjetividades y resistencias que se sienten amenazadas por el olvido de su cultura debido a la situación política actual, era justo y necesario. Hacer accesible esta investigación al público desde una antropología comprometida en transformar de forma co-participativa y colaborativa como mencionamos en el Capítulo 1, en la línea de Abu-Lughod (2019: 41), aceptando como mujer, la interacciones con las personas de la comunidad, entendiendo las situaciones a través de un proceso de similitudes y diferencias, donde se pueden “establecer relaciones de colaboración de producción de conocimiento con integrantes de ese grupo” (Hale, 2008:20), y considerando en la línea de Calhoun (2008), que la investigación activista sirve a los movimientos sociales a mejorar el mundo porque pone en la agenda pública y en la agenda de investigación, además abre otras formas de pensamiento anti-narcisista en línea con Bourdieu et al. (1995: 46): *La forma de reflexividad que yo preconizo es paradójica, por el hecho de ser fundamentalmente antinarcisista.* Diseñar un archivo digital suponía una competencia doble para esta investigación; por un lado, por el esfuerzo que suponía buscar oportunidades y alianzas para poder llegar a realizarlo. Por otro lado, porque el diseño conllevaba otra tesis paralela aunque complementaria a la que estábamos llevando a cabo. Una dificultad añadida al hecho de no tener beca para realizar*

esta tesis doctoral, ni una estabilidad económica y laboral que me permitiese dedicar tiempo de forma optimizada para tal reto. Casualmente y como ha ido pasando sorprendentemente a lo largo de esta investigación, los objetivos se han ido consiguiendo a fuego lento, pero con mucha ilusión. Sahara Soundscapes fue seleccionado a través de una iniciativa de Medialab UGR, llamada “Programa Carmenta”, que en su edición 2018, junto y con la participación de la ETS de Ingenierías Informática y Telecomunicación (ETSIIT), pretendía ayudar a proyectos de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades Digitales que necesitasen acometer una transformación digital, permitiendo así, poner en contacto a investigadores en Ciencias Sociales y Humanidades con expertos informáticos de la ETSII de la Universidad de Granada, institución pionera a nivel mundial. Una vez se hizo la selección de proyectos, en la que estaba incluido Sahara Soundscapes, participamos en una jornada de presentación, donde explicábamos nuestra iniciativa en 5 minutos a los y las profesoras de la ETSII, para que posteriormente si alguien se interesaba, pudiese contactar con nosotras y ver las posibilidades reales de realizar dicho trabajo. He de agradecer eternamente, que la única profesora de la ETSII presente en aquella presentación, tan caracterizada como parece ser por la presencia masculina en su generalidad, se acercó a mí para ofrecerse a realizar la implementación que necesitaba. Silvia Acid, profesora Titular del Departamento de Ciencias de la Computación e Inteligencia Artificial, ha sido la persona que impulsó la creación de este «Archivo de la memoria», y que junto al Profesor Juanma Fernández Luna, del mismo departamento, y los alumnos Francisco Fernández Muelas y Daniel Gea, cuyos trabajos fin de grado han contribuido a extender las prácticas de la memoria saharai a cualquier ámbito social. La primera creando la plataforma digital de la que hablaremos a continuación, y la segunda catalogando eficientemente los recursos disponibles (imágenes, texto, audio, vídeo). Esa catalogación eficiente de recursos es la que permitirá la libre participación de usuarios/as en el proceso de contribución y descripción de estos. Para Gea, (2022) la propuesta de tesis que da inicio a su trabajo de Fin de Grado, Sahara Soundscapes, estudia la pérdida de patrimonio cultural en la República Árabe Saharaui Democrática.

*Para la realización de este trabajo, fueron cedidos determinados materiales para su análisis: 145 imágenes recuperadas a partir de diferen-*

179. Tabla 6: MC 1. EC. Cuestionario 1.

*tes fuentes (revistas, libros, fotógrafos, colecciones digitales, etc.) Y de la propia interesada. Para cada uno de los recursos gráficos se dispone de: Títulos, fuentes, coordenadas, palabras clave, autores, tipologías, derechos de uso, etc.*

(Ibid.:36).

Dado el contexto geopolítico actual de la cultura saharauí que mencionamos al inicio del Plan de Investigación de esta tesis, se decía que el Ministerio de cultura de la RASD (República Árabe Saharaui Democrática) ya alertaba de una pérdida de más del 50% del patrimonio cultural saharauí desde los años 70. Por esto y por los discursos de las primeras mujeres con las que iniciamos los conversatorios mencionados en el Capítulo 2, se considera una necesidad la recopilación de recursos de diversa índole referentes a las mujeres y el tebal, como tema principal de la tesis, así como cualquier manifestación histórica-cultural y política como asunto secundario de esta. Es así como durante más de cuatro años se ha recopilado, estandarizado, visualizado y archivado los datos que complementan esta tesis doctoral. Se han mantenido reuniones periódicas tanto en físico como telemáticamente o a través de otros recursos transmedia donde se ha debatido con este profesorado y alumnado, sobre derechos de autor/a/es, catalogación de archivos y descripción de estos, licencias sobre permisos de obra, legislación sobre protección de datos.

### V.3.1 Objetivos y fines

El objetivo principal para el diseño de esta aplicación web fue crear una colección de recursos digitales que permitiese ir creciendo a través del uso de ella. Se trataba por tanto del *desarrollo de una herramienta tecnológica con aplicaciones sociales* según Muelas, (2022). Una aplicación web que fuese responsive que permitiese gestionar de manera colaborativa los recursos y anuncios, con gestión de usuarios y mensajería interna, usando las herramientas web más modernas. La justificación de la realización de dicha colección respondía de forma general a las hipótesis, y específica a los objetivos planteados inicialmente en el Plan de Tesis de esta, bajo el arranque de la pérdida de patrimonio (s), memoria colectiva e identidad (es) que la situación de ocupación venía provocando por más de cuarenta, hoy día 47 años, así como la ausencia de un lugar (es) que aunaran estas prácticas, expresiones e iniciativas patrimoniales que se han ido transmitiendo de generación en generación: La hipótesis número cuatro se correspondía con lo siguiente:

H.4.– La visibilización de las prácticas y experiencias musicales femeninas saharauí a través de las nuevas tecnologías, supone explorar la memoria sonora y situarla en el lugar que ocupa mostrando así sus sonidos y espíritus de resistencia al mundo.

Los objetivos específicos dos, tres y cuatro aluden a:

OE2.– Realizar una cartografía sonoro-digital de las prácticas musicales en las que se utiliza el tebal y su relación con el espacio-tiempo y el ecosistema humano en que acontecen.

OE3. – Identificar y documentar a las diferentes prácticas musicales femeninas en las que se utilizaba y se utiliza el tebal, en los campamentos de refugiados, territorios ocupados y en la diáspora en España.

OE4.– Experimentar formas participativas de producción y difusión del saber etnográfico, junto y con las personas que forman parte de esta investigación.

Para más inri, Muelas, (2022) añade en su Trabajo Fin de Grado la No existencia de ningún proyecto de este tipo, que se ocupe de los recursos culturales de la comunidad saharauí en este formato concreto. Aunque sí existen otras iniciativas de repositorios y registros, por ejemplo el de la Universidad de Santiago de Compostela, el Centro do Estudos do Sahara Occidental, que ofrece un amplio espectro de documentos, bibliografía, cursos y seminarios sobre la temática saharauí muy relevante. Otros repositorios culturales como Hispana,

*Un agregador de contenido que pretende “proporcionar acceso al patrimonio cultural y científico español. Recolecta y hace accesibles los metadatos de los objetos digitales, permitiendo visualizar dichos objetos a través de enlaces que dirijan a las páginas de las instituciones propietarias”. Este se enlaza con Europeana, otro agregador de contenido de la Unión Europea.*

(Muelas, 2022:18).

En el caso de Andalucía por ejemplo, el autor menciona el Archivo digital del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y el repositorio de recursos culturales del Patronato de La Alhambra. Ambos archivos con una gran cantidad de recursos multimedia que permite la búsqueda y consulta, pero no tiene el componente colaborativo y social que pretendemos. Además, la interfaz web de Patronato de la Alhambra no se ha adaptado a las nuevas tecnologías, aunque la de Patrimonio es más usable. Aun así, ninguno de los repositorios que se mencionan, tiene funcionalidades tan colaborativas y sociales

como las que queremos para nuestra herramienta. (OE4). Podemos decir entonces que el trabajo Fin de Grado que realizó Fernández Muelas (2022), titulado “*Sahara SoundScapes*. Diseño e implementación de una plataforma pública moderada para concentrar, recoger, preservar y divulgar las prácticas culturales y artísticas saharauis<sup>180</sup>”, nace para dar soporte técnico y digital a Sahara Soundscapes y mantenerse en el tiempo y «más allá de la academia» poder brindar servicio a la comunidad saharai en un dominio público. ¿Cómo? Realizando una cartografía digital de las prácticas artísticas y culturales del pueblo saharai, en relación con el tebal y desde las mujeres, para todo el espacio-tiempo y el ecosistema humano en el que acontecen. Y así se ha llevado a cabo, aplicando esa apertura a todo lo relacionado con el arte y la cultura saharai además de la historia, por parecernos más completo en los discursos con la comunidad. Por lo que el autor refiere que este trabajo brindará a la comunidad saharai la oportunidad de poder hacer uso de una plataforma accesible en la red para compartir, consultar, añadir recursos multimedia que se relacionen con su cultura y su historia. Siendo esta accesible para dispositivos móviles, aunque también para computadores. Cuenta además “con un sistema de registro y otro de moderación por parte de usuari@s expertos, lo que ayudará a dificultar el boicot del contenido por parte de agentes malintencionados” (Muelas, 2022:17).

### V.3.1.1. El material de la colección

La colección inicial, elaborada en su mayor parte por la experta, está compuesta por una serie de recursos que se han ido recopilando durante más de cinco años:

Postales	Sellos
Cartas	Imágenes
Planos	Videos
Audios	Cartografías
Normativas	Bibliografías
Revistas	Prensa
Libros	Ensayos

**Tabla 28:** El material de la colección.  
Fuente: Elaboración propia.

- Documentos nacidos digitales como:

Imagen: representaciones realizadas «in situ», geolocalizadas y en perspectiva 360.

Audio: archivos sonoros registrados junto a la comunidad; canciones en estudio, ritmos del tebal, paisajes sonoros del contexto (s), encuentros de saberes, conversatorios, etc.

Vídeo: Filmaciones de las diversas actuaciones artísticas con finalidades varias: Creación de videoclip, clips representativos y colaborativos.

- Documentos digitalizados a partir de objetos físicos como:

Fotografía: fotografías de lugares y/o personas, cedidas y/o coleccionadas.

Filatelia: postales, sellos, cartas antiguas de lugares asociados con el pueblo saharai, la historia de la Provincia 53 española.

Material impreso: Mapas, planos, libros, prensa y revistas, cedidas y/o coleccionadas.

Normativas: Datos legales, aspectos, privacidad y limitaciones de uso.

### V.3.1.2. Términos de uso y condiciones generales de utilización

Aclarar aquí que este apartado ha sido otro desafío añadido por la normativa actual de «Derechos Digitales y Protección de Datos», las licencias «Creative Commons» para los archivos y todos los permisos y cuestiones a tener en cuenta a la hora de publicar un sitio web en internet, de código abierto y colaborativo, que a la vez debe estar protegido y cerrado por la cuestión y el conflicto que engendra. Hemos de agradecer aquí a la profesora Lidia Bocanegra y sus recomendaciones sobre este aspecto, gracias a ella y su proyecto exiliad@s, es que pudimos tener un modelo y unas sugerencias bien acertadas para el desarrollo de los «Términos y Condiciones generales de uso» para Sahara Soundscapes. Con respecto al dominio que presentamos y que hemos venido referenciando es el siguiente: www.sahara-soundscapes.org. Una vez dentro de la aplicación software, se insertó inicialmente un mapa de código abierto para cartografiar los sonidos, bajo Open Street Map, que más tarde se modificó por maps.stamen.com<sup>181</sup>. Y una serie de pestañas y de

180. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/77185>

181. Apartado V.4.

apartados, entre los que hacemos especialmente hincapié en la privacidad y las limitaciones de uso. El acceso a este sitio Web tendrá carácter gratuito y su visualización requiere suscripción previa o registro. Una sección importante de Sahara Soundscapes prevé la inclusión de datos por parte de los usuari@s. Y para cumplir esta operación se requiere a la persona registrarse como usuario/a través de una identificación verificada. De manera que la persona disfrutará de los servicios de la aplicación de software comprometiéndose con su registro a lo siguiente:

- No realizar ninguna acción que cause daño o perjuicio en los contenidos.
- No obstaculizar el buen funcionamiento del sitio/aplicación Web.
- No causar problemas técnicos de ninguna índole, transfiriendo elementos susceptibles de portar virus informáticos o de dañar, interferir o interceptar total o parcialmente la presente Web.
- No enviar información falsa, ni alterar ninguno de los archivos de otros/as usuarios/as, ni tampoco causarles perjuicio alguno.

En ningún caso «Sahara Soundscapes» será responsable del uso inadecuado del sitio Web o de las consecuencias que su uso pueda originar, siendo así los responsables últimos del contenido que se sube a la plataforma las personas que se registran de cualquiera de las modalidades, que se explicarán en el siguiente apartado: usuari@, artista, administrad@r, etc. Con respecto a las limitaciones de responsabilidad, el archivo no garantiza que sus páginas se encuentren operativas, ni que sus contenidos sean completos, exactos o fiables en todo momento. Además, se reserva el derecho a modificar en cualquier momento, sin previo aviso, los contenidos de este sitio web y las «Condiciones Generales de Acceso» en circunstancias en las que se incumpla alguna de las condiciones del apartado 1. En caso de que se efectúen operaciones de mantenimiento, reparación, actualización o mejora de los servicios, el archivo tendrá el derecho a suspender temporalmente sin necesidad de preaviso el acceso al presente sitio Web, así como a reservarse el derecho de prestación o cancelación de los servicios, sin perjuicio de lo cual procurará ponerlo en conocimiento de los usuari@s, siempre que las circunstancias así se lo permitan. De esta forma, se excluye cualquier responsabilidad por los daños y perjuicios de cualquier naturaleza que puedan derivarse de la falta de disponibilidad o de continuidad del funcionamiento del sitio y de sus servicios y la utilidad que los usuari@s

hubieran podido atribuir al presente sitio Web. La totalidad de este sitio Web y las partes que lo componen se encuentran protegidas por el «Reglamento UE 2016/679», del parlamento europeo y del «Consejo de 27 de abril de 2016» relativo a la protección de las personas físicas en lo que respecta al tratamiento de datos personales y a la libre circulación de estos datos y por el que se deroga la «Directiva 95/46/CE» (reglamento general de protección de datos). La «Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre», de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales. «Ley Orgánica 7/2021», de 26 de mayo, de protección de datos personales tratados para fines de prevención, detección, investigación y enjuiciamiento de infracciones penales y de ejecución de sanciones penales. «Real Decreto 389/2021», de 1 de junio, por el que se aprueba el Estatuto de la Agencia Española de Protección de Datos. «Ley 9/2014», de 9 de mayo, General de Telecomunicaciones. «Ley 34/2002», de 11 de julio, de servicios a la sociedad de la información y de comercio electrónico. «Ley de Propiedad Intelectual», «Real Decreto Legislativo 1/1996», de 12 de abril, del gobierno español. Con respecto a los Derechos de reproducción y distribución. En el caso de querer usar un recurso de la Web, es conveniente que antes de hacernos aseguremos que no está acogida a las «Creative Commons» que hemos expuesto para las licencias de cada recurso digital, y que explicamos en el siguiente apartado.

### V.3.1.3. Licencias Creative Commons

Con respecto al ejercicio de los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de los contenidos de la plataforma, esta se adecua a la «Creative Commons» en las siguientes licencias (hemos escogido cinco de las seis que existen), que el usuari@ podrá usar o no, independientemente del recurso que quiera compartir.

#### 1. Reconocimiento CC-BY



Esta licencia permite que otras personas distribuyan, re-mezclen, adapten y desarrollen su trabajo, incluso comercialmente siempre y cuando le den crédito por la creación original. Esta es la licencia ofrecida con mayor capacidad. Recomendada para la máxima difusión uso de materiales licenciados.



## 2. Reconocimiento CC-BY-SA



Esta licencia permite a otras personas re-mezclar, adaptar, y construir sobre su trabajo incluso con fines comerciales, siempre y cuando le acreditan y licencian sus nuevas creaciones bajo los mismos términos. Esta licencia a menudo se compara con las licencias de software libre y de código abierto «copyleft». Todas las obras nuevas basadas en la suya tendrán la misma licencia, por lo que cualquier derivado también permitirá el uso comercial. Esta es la licencia utilizada por Wikipedia, y se recomienda para materiales que se beneficiarían de la incorporación de contenido de Wikipedia y proyectos con licencia similar.

## 3. Reconocimiento-SinObraDerivada CC BY-ND



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato para cualquier propósito, incluso comercialmente. El/La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia. Bajo los siguientes términos: Atribución — “Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios”. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. SinDerivadas — “Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado”. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

## 4. Reconocimiento-NoComercial CC BY-NC



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. Adaptar — Remezclar, transformar y construir a partir del material. NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. El contenido derivado No tiene que usar la misma licencia. El/La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la

licencia. Bajo los siguientes términos: Atribución — Usted debe dar crédito de manera adecuada “brindar un enlace a la Licencia”, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

## 5. Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. Adaptar — Remezclar, transformar y construir a partir del material. (Sin fines lucrativos). NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. El/La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia. Bajo los siguientes términos: Atribución — Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. Se debe acreditar autoría y usar la misma licencia.

## 6. Reconocimiento-NoComercial-Sin Obra Derivada CC BY-NC-ND



Esta licencia es la más restrictiva de las seis licencias principales, sólo permite que otr@s puedan descargar las obras y compartirlas con otras personas, siempre que se reconozca su autoría, pero no se pueden cambiar de ninguna manera ni se pueden utilizar comercialmente. Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. El/ La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia. Bajo los siguientes términos: Atribución — Usted debe dar crédito de manera adecuada “brindar un enlace a la licencia”, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. SinDerivadas — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado. Se debe acreditar autoría.

#### V.3.1.4. Vínculos o estándares hipertextuales, ética y otras condiciones.

En relación con los enlaces incluidos en el presente sitio Web dirigidos a otros sitios no gestionados por Sahara Soundscapes, el Administrador Web manifiesta que no ejerce control alguno sobre dichos sitios Web, ni es responsable del contenido de los mismos. Los vínculos a esos sitios Web se ofrecen, únicamente, a modo de referencias informativas, sin ningún tipo de valoración sobre los contenidos, propietarios, servicios ofrecidos desde los mismos. El Administrador Web podrá pedir en cualquier momento la eliminación de enlaces a Sahara Soundscapes incluidos en otras páginas Webs, si retiene el contenido de las mismas no conformes a las finalidades de la Web Sahara Soundscapes. Por tanto, se recomienda el uso de la información contenida en Sahara Soundscapes bajo las siguientes premisas:

- Reutilización de los datos de forma No Comercial. (En cualquiera de las cinco modalidades que se indican en el Apartado 3).
- Respeto de la información y las personas reflejadas en todas y cada una de las secciones de la web.
- Se emprenderán acciones legales contra cualquier institución, empresa y/o asociación, persona física, que utilice cualquier contenido sin autorización que se adecue a las contenidas en los anteriores apartados, o use estos con ánimo de lucro.
- Citación adecuada del proyecto Sahara Soundscapes si se utiliza su contenido.

**Ej.** Ritmo Bleida, por Vadiya Chein. *Fuente:* Sahara Soundscapes:  
<https://saharasoundscapes.org/recursos/ver/54>

Las presentes "Condiciones Generales de Utilización" y todas las relaciones que se establezcan entre el usuari@ y Sahara Soundscapes se regirán por la "Legislación española" e internacional competente. La utilización del sitio Web implica la aceptación de las anteriores Condiciones y Términos de uso.

#### V.3.1.5 Privacidad y derecho de cita

Con respecto al tratamiento de datos personales, el usuari@ es el único responsable de la veracidad y corrección de los datos personales que suministre de forma automática a través de la Plataforma

Web, quedando Sahara Soundscapes exonerada de cualquier responsabilidad al respecto "Reglamento (UE) 2016/679 del Parlamento Europeo" y del "Consejo, de 27 de abril de 2016", relativo a la protección de las personas físicas en lo que respecta al tratamiento de datos personales y a la libre circulación de estos datos y por el que se deroga la Directiva 95/46/CE). En caso de que durante el procesamiento de los datos suministrados por el usuari@ se encuentren incongruencias, o presunta falsedad de algunos de estos, el Administrador de la Web podrá ponerse en contacto con est@s para comprobaciones quedando a su discreción la decisión última sobre la inclusión, o no, de los datos aportados por el usuari@ en los respectivos apartados de la Web. Del mismo modo, el hecho de que el usuario/a suministre sus datos no implica que el Administrador Web los tenga que utilizar ni publicar obligatoriamente. Los datos personales suministrados por el usuari@ formarán parte de un fichero automatizado propiedad de Sahara Soundscapes, el cual será tratado de forma confidencial conforme a la "Ley Orgánica 3/2018 de 5 de diciembre de 2018", de Protección de Datos Personales del Estado español. Y la Ley "Orgánica 7/2021, de 26 de mayo", de protección de datos personales tratados para fines de prevención, detección, investigación y enjuiciamiento de infracciones penales y de ejecución de sanciones penales. El interesado/a podrá ejercer sus derechos recogidos en el Reglamento General de Protección de Datos mencionado anteriormente: "Reglamento (UE) 2016/679" del Parlamento Europeo y del Consejo, de 27 de abril de 2016. Mediante el suministro de sus datos, el usuario/a autoriza el tratamiento de los mismos por parte de Sahara Soundscapes para los siguientes fines:

- Comunicarse con la persona y utilizar los datos de forma anónima para la elaboración cuantitativa y cualitativa de los Informes periódicos, para los datos espaciales del Mapa y secciones similares que se puedan prever en el futuro; así como cualquier actividad de investigación o divulgación. En ningún caso «Sahara Soundscapes» cederá a terceros los datos suministrados por el usuario/a.
- El usuari@ podrá ejercer en cualquier momento su derecho de acceso a su Área Personal para añadir, rectificar e, incluso, cancelar cualquier dato suministrado; igualmente, si encontrara dificultades en el proceso de cancelación, rectificación o adición de nuevos datos podrá contactar al Administrador Web a través

de la siguiente dirección de correo electrónico: [saharansoundscapesproject@gmail.com](mailto:saharansoundscapesproject@gmail.com) quien le ayudará en el proceso. El Área Personal de cada usuari@ será visible solamente al usuario/a, interesado/a, y al Administrador Web.

- Los informes que se publiquen periódicamente reflejarán los datos presentes en la Base de Datos en el momento de la publicación; la modificación de los datos por parte del usuario/a solamente afectará a los informes sucesivos a la modificación misma y de ninguna manera a los informes ya publicados.

Sobre el derecho de cita, cabe decir que es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras obras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate *de obras ya divulgadas* y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Esta utilización “sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación”, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada (art. 32 TRLPI). Para que las obras originales y con derechos de Sahara Soundscapes puedan ser incluidas en otras obras propias con fines docentes o de investigación, la cita debe cumplir los siguientes requisitos:

1. La utilización debe limitarse a un fragmento, pasaje o extracto de una obra ajena, pero no en su reproducción íntegra. La única excepción a esta regla es la utilización de obras aisladas de carácter plástico (como un escultura o pintura) o de una obra fotográfica. Pero en este último caso, solo puedo utilizar obras aisladas, nunca colecciones completas.

2. La inclusión de ese fragmento o de la obra es para su cita, análisis, comentario o juicio crítico.

3. La utilización tiene que ser para fines docentes o de investigación y en la medida que justificada por el fin de esa incorporación. Ello supone que la cita tiene sentido al hilo de lo que estoy explicando o exponiendo.

4. La obra citada tiene que haber sido divulgada y es necesario que se cite la fuente y el nombre del autor. La fuente hacer referencia, por ejemplo, al libro o artículo donde aparece incluida ese fragmento.

**Tabla 29:** Derecho de cita. Fuente: Sahara Soundscapes.

### V.3.1.6. Requisitos de datos.

#### Usos y funciones

Los requisitos de datos son los atributos de cada entidad que se introducen en el sistema para caracterizar una instancia de dicha entidad (Muelas, 2022: 28). A continuación, se muestran los siguientes:

Requisitos de datos		
RD 1.	Datos de usuari@.	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Usuario</li> <li>✓ Contraseña</li> <li>✓ Nombre</li> <li>✓ Apellidos</li> <li>✓ Email</li> </ul>
RD 2.	Datos de un rol.	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Etiqueta</li> </ul>
RD 3.	Permiso. Datos de un permiso.	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Etiqueta</li> </ul>
RD 4.	Recurso.	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Metadatos (Dublin Core).</li> <li>✓ Datos de un recurso:               <ul style="list-style-type: none"> <li>Tipo multimedia</li> <li>Título</li> <li>Claves</li> <li>Descripción</li> <li>Fuente</li> <li>Tipo recurso</li> <li>Cobertura</li> <li>Autor</li> <li>Editor</li> <li>Derechos</li> <li>Fecha</li> <li>Formato</li> <li>Identificador (URL)</li> <li>Coordenadas</li> </ul> </li> </ul>
RD 5.	Anuncio	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Datos de un anuncio</li> <li>Fecha Inicio</li> <li>Fecha Fin</li> <li>Título</li> <li>Contenido</li> </ul>
RD 6.	Mensaje	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Datos de un mensaje</li> <li>Asunto</li> <li>Contenido</li> </ul>

**Tabla 30:** Requisitos de datos. Elaboración propia. Fuente: Muelas, (2022).

Los metadatos Dublin Core tratan de colocar dentro de Internet los datos que necesitamos para describir y/o identificar un documento introducido en la red, facilitando así la indización automática y mejora de la efectividad en los llamados motores para buscar en la red. “Dublin Core es un esquema de metadatos elaborado y auspiciado por la DCMI (Dublin Core Metadata Initiative), diseñado para proporcionar información descriptiva básica sobre cualquier tipo de recurso sin que importe el formato de origen (ya sean recursos físicos, recursos web u otros objetos como obras de arte, etc.)” <https://glosariobibliotecas.com/> Los diferentes usos de los roles que se insertan en la plataforma, van a ser los siguientes:

**Miembr@**

Representa a una persona se registra en la plataforma y puede acceder a esta identificándose, puede añadir contenido, que será moderado, requerirá la intervención de un experto/a, que es la persona que suele validar el tipo de recurso antes de ser publicado, si se adecua a los términos de privacidad y condiciones de uso que veremos en los siguientes apartados.

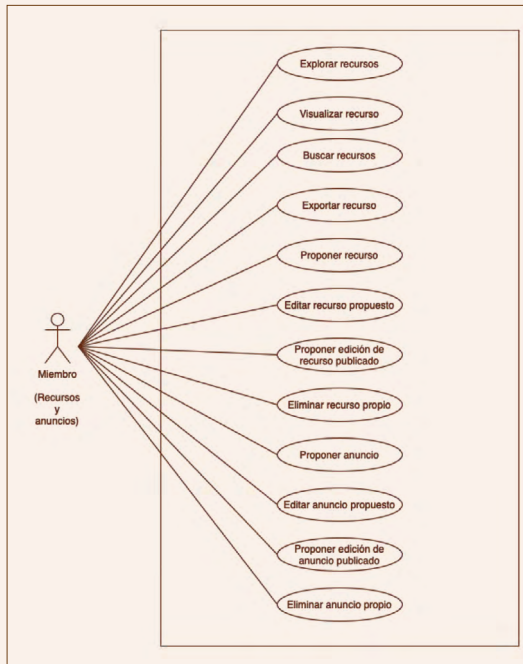


Figura 9: Diagramas de casos de uso rol miembr@. Fuente: Muelas, (2022:36)

**Artista**

Es la persona que ya está registrada como usuario/a en la plataforma y accede a ella identificándose. El usuario/a solicita el paso a artista, y el experto/a le dará acceso a este nuevo rol. Puede añadir contenido sin necesidad de que este sea moderado para la publicación.

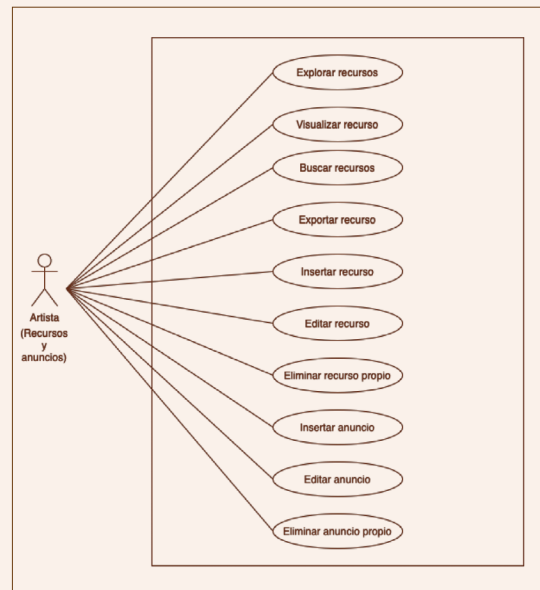


Figura 10: Diagramas de Casos de uso rol Artista. Fuente: Muelas, (2022:37)

**Experto/a**

Es la persona que administra y da acceso a los recursos que se publican y aparecen como «pendientes». Puede añadir contenido sin necesidad de que este sea moderado para la publicación, aceptar nuevos usuarios/as.

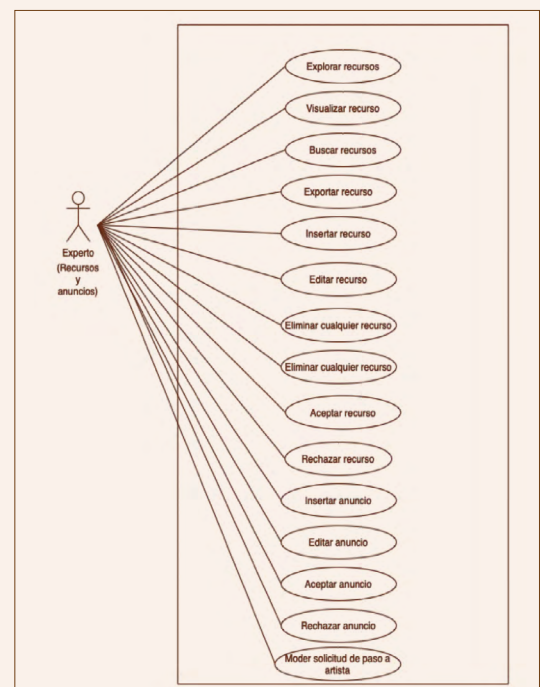
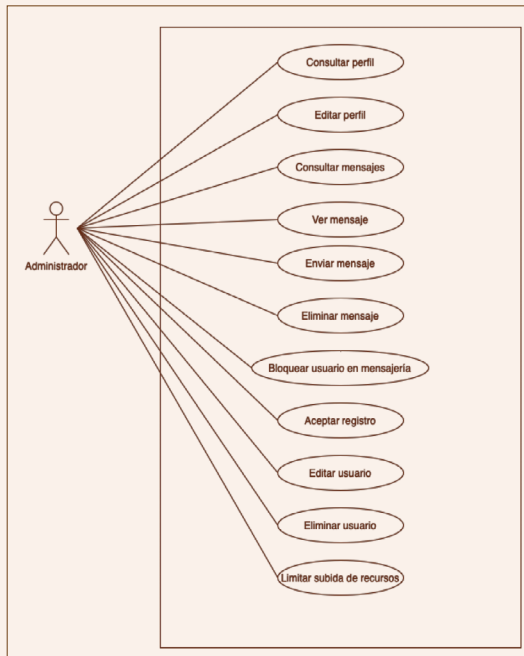


Figura 11: Diagramas de Casos de uso de rol experto/a. Fuente: Muelas, (2022:38)

**Administrador/a**



Es la persona que administra y la plataforma al completo, puede bloquear o eliminar a cualquier persona, y /o gestionar la subida de recursos si es necesario.



**Figura 12:** Diagramas de Casos uso rol Administrad@r. Fuente: Muelas, (2022:39)

## V.4. Funcionalidad y usos como usuario/a

A continuación, ofrecemos un ejemplo de uso y funcionalidad como «usuari@» donde se puede ver paso a paso, el proceso a seguir para poder tanto explorar, como consultar y/o crear recursos. Lo primero que debemos tener en cuenta, es que sin registro no podemos acceder a ningún contenido, a nos ser que nos compartan el enlace de un recurso concreto. Nos inclinamos por esta opción después de varias reuniones y dudas antes tal hecho, debido al conflicto político que en la actualidad se torna «en ebullición», como comentamos en el capítulo cuatro, debido a la vuelta a las armas, al espionaje y los ataques directos e indirectos contra la legalidad internacional y los derechos humanos. Por tanto, y ante tales fenómenos, decidimos, pese a que en un principio la idea de esta plataforma (de carácter colaborativo), fuese abierta y «accesible» para todas las personas, en un final, también lo sea, pero requiera un registro y unas especificidades concretas en los términos de uso, condiciones y política de datos. Dicho todo eso, lo primero que vamos a ver al clicar sobre el dominio [www.saharasoundscapes.org](http://www.saharasoundscapes.org) va a ser lo que vemos en la imagen 39:



**Imagen 39:** Acceso plataforma. Fuente: [Sahara Soundscapes](http://Sahara Soundscapes)



**Imagen 40:** Crear nueva cuenta. Fuente: [Sahara Soundscapes](http://Sahara Soundscapes).

Una vez nos situamos aquí, clicamos en el lado inferior derecho, donde se indica «Regístrate» para poder registrarnos. Se nos pedirán una serie de datos a rellenar en la siguiente pantalla, que vemos en la imagen 40.

Aquí debemos rellenar una serie de campos como nombre, apellidos, usuari@ (el nombre que vas a usar), tu email, edad, y la contraseña con la que quieres entrar, además del país desde donde nos visitas. Una vez rellenado todo esto, leídos los términos y condiciones y política de datos, clicamos en

el recuadro inferior, a la izquierda de «Estoy de acuerdo con...». Y por último, pinchamos registro. Una vez hagamos el registro, deberemos volver a nuestro correo para confirmarlo. Cuando lo confirmemos, el administrad@r comprobará que los datos sean correctos y validará nuestro registro. Una vez nos hemos registrado con otro el proceso completo, ya podemos entrar con nuestro usuari@ y contraseña.

Lo primero que vamos a ver al entrar va ser un mapa central, donde geolocalizaremos nuestros

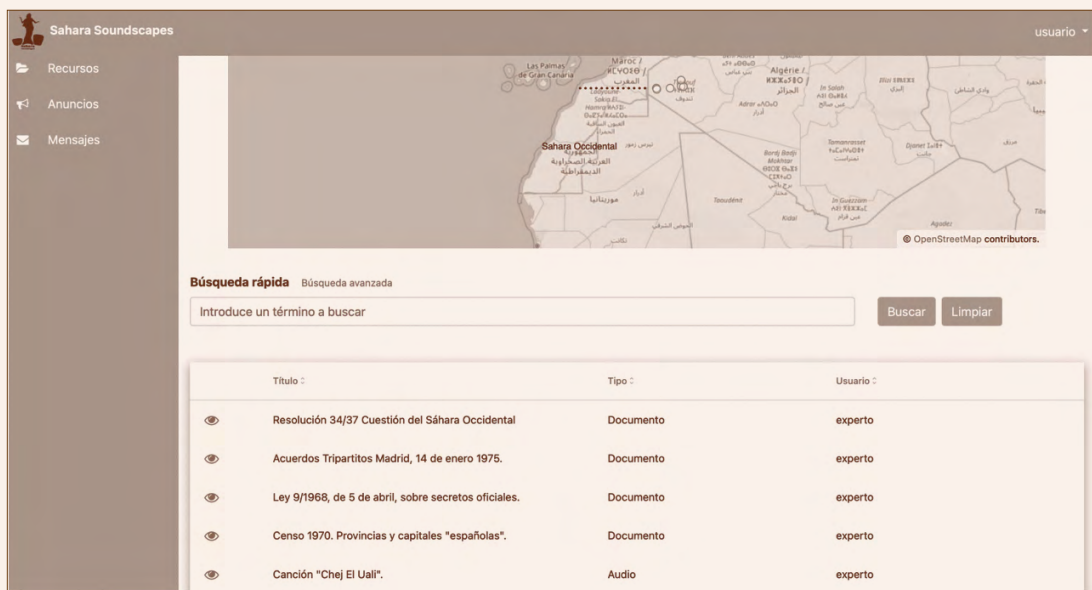


Imagen 41: Visualización recursos como usuari@ I. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).

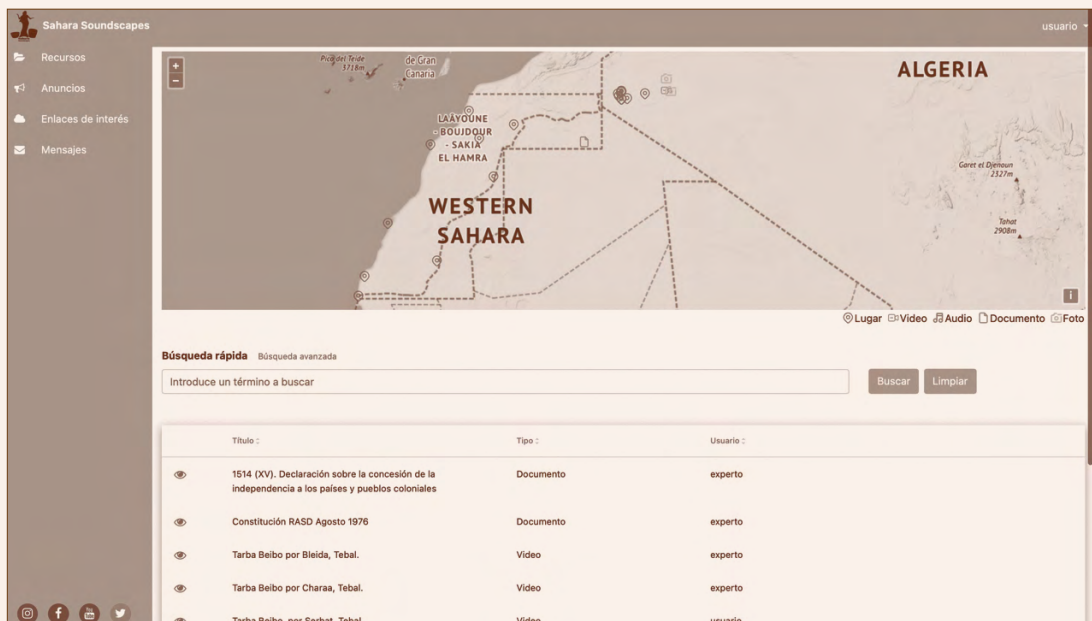


Imagen 42: Visualización recursos como usuari@ II. Plataforma actualizada (última consulta 27 abril 2023). Fuente: [Sahara Soundscapes](#).

recursos. Debajo de este, una búsqueda rápida por palabras clave «keywords», y en el nivel inferior la relación de recursos que se han ido subiendo. A la izquierda tenemos un panel de tres pestañas desplegables: «Recursos», «Anuncios», «Mensajes». Esto podemos visualizarlo en la siguiente imagen, la número 41. Sobre el mapa, hacemos una parada concreta, ya que en un principio se realizó en [OpenStreetMap](#) un mapa mundial colaborativo y «libre», con una licencia de contenido abierto. Entrecorrimos la palabra libre, porque en este momento he de comentar sobre este aspecto, que finalmente el mapa se ha tenido que adaptar con [maps.stamen.com](#) puesto que OSM no nos permitía incluir el Sáhara Occidental con sus parámetros, coordenadas y delimitaciones reales, sino un mapa «al parecer marroquí», que algún usuario/s habría impuesto, y que a pesar de contactar en varias ocasiones con el servicio de atención al usuario de OSM, no nos permitieron hacer cambios o sugerirlos, como en otros mapas interactivos sí se puede hacer. A pesar de esto, nosotras sobredibujamos sobre ese mapa de OSM las fronteras del Sáhara Occidental para que se vieran dentro de nuestra plataforma, pensamos que se acabaría el problema así, pero a posteriori nos dimos cuenta, al experimentar desde dentro junto a los/as artistas y gracias a ellos/as, que a pesar de haber señalado el mapa del Sáhara Occidental para nuestra plataforma, “era un mapa claramente marroquí”, por esto surgía la necesidad urgente de solucionar la cuestión antes de la presentación oficial. Por

tanto, lo que en principio podría visualizarse como vemos en la Imagen 41, quedaría definitivamente como observamos en la imagen 42 (ya con los nuevos cambios actualizados para la presentación y apertura el próximo 30 de junio de 2023).

#### V.4.1 Recursos de la colección.

En primer lugar y para comenzar a navegar dentro de la plataforma, vamos a explorar los recursos que existen en ella y experimentar cómo los podemos reproducir, crear, compartir, etc.

##### Recursos

- Explorar:

Una vez estamos dentro de la plataforma, registrados/as como usuari@; en el primer desplegable «Recursos»-*explorar*- (imagen 42), podemos hacer una búsqueda rápida y ver los últimos recursos que se han subido. En este caso concreto, el «experto» ha subido un documento titulado “Resolución 34/37 Cuestión del Sáhara Occidental”, otros documentos y un audio “Canción Chej El Uali”. Si queremos abrir cada uno de estos, sólo tenemos que pinchar en el símbolo (ojo azul) que aparece en la parte izquierda de cada uno de ellos. Por ejemplo, en la imagen 43, si buscamos por en «Búsqueda rápida» la palabra «Tarba Beibo», que es una de las artistas del tebal, nos aparecerán los siguientes recursos:

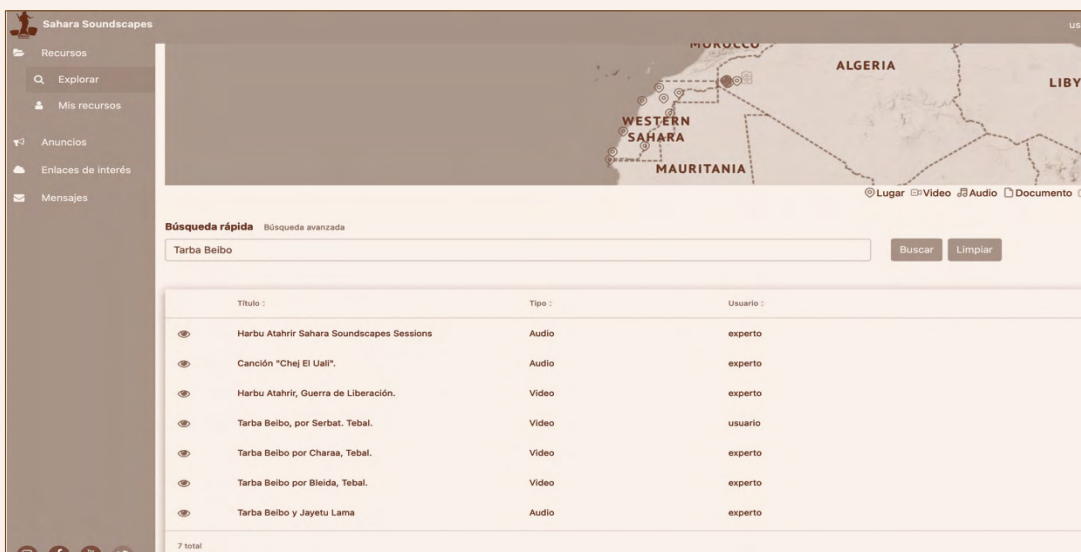
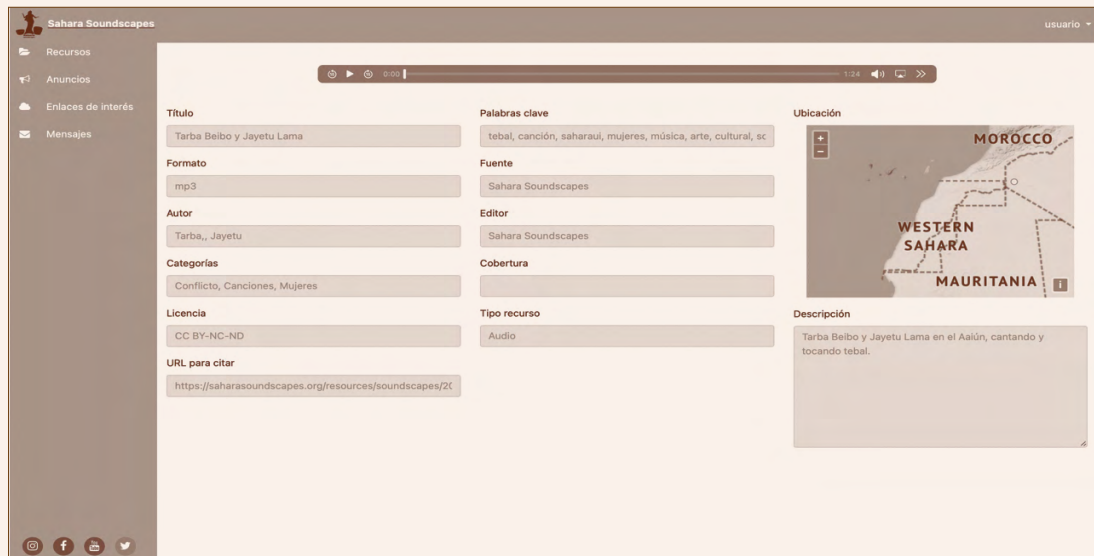


Imagen 43. Explorar recursos-búsqueda. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).



**Imagen 44:** Ejemplo recurso Tarba Beibo y Jayetu Lama. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).

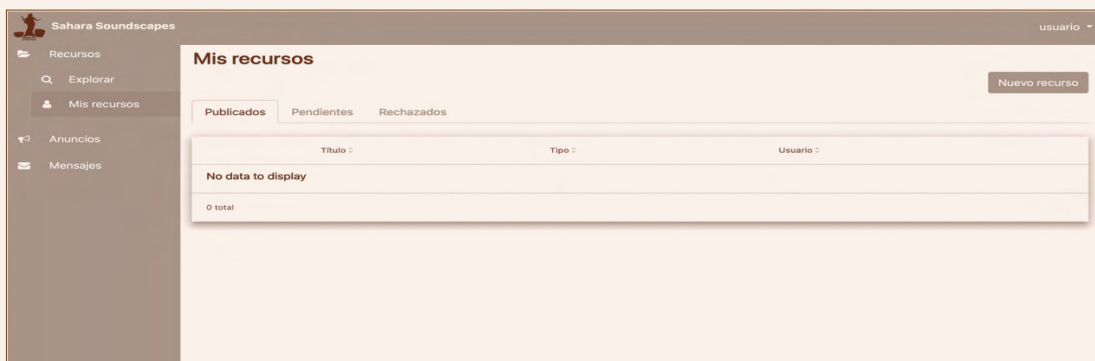
De entre este listado, vamos a escoger el audio titulado «Tarba Beibo y Jayetu Lama», pinchamos en el símbolo de la izquierda (ojo azul) y nos aparece lo siguiente: En este caso es un audio, si fuese un documento leeremos este en la parte superior igualmente, y si fuese un vídeo, visualizamos en la misma parte. Le damos a «play» (imagen 44) para reproducirlo. Si queremos compartirlo copiamos y pegamos la URL para citar. Además, podemos visualizar todas y cada una de las características del recurso; categorías, etiquetas, formato, palabras clave, licencia de uso, etc.

- Mis recursos:

Como podemos ver en la imagen 45, si continuamos en ese desplegable y pinchamos en «Recursos»- *mis recursos*-, en este momento no me aparece nada

porque aún no he creado ningún recurso. Para poder compartir un recurso, lo primero que debemos hacer es abrir «*nuevo recurso*» en la parte superior derecha. A continuación, nos aparecerán una serie de campos a rellenar, la descripción / metadatos del recurso. En este caso concreto, queremos subir la canción “Sáhara Ma Timba<sup>182</sup>”, de Um Murghiya, encontrada en Youtube. Rellenamos todos los campos que se nos piden; título, palabras clave, autor, tipo recurso, licencia, categorías, etc. (Todos los campos tienen que completarse para que pueda subirse un recurso). Cuando lo tengamos listo le damos a «*guardar*» (imagen 46), en la parte inferior derecha.

Si ahora refrescamos la página y vamos de nuevo a RECURSOS-mis recursos- (imagen 47), nos aparece el archivo subido, que podemos «visualizar» (ojo



**Imagen 45:** Mis recursos como usuari@. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).

182. La canción más reconocida de la revolución saharauí. Ver capítulo 5.



**Sahara Soundscapes** usuario

Recursos

Explorar

Mis recursos

Anuncios

Mensajes

### Nuevo recurso

Título: Canción Sáhara Ma Timba

Palabras clave (Separadas por comas): mujeres, sáharamatimba, canción, saharauis,

Coordenadas: Seleccione una ubicación

Autor: Um Murghiya

Fuente: Youtube, Vimeo, propia, etc.

Tipo recurso: Foto

Editor: Nombre

Licencia:

Cobertura: Internacional, Nacional, etc.

Categorías: Artesanía

Seleccionadas: Archivo, Cultura, Patrimonio, Canciones

Fichero: Seleccionar archivo nada seleccionado

Permitir descarga:  No  Sí

Descripción: Características del recurso: Si es foto, vídeo, audio, documento, etc.

Hipervínculo: Si es un link, si no, subimos el fichero

Guardar

**Imagen 46:** Subir un recurso. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).

**Sahara Soundscapes** usuario

Recursos

Explorar

Mis recursos

Anuncios

Mensajes

### Mis recursos

Nuevo recurso

Publicados **Pendientes** Rechazados

Título	Tipo	Usuario
Canción Sáhara Ma Timba	Foto	usuario

1 total

**Imagen 47:** Mis recursos: Fuente: [Sahara Soundscapes](#).

azul), «editar» (lápiz amarillo) y «eliminar» (papelera roja). Así podemos hacer con cada fichero, ya sea audio, vídeo, documento, imagen por si a posteriori queremos ampliar información, eliminarlo porque lo hayamos subido por error, o cualquier otro tipo de acción de las que aparecen reflejadas y permitidas.

Si se observa bien, el recurso que acabamos de crear se sitúa en Pendientes. ¿Qué significa esto? Que el/los administrad@res de la página lo revisarán para comprobar que es correcto y no hay ningún error ni uso «ilícito» o «ilegal». En ese caso, aceptarán el recurso. Una vez que el recurso sea aceptado, si refrescamos la página, este ya no saldrá en «pendientes», si no en «publicados».

#### V.4.2. Anuncios

A continuación, pasamos al siguiente desplegable.

Anuncios

- Tablón:

Si vamos al «tablón de anuncios», podemos visualizar el último anuncio publicado (imagen 48), con fecha de 25 de noviembre de 2022, titulado «Presentación Sahara Soundscapes». Si clicamos en él, podemos ver la información completa del anuncio, que ya ha pasado de fecha pero continúa en la plataforma hasta cierto tiempo después, donde el/los administrador@s lo podrán borrar



**Imagen 48:** Tablón de anuncios. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).

para dar paso a otros anuncios, o no dependiendo de los intereses de estos.

Para crear mis anuncios, me voy a la pestaña titulada «Mis anuncios», que vemos que se sitúa en la parte inferior del «Tablón».

- Mis anuncios.

Si lo que queremos es crear un anuncio como podemos ver en la siguiente imagen (número 49), tenemos que crearlo.

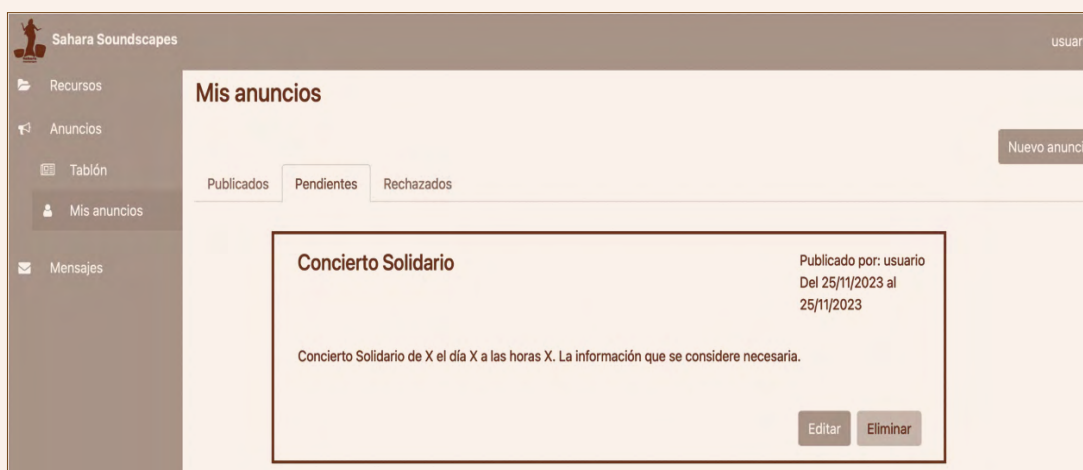
Nos vamos entonces a «Mis anuncios-Nuevo anuncio» (imagen 50). Rellenamos todos los campos que

aparecen indicados, subimos el archivo asociado al anuncio que queremos publicar, y a continuación nos aparece el anuncio, como en los recursos nos pasaba anteriormente, en «pendientes» de aprobar por el/los administrad@res.

Una vez que el anuncio sea aceptado, si refrescamos la página ya no nos saldrá en «pendientes», si no en «publicados». Como vemos este anuncio no lleva una imagen asociada, sólo una información. En este caso se puede aprobar igualmente, pero por lo general se dará prioridad a los anuncios que sean acompañados de un archivo por ser más completos y aportar más información.



**Imagen 49:** Crear nuevo anuncio. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).



**Imagen 50:** Tablón de anuncios. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).

### V.4.3. Mensajes

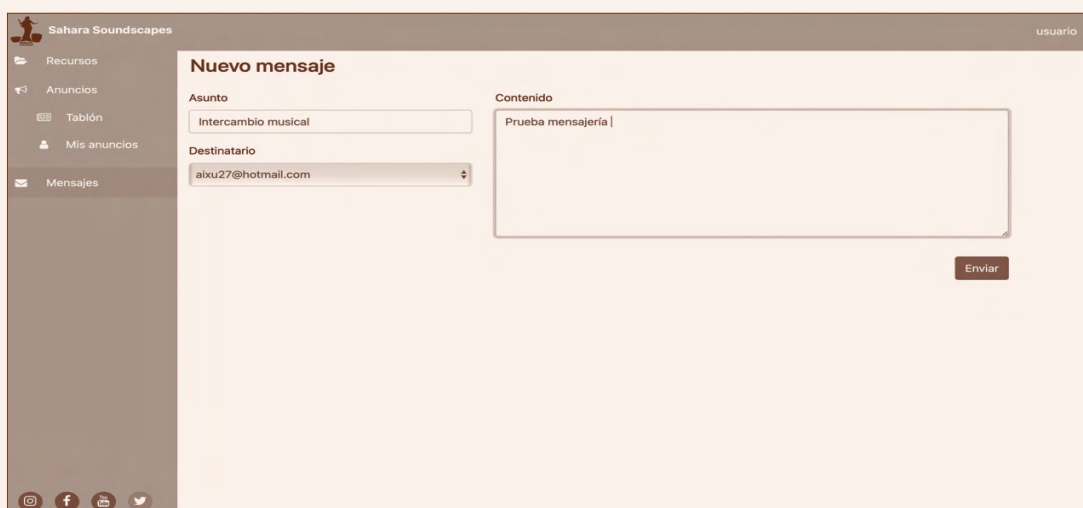
Por último, y en tercer lugar, pasamos al tercer desplegable:

- Mensajes:

Esta aplicación tiene un sistema de mensajería interna para que los usuari@s, artistas, expertos, etc. De esta, puedan comunicarse e intercambiar información artística, cultural, eventos, etc. A continua-

ción, en la imagen 51, podemos ver cómo crear un «nuevo mensaje» clicando en este, rellenando asunto, destinatario y contenido.

Al igual que con los recursos y los anuncios, en vez de aparecerte «publicados», «pendientes», y «rechazados». Una vez enviamos un mensaje a otro/a usuario/a, en nuestro «buzón de mensajes» (imagen 52, nos aparecerán los mensajes Recibidos y Enviados. Si vamos a Recibidos podremos leer lo que otros/as nos envían, si vamos a Enviados podremos leer los que hemos enviado.



**Imagen 51:** Nuevo mensaje. [Sahara Soundscapes](#).

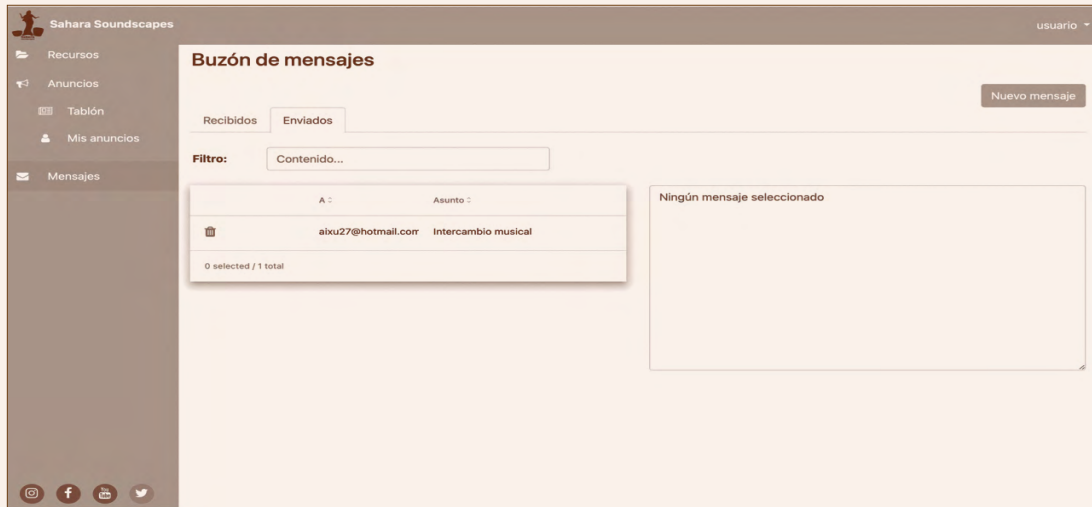


Imagen 52: Buzón de mensajes. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).

## V.5. Devolución a la comunidad

Como aparece en la fotografía que da comienzo a este capítulo. La idea de hacer una primera devolución a la comunidad donde se explicase en primer lugar, ¿cómo surge y por qué la idea de realizar un archivo digital de la memoria?, para en segundo lugar escuchar propuestas y opiniones al respecto. El pasado 25 de noviembre de 2022 presentamos la plataforma a través de la organización de un encuentro más bien familiar, aunque lo publicamos en redes, no dimos mucha difusión porque la plataforma aún se encontraba en fase Beta, por la falta de tiempo y porque el profesorado que ha realizado la plataforma, quería que fuese algo más íntimo. Para ello, invitamos al profesor saharauí Larosi Haidar, una referencia en el campo de la filología árabe y la cultura saharauí. Esteban Romero, director de Participación e Innovación Social de la Universidad de Granada (Medialab UGR), por el cual participamos en su momento a través del “Programa Carmenta” y tuvimos la oportunidad de conocer a la Profesora Acid. Al «Instituto de Migraciones», del que no obtuvimos respuesta quizás por el poco tiempo de actuación que tuvimos, y a mis directores de tesis, Dario Rannoichiari y Ángel Acuña. Y por supuesto a las personas saharauíes que en ese día podrían asistir: Moulay y dos profesores de la Universidad de Tifariti: Lehmed y Mohamed Ali Laman, del “Departamento de Conservación e investigación histórico-saharauí”, donde realizan conferencias, charlas y seminarios en distintos eventos. Y ade-

más forman parte del “Ministerio de Cultura Sa-harauí, Departamento del Registro de la Memoria Oral”. La conclusión fue positiva, aunque se debatieron los desafíos inminentes que de hecho presentamos al inicio de la exposición:

- La falta de recursos para mantener la plataforma en el tiempo.
- Servidor + Informático.
- La falta de tiempo y personas para moderar y gestionar la plataforma desde dentro

Dos tres personas en un principio que la moderen y gestionen las redes sociales sería lo adecuado, incluso sabiendo esto, creemos que podría ser una buena oportunidad de generar empleo para la comunidad saharauí si conseguimos algún tipo de financiación.

- El desconocimiento por parte del “Ministerio de Cultura” de esta plataforma, que apuntamos para reflexionar y expandir el discurso y la presentación de cara a la oficial.
- La posibilidad de cambiar el logo por una jaima saharauí. Aspecto que no se consideró necesario ni viable por ahora, puesto que la mujer y los tebales son la marca identitaria del proyecto Sahara Soundscapes, aunque iremos estudiando las posibilidades futuras que se planteen.

Con respecto a estos desafíos, hemos continuado trabajando para mejorarlos, y aunque la mayoría siguen estando presentes, convocamos una reunión con todas las partes implicadas en el proceso, el pasado 30 de marzo de 2023 para comunicar los avances y últimos cambios de la pla-



taforma antes de su presentación final, el próximo mes de junio de 2023. Invitamos al nuevo Ministro de Cultura (Musa Salma), Director de Cooperación Cultural (Dah Salama), Pedagogo y Profesor de la Universidad de Tifariti (Lahsen Salki), Representante de los/las artistas saharauis en Europa (Aaly Muhammad), Profesora de la Universidad de Granada (Silvia Acid) y Licenciado en Ingeniería Informática por la Universidad de Granada (Francisco Muelas). Con el objetivo principal de retomar los desafíos de la plataforma, posibilidades que se pueda tener en cuenta de cara al futuro próximo, y sobre todo para acordar colectivamente cómo gestionarla, desde dónde y quiénes, etc. A nivel general, este encuentro fue mucho más positivo que el anterior, poniéndose de relevancia la importancia de: visibilizar la identidad cultural desde todos y cada uno de los ámbitos que la atraviesan; no sólo desde la música, sino desde la danza, la artesanía, la gastronomía, la lengua, los usos y funciones sociales, etc. Además de traducir esta en otros idiomas como el árabe, inglés y francés (tarea que ya hemos comenzado de cara a la presentación del próximo día 30 de junio del presente año) de cara a la usabilidad de las artistas saharauis.

*A través de la plataforma se puede visibilizar la cultura saharauí y la causa, es una vía y es una opción para los artistas extranjeros que también pueden buscar información sobre la cultura saharauí, (...) para el mundo que se pueda buscar a través de esta plataforma la cultura, la identidad. A través de ella se puede iniciar un festival internacional de música ... Estamos preparados para cooperar con este proyecto.*

Salma <sup>183</sup>

*Cualquier material que se pueda subir en esa plataforma será un elemento más para resaltar la identidad saharauí ya que es un obstáculo que nos imponen, el de anexas nuestra tierra y nuestra cultura. Creo que a través de esta plataforma podemos hacer un trabajo conjunto y llegar a otras plataformas del mundo para defender nuestros derechos.*

Salki <sup>184</sup>

*La música nuestra es diferente a la marroquí, y esta plataforma puede visibilizar nuestra identidad, la diferencia entre nuestra cultura y la marroquí. (...). Mi mensaje es seguir visibilizando y llevando la música saharauí a cualquier parte del mundo.*

Beibo <sup>185</sup>

*Esa plataforma es para vosotr@s los saharauis, quien tiene que enriquecerla, aportar nuevos contenidos, depende de nosotros, con un poco de arrimarnos todos los hombros. Hay que buscar una subvención para que esta plataforma siga, porque esto va con un servidor que hay que pagarlo, no es gratis, vamos a intentar buscar alguna subvención a través de nuestra asociación de artistas, que actualmente tiene sede en Madrid... Hay que pensar en buscar el mantenimiento, y porqué no, la idea que me surgió de poner multilanguage (árabe, español y otros idiomas). (...) Ha sido una iniciativa enorme, yo confío en que esto va a continuar, nuestros agradecimientos.*

Muhammad <sup>186</sup>

183. Tabla 12: MD2. OAPP.

184. Ibid.

185. Ibid.

186. Ibid.

## Conclusiones

Para concluir este apartado, nos damos cuenta del interés tanto de la academia como de los agentes sociales por dar respuesta a los desafíos que nuestro tiempo nos regala. Representados por datos infinitos y dispersiones de las personas, que inmersas en un era-cultura digital, atraviesan nuestra vida cotidiana en relación a nuestras identidades, culturas, músicas, política, etc. Lo digital impregna cada rincón de nuestros contextos, y en este sentido las instituciones y colectivos parecen comprometerse a solucionar los fenómenos que se suceden, aunque sea en este caso en particular, quizás debido a la temática, o por la no existencia de redes para conocer otros medios, se está tornando muy difícil.

*Lo que busco en este mapa es reconocer que los medios constituyen hoy espacios claves de intersección de múltiples redes de poder y de producción cultural, pero alertar al mismo tiempo contra el pensamiento único que legitima la idea de que la tecnología es hoy el gran mediador entre los pueblos y el mundo, cuando lo que la tecnología media hoy más intensa y aceleradamente es la transformación de la sociedad en mercado, y de este en principal agenciador de la mundialización.*

(Martín-Barbero, 2003:21).

En concordancia con el autor, reconocemos la importancia de las redes y su poder para mediar todas las esferas de nuestros cuerpos, de hecho así ha ocurrido en este proyecto, que sin esa transmediación y tecnología no hubiese podido ser posible esta serie de cocreaciones compartidas, pero a la vez, somos conscientes de que esta plataforma no va a mediar entre pueblos en disputa, no pretende entrar en la homogeneización identitaria que la tecnología por otra parte, nos ofrece como pensamiento único, al contrario; va a visibilizar y hacer más fuerte la resistencia del pueblo saharauí por no permitir la aculturación de sus identidad (es).

Debemos situarnos y conocer todas las ventajas y desventajas que esto puede suponer, que no son pocas, sobre todo en lo que se refiere al acceso a los recursos. Y en este último aspecto, las prácticas de archivo que se han venido llevando a cabo en las últimas décadas vienen presentando obstáculos que tienen que ver con precisamente dicho acceso a los recursos de las seguidas transformaciones (Acker y Kreisberg, 2020) en la infraestructura y los contenidos en internet. Con respecto a los metadatos, queda aquí reflejado que es muy importante la descripción de los recursos para su acceso y uso.

Ante todas estas cuestiones, como hemos comprobado en primera persona, se precisa de un trabajo en red y colaborativo para que este tipo de iniciativas se mantengan en el tiempo y puedan continuar. No finalizando solamente como texto escrito como se referenciaba en los anteriores capítulos, sino como un trabajo colectivo que sale a la calle para dialogar con las personas y establecer redes de participación horizontal, en definitiva, un archivo que habla y expresa sus luchas, que no son únicas, ni parecidas a, ni homogeneizadas con, son las que son y se aceptan como tales. En esta línea, seguimos trabajando más allá de esta tesis doctoral para continuar con el propósito que esta comenzó, ser una herramienta viva que tenga una utilidad real y efectiva, que permita diseñar, crear nodos de participación colectiva en una misma dirección, dar voz a la comunidad saharauí, a sus (nuestras) memorias subalternas.

## Reflexiones personales

Desde esta investigación, se ha analizado la relación entre el proceso etnográfico y las subjetividades intervinientes, los modos de estar en el campo (s), así como las variadas formas de colaboración. Con el foco puesto en la comunidad saharauí, a través de un proceso etnográfico comprometido, multi-situado, in situ y digital, se han abordado tres etapas de construcción de la identidad musical saharauí: La primera en la época precolonial, la segunda en el exilio, y la tercera en la diáspora, “atravesada por los procesos de movilidad y el impacto de las nuevas tecnologías donde emergen nuevas subjetividades” (Niebla & Sánchez, 2018:1). Podría decir que la experiencia junto al mundo artístico saharauí, junto a las mujeres saharauis, sus familias, redes, contactos y posibilidades de acción, ha sido enormemente gratificante, como podíamos leer hace unas semanas en un artículo de González Mellado (2023), “Del pueblo saharauí recibes mucho más de lo que das”, y no porque tenga que existir una reciprocidad obligatoria. Esta investigación sólo ha pretendido y servido para que los y las artistas tengan una potente herramienta de visibilización de la identidad y cultura que han forjado a través de los siglos, que si bien cabe las hace resistentes e invencibles. Resaltar además el poder de la decisión, que brinda el hecho desde cómo representarse o con quién interpretar (se), desde dónde mirar (se) ¿desde dónde se miran?. Pero analizando nuestras reflexividades, los aspectos de nuestros contextos situados que nos lastran y nos unen de nuevo, como viajes de ida, de vuelta, o de ida y vuelta sobre la misma disper-

sión, el mismo abismo o la incertidumbre de ¿qué pasará? ¿cómo? y ¿hasta cuándo?, aunque esto se ha ido capoteando, aún queda mucho camino por recorrer. Investigar junto al grupo con el que adquieres un compromiso político ha supuesto un doble reto: el de caminar colectivamente, con cierto equilibrio entre resistencias y activismos compartidos, estableciendo relaciones horizontales, o intentándolo al menos, pisando de forma sostenida. Pero también, caminando individualmente en la reflexividad e inseguridades que genera el cuestionamiento constante sobre la afirmación y efectividad, utilidad de lo que se hace conforme a la práctica etnográfica y antropológica así lo requiere en el ámbito académico. Encontrar el equilibrio de caminar entre la investigación, la práctica activista/artivista, y la supervivencia personal ha sido una tarea que ha generado múltiples obstáculos entre sí. No haber indagado durante más tiempo en la búsqueda sobre las artistas del tebal, no haber podido conocerlas a todas, no conseguir la subvención necesaria para este proyecto ni tener becas para ta cometido, no haber podido realizar otras estancias de investigación, viajes por el Estado español para tal cometido, y sobre todo no encontrar el tiempo para dedicarme al completo y de lleno (sin otras dispersiones vivenciales) a este cometido. ¿Cómo podría hacer investigación comprometida si no podía sostenerme a mí misma? ¿cuánto me servían las técnicas de investigación «convencionales»? ¿cómo debía hacer mi trabajo de campo en contextos tan variados y complejos sin focalizarme sólo en una situación geográfica determinada? La tensión (es) entre estas cuestiones ha desbordado en muchas ocasiones mis intentos de hacer «lo que tenía que hacer», por ello se ha servido positivamente de la improvisación y la resolución de situaciones conforme los contextos lo requerían, ya que a lo largo de estas experiencias he podido comprobar cómo la capacidad de improvisación es una de las características más importantes de una persona en todos los contextos que la puedan atravesar. La incertidumbre que me ha acompañado, laboralmente y económicamente ha sido el motivo del retraso del fin de este trabajo, que espero no termine aquí, del uso de las metodologías de la dispersión, las cuales ahora todavía y con distancia considero, son, más justas y necesarias si cabe en una etnografía comprometida, artivista y feminista.

¿Cómo ha influido en mi cuerpo la cuestión del «género»?

Mientras me situaba en los diversos lugares por los que mi cuerpo ha atravesado esta investigación, he sentido en variedad de ocasiones muchas emociones contradictorias: la tensión de ocupar

ciertos lugares desde el «ser mujer», la complicidad de las miradas por el hecho de serlo, o la incomodidad física de sentirme observada, pasar desapercibida o no, estar siendo de «cierta manera» en determinadas situaciones. Nada más lejos de las realidades que vivimos a diario desde nuestros posicionamientos situados; en el trabajo, la familia, o las amistades, cabalgando por variedad de realidades. Las categorías de análisis me persiguieron constantemente desde el principio, necesitándolas tanto para realizar este trabajo como para auto-explorarme a mí misma, puesto que el juego de máscaras donde las identidades se cruzan a lo largo del día, nos ofrece un claro ejemplo de «adaptación al contexto», que en ocasiones damos por hecho, tanto que aparece sin pensarlo. Han sido otro aspecto positivo que me ha ayudado a «capear» las tensiones incómodas o reflexividades que desde mis vivencias no han sido tan positivas o entendidas desde mí misma, sobre todo en el hecho de «tener que llegar a ellas a través de ellos» principalmente y sobre todo al principio de la investigación. O de la impotencia en ocasiones de no dominar la lengua «hassaniya» para comunicarme, ponerme una melfa para sentirme más «incluida en la comunidad», en «mi familia saharai», o ser cuestionada por el hecho de no ser madre y no querer serlo; aunque esta última cuestión se hacía más evidente durante el proceso de investigación, pero también fuera de él, y de cara a la influencia de la sociedad actual, que mira desde lugares de pensamiento único que aún no aceptan o no empatizan con estas decisiones. En definitiva, para mí ha sido todo un proceso de autoconocimiento y sanación personal porque por una parte, necesitaba ese compromiso para con ellas, pero a través de mí, puesto que somos, en diferentes contextos, con realidades diversas y complejidades múltiples, pero entre mundos, entre medias, entre dualidades, entre contradicciones.

Es decir, si en el marco teórico dije que pese a la puesta en valor de las músicas denominadas «indígenas», «de los pueblos», «folk», «populares», etc. El papel de las mujeres en su creación, transmisión y expansión estaba ausente, aquí puedo reflexionar cómo han operado a lo largo de mi experiencia estas categorías. Si se conocía que el tebal es un instrumento femenino desde sus orígenes, se ha comprobado que en la cultura musical saharai también ha habido hombres que lo tocaban (caso Mahfud), pero generalmente en la actualidad es usado por ellas en los diferentes rituales de paso. Siendo la vecina Mauritania y con la que más identificadas en cuanto a música y cultu-

ra se sienten, donde lo tocan los hombres. Como bien decía Beibo en nuestros conversatorios: “El tebal es nuestro instrumento tradicional saharauí, los únicos que pueden compartir con nosotros este instrumento son los mauritanos”. Lo que no significa que el protagonismo de las mujeres se traduzca en una inversión de las relaciones de género. Pese a mi entusiasmo inicial, por conocer la relación de las mujeres saharauí con el tebal, mi aprendizaje más bien ha sido, que esto no se traduce simplemente en mayor poder, prestigio, libertad, riqueza o al menos reconocimiento. En todo caso, la práctica del tambor ha significado la apertura de varias líneas de fuga en las desiguales relaciones, y algunos espacios propios y desde luego, un discurso de empoderamiento, principalmente, en aquellas que tocan el tambor de forma profesional, porque me atrevo a considerar (que no generalizar) que es una vía de escape para ellas en muchos sentidos identitarios y culturales. La apertura inicial desde la diáspora, junto a Chein, ha sido el gran impulso del que derivó todo este trabajo, además de la confianza ciega de Salama y Valiño, en mis primeros contactos con las mujeres saharauí. Entender las prácticas culturales y artísticas saharauí desde el tebal que tocan las mujeres saharauí, lejos de patrimonializar unos modos musicales específicos, lo que ha mostrado todo este proceso, y mostrará más allá de la finalización de esta tesis, son unos sonidos que contemplan la tradición, la modernidad y el entremedias, como arma de resistencia y supervivencia.

Me doy cuenta del largo recorrido que los sonidos de los y las artistas saharauí han realizado para poseer el amalgama de fusiones y creativities que los y las representan actualmente, para poder poner nombrarse en el panorama musical, y no ser visibilizadas a través de ellos, los artistas saharauí, a los que agradezco enormemente su ayuda para poder nombrarlas. Pero sobre todo agradezco a aquellas madres y abuelas de las mujeres saharauí en la diáspora, las mujeres que saben del tebal pero expresan que no saben porque no se dedican a él profesionalmente, aquellas de las que se extrajo su arte y se vendió sin devolverles su trabajo (caso artista anónima), las que aún se deben esconder para tocar un tambor, o simplemente aquellas que aman su cultura y nos cuentan los entresijos desde ser mujer y vivir entre dos aguas, supuestamente entre las

aguas de la «tradición» y la «modernidad», pero ¿qué es lo tradicional, que es lo moderno, dónde está el equilibrio?

La lucha política del pueblo saharauí es una lucha enquistada en el pasado, como hemos podido ver a lo largo del capítulo III, y como todo lo que se enquista, comienza a echar raíces, que pueden ser buenas, malas o no. En este caso, me gustaría resaltar un aspecto que se ha evidenciado en paralelo a este trabajo, sin pretensiones de generalizar y en base a mis vivencias puedo notar las tensiones que hay desde los diversos agentes que actúan alrededor de esta lucha. Si al inicio de este trabajo mi inclinación por confiar en las instituciones y agentes sociales que trabajan por el pueblo saharauí fue objetiva y sin hacer caso omiso a críticas externas, he tenido que vivir en primera persona las tensiones que de estas se derivan. Por un lado, instituciones, asociaciones, fundaciones, por otro, colectivos sociales e iniciativas auto-gestionadas. Y entretanto, ciertas desconfianzas sociales y políticas hacia muchos de estos agentes. Asociaciones que viven de las subvenciones y que quizás ya por casi tradición, no salen de su «estado de confort» mirando para sí mismas sin tener en cuenta las nuevas generaciones de jóvenes saharauí que vienen pisando fuerte, con ideas renovadas, y que no se sienten representadas, en ocasiones, por ciertas instituciones que no acogen con perspectiva holística todo lo que la ciudadanía saharauí quiere decir. Dejando de lado la intención de crítica, lo que pretendo mostrar o reflejar, desde mi punto de vista e insisto, no queriendo generalizar, es que no he presenciado por ejemplo, reuniones de todas las asociaciones para organizar actos o proyectos más allá del Programa “Vacaciones en Paz”, o la Manifestación anual del mes de noviembre hasta ahora. Parece haber una intención de cambio en la actualidad, donde se han propuesto sistemas de escucha colectiva desde el nuevo Ministro de Cultura de la RASD, que dicen ha sido artista, y que ojalá pueda marcar un antes y un después en la historia, visibilización y memoria del pueblo saharauí. Algunos de los ejemplos donde sí he podido atisbar una coordinación y lucha estatal unida ha sido en la “Marcha por la Libertad del Pueblo Saharauí”<sup>187</sup> desde que se rompió el alto al fuego, o eventos artísticos y/o culturales puntuales, pero hasta ahora, no grandes acciones paralelas o conjuntas a la vez, que para y por la causa a nivel

187. Recuerdo que en la Marcha se crearon grupos de coordinación por comunidades y provincias que se organizaron por ámbitos y se auto-organizaron para la realización de los tramos de las marchas por los diversos senderos.



estatal, paren el tiempo, corten calles, resuenen y griten, y donde todos los colectivos tengan cabida y participen. Otras iniciativas muy interesante que ya mencioné, han venido de la mano de artistas que participan con Sahara Soundscapes y fuera de él. La creación de la Asociación de Artistas Saharauis que representa a todos y todas las artistas del pueblo saharauí, mostrando un interés real y desinteresado de la ciudadanía por organizar, crear, y visibilizar su propia lucha a través del arte. Pero el fenómeno que ha obstaculizado en numerosas ocasiones a las personas que quieren participar «junto a» instituciones, o junto a otros agentes es la supervivencia.

*Es el tiempo que nos quita buscarnos la vida, y que normalmente cuando vamos a realizar algún evento, estas instituciones que tienen subvenciones por lo general, piensan que los jóvenes podemos viajar, pagarnos nuestras dietas y trabajar, siempre en nombre de nuestra causa.*

Anónima 2

¿Pero cómo vivimos en la sociedad que nos ha tocado? Y esto no sólo lo piensan los y las jóvenes saharauis, por supuesto que yo también. He recibido llamadas, mails, propuestas de muchos tipos y desde muchas ciudades, en las que se me sugería organizar actividades, dar charlas, mover colectivos y personas (con financiamiento aprobado), sin ni siquiera querer pagarles a los y las artistas dietas o viaje. Para mí esto es un hecho vergonzoso que deja mucho que pensar y desear, y lo tengo que reflejar así porque así lo he sentido. Pero a la misma vez, también me ha dado claves para entender y justificar las desconfianzas, recelos y críticas que a veces se dan en el mundo de la lucha saharauí. Sin pretensiones generalistas, todo el mundo que lea estas líneas, sabe de lo que hablo. No he percibido además, «buen rollo» desde la coordinadora estatal con las autonómicas y viceversa, incluso en colectivos dentro de una misma provincia, de hecho, como iniciativa independiente hemos tenido nosotras mismas algunas desavenencias con ciertas instituciones, que como digo, acomodadas en el pasado, y me atrevo a decir «sin saber lo que es pasar hambre y buscarse la vida», han visto posibilidades para realizar alguna acción, pero en vez de aportar, han restado, obstaculizado o impedido, pretendiendo que se les haga el trabajo «gratis por supuesto», para ponerse una medallita, un logo, o salir en una foto en los diarios y medios de comunicación locales. En este sentido, quizás por no «querer catalogarnos», o por ser una iniciativa que parte de una tesis doctoral y de la precariedad de

lo que supone trabajar gratis para empresas que con retrospectiva «te han chupado la sangre» parece somos una generación que ha normalizado trabajar gratis por «amor al arte», y en este caso ha sido así por suerte o por desgracia, realizando muchísimas más tareas de las que me han correspondido a lo largo de esta tesis, como gestora cultural, como redactora, como jefa de contenidos digitales, etc. He tenido tanta diversidad de máscaras y trabajos «no remunerados», que a día de hoy no soy capaz de valorar cuánto valdría todo lo que he podido, tenido que hacer.

La música saharauí, como en un principio planteaba (capítulo I, II, IV), necesita ser conocida para no perderse en el olvido, al igual que su poesía, que beben de la oralidad, y son sus propios artistas los y las que valoran el hecho de tener la oportunidad de hacer un registro, volver a grabar las canciones que se perdieron, volver a recuperar, con la característica común de la falta de tiempo y recursos para tal cometido, pero también la falta de apoyo, que se concentra en la lucha activista y a veces obvia la artista. La idea de la Plataforma (capítulo V) como hemos leído, surge casi antes que la de la realización de esta tesis, y si al principio confiaba en poder realizarla y terminarla, mientras más pasaba el tiempo más me daba cuenta de que sería imposible sin recursos y sin encontrar a algún / a estudiante comprometida con esta temática. Finalmente, para mí ha sido una gran sorpresa conseguida, que gracias a Acid y el entusiasmo compartido desde su Departamento, ha podido realizarse. Por supuesto gracias al Profesor Luna y al alumno y creador Francisco Muelas, quien ha sido un gran descubrimiento y aportación para esta tesis y para todo el mundo que la rodea. Además de la contribución de Gea, quien creó un catálogo web que nos permitió la catalogación de los recursos previos a la creación de la plataforma. Sin estas cuatro personas la posibilidad de desarrollar lo que era una idea, no hubiese llegado a su término. La plataforma ha superado todas mis expectativas reales.

## Conclusiones

En resumen, la reciente tradición para el estudio de la música por parte de la antropología (desde finales del siglo XIX), tuvo un legado de tinte reduccionista, etnocentrista y colonial, que supuso la entrada en escena del interés por la «preservación de las tradiciones musicales» desde posicionamientos positivistas, «exotismo» de las culturas musicales, y la negación de estudios musicales con perspectiva femenina. Como hemos visto, a partir de los años cincuenta se produciría un punto de inflexión, un empuje desde los estudios culturalistas para comenzar a dialogar con «otras disciplinas» y estudiar la música (s) desde sus contextos y la antropología desde las mujeres (Benedict, Mead, Dunham, Hurston, Primus), la territorialización y desterritorialización (Frith, 2001), o las transformaciones que les acercan a otras músicas «identidad transcultural». En los setenta, autoras como Rosaldo (et al. 1974) visibilizaron a las mujeres como agentes principales del estudio de la cultura. La etnomusicología comenzó a vincularse con la antropología reconstruyendo las interacciones musicales de los pueblos, rechazando las ideas únicas del «colonialismo europeo» para describir las historias en terreno, desde diversos contextos y perspectivas de otras realidades, que como la africana, necesitaban un trabajo etnográfico que pusiese en el centro el estudio de la música a través de las relaciones de las personas (Merriam, 1964), las referencias documentales, además de cualquier manifestación musical subalterna que no hubiese tenido cabida anteriormente, y que brindase las «evidencias» necesarias (Nketa, 1981), de la continuidad o transformación de un tipo de música (s). Volverse hacia los procesos musicales activos en vez de concentrarse en los productos (Finnegan, 2002), desde los conocimientos situados (Haraway, 1995), han sido las referencias para abordar a lo largo de estos años, esta experiencia junto al «universo saharai». Una de las reflexiones que no ha cesado de bailar alrededor de esta investigación alude al uso, a la utilidad y la función de esta, ¿ha servido para algo? ¿será usada más allá de esta tesis doctoral? La intención se ha movido en la dirección de no sólo aportar al pueblo saharai desde otras formas de hacer y compartir la colectividad, sino caminar tras las sendas del tebal, recorrer sus huellas articulando la etnografía compartida de la mano de las prácticas activistas femeninas y el archivo digital. Sirviéndonos de la interdisciplinariedad que la colaboración

en nuestro caso concreto ha demandado desde el primer momento, poniendo en diálogo la Antropología con la Historia, Musicología, Etnomusicología, Literatura, Biblioteconomía, Ciencias Políticas, Ingenierías Informática y Telecomunicaciones, Geografía, Marketing, Turismo, Patrimonio y Bellas artes, porque se anhelaban entre sí para configurar este trabajo, que de otra forma y sin todas las personas que han compartido colectivamente sus saberes desde sus identidades diversas, no hubiese sido posible. Se ha usado el «tebal» como una guía-recurso para indagar y descubrir una música de tradición oral, con origen difuso, remontado a las tribus beduinas de origen hassaní que se asentaron en el Norte de África desde el siglo IX, a las relaciones artísticas que se han tejido desde el Sahel, concretamente con países tan cercanos culturalmente hablando como Mauritania, Mali, Senegal o Sudán (Shoup, 2007), y que han brindado una narrativa identitaria propia, reconstruida tras las líneas fronterizas «colonialistas», defendiéndose de estas bajo una reivindicación comunitaria cultural de casi medio siglo. Todos los relatos de identidad (es) que se presentan en este panorama han experimentado la geografía como la barrera (s) para la «salvaguarda» de su patrimonio, en peligro de perderse como hemos estudiado, tras cuarenta y siete años marcados por el peligro de la «aculturación». Hoy podemos decir, sin pretensiones de sentar cátedra ni generalizar, que la música saharai es:

- Una música multisituada (Marcus, 2011) donde los y las artistas se sitúan:
  1. Desde el exilio en hamada argelina, donde las prácticas musicales se enfocan quizás a mantener la tradición cultural que han usado desde tiempos memoriales: ¿Qué músicas?
  2. Desde la diáspora, en el Estado español y otros. Donde aun conservando su «tradición musical», la transforman de alguna manera para fusionarse con otros estilos y formas de hacer desde los países donde se encuentran migrando.
  3. Desde la ocupación (TTOO), lugar desde el que no se ha podido indagar por los diferentes obstáculos que el Estado alauita impone para este tipo de iniciativas y para todo lo relacionado con el Sáhara Occidental. Aunque los atentados contra los derechos humanos y represión cultural e identitaria es diaria en el territorio, intuimos que las prácticas musicales ocupan el espacio del hogar, desde dentro, y con una presencia de ritmos tradicionales.

- Intermitentemente local y/o popular, arraigada a un territorio y grupo cultural, apegada a un pasado (identidad nacional). Transformada y reconfigurada en base a su experiencia sonora y los contextos por donde se sitúa (identidad transnacional). Toma de cada lugar aquello que va necesitando, construyendo incluso una (identidad múltiple).
- Discontinua, tradicional y moderna, y en ocasiones comercial (caso Nubenegra).
- Una música «entremedias», entre el mercado de consumo de la industria cultural y su memoria colectiva.

Todas estas características comparten la base de ser una música combativa, donde más allá de la tradición, modernidad o la hibridación entre dos aguas, resiste, lucha, grita y combate. Una música que debiera mirarse más allá de lo nacional y local para traspasar y hacer efectivas las fronteras de sus resistencias. Como consecuencia de todo lo que hemos visto, las «escenas musicales» (Rohner y Contreras, 2020) por donde la música saharai se ha ido moviendo a lo largo de las últimas décadas, están representadas en primer lugar, por las «escenas musicales locales», con base contextual y apego. En segundo lugar «escenas musicales translocales» asociadas a otras escenas en el espacio-tiempo pero también ligadas al contexto. En tercer lugar, «escenas musicales virtuales» que son definidas a través de internet, distribuidas por multiplicidad de lugares. A esta clasificación de escenas podemos añadir las «escenas transnacionales y múltiples», generadas por las transformaciones e interpretaciones que se producen desde cada lugar y conexión con otras escenas.

En definitiva, hoy podemos dar respuesta a los objetivos que se plantearon al inicio de esta tesis doctoral, afirmando que la música saharai tiene un papel fundamental en la reivindicación por la lucha de un pueblo, donde la sonoridad del tebal se pasea por cada rincón de los usos y rituales sociales que lo representan, de un modo u otro, bajo ciertas condiciones o parámetros transmitidos oralmente y a través de un legado generacional. Donde las mujeres portan los saberes en su multiplicidad de identidades, que aún siendo reconocidas, deberían ser mucho más visibilizados y respetados. Que los patrones musicales saharais propios no vienen dados por aquellos occidentalizados, pero de algún modo les influyen y los transforman bajo el paraguas de la distribución y la comercialización del pasado, que aún siendo vigente parece «defenderse» de este tipo de prácticas, con intentos actuales de autogestión

de los y las artistas, independientemente de los intereses de las instituciones, fundaciones y/o asociaciones ligadas a ello. Por último, que reconstruir la historia del tebal en la sociedad saharai y el origen de su asociación con lo femenino ha sido complejo, puesto que ha supuesto indagar y enlazar su relación con la música hasaní y los pueblos que atravesaron el Norte de África y el Sahel, desde el siglo XI, dejando un legado que también afectó a nuestra península, por tanto a nuestra memoria colectiva, gracias a los Almorávides (Sanhaja) que llegaron a Al-Ándalus a finales del siglo XI, procedentes de las tribus Banu Hassan, que venían del Yemen, hasta la aparición «escrita» del uso que los árabes hicieron del «tebal» o «atabal» a partir del siglo XX, su historia y clasificaciones, fuentes documentales evidencias históricas, relaciones, formas de elaboración, toques, denominaciones, etc. Fueron los Almorávides (Sanhaja o Zenaga), quienes portarían unos sonidos de ida y vuelta desde el Norte de África al Mediterráneo y viceversa, que ligados a las influencias de las culturas del Sahel (Ghana, Mali, Sudán o Mauritania), conformaron la tradición cultural que llega hasta nuestros días. Que los bereberes acabaron mezclándose con los árabes de Banu Hassan surgiendo así el grupo de los Beidan o Bidani fue un hecho, y que las personas que ostentaron la música y la poesía «Igwawen», en su mayoría fueron hombres también, porque a ellas no se las nombra hasta los trabajos publicados por ellas mismas y algunos de sus compatriotas: Galia (1998), UNMS (2011), Hasnaoui (2013), Aziza Brahim (2018), Horma (2019) o Hassan y Mint El Hanevi (2015).

Podemos concluir señalando que en la memoria colectiva de los y las saharais basada en nuestra tipología de metodologías, la comunidad ha asociado el tebal a lo femenino, aún reconociendo la existencia de hombres que saben y lo siguen tocando (maestro Mahfud) aunque por lo general, en la cultura saharai no «está bien visto» entre ellos. Pero sorprende el hecho de que la mayoría de las artistas que lo tocan, han sido enseñadas por este, o por mujeres de sus familias, pero también por hombres, lo que puede significar que habría existido un pasado de uso mixto en cuanto a la ejecución de este instrumento, pero con el tiempo, la introducción posterior de la guitarra y otros instrumentos, haría que su uso quedara reservado a las mujeres, que también lo tocan para la danza, y para los cantos religiosos dedicados al profeta «Medej», donde parece que también lo tocan ellos.

Por toda esta asociación y búsqueda de orígenes, se ha intentado entender las influencias de la música bidan-hasaní, sus características, prin-

cipales artistas saharauis en los estilos tradicional, moderno y entremedias, cómo quieren representarse, y las necesidades concretas de conjugar todo ello a través la experimentación de formas participativas de producción y difusión de saberes, que como consecuencia han derivado en la elaboración de una plataforma digitalmente accesible, colaborativa y con fines sociales, que empieza a nutrirse de cada una de las personas que de algún modo se ligan a esta comunidad.

Los obstáculos y desafíos futuros que se presentan no son precisamente pocos: la geopolítica internacional ligada a la falta de medios, financiación y responsabilidad para trabajar colectivamente y en una misma dirección de intereses por parte de los agentes « en escena » dificulta tanto los intentos de visibilizar y recuperar una cultura cada vez más reprimida, una identidad difusa y unos objetivos encaminados, sobre todo desde el pasado año 2022 (giro de la política española), hacia la consecución de la lucha por la independencia del Sáhara Occidental.

Como desafíos que han merodeado esta tesis, además de la falta de tiempo para seguir completando esta reconstrucción de los hechos (que sería conveniente continuar) desde diversas perspectivas y disciplinas que completen esta memoria colectiva, (que como he mantenido a lo largo de este trabajo, forma parte de la nuestra, y que por algún motivo y de algún modo parece no interesar a nuestras instituciones), hasta la falta de financiamiento, medios, organización, dificultad de catalogación del material documental al completo, que rescatan la incertidumbre sobre la utilidad e información certera sobre el futuro de «Sahara Soundscapes», que conoceremos en los próximos años, ya fuera desde la academia, pero quién sabe si también dentro de esta.

### Un poema final

Quiero concluir el trabajo de todos estos años, como empezaba, comentando desde qué lugar surge esta tesis, desde Cantabria, con un poema de verso libre que escribí, desde ese mismo lugar y en ese mismo momento, en uno de esos momentos donde desde la distancia de tus seres queridos, se replantean multitud de cuestiones:

### Narcosis musical

Los tambores replican en el desierto, un atisbo musical impregna las esperanzas despiertas de la espera en el tiempo. Tam Tam incesante golpea la piel de vaca, camello o cabra, anudada a su tronco más ancestral.

Voces femeninas se funden en el aire traspasando los epliques de corcheas que pretenden llegar al mar, un océano arbitrario separado por las fronteras de una injusticia, que juega desde el horizonte con sonidos de una sabiduría que no puede susurrar más.

Empero el t´bal, conjuga sus ritmos a través de símbolos gestuales representados por aquellas historias que se transmiten a través de la oralidad generacional. Se escuchan los saberes de la libertad, respeto y tolerancia, como formas insurgentes de una lucha fémina que ostenta la manifestación cultural propia de su musicalidad.

En un intento de (re) construir su propia forma de entender el arte como identificación, el tambor rebosante de sonidos y danzas, llena de vida y optimismo el designio de su civilización. Se suceden olas de simbolismo que acompañan guitarras, toques y danzas, ecos sobreviven en la incertidumbre de la espera de un fenómeno que quiere ser evocado, identificando su expresión.

Así las artistas del Sáhara Occidental, son propietarias de sus resonancias para visibilizar un territorio aún en sanación, la última colonia africana, que despertará de esta hipnosis cincuentenaria.

**Poema 3:** Narcosis musical de verso libre.  
Fuente: Jara Romero.





**Imagen 53:** Para las mujeres saharauis. Fuente: Vindicación Feminista nº 1.

*“Como mujer saharauí veo con recelo nuestro futuro, porque esta paz tan anhelada puede que también sea la causa de que veamos desmoronarse tantas conquistas de los tiempos de la revolución [...] la verdadera lucha sólo acaba de empezar, la lucha para que la mujer ocupe el lugar que le corresponde en un Sahara libre, sin ser discriminada ni marginada”.*

(Allan, 2007:86)

## Conclusões

Em resumo, a recente tradição para o estudo da música por parte da antropologia (desde finais do século XIX), teve um legado de tinteira reducionista, etnocentrista e colonial, que supôs a entrada na cena do interesse pela «preservação das tradições musicais» de posicionamentos positivistas, «exotismo» das culturas musicais, e a negação do estudos musicais com perspectiva feminina. Como vimos, a partir da década de 1950 se produziria um ponto de inflexão, um impulso desde os estudos culturalistas para começar a dialogar com «outras disciplinas» e estudar a música (s) desde seus contextos e a antropologia desde as mulheres (Benedict, Mead, Dunham, Hurston, Primus), a territorialização e desterritorialização (Frith, 2001), ou as transformações que os aproximam de outras músicas «identidade transcultural». Nos anos setenta, autoras como Rosaldo (et al. 1974) visibilizaram as mulheres como agentes principais do estudo da cultura. A etnomusicologia começou a vincular-se com a antropologia reconstruindo as interações musicais dos povos, rejeitando as idéias únicas do «colonialismo europeu» para descrever as histórias no terreno, desde diversos contextos e perspectivas de outras realidades, que, como a africana, necessitavam de um trabalho etnográfico que pusesse no centro o estudo da música através das relações das pessoas (Merriam, 1964), as referências documentais, além de qualquer manifestação musical subalterna que não tivesse cabido anteriormente, e que oferecesse as «evidências» necessárias (Nketia, 1981), da continuidade ou transformação de um tipo de música (s). Voltar-se para os processos musicais ativos em vez de concentrar-se nos produtos (Finnegan, 2002), desde os conhecimentos situados (Haraway, 1995), foram as referências para abordar ao longo destes anos, esta experiência junto ao «universo saaraui». Uma das reflexões que não cessou de dançar em torno desta investigação refere-se ao uso, à utilidade e à função desta, serviu para alguma coisa? Será usada para além desta tese de doutoramento? A intenção tem-se movido na direção de não só dar ao povo saaraui de outras formas de fazer e compartilhar a coletividade, mas caminhar atrás das sendas do tebal, percorrer as suas pegadas articulando a etnografia partilhada pela mão das práticas activistas femininas e o arquivo digital. Servindo-nos da interdisciplinaridade que a colaboração no nosso caso concreto exigiu desde o primeiro momento, pondo em diá-

logo a Antropologia com a História, Musicologia, Etnomusicologia, Literatura, Biblioteconomia, Ciências Políticas, Engenharia Informática e Telecomunicações, Geografia, Marketing, Turismo, Patrimônio e Belas Artes, porque se ansiavam entre si para configurar este trabalho, que de outra forma e sem todas as pessoas que compartilharam coletivamente seus saberes desde suas identidades diferentes, não teria sido possível. O «tebal» foi usado como um recurso para indagar e descobrir uma música de tradição oral, com origem difusa, remontada às tribos beduínas de origem hassaní que se estabeleceram no Norte da África desde o século IX, às relações artísticas que foram desenvolvidas desde o Sahel, nomeadamente com países tão próximos culturalmente falando como a Mauritânia, o Mali, o Senegal ou o Sudão (Shoup, 2007), e que proporcionaram uma narrativa identitária própria, reconstruída atrás das linhas fronteiriças <colonialistas>, defendendo-se delas sob uma reivindicação comunitária cultural de quase meio século. Todos os relatos de identidade (s) que se apresentam neste panorama experimentaram a geografia como a barreira (s) para a «salvaguarda» do seu patrimônio, em perigo de se perder como temos estudado, depois quarenta e sete anos marcados pelo perigo da <aculturação>. Hoje podemos dizer, sem pretensões de estabelecer cátedra nem generalizar, que a música saharai é:

- Uma música multisituada (Marcus, 2011) onde os artistas se situam:
  1. Desde o exílio em Hamada argelina, onde as práticas musicais talvez se enfocam em manter a tradição cultural que usaram desde tempos memoriais: Que músicas?
  2. Desde a diáspora, no Estado espanhol e outros. Onde mesmo conservando sua «tradição musical», transformam-na de alguma forma para fundir-se com outros estilos e formas de fazer desde os países onde se encontram migrando.
  3. Desde a ocupação (TTOO), lugar a partir do qual não foi possível indagar pelos diferentes obstáculos que o Estado alauita impõe a este tipo de iniciativas e a tudo o que se relaciona com o Saara Ocidental. Embora as violações dos direitos humanos e a repressão cultural e identitária sejam quotidianas no território, intuimos que as práticas musicais ocupam o espaço doméstico, a partir de dentro, e com uma presença de ritmos tradicionais.

- Intermitentemente local e/ou popular, enraizada num território e grupo cultural, apegada a um passado (identidade nacional). Transformada e reconfigurada em base a sua experiência sonora e os contextos por onde se situa (identidade transnacional). Toma de cada lugar aquilo que vai necessitando construindo inclusive uma (identidade múltipla).
- Descontínua, tradicional e moderna, e às vezes comercial (caso Nubenegra).
- Uma música «entremédias», entre o mercado de consumo da indústria cultural e sua memória coletiva.

Todas estas características compartilham a base de ser uma música combativa, onde além da tradição, modernidade ou hibridação entre duas águas, resiste, luta, grita e combate. Uma música que deveria ser vista além do nacional e local para ultrapassar e tornar efetivas as fronteiras de suas resistências. Como consequência de tudo o que vimos, as «cenas musicais» (Rohner e Contreras, 2020) por onde a música saharai se tem movido ao longo das últimas décadas, estão representadas em primeiro lugar, pelas «cenas musicais locais», com base contextual e apegado. Em segundo lugar «cenas musicais translocais» associadas a outras cenas no espaço-tempo mas também ligadas ao contexto. Em terceiro lugar, «cenas musicais virtuais» que são definidas através da internet, distribuídas por multiplicidade de lugares. A esta classificação de cenas podemos acrescentar as «cenas transnacionais e múltiplas», geradas pelas transformações e interpretações que se produzem desde cada lugar e conexão com outras cenas.

Em suma, podemos hoje dar resposta aos objectivos que foram propostos no início desta tese de doutoramento, afirmando que a música saharai tem um papel fundamental na reivindicação pela luta de um povo, onde a sonoridade do tebal se passeia por cada canto dos usos e rituais sociais que o representam, de um modo ou outro, sob certas condições ou parâmetros transmitidos oralmente por meio de um legado geracional. Onde as mulheres levam os saberes em sua multiplicidade de identidades, que ainda sendo reconhecidas, deveriam ser muito mais visibilizados e respeitados. Que os padrões musicais saarais próprios não vêm dados por aqueles ocidentalizados, mas de algum modo os influenciam e os transformam sob o guarda-chuva da distribuição e comercialização do passado, que ainda sendo vigente parece «defender-se» deste tipo de práticas, com tentativas actuais de auto-gestão dos artistas, independentemente dos interesses das instituições, fundações e /ou associações a eles ligadas. Por últi-

mo, que reconstruir a história do tebal na sociedade saarai e a origem da sua associação com o feminino tem sido complexo, uma vez que tem sido necessário investigar e ligar a sua relação com a música hasaní e os povos que atravessaram o Norte da África e o Sahel, desde o século XI, deixando um legado que também afetou a nossa península, portanto a nossa memória coletiva, graças aos Almorávides (Sanhaja) que chegaram a Al-Ándalus no final do século XI, provenientes das tribos Banu Hassan, que vinham do Iémen, até a aparição «escrita» do uso que os árabes fizeram do «tebal» ou «Atabal» a partir do século XX, sua história e classificações, fontes documentais evidências históricas, relações, formas de elaboração, toques, denominações, etc. Foram os Almorávides (Sanhaja ou Zenaga), que ostentariam uns sons de ida e volta do Norte da África ao Mediterrâneo e vice-versa, que ligados às influências das culturas do Sahel (Gana, Mali, Sudão ou Mauritânia). Eles moldaram a tradição cultural que chega até hoje. Que os berberes acabaram se misturando com os árabes de Banu Hassan surgindo assim o grupo dos Beidan ou Bidani foi um facto, e que as pessoas que ostentaram a música e a poesia «Iga-wen», em sua maioria foram homens também, porque só são nomeadas depois dos trabalhos publicados por si e por alguns dos seus compatriotas: Galia (1998), UNMS (2011), Hasnaoui (2013), Aziza Brahim (2018), Horma (2019) ou Hassan e Mint El Hanevi (2015).

Podemos concluir assinalando que na memória coletiva dos e das saarais baseada em nossa tipologia de metodologias, a comunidade tem associado o tebal ao feminino, ainda reconhecendo a existência de homens que sabem e seguem tocando (mestre Mahfud), ainda que no geral, na cultura saarai não «está bem visto» entre eles. Mas surpreende de facto que a maioria das artistas que o tocam, foram ensinadas por ele, ou por mulheres de suas famílias, mas também por homens, o que pode significar que haveria um passado de uso misto quanto à execução deste instrumento, mas com o tempo, a introdução posterior da guitarra e outros instrumentos, faria que seu uso ficasse reservado às mulheres, que também o tocam para a dança, e para os cantos religiosos dedicados ao profeta «Medej», onde parece que também o tocam eles.

Por toda esta associação e busca de origens, procurou-se compreender as influências da música Bidan-hassaní, as suas características, principais artistas saarais nos estilos tradicional, moderno e entremédias, como querem representar-se, e as necessidades concretas de conjugar tudo isto através da experimentação de formas participativas de pro-

dução e difusão de saberes, que resultaram na elaboração de uma plataforma digital acessível, colaborativa e com fins sociais, que começa a nutrir-se de cada uma das pessoas que de algum modo se ligam a esta comunidade.

Os obstáculos e desafios futuros que se apresentam não são poucos: a geopolítica internacional ligada à falta de meios, financiamento e responsabilidade para trabalhar colectivamente e numa mesma direcção de interesses por parte dos agentes «no palco» dificulta tanto as tentativas de visibilizar e recuperar uma cultura cada vez mais reprimida, uma identidade difusa e objectivos, sobretudo desde 2022 (viragem da política espanhola), rumo à realização da luta pela independência do Saara Ocidental.

Como desafios que rondaram esta tese, além da falta de tempo para continuar completando esta reconstrução dos factos (que seria conveniente continuar) desde diversas perspectivas e disciplinas que completem esta memória coletiva, (que, como tenho mantido ao longo deste trabalho, faz parte da nossa, e que por algum motivo e de algum modo parece não interessar as nossas instituições), até a falta de financiamento, meios, organização, dificuldade de catalogação do material documental ao completo, que resgatam a incerteza sobre a utilidade e informação certa sobre o futuro de «Sahara Soundscapes», que conheceremos nos próximos anos, já fora da academia, mas quem sabe se também dentro desta.

### Um poema final

Quero concluir o trabalho de todos estes anos, como começava, comentando desde que lugar surge esta tese, desde Cantabria, com um poema de verso livre que escrevi, desde esse mesmo lugar e nesse mesmo momento, em um daqueles momentos onde da distância de seus entes queridos, muitas questões são colocadas:

### Narcese musical

Os tambores replicam no deserto, um vislumbre musical impregna as esperanças despertadas da espera no tempo. Tam Tam ataca incessantemente a pele de vaca, camelo ou cabra, ligada ao seu tronco mais antigo.

Vozes femininas se fundem no ar ultrapassando os epliques de colcheias que pretendem chegar ao mar, um oceano arbitrário separado pelas fronteiras de uma injustiça, que joga desde o horizonte com sons de uma sabedoria que não pode mais sussurrar.

Mas o t bal, conjuga seus ritmos através de símbolos gestuais representados por aquelas histórias que se transmitem através da oralidade geracional. Ouvem-se os saberes da liberdade, respeito e tolerância, como formas insurgentes de uma luta fêmea que ostenta a manifestação cultural própria da sua musicalidade.

Em uma tentativa de (re) construir sua própria forma de entender a arte como identificação, o tambor transbordante de sons e danças, cheio de vida e otimismo o desígnio de sua civilização. Se sucedem ondas de simbolismo que acompanham guitarras, toques e danças, ecos sobrevivem na incerteza da espera de um fenômeno que quer ser evocado, identificando sua expressão.

Assim as artistas do Saara Ocidental, são proprietárias de suas ressonâncias para visibilizar um território ainda em sanção, a última colônia africana, que despertará desta hipnose cinquentenária.

**Poema 3:** Narcese musical do verso livre.

Fuente: Jara Romero







# SAHARA SOUNDSCAPES. TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL.

Entre la etnografía compartida,  
las prácticas artivistas femeninas  
y el archivo digital.



ÍNDICE GRÁFICO



## Índice figuras

- FIGURA 1. Dibujo «tebal». Fuente: Desconocida.
- FIGURA 2. Estructura sociedad bidani. Elaboración propia. Fuente: Touré, M. (2019).
- FIGURA 3. Seis aspectos básicos para el enfoque de la etnomusicología. Fuente: Pinto (2001: 209).
- FIGURA 4. Aspectos básicos para nuestro enfoque etnomusicológico. Sonidos, expresiones y contextos. Fuente: (Ibid).
- FIGURA 5. Acceso plataforma. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FIGURA 6. Crea una nueva cuenta. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FIGURA 7. Confirmación de email I: Fuente: Sahara Soundscapes.
- FIGURA 8. Confirmación de email II: Fuente: Sahara Soundscapes.
- FIGURA 9. Diagramas de casos de uso rol miembr@. Fuente: Muelas, (2022:36).
- FIGURA 10. Diagramas de casos de uso rol artista. Fuente: Muelas, (2022:37).
- FIGURA 11. Diagramas de casos de uso rol expert@. Fuente: Muelas, (2022:38).
- FIGURA 12. Diagramas de casos de uso rol administrad@r. Fuente: Muelas, (2022:39).

## Índice filatelia

- FILATELIA 1: Cartas desde El Aaiún a Antequera, Málaga. (1957). Fuente: Familia Cobos Romero.
- FILATELIA 2: Filatelia 2: Mujer saharai con tebal. Sellos Edifil 275/78. Fuente: Correos.
- FILATELIA 3: Filatelia 3: Mujer saharai con tebal. Sello 1972-1 Pro Infancia pinturas. Fuente: Correos.
- FILATELIA 4: Artistas saharauis. Sellos Edifil 275/78. Fuente: Correos.
- FILATELIA 5: Sahara Día del Sello 1972. Primer día de circulación. Fuente: Correos.
- FILATELIA 6: Trajes típicos españoles (1970). 25 - 1951. Fuente: Correos.
- FILATELIA 7: Sahara día del sello, primer día de circulación. 23 noviembre, 1969. Edifil 275/78. Fuente: Correos.
- FILATELIA 9: 23 noviembre, 1969. Edifil 275/78. Fuente: Correos.
- FILATELIA 10: 1 de junio, 1952 Edifil 94/5. Fuente: Correos.
- FILATELIA 11: 1 de junio, 1972. Edifil. 306/07. Fuente: Correos.
- FILATELIA 12: 23 noviembre, 1968. Edifil 268/70. Fuente: Correos.
- FILATELIA 13: 23 noviembre, 1973. Fuente: Correos.
- FILATELIA 14: 23 noviembre, 1952. Fuente: Correos.
- FILATELIA 15: 23 noviembre, 1952. Fuente: Correos.
- FILATELIA 16: 30 septiembre, 1964. Fuente: Correos.
- FILATELIA 17: 23 noviembre, 1958. Fuente: Correos.
- FILATELIA 18: 7 marzo, 1970. Fuente: Correos.
- FILATELIA 19: Sáhara Español (1975). Fuente: Iris Mexchrome.
- FILATELIA 20: Sáhara Español (1967). Fuente: Iris Mexchrome.
- FILATELIA 21: Sáhara Español. Año desconocido. Fuente: Desconocida.
- FILATELIA 22: Sáhara Español (1967). Fuente: Iris Mexchrome.
- FILATELIA 23: Sáhara. Juego en el Desierto «Damas». Fuente: Distribución Rabadán.

FILATELIA 24: Sáhara Español, Bailes Folclóricos. Fuente: Iris Mexchrome.

FILATELIA 25: Mujeres tebal borrosa. Fuente: Desconocida.

FILATELIA 26: Fiesta Dajla I (1946). Fuente: Desconocida.

---

## Índice fotografías

FOTOGRAFÍA 1: Aichetu, Darghala y Jara. Preparativos. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 2: Primer día boda. Henna Saharai con la artista @fatma\_buchra. Hleisa y Jara. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 3: Primer día boda saharai. Henna con la artista @fatma\_buchra. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 4: Segundo día boda saharai: La gran noticia. «Se han casado oficialmente». Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 5: Segundo día boda saharai. Ofrendas. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 6: Segundo día boda saharai, preparación jaima novio. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 7: Segundo día boda saharai, preparación ofrendas: Cordero. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 8: Segundo día boda saharai, preparación ofrendas: Camello. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 9: Segunda día boda saharai, preparación manjares. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 10: Segundo día boda saharai. Jaima novio. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 11: Segundo día boda saharai. Fiesta jaima familia y amigos/as novio. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 12: Segundo día boda saharai. Fiesta jaima familia y amigos/as novio II. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 13: Segundo día boda saharai. Fiesta jaima familia y amigos/as novio III. Esperando al novio. Actuación Ali Seidah. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 14: Segundo día boda saharai. Madre del novio con sus amigas, mostrando artesanía saharai. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 15: Segundo día boda saharai. Recibimiento en jaima de la novia, para familia y amigos/as del novio. (El Aaiún). Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 16: Segundo día boda saharai. Recibimiento en jaima de la novia, para familia y amigos/as del novio II. (El Aaiún). Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 17: Tercer día boda saharai. Jaima de novio y novia, con amigos/as de ambos. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 18: Yendo a la escuela. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 19: Cuidado animales. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 20: Camino a casa. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 21: Hijas de las nubes. Lluvia y usos cotidianos. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 22: Desde mirador de Bojador, barrio 27. Tinduf, Argelia.

FOTOGRAFÍA 23: ¿Camino a casa?. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 24: Gasolinera. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 25: Acto bienvenida artistas, Ausserd, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 26: Servicio urgencias Bojador, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 27: Peluquería Barbería Chej (Hasana Dadah), Bojador. Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.

FOTOGRAFÍA 28: Escuela de arte de Bojador, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.



- FOTOGRAFÍA 29: Conversatorios con Maguey y Mahfud. El Aaiún, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 30: Conversatorios con Beibo y Lama. El Aiún, Tinduf.. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 31: Centro de arte del mártir Lehibib by Larbi. Smara, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 32: Escuela de arte de Bojador, Tinduf. Creando artesanía. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFIA 33: Vida cotidiana. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 34: Vida cotidiana II. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 35: Estudio El Mottlani. Ali Seidah y Lamrabat, Ausserd, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 36: Raúl y Ahmed, nuestros grandes ayudantes. Bojador, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 37: Bala preparando el fuego. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 38: Ahmed cocinando «pan de arena». Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 39: Preparando carne de camello para «Mbrisa». Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 40: Futuro incierto. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 41: Futuro incierto II. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 42: Las resistentes. Kneita y Aichetu. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 43: Silena gaspar bailando interpretando Tefla Madlouma a través del flamenco. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 44: Plano zapatos flamencos y tebal saharai. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 45: Saberes compartidos; danza flamenca y saharai, tebal saharai, viola caipira, cantos y ritmos bleida. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 46: Tambor jimma, Etiopía. Tebal saharai, Sáhara Occidental y Mauritania. Viola caipira, Brasil. Cajón flamenco, Perú. Isabel Casals, Silena Gaspar, Basma Moulay, Cyran Costa. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 47: Té saharai. Tetera del artista Larbhi, Smara, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 48: Conversatorios en femenino bajo la jaima. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 49: Jimma y tebal dialogan en clave femenina. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 50: Moulay sirviendo la leche «lban» en los cuencos tradicionales «Gadha».
- FOTOGRAFÍA 51: Danza saharai. Adorno cabeza: «Daфра». Pulseras: «Larsag». Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 52: Annika Havlicek, danza contemporánea con melfa saharai. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 53: Annika Havlicek, danza contemporánea con melfa saharai II. Fuente: Sahara Soundscapes.
- FOTOGRAFÍA 54: Astrid Ruth, Juana Larreta, Isabel Casals. Fuente: Damien Steck.
- FOTOGRAFÍA 55: Astrid Ruth, Juana Larreta, Basma Mulay. Isabel Casals, Jara Romero. Fuente: Damien Steck.
- FOTOGRAFÍA 56: Juana Larreta, Basma Moulay, Yslem Hijo del Desierto, Jara Romero, Astrid Ruth, Isabel Casals. Fuente: Damien Steck.

## Índice infografías

- INFOGRAFÍA 1: Espiral del tiempo 1884-1956. Fuente: Elaboración propia.
- INFOGRAFÍA 2: Espiral del tiempo 1957-1969. Fuente: Elaboración propia.
- INFOGRAFÍA 3: Espiral del tiempo 1973-1975. Fuente: Elaboración propia.
- INFOGRAFÍA 4: Espiral del tiempo 1976-2004. Fuente: Elaboración propia.
- INFOGRAFÍA 5: Espiral del tiempo 2009-2022. Fuente: Elaboración propia.

INFOGRAFÍA 6: Espiral del tiempo 2022. Fuente: Elaboración propia.

#### ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1: Campamentos de Refugiados y Refugiadas de Tinduf, Argelia. Fuente: Sahara Soundscapes.

IMAGEN 2: Juan Romero Cobos' soldado número 24231, según lista de combatientes en la guerra Sidi-Ifni 1956-1957. Fuente: Familia Romero.

IMAGEN 3: Eslabones encontrados. Hleisa Hamdi y Aicha Sidi. Panel Exilio. Exposición Daqqat Sáhara.

IMAGEN 4: Collage de archivos elaboración propia. Fuente: Autoría desconocida.

IMAGEN 5: Vadiya Cheine en Almuñécar, Granada. Fotografía: Raúl García Cuesta.

IMAGEN 6: Manos de un maestro, Mahfud. Panel 1: Tebal. Exposición Daqqat Sáhara. Fotografía: Ibid.

IMAGEN 7: Un horizonte incierto. Tarba Beibo. Panel Latido. Exposición Daqqat Sáhara.

IMAGEN 8: Categorías de análisis. Fuente: Elaboración propia.

IMAGEN 9: Zora Hurston golpeando el hountar, o mama tambor. Fuente: Library of Congress.

IMAGEN 10: Katherine Dunham Company, 1945. Con Lawaune Ingra, Lucille Ellis y Richardena Jackson. Fuente: Getty Images.

IMAGEN 11: Pearl Primus at Jacob 's Pillow, 1950. Fuente: Jacob 's Pillow Dance Interactive.

IMAGEN 12: Ser lo que quieras ser. Panel Esperanza futura. Exposición Daqqat Sáhara.

IMAGEN 13: Estructura de Richat. Fuente: <https://www.nasa.gov/>

IMAGEN 14: Mapa de experiencias I. Fuente: Elaboración propia.

IMAGEN 15: Mapa de experiencias II. Fuente: Elaboración propia.

IMAGEN 16: Mapa de experiencias III. Fuente: Elaboración propia.

IMAGEN 17: Villa Cisneros-Dajla. 1946. Fuente: Autoría desconocida.

IMAGEN 18: Cortometraje «El precio de la belleza». Fuente: [Nomads HRC](#)

IMAGEN 19: Vista del Aaiún. Digitalización realizada por ULPGC, 2019. Fuente: López Sánchez, (1970).

IMAGEN 20: Sección B. Demografía: I, II, III. Censo población 1961. Fuente: INE.

IMAGEN 21: Poblaciones de derecho y de hecho, de las provincias y de las capitales españolas. Fuente: INE.

IMAGEN 22. Censo población 1970. Fuente: INE.

IMAGEN 23. Taller de tebal saharai impartido por Vadiya Chein, junto a Habiba Salama y Basma Moulay. Granada 2019. Fuente: Sahara Soundscapes.

IMAGEN 24. Mariem Hassan, «Soy Saharai». Fuente: Ediciones Calamar, 2014.

IMAGEN 25. Tebal saharai Sáhara. Fuente: Autor/a desconocido/a.

IMAGEN 26: Presentación Sahara Soundscapes. 25 Noviembre, 2022. Diseño cartel: Ariana S. Cota.

IMAGEN 27: Tefla Madlouma. Cartel diseñado por Ariana S. Cota para Decortoán Jaén, 2022.

IMAGEN 28: Nube de palabras. Gea, D. (2022: 75).

IMAGEN 29: Tweet fecha 14 noviembre 2020. Fuente: @sahasoundscap2.

IMAGEN 30: Retwitteado por. Fuente: Ibidem.

IMAGEN 31: Instagram de Vadiya Cheine. Fuente: Instagram.

IMAGEN 32: Instagram de Aichetu H. 1º Premio Yes, Women Can. Ed. 2020. Fuente: UGR Igualdad.

IMAGEN 33: Instagram de Ali. S. Grabando Harbu Atahrir. Fuente: Instagram.

IMAGEN 34: Txema G. De Lozoyo. Foto: Tarba Beibo, por Raúl G. Fuente: Facebook.

- IMAGEN 35: Medialab UGR. Fuente: Spreaker.
- IMAGEN 36: Concejalía de Igualdad, Jaén. Exposición «Daqqat Sáhara». Marzo 2022.
- IMAGEN 37: Vimeo Annika Havlicek. (Última consulta: 29/10/2022). Fuente: Vimeo.
- IMAGEN 38: Infraestructura para la plataforma: Fuente: Freepik
- IMAGEN 39: Acceso plataforma. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 40: Crear nueva cuenta: Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 41: Visualización recursos como usuari@ I. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 42: Visualización recursos como usuari@ II. Plataforma actualizada. (Última consulta 27 de marzo 2023). Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 43: Explorar recursos-búsqueda. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 44: Ejemplo recurso Tarba Beibo y Jayetu Lama. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 45: Mis recursoS como usuari@. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 46: Subir un recurso. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 47: Mis recursos. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 48: Tablón de anuncios. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 49: Crear nuevo anuncio. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 50: Tablón de anuncios. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 51: Nuevo mensaje. Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 52: Buzón de mensajes: Fuente: [Sahara Soundscapes](#).
- IMAGEN 53: Para las mujeres saharauis. Fuente: Vindicación Feminista nº 1.

---

## Índice mapas

- MAPA 1: Guerguerat, acontecimientos de la crisis de la región desde 2020. Fuente: USC.
- MAPA 2: Sahara Desert. Fuente: [Encyclopedia Britannica](#).
- MAPA 3: Mapa del Sahara-Sahel mostrando «la zona de conflicto» 2022. Fuente: Rahmane, (2022).
- MAPA 4: Región del Sahel. Fuente: <https://es.infochretienne.com>
- MAPA 5: Mapa del Sáhara Occidental: 1880. Autor Emile Masqueray: Fuente: USC.
- MAPA 6: Mina de Fosfatos Bou Craa. Fuente: Google Maps.
- MAPA 7: Mapa de Berbería (1767). Fuente: USC.
- MAPA 8: Plano de Río de Oro: Según trabajos ingleses. Fuente: Instituto Geográfico Nacional.
- MAPA 9: Sáhara Español Río de Oro. Autoría: Chías y Carbó, B. (1909). Fuente: Biblioteca Digital Real Academia de la Historia.
- MAPA 10: Cabo Blanco (Mauritania). Cartas náuticas. 1885. Bahía el Galgo. Fuente: Instituto Geográfico Nacional.
- MAPA 11: Sáhara Occidental. Mapas generales 1900. Salinas de Iyil. Fuente: Instituto Geográfico Nacional.
- MAPA 12: Tratado hispano-francés 1902. Fuente: V.E.P.M. (1941).
- MAPA 13: Mapa del Sáhara Español después de 1958. Fuente: Campos, A. (2017:12).
- MAPA 14: Localización por tribus de sus fracciones nómadas y sedentarias. Fuente: USC.
- MAPA 15: Campamento de Refugiados/as saharauis, Argelia. Fuente: WTP 2018.

MAPA 16: Mapa histórico-político-jurídico del Sáhara Occidental. (2016). Rozas y Barral. Fuente: USC.

MAPA 17: Mapa de las poblaciones del Sáhara Occidental. Autor: Carlos Ruis Miguel: Fuente: USC.

MAPA 18: Mapa de los campamentos de refugiados/as saharauis en Tinduf-Argelia. Fuente: USC.

MAPA 19: Mapa de localización de Guerguerat. Fuente: Google Maps.

MAPA 20: Principales ciudades caravaneras de los siglos X-XII. Fuente: Hamadi, A. B, (2003: 41).

## Índice partituras

PARTITURA 1. Bleida tradicional and Bleida personal. Tabla 5: MC1. EA. Entrevista 4. Fuente: De Cyran Costa para Sahara Soundscapes.

PARTITURA 2: Ritmos Sharaa. Tabla 5. MC 1. EA. Entrevista 4. Fuente: De Cyran Costa para Sahara Soundscapes.

PARTITURA 3: Ritmos Sharaa2. (Variación). Tabla 5. MC 1. EA. Entrevista 4. Fuente: De Cyran Costa para Sahara Soundscapes.

PARTITURA 4: Ritmo Serbat con variación. Tabla 5. MC 1. EA. Entrevista 4. Fuente: De Cyran Costa para Sahara Soundscapes.

PARTITURA 5: Ritmos Serbat2. (Variación 1, 2, 3, parte inferior). Tabla 5. MC 1. EA. Entrevista 4. Fuente: De Cyran Costa para Sahara Soundscapes.

## Índice prácticas geolocalización

GEOLOCALIZACIÓN 1. Cuadro resumen lugares creados Google Maps I. Fuente: Perfil Sahara Soundscapes.

GEOLOCALIZACIÓN 2. Cuadro resumen lugares creados Google Maps II. Fuente: Perfil Sahara Soundscapes.

GEOLOCALIZACIÓN 3. Geolocalización 3. Cuadro resumen lugares creados Google Maps III. Fuente: Sahara Soundscapes.

GEOLOCALIZACIÓN 4. Ej. Lugares creados con fotografía 360: Google Street View. Centro de arte del mártir Lehbib, by Larbi Lehbib (arriba). Ali Seida El Mottlani: Estudio de Grabación (abajo). Fuente: Sahara Soundscapes.

GEOLOCALIZACIÓN 5. Ej. Lugares creados con fotografía 360: Google Street View. Mirador de Sahara Soundscapes en El Aaiún, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.

GEOLOCALIZACIÓN 6. Ej. Lugares creados con fotografía 360: Google Street View. Tarba Beibo, artista de la percusión, Tebal. El Aaiún. Jadiyahet Lama, artista de la percusión, Tebal. El Aaiún. Fuente: Sahara Soundscapes.

GEOLOCALIZACIÓN 7. Ej. Lugares creados con fotografía 360: Google Street View. Afueras de Bojador, dunas (izquierda). Rotonda de Bojador (derecha). Fuente: Sahara Soundscapes.

GEOLOCALIZACIÓN 8: Ej. Lugares creados con fotografía 360: Google Street View. Fuente: Sahara Soundscapes. Familia Tarba Beibo (izquierda). Tarba Beibo y Jadiyahet Lama, artistas de la percusión, Tebal (derecha).

## Índice poemas

POEMA 1: Zahra Hasnaoui. Fuente: Libro «Mil y un poemas», 2013.

POEMA 2: Drmizat. Fuente: La Jornada.

POEMA 3: Smara. Fuente: Haz lo que debas.

POEMA 4: Lágrimas de un pueblo herido. Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

POEMA 5: Narcosis musical de verso libre. Fuente: Elaboración propia.



## Índice prensa

- PRENSA 1: Boletín de la Real Sociedad Geográfica. (1950).
- PRENSA 2: El Correo Catalán. (1975).
- PRENSA 3: Sáhara libre (1981) Nº 117.
- PRENSA 4: La Realidad Saharaui (1975). Nº 65.
- PRENSA 5: La Realidad Saharaui (1975). Nº 97.
- PRENSA 6: La Realidad Saharaui (1975). Nº 98.
- PRENSA 7: La Realidad Saharaui (1975). *Diario Bilingüe de Sáhara*. Nº 99.
- PRENSA 8: Diario 16. (1985). Nº 214.
- PRENSA 9: Diario 16. (1985). Nº 116.

## Índice revistas

- REVISTA 1: Vindicación Feminista. Ediciones de Feminismo. S.A. Número (1).
- REVISTA 2: Sapiens número (102).
- REVISTA 3: Historia 16. Año XV, Nº 177-1991.
- REVISTA 4: TBO. (1958). Número (251)
- REVISTA 5: Temas españoles, nº 441, 1961.
- REVISTA 6: Historia y Vida Nº 111. Año X.
- REVISTA 7: Temas españoles. Nº 58, 1953.
- REVISTA 8: Temas españoles, Nº 383.
- REVISTA 9: CAMBIO 16 (1975). Número 181.
- REVISTA 10: VIAJAR (1985). Núm.70.
- REVISTA 11: Cuadernos de revista española de historia militar nº4. (1975).
- REVISTA 12: ByN Ella. (2001).
- REVISTA 13: Historia 16. (1979). Año IV. Extra IX.
- REVISTA 14: Suplemento semanal ABC. (1975).
- REVISTA 15: Triunfo. (1975).
- REVISTA 16: Africa. Números (260-261).
- REVISTA 17: CAMBIO 16. (1975). Nº 181.

## Índice tablas

- TABLA 1: Métodos Dominantes 1. (MC1). Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 2: Métodos Dispersos, abiertos e improvisatorios 2. (MD2). Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 3: Guías entrevistas EA, EC, EM. (MC1). Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 4: Guías entrevistas OC, OEE, OI, OT, OAPP. (MD2). Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 5: MC 1. EA. Entrevista a artistas. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 6: MC 1. EC. Entrevista-cuestionario a comunidades. Fuente: Elaboración propia.

- TABLA 7: MC 1. EM. Entrevista a mujeres saharauis. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 8: MD 2. OC. Observación participativa/Conversatorios en comunidad. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 9: MD2. OEE. Observación participativa/prácticas dialógicas en el Estado Español. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 10: MD2. OI. Observación participativa de eventos Intersaberes. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 11: MD2. OT. Observación participativa de diálogos en Tinduf. (Argelia). Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 12: MD2. OAPP. Observación participativa App Software (ETSIIIT). Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 13: MD2. Prácticas geolocalizadas. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 14: MD2. Social Media. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 15: MD2. Prácticas performativas. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 16: Herramientas digitales usadas. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 17: División de la población saharauí en la actualidad. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 18: Dos elementos, el modo y la vía. Elaboración propia. Fuente: Baba, A.S.O.M. (2015).
- TABLA 19: Modos del Haul. Fuente: Giménez Amorós, (2013).
- TABLA 20: Gamas, escalas, estructuras interválicas, características, temas. Fuente: Oliviera, et al. (2016).
- TABLA 21: Modos y emociones
- TABLA 22: Progresión métrica poesía y música hasaní. Elaboración propia. Fuente: Deubel, (2012: 124).
- TABLA 23: Familia del tebal. Fuente: Tabla 5: MC 1. EA. Entrevista 5.
- TABLA 24. Ritmos del tebal, características y asociación con el baile. Elaboración propia. Fuente: Oliviera (2016:45).
- TABLA 25: Diferencias entre la música tradicional y la música moderna saharauí. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 26: Conceptos generales/Conceptos específicos. Fuente: Gea, D. (2022: 43).
- TABLA 27: Plataformas usadas para el trabajo colaborativo. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 28: El material de la colección. Fuente: Elaboración propia.
- TABLA 29: Derecho de cita. Fuente: Sahara Soundscapes.
- TABLA 30: Requisitos de datos. Elaboración propia. Fuente: Muelas, (2022).
-

## Listado de abreviaturas

<b>ACENO</b>	Revista de Antropología do Centro-Oeste Universidad Federal do Mato Grosso, Brasil
<b>ACNUR</b>	Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados
<b>ADA</b>	Agencia de Cooperación Austríaca para el Desarrollo
<b>AENOR</b>	Organización Internacional de Normalización
<b>AAPSE</b>	Asociación de artistas y poetas saharauis en Europa
<b>BD</b>	Base de datos
<b>CEPAL</b>	Repositorio digital de CEPAL, Comisión Económica para América Latina y Caribe
<b>CESO</b>	Centro Universitario de Estudios sobre el Sáhara Occidental
<b>CIT</b>	Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria
<b>CLACSO</b>	Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
<b>CSIC</b>	Centro Superior de Investigaciones Científicas
<b>DCMI</b>	Dublin Core Metadata Initiative
<b>DeCA-UA</b>	Departamento de Comunicación y Arte Universidad de Aveiro
<b>DIGIBUG UGR</b>	Repositorio institucional de la Universidad de Granada
<b>DRAE</b>	Diccionario de la Real Academia Española
<b>EA</b>	Entrevista a Artistas
<b>EC</b>	Entrevista/Cuestionario a comunidades
<b>EM</b>	Entrevista a Mujeres
<b>FCSH-NOVA</b>	Facultad de Ciencias Sociales y Humanas Universidad de Lisboa
<b>FLACSO</b>	Repositorio FLACSO, Facultad Latinoamericana en Ciencias Sociales
<b>GESI</b>	Grupo de Estudios en Seguridad Internacional
<b>H</b>	Hipótesis
<b>IAP</b>	Investigación Acción Participación
<b>ICFES</b>	Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior
<b>IEEE</b>	Instituto Español de Estudios Estratégicos
<b>IFAN</b>	Instituto Fundamental del África Negra
<b>INET-md</b>	Instituto de Etnomusicología Centro de estudios en música y danza
<b>INI</b>	Instituto Nacional de Industria
<b>IUMI</b>	Instituto de Migraciones
<b>KM</b>	Kilómetros
<b>MC1</b>	Métodos convencionales
<b>MD2</b>	Métodos dispersos, abiertos e improvisatorios
<b>NISO</b>	National Information Standards Organization
<b>NT</b>	Narrativa Transmedia
<b>OAPP</b>	Observación participativa App Software
<b>OC</b>	Observación participativa/diálogos en Comunidad
<b>OE</b>	Objetivo específico

<b>OEE</b>	Observación participativa/prácticas dialógicas en el Estado Español
<b>OG</b>	Objetivo general
<b>OI</b>	Observación participativa de eventos Intersaberes
<b>ONG</b>	Organización No Gubernamental
<b>OSM</b>	Open Street Map
<b>OT</b>	Observación participativa de diálogos en Tinduf, Argelia
<b>RAE</b>	Real Academia Española
<b>RASD</b>	República Árabe Saharaui Democrática
<b>RIME</b>	Revista del Instituto de Historia de la Europa Mediterránea
<b>SGAE</b>	Sociedad General de Autores y Editores
<b>SOMA</b>	Sonidos y Memorias de Aveiro
<b>TRANS</b>	Revista Transcultural de Música
<b>UGR</b>	Universidad de Granada
<b>ULPGC</b>	Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
<b>UMSO</b>	Una Mirada al Sáhara Occidental
<b>UNAM.</b>	Universidad Nacional Autónoma de México
<b>UNIFESSPA</b>	Universidad Federal del Sur y Sudeste del Pará Marabá, Brasil
<b>USC</b>	Universidad de Santiago de Compostela
<b>V.E.P.M</b>	Vicesecretaría de Educación Popular de Madrid
<b>WM</b>	World Music
<b>WFP</b>	World Food Programme





---

# SAHARA SOUNDSCAPES. TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL.

Entre la etnografía compartida,  
las prácticas artivistas femeninas  
y el archivo digital.

---

FUENTES DOCUMENTALES Y ANEXOS

---

## Fuentes documentales

Abu-lughod, L.

(1990). Can there be a Feminist Ethnography. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 5 (1), pp. 7-27.

(2008). *Dramas of Nationhood: The Politics of Television in Egypt*. Chicago: University of Chicago Press.

(2012). Escribir contra la cultura. *Andamios*, 9 (19), pp. 129-157.

(2019). Puede haber una etnografía feminista. En Caicedo, A. (Eds), *Antropología y feminismo* (pp.15-48). Colombia: Asociación Colombiana de Antropología.

Acker, A. & Kreisberg, A. (2020). Social media data archives in an API-driven world. *Archival Science*, 20 (2), pp. 105-123.

Acuña, Á. y Acuña, E. (2011). Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica. *Gazeta de antropología*, 27 (2), artículo 28.

AENOR-Organización Internacional de Normalización (2011). Conjunto de elementos de metadatos Dublin Core (UNE-ISO 15836). Descargado de: <https://tienda.aenor.com/norma-une-iso-15836-2011-n0047623>

Aguirre Baztán, A. (1993). *Diccionario temático de Antropología*. Barcelona: Marcombo-Boixareu Editores.

Alcazar, M.V. (2020). Hacer colectiva desde la frontera: afectos en el activismo punk y feminista de Tarantella. En Cejas, M. (Coord.), *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo*. (pp. 73-102). México: Ítaca.

Allan, J. (2007). Nationalism, Resistance, and Patriarchy: The Poetry of Saharawi Women. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 12 (1), pp. 78-89.

Alcobendas, M. (2004). *Los saharauis*. Málaga: Centro de ediciones de la Diputación de Málaga.

Angrosino, M. (2012). *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

Archivo Histórico Nacional. (1778). Tratado del Pardo de 24 de marzo de 1778 entre España y Portugal de amistad, garantía y comercio. *Ministerio de Cultura y Deporte*. Madrid. Recuperado de: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/6083867>

Arévalo, J.M. (2010). El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales. *Gazeta de Antropología*, 26 (1), artículo 29.

Ariza Pomareta, J. (2015). El paisaje sonoro como cápsula del tiempo: Un proyecto creativo basado en los sonidos de la primera estación de trenes de Cuenca. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27 (1), pp. 65-79.

Arnalte, A. Vilar, J. Ndongo, D. & Ridao, K. (2004). *Dossier: El despojo de África*. Descargado de <https://www.calameo.com/read/0000168052da5e0c78b8d>

Atkinson, P. & Hammersley, M. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Augé, M. (2017). *Los "no lugares". Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Ayuntamiento de Jaén. (2022, 10 de marzo). *La Sala Arte Joven del Ayuntamiento de Jaén abre sus puertas a la exposición Daqqat Sahara*. Jaén, FAMSI. <http://www.andaluciasolidaria.org/noticias/item/1647-la-sala-arte-joven-del-ayuntamiento-de-jaen-abre-sus-puertas-a-la-exposicion-daqqat-sahara>

Awah, B.

(2008). La cultura viva del pueblo saharauí. *El Observador. Revista de culturas urbanas*, 52, pp. 59-61.

(2018). El mestizaje lingüístico literario entre la lengua hassaniya o hasania y la lengua española hablada en la República del Sáhara Occidental. En Odartey-Wellington (Comp.), *Trans-afrohispanismos. Puentes culturales críticos entre África, Latinoamérica y España* (pp. 37-53). Holanda: Brill.

(2012). *El sueño de volver*. Madrid: Cantarabia.

(2010). Literatura oral y transmisión en el Sáhara. Patrimonio cultural inmaterial y memoria. *Quaderns de la Mediterrània*, 13, pp. 59-64.

Awah, B. & Moya, C. (2015). *Cuentos saharauís de mi abuelo*. Madrid: Bubok.

Ayora, S. (2008). Translocalidad y la antropología de los procesos globales: saber y poder en Chiapas y Yucatán. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 12 (1), pp. 134-163.

Azkue, I. M. Luxán, M. Legarreta, M. Guzmán, G. Zirion, I. & Azpiazu Carballo, J. (Eds), (2014). *Otras formas de (re) conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. San Sebastián: Universidad del País Vasco.

Baade, C. R. (2011). Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI XVIII. In *La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición)*. (pp. 545-562). Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.

Baba, A. S. O. M.

(2016). Le lexique de l'Azawān. Une approche ethnolinguistique. En Grigore, G. & Bituna, G. *Arabic varieties: Far and Wide. 11th International Conference of AIDA, (2015)*. (pp.431-438). Bucharest: Editura Universitatii Bucuresti.

(2020). Love Poetry of Ḥassāni Women: Lyrics of three Old Songs. *Revista Moenia*, 26, pp. 187-198.

(2021). The Bidān: su cultura y folclore. [The Bidān: Their culture and folklore]. *Al-Andalus Magreb*, 25, pp. 103-122.

Baroja, J. C. (1955). *Estudios saharianos*. Gijón: Júcar Universidad.

Barriga Monroy, M.L. (2004). La historia del tambor africano y su legado en el mundo. *El Artista, revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 1, pp. 30-48.

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

Bauman, Z. (1996). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En Hall, S. & Du Gay, P. (Coord.), *Cuestiones de identidad cultural*. (pp. 40-68). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.

Belovari, S. (2017). Historians and web archives. *Archivaria*, 83, pp. 59-79.

Beltrán y Rózpide, R. (1904). *La guinea española*. Barcelona: Gallach.

Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32 (3-4), pp. 223-234.

Bennet, A. & Peterson, R. (2004). *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Bettin Mujica, D. (2021). *Transmedia Storytelling: Narrativa Digital Colaborativa como Estrategia Didáctica en la Enseñanza de una Segunda Lengua. (Maestría en Educación en Tecnología)*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

Blacking, J. (1973). *How musical is man?* Washington: University of Washington Press.



- Blanco, J. M. M. (2022). Racismo e historia africana y afrodescendiente en la historiografía española: un estado de la cuestión. *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 10, pp. 63-77.
- Blano-Rivera, J.A. (2022). Tendencias y desafíos en la creación de metadatos en proyectos de archivo de la web. *Revista E-Ciencias de la Información*, 12 (1), pp. 79-95.
- Biblioteca Nacional de España. (2022, 4 de diciembre). España. <https://www.bne.es/es>
- Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. (2021, 23 octubre). España. <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>
- Bocanegra Barbecho, L. (2021). *e-xiliad@s Project. Visualizing Objects, Places, and Spaces: A Digital Project Handbook*. <https://doi.org/10.21428/51bee781.8836e6d4>
- Bocanegra Barbecho, L. & García López, A. (2017). *Con la Red/En la Red. Creación, investigación y comunicación cultural y artística en la era Internet*. Granada: Universidad de Granada.
- Bolter, J.D. Grusin, D. (1999). Remediation. *Configurations*, (4.3), pp. 311-358.
- Bourdieu, P. Wacquant, L. & Loïc, J.D. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. Barcelona: Grijalbo.
- Brah, A. (2011). *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Campos, J. L. (2006). Interculturalidad, identidad y migración en la expansión de las diásporas musicales. *Razón y palabra*, 49, pp. 3-16.
- Campos Fonseca, S. & Lorenzo Arribas, J. (2011). XX Aniversario de Feminine Endings (1991-2011): Presentación del Dossier: Música y estudios sobre las mujeres. *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 15, pp. 1-6.
- Campos Serrano, A., & Rodríguez Esteban, J. A. (2017). Territorios imaginados e historias en conflicto durante las luchas por el Sáhara Occidental (1956-1976). *Journal of Historical Geography*, 55, pp. 44-59.
- Canclini, N. G. (2003). *Globalização Imaginada*. Sao Paulo: Editora Iluminuras.
- (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 7, pp. 11.
- Cañada, C. (2022, 10 de mayo). DecortoÁn proyecta los cortos locales presentados a concurso. *Extra Jaén*. Recuperado de: <https://extrajaen.com/actualidad/decortoan-proyecta-los-cortos-locales-presentados-a-concurso>
- Caratini, S. (2013). Lo que no dice la antropología. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- (2006). La prisión del tiempo: los cambios sociales en los campamentos de refugiados saharauis. *Cuadernos Bakeaz*, 77 (1), pp. 1-21.
- Cartoteca general, Insitute Geográfico Nacional. (2023, 10 de enero). España. <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/030489.html>
- Carmo, F. L. D. (2015). *A tradução de: Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana*. (Proyecto final de curso). Universidad de Brasilia, Brasil.
- Castañeda Salgado, M.P. (2010). Etnografía feminista. En N. Blazquez, F. Flores & M. Ríos. *Investigación Feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 233-257). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Cátedra, M. (1990). Estudios saharianos. *Política y Sociedad*, 8, pp. 131.
- Cavicchi, D. (1998). *Tramps like us: Music and meaning among Springsteen fans*. Oxford: University Press.
- Cejas, M. (Coord.), (2020). Cartografiar desde el activismo visual y artístico en el sur global: Zanele Muholi y Mujeres Públicas. En Cejas, M. (Coord.), *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo* (pp. 191-228). México: Ítaca.
- Chías & Carbó, B. (1909). *Atlas geográfico pedagógico de España: Colección de mapas de las provincias y posesiones españolas*. Barcelona: Alberto Martín.
- Cleger, O. De Amo, J. M. Arbonés, C. Prats, M. & Sanahuja, E. (2014). *La educación literaria y la e-literatura desde la minificción. Enfoques hipertextuales para el aula*. Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació.
- Choplin, A. & Pliez, O. (2013, 4 de julio). Un Sahara, des Sahara-s. Lumières sur un espace declare "zone grise". *Geoconfluences*.  
<http://geoconfluences.ens-lyon.fr/actualites/eclairage/un-sahara-des-sahara-s>
- Clouet, A. (1767). *Géographie moderne avec une introduction*. París: Chez Mondhare.
- Coello de Portugal y Quesada, F. (Fecha sin determinar). Cartografía histórica giennense. *Diputación de Jaén*. Jaén, España. Recuperado de: <https://www.dipujaen.es/>
- Comaroff, J. (2010). The end of the anthropology, again: on the future of an in/discipline. *American anthropologist*, 112 (4), pp. 524-538.
- Consell de Mallorca. (2020, 16 de diciembre). El Consell anuncia que las jornadas de Estudios Sonoros se celebrarán entre el 18 de diciembre y el 30 de enero. *Europa Press*. Recuperado de: <https://www.europapress.es/illes-balears/noticia-consell-anuncia-jornadas-estudios-sonoros-celebraran-18-diciembre-30-enero-20201216195008.html>
- Cook, N. (1998): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- Correia, R. C. (2022). *Uma etnografia nômade: caminhando com as medicinas da floresta e ervas sagradas em Marabá-PA*. (Trabalho de conclusao de Curso). UNIFESSPA Universidad Federal do Sul e Sudeste do Pará, Brasil.
- Country Metters. (2022). Western Sahara Population. Worlwide. Recuperado de: <https://countrymeters.info/es/World>
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43 (6), pp. 1241-1299.
- Cruces Villalobos, F. (Coord), (2001). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- D'Amato, F. (2018). La memoria digital de España. El archivo web como nueva fuente para la historia del presente. En Moreno Seco, M. (Coord), & Fernandez Sirvent, R. Gutiérrez Lloret, A.R. (Ed), *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea* (pp. 270-285). Alicante: Universidad de Alicante.
- Daudén, L. (2016). *Sáhara Occidental, año 40: Historia, estrategias y desafíos para el futuro*. Ritimo. Descargado en: <https://www.ritimo.org/Sahara-Occidental-ano-40-Historia-estrategias-y-desafios-para-el-futuro>
- Davis, A. (2005). *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- De Menezes Bastos, R. J. (2014). Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *ACENO-Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 1, pp. 49-101.

- De Sousa Santos, B. & Meneses, M.P. (2014). *Epistemologías del sur*. Madrid: Akal.
- De Villegas, J.D. (1967). *África española en la geopolítica y geoestrategia nacionales*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Del Valle, C. & Torres, E. (Ed), (2014). *Discurso y Poder, Aproximaciones Teóricas y Prácticas*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.
- Delgado P.C. (2023, 7 de febrero). Los almorávides en al-Ándalus. *Las nueve musas. ciencias y humanidades*. <https://www.lasnuevemusas.com/los-almoravides-en-al-andalus/>
- Derrida J. & Rego, C. D. M. (1997). *Mal de archivo; una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Deubel, T.F. (2012). Poetics of diaspora: Sahrawi poets and postcolonial transformations of a trans-Saharan genre in northwest Africa. *The Journal of North African Studies*, 17 (2), pp. 295-314.
- Díaz-Bravo, R. Acid Carrillo, S. & Fernández-Luna, J.M. (2020). Lengua y tecnología: una plataforma colaborativa para la enseñanza-aprendizaje de variedades del español. En Aznar Díaz, I. Cáceres Reche, M.P. Romero Rodríguez, J.M. & Marín Marín. J.A. (Ed.), *Investigación e Innovación Educativa: Tendencias y Retos* (pp. 771-783). Madrid: Dykinson.
- Díaz Carmona, F. (1914). *Geografía de España*. Granada: Instituto de Granada.
- Díaz de Rada, Á. (2010). *Cultura, antropología y otras tonterías*. Madrid: Trotta.
- Díaz Hernández, R. Domínguez Mujica, J. & Parreño Castellano, J. (2014). Gestión de la población y desarrollo urbano en el Sáhara Occidental: Un análisis comparado de la colonización española (1950-1975) y de la ocupación marroquí (1975-2013). *Scripta Nova*, 493 (48), pp. 1.
- Díaz Piraquive, F.N.D. Aguilar, L. J. & García, V. H. M. (2009). Taxonomía, ontología y folksonomía. ¿qué son y qué beneficios u oportunidades presentan para los usuarios de la web? *Universidad & Empresa*, 8 (16), pp. 242-261.
- Domínguez, M. (1999). *Saharauis*. Alemania: Nubenegra-Intuition records.
- Dubié, P. (1940). L'îlot berbérophone de Mauritanie. *Bulletin de l'IFAN*, 2, pp. 315-325.
- Dunham, K. (1945). *American singer and actress Eartha Kitt (1927 - 2008, right) as a member of the Katherine Dunham Company. With her are other members of the dance troupe, Lawaune Ingram, Lucille Ellis and Richardena Jackson*. [Photograph]. Seattle, United States. FPG/Archive Photos/Getty Images. <https://www.forbes.com/>
- Durand Baquero, P. (2010). La música en la construcción de la identidad política. *Dialéctica*, 26, pp. 116-124.
- Durán Bordoy, B. & González de Lozoyo, T. (2022). *Jornades D' Studis Sonors*. Mallorca, España. Departament de Cultura, Patrimoni i Política Lingüística.
- Estalella Fernández, J.A. (2018) Etnografías de lo digital: Remediaciones y recursividad del método antropológico. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 13 (1), pp. 45-68.
- Estalella, A, & Sánchez Criado, T. (2020). Acompañantes epistémicos: la invención de la colaboración etnográfica. En G. Dietz, A Colin & A. Álvarez Veinguer (Ed.), *Investigaciones en movimiento: etnografías colaborativas, feministas y decoloniales* (pp. 145-174). Buenos aires: CLACSO.
- Estévez, P. (2012). Censos, identidad y colonialismo en el sáhara español (1950-1974): la imaginación numérica de la nación española. *Papeles del CEIC*, 2012 (2), pp. 1-34.
- Estrada, J. (2019) & Oliveros, P. (1932-2016). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 114 (41), pp. 202-210.
- Europeana. (2020, 23 de abril). La Haya, Holanda. <https://www.europeana.eu/es>
- Fanon, F. (1986). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Feld, Steven. (1996). "pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis." *Yearbook for Traditional Music* 28, pp. 1-35
- Few-Demon, A. (2014). Intersectionality as the "New" Critical Approach in Feminist Family Studies: Erolving Racial/ Ethnic Feminisms and Critical Race Theories. *Journal of Family Theory & Review*, 6 (2), pp. 169-183.
- Fernández Chesta, A. (1976). *Sahara Sahara*. Bilbao: Comunicación Literaria de autores.
- Fernández, J. (2019, 28 de diciembre). Ciberfeminismo: ¿la cuarta ola? *Píkara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2019/12/ciberfeminismo-la-cuarta-ola/>
- Fernández Manzano, & R. De Santiago Simón, E. (1995). *Música y poesía al sur del Al-Ándalus*. Barcelona-Granada-Sevilla: Lunwerg Editores y Fundación El Legado Andalúsí.
- Fernández Manzano, R. Diadia Haidara, I. & Fernández Manzano, A. (2012). La música de los» Armas», Andalúsí, de la Curva del Níger. *Música Oral del Sur*, 9, pp. 321-337.
- Fernández Muelas, F. (2022). *Sahara Soundscapes. Diseño e implementación de una plataforma pública moderada para concentrar, recoger, preservar y divulgar las prácticas culturales y artísticas saharauis*. (Trabajo fin de grado). Universidad de Granada, Granada.
- Ferreiro, M. A. (2019). ¿Qué fue el Tratado de Alcaçovas?. *El Reto Histórico*. Toledo-Madrid, España. Recuperado de: <https://elretohistorico.com/contacto/>
- Finnegan, R.  
 (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Trans. Revista transcultural de Música*, 6.  
 (2003). Música y participación. *Trans. Revista transcultural de música*, 7.
- FOCOEX. (1961). África. Madrid: Fomento de comercio exterior.
- Foucault, M. (2010). *El gobierno de sí y de los otros. Curso en el Collège de France*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fraser, R. (1993). La Historia Oral como historia desde abajo. *Revista Ayer*, 12, pp. 79-92.
- Frith, S. (1998). *Performing Rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frungillo, M. D. (2002). *Dicionário de percussão*. Sao Paulo: UNESP.
- Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de Performance*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gakire Katese, O. (2018). Feminist Kiki Katese Is Revamping Traditional Drumming in Rwanda. *Tom Magazine*. Recuperado de: [https://tomtommag.com/2018/09/kiki\\_katese\\_issue33/](https://tomtommag.com/2018/09/kiki_katese_issue33/)
- Galia, F.  
 (1998). *Lágrimas de un pueblo herido: poemario por un Sahara libre*. País Vasco: Universidad del País Vasco.  
 (2015). *Pueblos de sabi@s, pueblos de pocas necesidades*. Cultura oral de los nómadas. Alicante: Biblioteca Africana.
- García, M. A.  
 (2016). Los pilagá, sus paisajes sonoros y las dudas del antropólogo. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 20, pp. 1-11.  
 (2021). El archivo (sonoro) como proceso. *Indiana*, 38 (1), pp. 243-255.



- García Canclini, N. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Estudios sobre las culturas contemporáneas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 5 (3), pp. 109-128
- García Gallardo, F. J. Arredondo Pérez, H. Sánchez López & V. Ayala, I. (2017). El estudio de las músicas tradicionales en Andalucía: de la colección al análisis transcultural. *Boletín De Literatura*, 1, pp. 727-749.
- García Lorca, F. (2003/1933). *Juego y teoría del duende*. Descargado de: <https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>
- Geertz, C. (1978). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Gianluca, D. Andromalis & Marzioni, F. (2014). *Mariem Hassan, Soy Saharaui*. Madrid: Ediciones Calamar.
- Gilliland, A.J. (2016). Setting the stage. En Baca, M. *Introduction to Metadata*. pp. 1-21. Los Angeles: Getty Publications,
- Gimeno Martín, J.C. Robles Picón, J.I. Mahmud Awa, B & A. Laman, M.A. (2015). La poesía saharai en el nacimiento de la conciencia nacional. *Les Cahiers d'EMAM. Études sur le Monde Arabe et la Méditerranée*, 20, pp. 24-25.
- Gimeno Martín, J.C. Ali Lema, M. Robles Picón, J.I. Salem Abdelfatah & Solana Moreno, V. (2020). *Poetas y poesía del sáhara occidental: antología de la poesía nacional saharai*. Madrid: Ultima línea.
- Gloaguen, P. & Duval, M. (1984). *La guía del trotamundos. África del Norte y Sáhara*. Madrid: Ediciones Grech.
- Gómez Martín, C. (2011). Saharais: Una migración circular entre España y los campamentos de refugiados de Tinduf. En Castro, C. D. Gadea Montesinos, M. E. Moraes Mena, N. & Pedreño Cánovas, A. *Mediterráneo migrante. Tres décadas de flujos migratorios* (pp. 29-45). Murcia: Editum Agora
- González Mellado, J. (2023, 28 de marzo). Del pueblo saharai recibes más de lo que das. *Diario Montañés*. Recuperado de: <https://www.eldiariomontanes.es/region/ason/pueblo-saharai-recibes-das-20230328120001-nt.html>
- González Torralbo, H. Fernández-Matos, D. C. González Martínez, M.N. Gregorio Gil, C. Vásquez González, C. Parella Rubio, S. & Fernández Véliz, P. (2019). *Migración con ojos de mujer. Una mirada interseccional*. Venezuela: Universidad Simón Bolívar.
- Guanga Marquinez, A. V., & Murillo Mosquera, E. (2020). *Análisis y reflexión sobre el proceso de implementación de la estrategia pedagógica. El espíritu del tambor*. (Trabajo de Grado). Universidad Pedagógica de Colombia, Bogotá
- Guignard, M. (1980). Musique, honneur et plaisir au Sahara. *Journal des Africanistes*, 50 (2), pp. 269-270.
- Guzmán, J. A. (2009). Performance, un recurso teórico-metodológico para indagar en las relaciones (inter) culturales. *Oficios Terrestres*, 24, pp. 195-202.
- Haidar Atik, L. (2007). *Cuentos saharais*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones IDEA.
- (2013). *Traducción de cuentos saharais: una introducción a la tradición oral del Sáhara occidental*. Granada: Universidad de Granada.
- (2013). *Traducción de sentimientos: El concepto del amor en la poesía saharai*. In *Tres amores árabes: Aproximación al amor en Al-Andalus, Marruecos y el Sahara Occidental*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones IDEA.

- Halbwachs, M. (2004). La memoria colectiva. *Atenea Digital*, 7, pp. 128-129.
- Hale, C.R. (2008). *Engaging Contradictions. Theory, Politics, and Methods of Activist Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Hall, S. Du Gay, P. (1996). *Questions of Cultural Identity*. Buenos Aires- Madrid: Amorrortu.
- Hamadi, A. B. Páez López, J. (Coord.), (2003). *Mauritania y España, una historia común: los Almorávides, unificadores del Magreb y al-Andalus (s. XI-XII)*. Granada: Fundación El legado andalusí.
- Hammersley, M. Atkinson, P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. México: Paidós.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hasnaoui Ahmed, Z. (2016). *Poesía y género, el arte de ser mujer*. En Medina, R. *Mujeres saharauis: Tres tuizas para la memoria de la resistencia* (pp.39-49). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Heuchan, C. (2016). *Intersectionality- a Definition, History, and Guide*. Virtual. Sisteroutrider. Descargado de: <https://sisteroutrider.wordpress.com/2016/07/27/intersectionality-a-definition-history-and-guide/>
- Hobsbawm, E. (1983). Inventing traditions. En Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2002). *The invention of tradition* (pp.1-15). Cambridge: University Press.
- Horma, Z. (2019). *T´ hennai/Fica (Documentário): Estratégias matrimoniais na sociedade moura beidan da Mauritânia*. (Doctoral dissertation). Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- Hood, M. (1960). The challenge of bi-musicality. *Ethnomusicology*, 4, pp. 55-59.
- Hurston, Z. (1937). *Half-length portrait, standing, facing slightly left, beating the hountar, or mama drum*. [Photograph]. United States. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/93513271/>.
- Irigaray, F. Lovato, A. (2015). *Producciones transmedia de no ficción*. La Rioja: UNIR Editora.
- Ivey, B. (2009). Ethnomusicology and the twenty-first century music scene. *Ethnomusicology*, 53 (1), pp. 18-32.
- Jadama Minteh, M. (2022). *Los procesos de independencia en África y las vías hacia el socialismo*. (Trabajo Universidad). Universidad de Girona, Girona.
- Jardow-Pedersen, M. (2003). *Manual de etnomusicología*. Moldavia: Etnomax.
- Jenkins, H.  
 (2003). Transmedia Storytelling Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. [MIT Technology Review]. Recuperado de: <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>  
 (2003). Convergence is reality. [MIT Technology Review]. Recuperado de: <https://www.technologyreview.com/2003/06/06/234198/convergence-is-reality/>  
 (2006). *Convergence culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Jordán, E. (2017). *Horizonte de Arena*. Santander: Letrame.
- Juliano, D. (1998). *La causa saharauí y las mujeres: "siempre hemos sido muy libres"*. Barcelona: Icaria.
- Kabunda, M.  
 (2008). África en la globalización neoliberal: las alternativas africanas. *Theomai*, 17, pp. 77-87.  
 (2019). África en la academia y el estudio de relaciones internacionales en España: una asignatura pendiente. *Comillas Journal of International Relations*, 16, pp. 118-137.  
 (2020). *Retos del África Subsahariana en los próximos años: Una mirada al caso del Sahel*. Madrid, España. Fundación Cideal.

- Khader, B. (1992). *Europa y el Gran Magreb*. Barcelona: Fundación Paulino Torras Domènech.
- Lafuente, M. (1888). *Historia General de España. Tomo séptimo*. Barcelona: Montaner y Simon editores.
- Lagos Pianeta, G. A. *Narrativas transmedia para el aprendizaje colaborativo y cooperativo*. (Trabajo final de grado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá.
- Lamas, M. (2018). ¿Activismo académico? El caso de algunas etnógrafas feministas. *Revista de ciencias antropológicas*, 25 (72), pp. 9-30.
- Lambert Silva, J. (2018). A etnomusicologia sob um olhar contemporâneo. *Revista Sem Aspas, Araraquara*, 2 (7), pp. 302-311.
- Landeros, M.
- (2016). La fotografía como intermediaria en un proyecto artístico-educativo informal que retrató la vida de las mujeres saharauis. *Revista electrónica Educare*, 2 (20), pp. 256-270.
- (2022). *El Amal*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara.
- Laroui, A.
- (1982). *L'histoire du Maghreb: un essai de synthèse*. París: F. Maspero.
- (1994). *Historia del Magreb*. Madrid: Editorial Mapfre.
- León Africano, J. (2004). *Descripción general del África*. Granada: Fundación Legado Andalusi.
- Lévy, P. (2004). *Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio: traducción del francés por Felino Martínez Álvarez*. La Habana: Organización Panamericana de la Salud.
- Livingstone, S. (2011). Plenary| If Everything is Mediated, What is Distinctive About the Field of Communication?. *International Journal of Communication*, 5, pp.4.
- Lopes, C. (1995). A pirâmide invertida, Historiografia Africana feita por Africanos. *Colóquio construção e ensino da História de África: actas da sessões realizadas na Fundação Calouste Gulbenquian*. (1994, junho). Grupo de trabalho do Ministério da Educação para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses (pp. 21-30). Lisboa, Portugal.
- López, N. E. G. & Valdellós, A. M. S. (2019). Tradición a dos bandas: Cuba y México, una historia musical. Manabí. *RECUS. Revista Electrónica Cooperación Universidad Sociedad*, 4 (2), pp. 33-37.
- López Sánchez, A. (1970). *El Aaiún, fiestas de otoño 1970: programa oficial*. Las Palmas de Gran Canaria: Editorial Gráficas Saharaian.
- Lorenzo Arribas, J. (2004). Reseña de "Feminismo y música. Introducción crítica", de Pilar Ramos López. *Trans Revista Transcultural de Música*, (8).
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- Lugones, María. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, pp. 73-100.
- Machín Álvarez, L.I. (2019). Género, música tradicional y tabúes de la sociedad mandé en el África Occidental. *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía*, 4 (2), pp. 96-104.
- Maestro, J.I.C. (2018). *Documentos de Seguridad y Defensa 78. Panorámica histórica y etnográfica del Sahel*. Madrid: IEEA, Instituto Español de Estudios Estratégicos.
- Magrini, A. L. & Quiroga, M.V. (2017). De mediaciones comunicativas y articulaciones políticas: aproximaciones a las propuestas discursivas de Jesús Martín-Barbero y Ernesto Laclau. *Studia Politicae*, 41, pp. 89-104.

- Marcus, G. E. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 22, pp. 111-127.
- Martín, A. (2005). *Folclore en las grandes ciudades: arte popular, identidad y cultura*. Argentina: Libros del Zorzal.
- Martín-Barbero, J. (2015). ¿Desde dónde pensamos la comunicación hoy? *Revista Latinoamericana de Comunicación*, 128, pp. 13-29.
- Martín Medina, R. (2016). *Mujeres saharauis. Tres tuizas para la memoria de la resistencia*. Sevilla: Aconcagua.
- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- Martínez, I. B. Álvarez, M. E. R. Sotomayor, S. P. & Mustapha, R. S. (2010). *Sahara Occidental. Plantas y Usos. Estudio etnobotánico del Sahara Occidental: Usos y costumbres del pueblo saharauí relacionados con los recursos vegetales*. Madrid: Jolube.
- Martínez Enamorado, V. & Vidal Castro, F. (Coord), (2003). *Mauritania y España. Una historia común. Los almorávides unificadores del Magreb y al-Andalus (s. XI-XII)*. Granada: Ministerio de Asuntos Exteriores (Agencia de Cooperación Internacional) y Fundación El Legado Andaluzí.
- Marty, P. (1921). Études sur l'Islam et les tribus du Soudan. *Tome 1: les Kouta de l'est, les Barabich, les Iguellad*. París: E. Leroux.
- Masmano, R. I. (2011). Directoras de Orquesta: práctica y desarrollo del Liderazgo. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (15), pp. 1-31.
- M´Bokolo, E. (2007). *África Negra, História e Civilizações*. Lisboa: Edições Colibri.
- McClary, S. (1993). Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s. *Feminist Studies*, 19 (2), pp. 399-423.
- Medialab UGR. (2022, 24 de noviembre). *Sahara Soundscapes. El archivo que habla*. Granada, Medialab UGR.  
<https://medialab.ugr.es/2022/11/24/sahara-soundscapes-el-archivo-que-hala/>
- Méndez J. R. (2019). Antropología, acción, colaboración y experimentación. Modos de estar en el campo en la praxis etnográfica. *Antropología Experimental*, 19, pp. 67-80.
- Méndez Pérez, L. (2019, junio). Retos de la antropología feminista: Entre teorías y prácticas etnográficas. En Méndez Pérez Mulleres e antropología en Galicia. *Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela*.
- Meneses, R. (2021-2022). La tensión entre Marruecos y Argelia: una histórica rivalidad atizada por el Sáhara Occidental y la 'guerra del gas'. En Mesa, M. (Coord), *Cambio de época y coyuntura crítica en la sociedad global* (pp.157-169). Madrid: Anuario Ceipaz.
- Menezes Bastos, R.J. (2017). Esbozo de una teoría de la música más allá de la antropología sin música y de la musicología sin hombre. *Revista Encuentros*, 15, pp. 17-41.
- Merriam, A.P. & Merriam, V. (1964). *The anthropology of music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Michelon, F. F. & Schneid, F. H. (2014). Noivas de prata: memória de família em fotos de casamento. *Revista Memória em Rede*, 7 (12), pp.1-11.
- Míguez, S.F. & Faundes, J.J. (2019). Emergencia de las mujeres indígenas en América Latina. Debates sobre género, etnicidad e identidad cultural. *Revista Chilena de Derecho y Ciencia Política*, 10 (2), pp. 53-96.
- Miller Steven, J. (2011). *Metadata for digital collections: A how to do it manual*. Chicago: Neal Schuman Publisher.



- Mobley, C. (2018). *Documentary sources and methods for Precolonial African history*. Oxford: University Press.
- Morales Flores, A. (1950). El Sáhara Español. En *Boletín de la Real Sociedad Geográfica. Tomo LXX. VI. Número 1-3* (pp. 95-122). Madrid: S. Aguirre impresor.
- Mosquera, A. (2009). La semiótica de Lotman como teoría del conocimiento. *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 3 (6), pp. 63-78.
- Mousset, A. (1918). *La Política Exterior de España (1873-1918)*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Moya, C. (2011). Literatura de mujeres en torno al Sáhara Occidental. [Haz lo que debas]. Recuperado de: <http://hazloquedebas.blogspot.com/2011/10/>
- Muñoz, E. E., & Santamaría, A. (Coord.), (2006). *África en el horizonte. Introducción a la realidad socioeconómica del África subsahariana*. Madrid: Catarata.
- Museo del ejército. (2023, 26 de abril). Se firma el tratado de Was-Ras, que pone fin a la guerra de África. (Año de 1860). *Ministerio de Defensa*, Madrid, España. Recuperado de: <https://ejercito.defensa.gob.es>
- Naciones Unidas. (1945). Carta de Naciones Unidas, Capítulo 1: Propósitos y principios. artículo 1-2. Recuperado de: <https://www.un.org/es/about-us/un-charter/chapter-1>
- Naïem, M. S. (2015). *Cuarenta años en las ondas. Radio Nacional Saharai: La voz de un pueblo. (Tesis doctoral)*. Universidad del País Vasco, País Vasco.
- Nicolás, J.L. (2015). El mar tenebroso. *World in World Travel Magazines*. Barcelona. Recuperado de: <https://www.world-in-words.com/es/>
- Niebla, S. A. & Sánchez, C. A. (2018). Identidades en desastres prolongados. Escenarios transnacionales desde los campamentos de refugiados saharauis. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, 1, pp. 192.
- Nogueira, I., & Mello Neiva, T. (2018). Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 78 (1), pp. 98-124.
- Nketia, J. K. (1981). Sobre la historicidad de la música en las culturas africanas. *Revista Musical Chilena*, 35 (156), pp. 34-52.
- Nubenegra (1999). *Saharais*. Alemania: Intuition records.
- Ochoa, A.M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Cali: Grupo Editorial Norma.
- Oliveira, J. A. Baba, A.S.O.M. Contreras Rodríguez, E. Domínguez, M. & Pérez Rivera, L. (2016). *Haul, música saharai*. Madrid: Turpin.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Lincoln NE: iUniverse
- Ortiz, M. (2008). *La Investigación Acción Participativa: aporte de Fals Borda a la educación popular*. *Espacio abierto*, 17 (4), pp. 615-627.
- Ortiz, P. (2023, 13 de enero). *La imparable "colonización" de África por parte de China*. *El País*. Recuperado de: <https://elpais.com/videos/2023-01-13/la-imparable-colonizacion-de-africa-por-parte-de-china.html>
- Palenzuela Gea, D. (2022). *Preservación y difusión digital del acervo cultural saharai. (Trabajo Fin de Grado)*. Universidad de Granada, Granada.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.

Pelinski, R.

(2000). *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

(2007). Sobre teoría y práctica en la investigación musical. *Ad usum musicae scientiae. Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, 9, pp. 273:291.

Percival Mackey, T. (1962). *El Sahara*. Barcelona: Ediciones G.P.

Pérez de Arce, J. & Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista musical chilena*, 67, (219), pp. 42-80.

Perregaux, C. (1993). *Gulili. Mujeres del desierto*. Tafalla: Txalaparta.

Pierre, L. (1997). *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Cambridge: Perseus Books.

Pinto, L. S., Tosco, R. B., & Casañas, F. G. T. (2010). Conversación con Francisco García-Talavera Casañas. *Makaronesia: Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Ciencias Naturales de Tenerife*, 9, pp. 6-19.

Pinto, T. (2001). Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, 44 (1), pp. 222-286.

Pinto Arboleda, M.C. Zapata Cárdenas, M. I. & Gómez Vallejo, L. E. (2022). Narrativa transmedia: Una mirada al conflicto armado y la memoria social indígena desde los relatos expandidos. Casos: Colombia y Perú. *Contratexto*, 037, pp. 259-286.

Pinto Cebrián, F.

(2013, 2 de diciembre). La Trab El-Bidán: Del Sáhara al Azawad. *Introducción al mundo arabo-islámico contemporáneo y su aplicación a la educación secundaria*. Universidad de Valladolid, Valladolid.

(1997). *Proverbios saharauis*. Madrid: Miraguano ediciones.

Portuguese State. Ministry of culture. (2017). Memory of the world register. Treaty of Tordesillas. *Unesco*. París: Recuperado de: <https://es.unesco.org/memoryoftheworld/registry/613>

Quintero, M. B. (2009). Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad. En Pardo Rojas, M. *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Colombia: Editorial Universidad del Rosario.

RadioLab UGR (2021). *Arbu Atahrir. Sahara Soundscapes*. [Audio podcast] Recuperado de: [https://www.spreaker.com/user/radiolabugr/arbu-atahir-mezcla?utm\\_campaign=episode-title&utm\\_medium=app&utm\\_source=widget](https://www.spreaker.com/user/radiolabugr/arbu-atahir-mezcla?utm_campaign=episode-title&utm_medium=app&utm_source=widget)

Rahmane, I. (2022). El Sahel, un mapa cognitivo. *New Left Review*, 132, pp. 7-45.

Ranciére, J. (2020). Política, identificación y subjetivación. En Arditi, B. (Eds), *El reverso de la diferencia. Identidad y política* (pp. 145-153). Caracas: Nueva Sociedad.

Real Academia Española. (2023, 15 de mayo). España. <https://www.rae.es/>

Repositorio Documental Universidad de Salamanca. (2023, 10 de mayo). España. <https://gredos.usal.es/>

Risueño, L. (2022, 12 de mayo). Ocho cortometrajes concurren a los premios locales de la XI edición del certamen Decortoán Joven, promovido por el Ayuntamiento y la Caja

Rural de Jaén. *Puerta Barrera*. Recuperado de: <https://www.puertabarrera.com/2022/05/12/ocho-cortometrajes-concurren-a-los-premios-locales-de-la-xi-edicion-del-certamen-decortoan-joven-promovido-por-el-ayuntamiento-y-la-caja-rural-de-jaen/>

- Ranocchiari, D. (2013). *Música y etnicidad en el archipiélago de San Andrés y Providencia*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.
- Ranocchiari, D. & Romero Luque, J. (en prensa). Tefla madlouma: resiliencias femeninas y memoria cultural saharai a través de la realización de un vídeo musical etnográficamente fundamentado. *El oído pensante*, 2 (11).
- Rasmussen, S. 2006. A temporary diaspora: Contested cultural representations in Tuareg international musical performance. *Anthropological Quarterly*, 78, pp. 793-826.
- Ribeiro, J. C. (2013). Ramón Pelinski. Con los sentidos y la mente bien alertas. Buenos Aires. *El oído pensante*, 1 (1), pp. 1-25.
- Rivera, M. (2014). Voces saharauis de libertad: La poesía de Zahra el Hasnau y Salka Embarek. *La voz ascendente*, 53, pp. 60-76.
- Rodríguez, J. A. (2013). Transmediación educativa. Oportunidades para expandir la experiencia de conocimiento en la escuela. *III Simposio Internacional: Redes Hipertextuales en el Aula*. Universidad de Barcelona. Barcelona, España.
- Rohner, F. & Contreras, M. (2020). La musica criolla peruana underground: entre la localidad y la translocalidad. *Contrapulso*, 2 (1), pp. 35-48.
- Romero Luque, J.  
 (2014). *La etnomusicología y su recorrido histórico: ¿Cómo se ha estudiado la música?. Sineris: revista de musicología*, 16, pp. 6.  
 (2016). Construcción de la identidad saharai. La música y la poesía en el Sáhara Occidental. En Daudén, L. (Coord), *Sáhara Occidental, año 40: Historia, estrategias y desafíos para el futuro*. Francia. Ritimo. <https://www.ritimo.org/Sahara-Occidental-ano-40-Historia-estrategias-y-desafios-para-el-futuro>.
- Romero Luque, J. & García Cuesta, R. (2019). La educación saharai desde Iberoamérica. Sevilla. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*, XIII, pp. 152-161.
- Romero Luque, J. Valiño, A. & Tocino, M. (2017). The Call of the Sahrawi Drums. En Bocanegra Barbecho, L. & García López, A. *Con la Red/En la Red. Creación, investigación y comunicación cultural y artística en la era Internet*. (pp. 491-508). Granada: Universidad de Granada.
- Rosaldo, M. Z. Lamphere, L. & Bamberger, J. (1974). *Woman, culture, and society* (Vol. 133). California: Stanford University Press.
- Rouch, J. (2003). *Ciné-ethnography*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Rouighi, R. (2019). *Inventing the Berbers: History and ideology in the Maghrib*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Ruano, V. (2014). Saharawi music in the refugee camps in SW Algeria. [British Library]. Recuperado de <https://blogs.bl.uk/music/index.html>
- Rubaki Yago, B. (2014). Mujeres, Feminismos y Construcción de Paz. Mirada a Ruanda tras el genocidio de 1994. (Trabajo fin de Máster). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- S. Cota, A. (2021). *Habitar lo político. Una etnógrafa a la deriva entre la plaza y la universidad*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.
- Sahlins, M.  
 (2003). *Ilhas de História. Rio de Janeiro: Jorge Zahar*.  
 (1990). *Cosmologías do Capitalismo: el sector trans-pacífico del «sistema mundial»*. *Cuadernos de antropología social*, 4, pp. 95-107.

- Salmerón, L. (2021). *Flor del desierto. Ser mujer en el Sáhara Occidental*. Barcelona: Petit Camagroc.
- Santodomingo, R. (2022, 14 de febrero). El Sáhara sigue quebrando la identidad africana *El País, Planeta Futuro*.  
<https://elpais.com/planeta-futuro/2022-02-14/el-sahara-sigue-quebrando-la-identidad-africana.html>
- Santos Aramburo, A. (2013). El archivo de la web española. *Trama & Texturas*, 22, pp. 101-109.
- Schafer, M. (1994). *Hacia una educación sonora*. Buenos Aires: Peda.
- Schneider, I. & Jackson, A. Lubas, R. (2013). *The Metadata Manual*. Reino Unido: Chandos Publishing.
- Scolari, C.  
 (2019). Comunicación: ¿Una post-disciplina? [Hipermediaciones]. Recuperado de: <https://hipermediaciones.com/2019/07/21/comunicacion-una-post-disciplina/>
- (2013). Narrativas Transmedia: Cuando Todos los Medios Cuentan. *Austral Comunicación*, 2 (2), pp. 247-249.
- (2014). Narrativas Transmedia: Nuevas Formas de Comunicar en la Era Digital. *Anuario AC/E de Cultura Digital*, 1, pp. 71-81.
- (2009). Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding. *International Journal of Communication*, 3, pp. 586-606.
- Segura, A. (2001). *Más allá del Islam: Política y conflictos actuales en el mundo musulmán*. Madrid: Alianza editorial.
- Shoup, J. (2007). The Griot Tradition in Ḥassāniyya Music: the “Īggāwen. Roma: *Quaderni di Studi Arabi Nuova Serie*, 2, pp. 95-102.
- Silveira, L. (1954). *Documentos portugueses sobre la acción de España en África*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos.
- Simón, P. (2022, 2 de octubre). Mali apuesta a la carta de Rusia para lograr la paz. *La Marea*. Recuperado de:  
<https://www.lamarea.com/2022/10/02/mali-apuesta-a-la-carta-de-rusia-para-lograr-la-paz/>
- Sin autoría. (1952). *España y Portugal*. Madrid: Guías Afrodiseo Aguado.
- Sin autoría. (2019, 6 de febrero). *Sáhara Soundscapes – Liga de Estudiantes y Jóvenes Saharauis en el Estado Español*. Worldwide. No te olvides del Sáhara Occidental.  
<https://noteolvidesdelsaharaoccidental.org/sahara-soundscapes-liga-de-estudiantes-y-jovenes-saharauis-en-el-estado-espanol/>
- Sin autoría. (2019, 27 de febrero). *SAHARA SOUNDSCAPES, concierto solidario por el Sahara*. Worldwide. La guía GO.  
<https://www.laguiaigo.com/evento/sahara-soundscapes-concierto-solidario-por-el-sahara/>
- Sin autoría. (2019, 12 de marzo). *I Encuentro Internacional SAHARA SOUNDSCAPES. Intersaberes desde el SUR*. Granada, Fundación Euroárabe de Altos Estudios de Granada.  
<https://www.fundea.org/es/noticias/EncuentroSaharaSoundscapes>
- Sin autoría. (2020, 19 de noviembre). Con el Sáhara muy presente en Granada. *Granada Hoy*. Recuperado de: [https://www.granadahoy.com/granada/Sahara-Granada\\_0\\_1520848505.html](https://www.granadahoy.com/granada/Sahara-Granada_0_1520848505.html)
- Sobero, Y. (2010). *Sáhara: memoria y olvido*. Barcelona: Ariel.
- Soto Narváez, M. J. (2011). *Recorridos sonoros como metodología de investigación para visitar el espacio de los recuerdos. (Tesis doctoral)*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.



- Soto-Trillo, E. (2011). *Viaje al abandono. Por qué no permiten al Sáhara ser libre*. Madrid: Santillana.
- Sousa Santos, B.D. (2011). *Introducción: Las Epistemologías del Sur. Formas-otras: Saber, nombrar, narrar, hacer*. Barcelona: Cidob.
- (2012). De las dualidades a las ecologías. Red Boliviana de Mujeres Transformando la Economía REMTE. Colección Cuaderno de Trabajo, 18, pp. 1-161.
- Stokes, M. (Ed.). (1997). *Ethnicity, identity and music*. Oxford: Berg.
- Straw, W. (1991) Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5 (3), pp. 368-388.
- Taine-Cheikh, C. (1995). Poésie et musique. *Notre Librairie*, 120, pp. 194-201.
- Tamayo y Tamayo, M. (2003). *El proyecto de investigación. México, España, Venezuela, Colombia: Limusa*.
- The Dublin Core Metadata Initiative. (2023, 10 de enero). *Dublin Core*. Worldwide (home: USA). Recuperado de <https://www.dublincore.org>
- Tirado, P. C. (2011). Reseña Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión, de Avtar Brah. *Revista de Antropología Socialm*, 20, pp. 407-411.
- Titon, J. T. (1992). Music, the public interest, and the practice of ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 36 (3), pp. 315-322.
- Toasijé, A. (2009). The Africanity of Spain. Identity and Problematization. *Journal of Black Studies*, 39 (3), pp. 348-355.
- Torralbo, H. G. Fernández-Matos, D.C. González-Martínez, M.N. Gregorio Gil, C. Vásquez González, C. Parella Rubio, S. & Véliz, P. F. (2019). *Migración con ojos de mujer. Una mirada interseccional*. Venezuela: Universidad Simón Bolívar.
- Torres Balbás, L. (1955). *Artes almorávide y almohade*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos.
- Touré, M. (2019). Interculturalidad arabobereber y negroafricana al sur del Mediterráneo: el espacio mauritano. *Quaderns de la Mediterrània*, 28, pp. 346-355.
- Trujillo, C. Rivera Vargas, P. & Almeda Samaranch, E. (2015). Desde el conocimiento situado hacia el feminismo decolonial. Nuevas perspectivas de análisis para el estudio de la monomarentalidad e inmigración latinoamericana. *Oxímora, revista internacional de ética y política*, 7, pp. 48-62.
- Karpeles, M. (1955). Definition of Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 7, pp. 6-7.
- Kurtovic, L. (2019). An archive to build a future: The recovery and rediscovery of the history of socialist associations in contemporary Bosnia-Herzegovina. *History and Anthropology*, 30 (1), pp. 20-46.
- Unesco (2013). Directrices para la preservación del patrimonio digital. Recuperado de: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000130071\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000130071_spa)
- Unión Nacional de Mujeres Saharaui (2011). *La fuerza de las mujeres. Experiencia de la mujer saharai*. Sahara Occidental: UNMS.
- Universidad de Granada. (2022, 23 de noviembre). *Mesa redonda: " Sahara Soundscapes. El archivo que habla*. Granada, Facultad de Traducción e Interpretación. <https://fti.ugr.es/facultad/noticias/mesa-redonda-sahara-soundscapes>
- Universidad Popular de Jaén. (2022, 17 de mayo). *La UPMJ acoge el I Encuentro Municipal de Cooperación y Educación para el Desarrollo «Jaén Cooper»*. Jaén, Universidad Popular Jaén. <https://upmj.es/jaen-coopera/>

- Velázquez, J.C. (2014). Orígenes de la identidad del pueblo saharauí. *Revista de Estudios Latinoamericanos, africanos y asiáticos*, 17 (9), pp. 13-31.
- Vergara Ruiz, Sonia. (2016). *Memoria histórica saharauí. La historia de la ocupación y el nacimiento de la resistencia*. En Daudén, L. (Coord), *Sáhara Occidental, año 40: Historia, estrategias y desafíos para el futuro*. Francia. Ritimo. <https://www.ritimo.org/Sahara-Occidental-ano-40-Historia-estrategias-y-desafios-para-el-futuro>.
- Vicesecretaría de Educación Popular. (1941). *España y Francia en Marruecos. Historia de un tratado*. España: Vicesecretaría de Educación Popular.
- Vieitez Cerdeño, S. Agboton, A. Morero Maestro, S. López Castellano, F. Lizarraga Mollinedo, M. C. Manzanera Ruiz, R. & Adrame Sow, C. (2012). *Repensando África: perspectivas desde un enfoque multidisciplinar*. Granada: Universidad de Granada.
- Viguera, M. J. (Ed.). (1989). *La mujer en Al-Andalus: reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Vilar, J. B. (1971). El Convenio franco-español de 1900 en los orígenes de la República de Guinea Ecuatorial. In *Anales de la Universidad de Murcia*, 3.4 (29), pp. 43-95.
- Vik A. (2018). José María Arguedas is My John Lennon: Arguedas as Cultural Hero in Lima's Independent Music Scene. *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 47 (1), pp. 83-93.
- Waisbord, S.  
 (2019). *Communication: A post-discipline*. United States: John Wiley & Sons.  
 (2022). Más que infodemia: Pandemia, posverdad y el peligro del irracionalismo. *In Mediaciones De La Comunicación*, 17 (1), pp. 31-53.
- Wayne, L. (2005). *Institutionalize metadata before it institutionalizes you*. Reston: Federal Geographic Data Committee.
- Woods, P. (1987). *La escuela por dentro. La etnografía en la investigación educativa*. Barcelona: Paidós.
- Wolf, E. (1987). *Europa y la gente sin historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

## Material audiovisual

Aziza Brahim – Tema (2018, 26 de junio). *Lagi*.

[https://www.youtube.com/watch?v=eY6IPRbLLXk&list=OLAK5uy\\_lUHvg9gT6czhYmhvYF8Lu8S8QlHD8fqF4](https://www.youtube.com/watch?v=eY6IPRbLLXk&list=OLAK5uy_lUHvg9gT6czhYmhvYF8Lu8S8QlHD8fqF4)

Balaio producciones (2020, 16 de abril). *Aziza Brahim/WOMEX 2015*.

<https://www.youtube.com/watch?v=Kve1cVAZfpA>

BellewarMedia (2011, 20 de enero). *DIMI mint Abba Tache Min Bali music Mauritania*. [https://www.youtube.com/watch?v=YhgLAYiJ\\_7k](https://www.youtube.com/watch?v=YhgLAYiJ_7k)

Billon, Y. & Lecomte, H. (1999). *Ali Farka Tour, ça coule de source*. Francia: Zarafa Films.

Bhattacharya, D. (1978) *Mauritania Sounds of the West Sahara*. Mauritania. [LP]. West Sussex, Inglaterra. ARC Music.

Carrillo, M.F. (2017). *Cantadoras: Memorias de vida y muerte en Colombia*. Co-producción Colombia-México.

Chagag, B. (2021). *Toufa. República Árabe Saharaui Democrática*. Republica Árabe Saharaui Democrática: E. F. A. Abidin.

Chris Baz. (2015, 25 de junio). *Yslem Hijo del Desierto - Universal Justice (Official Video) Ft Profesoul & DJ Sunshine*.

<https://www.youtube.com/watch?v=BC06OAsVwzA&list=PLGflctVUOHhramQmH1fEVNV2N1j2MjOt&index=2>

Daudén, L. Ruiz Cabrera, S. (2020). *Ocupación S.A.* España-Brasil: Mundubat.

David Ayvar. (2019, 26 de julio). *Tambor de agua*. <https://www.youtube.com/watch?v=uivAQYCLgK0>

DCCD UAM Unidad Cuajimalpa. (2022, 3 de septiembre). *Entrevista al Dr. Carlos Scolari*.

[https://www.youtube.com/watch?v=UGsJYb\\_C2-Q](https://www.youtube.com/watch?v=UGsJYb_C2-Q)

Desert Sessions (2016). *Displays Italian Saharawi band*. [CD]. Roma: Alfa Music.

Doce Media Producciones. (2020, 3 de septiembre). *Capítulo 7 - La mujer saharauí*.

[https://www.youtube.com/watch?v=VMi0fFfVfE&list=PLHtiIz07h0XH\\_QC1EQ2-fjQtDyScvvgkr&index=9&t=163s](https://www.youtube.com/watch?v=VMi0fFfVfE&list=PLHtiIz07h0XH_QC1EQ2-fjQtDyScvvgkr&index=9&t=163s)

El Salto TV (2023, 28 de febrero). *Las mujeres en el Sáhara*.

<https://www.youtube.com/watch?v=SEOLeHlzx10>

Grupo Chabab (1974). *Folklore Saharauí*. [LP]. Puerto Rico: Alhambra records.

Hassan, M. y Mint El Hanevi, V. (2015). *Baila Sahara Baila*. [CD]. Madrid: Nubenegra.

Éclair.

(1957, 18 de septiembre). *La prospection du pétrole dans le sahara*. <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/afe85007562/la-prospection-du-petrole-dans-le-sahara>

(1959, 11 de diciembre). *Voyage du general de gaulle en afrique*.

<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/caf90043608/voyage-du-general-de-gaulle-en-afrique>.

(1960, 1 de enero). *Question de l'heure La Mauritanie*.

<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/afe04002943/question-de-l-heure-la-mauritanie>.

(1960, 6 de abril). *Folklore saharien pour Monsieur Lecourt*.

<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/afe85008644/folklore-saharien-pour-monsieur-lecourt>

Emre Kanik. (2010, 28 de junio). *Ingoma Nshya*.

[https://www.youtube.com/watch?v=Fee\\_82YFkl4](https://www.youtube.com/watch?v=Fee_82YFkl4)

Epicentretcv (2012, 1 de febrero). *Mariem Hassan (Western Sahara)*. <https://www.youtube.com/watch?v=gR3A2AlhSk8>

Farida Sellal (2011, 21 de agosto). *imzad Alamine Khoulen.mov*. <https://www.youtube.com/watch?v=SZzi3zGk6To>

Fred soupa (2010, 3 de enero). *Dimi Mint Abba (Mauritanie) (extrait de ZLIKA)*. <https://www.youtube.com/watch?v=19aTW5llygc>

Glosario Social Expandido. (2015, 27 de septiembre). DEFINICIÓN "TRANSMEDIA"

SCOLARI. <https://www.youtube.com/watch?v=5O2Atq2PqZw>

Hassani Songs Lyrics الحسانية الاغاني كلمات.

(2023, 21 de enero). *Aziza Brahim lyrics*. الداخلة شوارع - براهيم عزيزة.

<https://www.youtube.com/watch?v=KCsRE5DLD7U>

(2022, 10 de septiembre). *Ali Saidah- Zammour* علي سيدح زمور

<https://www.youtube.com/watch?v=FQ97dU63e6o>

(2021, 5 de marzo). *Mariem Salec- As long as I live* يا لو طالو الأيام - مريم السالك.

<https://www.youtube.com/watch?v=lzXDQ70yDmQ>

Ingoma Nshya Official. (2022, 18 de enero). *Creating the show I Have A Drum*. <https://www.youtube.com/watch?v=UQFROGxDSgs>

INMUSICA, noticias. (2012, 14 de octubre). *Aziza Brahim & Gulili Mankoo Sala Galileo*. <https://www.youtube.com/watch?v=m1KCuejZQGc>

Juana Larreta (2020, 6 de junio). *Concierto Daqqat Sahara*. <https://www.youtube.com/shorts/hEcRukZ1W4w>

Longoria, A. (2012). *Hijos de las nubes, la última colonia*. Madrid: Morena Films.

Luna Yedra.

(2022, 9 de octubre). *Danza y Cultura Saharaui en México. En Busca de la Libertad*.

<https://www.youtube.com/watch?v=YG3Nd2I3JQ8>

(2021, 13 de diciembre). *Danza y Haul Saharaui en México. Cultura e Identidad del Sáhara Occidental por Luna Yedra*. <https://www.youtube.com/watch?v=zujMbAuL9XU>

Madina N'Diaye (2014, 6 de noviembre). *Dembe*. <https://www.youtube.com/watch?v=oW5BY7sYVt4>

Mariem Hassan.

(2015, 12 de agosto). *Arrabi al Arabe*. <https://www.youtube.com/watch?v=38PylwA9rQY>

(2015, 23 de junio). *Baila Sahara Baila*. [https://www.youtube.com/watch?v=sAzqZJZ45tk&list=OLAK5uy\\_kYKKIO9Bne9TORc7fONcTjNczj3g1flU0](https://www.youtube.com/watch?v=sAzqZJZ45tk&list=OLAK5uy_kYKKIO9Bne9TORc7fONcTjNczj3g1flU0)

Moh Lamin, A. (2020). *El precio de la belleza*. República Árabe Saharaui Democrática: E. F. A. Abidin.

Moulay, B. Ranocchiari, D. Romero Luque, J. (2021). *Tefla Madlouma*. Granada: Sahara Soundscapes.

Moure, G. Boisha, L. (2016). *Leyuad, un viaje al pozo de los versos*. República Árabe Saharaui Democrática. Arbatash, Icubo.

Mugonero1. (2012, 18 de julio). *Ingoma Nshya*.

[https://www.youtube.com/watch?v=TJCQxMCAskw&list=RDFee\\_82YFkl4&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=TJCQxMCAskw&list=RDFee_82YFkl4&index=5)

Nayim Alal – Tema. (2021, 27 de octubre). *Viva Polisario*.

[https://www.youtube.com/watch?v=4FUOMr-28Ag&list=OLAK5uy\\_nX1xlA-ugSSM3x5KbHd9peHXUxKiQ2\\_vI](https://www.youtube.com/watch?v=4FUOMr-28Ag&list=OLAK5uy_nX1xlA-ugSSM3x5KbHd9peHXUxKiQ2_vI)



Pérez.Rosado, P. (2012). *Wilaya. La historia de un reencuentro en los campamentos Saharauis*. Madrid: Wanda Visión y Pérez Rosado producciones.

Perogrullus. (2019, 26 de diciembre). *Mina de fosfato de Fos-BuCraa. Sáhara Occidental*. [https://www.youtube.com/watch?v=5J\\_g5-IUZmo](https://www.youtube.com/watch?v=5J_g5-IUZmo)

Promonubenegra.

(2022, 31 de octubre). *HADHUM ABEID · La Noche del Exilio (Official Music Video)*. <https://www.youtube.com/watch?v=BRkcHV5SzPk>

(2022, 5 de octubre). *SERGUELA ABDI · Adán y nuestra madre Eva (Official Music Video)*. <https://www.youtube.com/watch?v=tafT7JI7rE4>

(2021, 15 de septiembre). *JEIRANA · Medej en el Forum de las Culturas · 2004*. <https://www.youtube.com/watch?v=XqTlWp6hoF4>

(2020, 15 de septiembre). *FAKNASH · Wanni Brasul [Official Music Video]*. <https://www.youtube.com/watch?v=lFg0YSRuww>

(2017, 19 de junio). *MARIEM HASSAN CON LEYOAD EN SURISTÁN*. <https://www.youtube.com/watch?v=6RAiR6UqrfY&t=5s>

(2009, 21 de mayo). *Fatta's tebal*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=bS-rReJQBp8>

(2003, 15 de septiembre). *FAKNASH · Wanni Brasul [Official Music Video]*. <https://www.youtube.com/watch?v=lFg0YSRuww>

Poemagosto Allariz (2021, 10 de octubre). *Zahra el Hasnaoui «Se acerca lento, pero viene»*. VIII Poemagosto. <https://www.youtube.com/watch?v=JueockxL7Ek>

Rasd-TV - Televisión Publica Saharai-

(2022, 26 de marzo). *Intervención de Carlos Bardem en la manifestación de apoyo al pueblo saharai*. [https://www.youtube.com/watch?v=i\\_CCzRhZBTQ](https://www.youtube.com/watch?v=i_CCzRhZBTQ)

(2022, 28 de marzo). *Delegado saharai, Abdulah Arabi, exige a España asumir sus obligaciones sobre el Sáhara Occidental*. <https://www.youtube.com/watch?v=uqIqStXb5Gg>

(2017, 8 de marzo). *homenaje a la Mujer Saharai por su incansable lucha por la libertad de su pueblo*. [https://www.youtube.com/watch?v=X\\_65CnYpkKw](https://www.youtube.com/watch?v=X_65CnYpkKw)

(2016, 23 de febrero). *las combatientes saharauis en el 40 aniversario de la RASD*. <https://www.youtube.com/watch?v=10sOZkvUsw>

Robles, J. Mahmud, Awa, B. Gimento, J.C. (2014). *LEGNA: Habla el verso saharai*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Rodrigo, A. (2020). *Limbo, la promesa olvidada*. Sevilla: Nomadocs.

Sahara Soundscapes.

(2019, 4 de marzo). *Daqqat Sahara. Sahara Soundscapes Sessions*. <https://www.youtube.com/watch?v=wKNPE0hhffE>

(2019, 3 de marzo). *Desde Tinduf para Sahara Soundscapes*. <https://www.youtube.com/watch?v=wCO2Q7cBf2g>

(2019, 12 de marzo). *Vadiya Mint El Hanevi, taller de baile y tebal saharai. Sahara Soundscapes* <https://www.youtube.com/watch?v=ey8Fao86Jew&t=39s>

(2023, 17 de enero). Ashtarut: Mi paz es tuya. Por Annika Havlicek y Yazan Ibrahim. Sahara Soundscapes Sessions. <https://www.youtube.com/watch?v=-Jqhc8XfcOw>

Sahel Sounds (2019, 27 de agosto). *El Wali - Long Live the Sahrawi Army (تحية لجيش الصحراء) (from Tiris)*. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_hoWwf1Sibg](https://www.youtube.com/watch?v=_hoWwf1Sibg)

Sandblast (2013, 26 de enero). *Sahara Ma Timba - The Sahara Is Not For Sale - El Sahara No Se Vende - Um Murghiya, Vitoria, 19/1/13*. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_PjnWmmg4sk](https://www.youtube.com/watch?v=_PjnWmmg4sk)

Scholze, C. & Trouillet, J. (1995). *Desert Blues. Ambiances du Sahara*. [CD]. USA, Canadá & Europa: Network Medien.

Serna, A. Iglesias, P. (2019). *Sólo con peces*. Bizkaia: Al Borde Films

Suaid 2001. (2008, 9 de diciembre). *Amanecer del 20*. <https://www.youtube.com/watch?v=jSgTF1WPizo&list=RDEMG5FBQeTVSAJiNTYSOZwX5g&index=3>

Ted (2016, 7 de diciembre). *The urgency of intersectionality| Kimberlé Crenshaw*. <https://www.youtube.com/watch?v=akOe5-UsQ2o>

Trabna TV. (2010, 8 de diciembre). *Naama - Mariem Hassan*. [https://www.youtube.com/watch?v=JTL\\_N-LA7FE](https://www.youtube.com/watch?v=JTL_N-LA7FE)

Una mirada al Sáhara Occidental. (2022, 8 de noviembre). *Firma del Tratado de Paz entre Mauritania y la República Saharaui 5 de agosto de 1979*. <https://www.youtube.com/watch?v=QLrpiSoFAfk>

Visecretaría de Educación Popular. (2015, 21 de julio) *NO-DO (1956)*. Madrid: RTVE Play.

WebTV (2023, 09 de mayo). *Directo RASD*. <https://rasd.tv/index.php/channel/1/directo-اتوجيه>

ZakarnokTV (2019, 18 de mayo). *Himno del Sáhara Occidental: "Yā Banīy As-Saharā" (¡Oh hijos del Sáhara!)*. <https://www.youtube.com/watch?v=CMmEG7iYrRg>

## Publicaciones impresas

- Aguirre, J.R.D. (1991). La verdad sobre la entrega del Sahara. *Historia* 16, XV, 177, pp. 12-28.
- África (1963). Sahara: Proyecto de una Escuela de Formación Profesional en El Aaiún. *Instituto de Estudios Africanos*, 260-261, pp. 45-49.
- Balaguer, S. (1976, 1 de julio). SÁHARA: Las mujeres luchan por su libertad. *Vindicación Feminista. Ediciones de Feminismo. S.A*, 1, pp. 16-19.
- Borrás, T. (1961). Cuatro provincias nuevas. *Revista Temas españoles*, 441, pp.1-31.
- Cómo y por qué España entregó el Sáhara. (1983). *Diario 16*, 116, pp. 146-160.
- Flores Morales, A. (1953). Españoles en Argelia. *Temas Españoles*, 58, pp. 3-30.
- Fornieles, S. (2001, abril). Mujeres saharauis. *ByN Ella*, pp. 30-35.
- Le Févre, G. y Mannoni, P. (1977). Cuando el Sáhara era verde. *Historia y Vida*, X, 111, pp. 35-41.
- López García, B. (1979, abril). Seis siglos de España en Africa. *Historia* 16, IX, pp. 4-8.
- Manfredi, D. (1958). África en las navegaciones españolas. *Temas Españoles*, 383, pp. 3-28.
- Marimón, S. (2011). *El somni de Hassan II y el malson dels saharauis*. *Revista Sàpiens*, pp. 26-47.
- Pereda, D. (1975, 23 de octubre). Un grupo de periodistas, en la frontera con Marruecos. Los soldados saharauis, dispuestos a dar la vida por su Patria. *La Realidad Saharai Diario Bilingüe de Sáhara*, 97, pp. 7.
- Pérez de Tudela, C. (1975). El Sáhara que yo he visto. *Prensa Española S.A.*: 4-11.
- Radiotelevisión del Sáhara. (1975, 14 de septiembre). *La Realidad Saharai Diario Bilingüe de Sáhara*, 65, pp. 2.
- Ruiz, J. (1979, abril). La tierra de los hombres azules. Colonización del Sáhara: 1860-1967. *Historia* 16, IX, pp. 56-67.
- Segura, A. Coll, M. Casas, S. (2011, abril). Sáhara, el poble que espera. *Sapiens*, 102, pp. 26-47.
- Sin autoría. (1958). *Regularización del tráfico en el Sáhara*. *TBO*, 251, pp.1.
- Sin autoría. (1975, 11 de mayo). Sáhara: Entre armas y fosfatos. *El Correo Catalán. Suplemento semanal*, pp. 5-7.
- Sin autoría. (1975, 17 de mayo). Sáhara: La ambición de marruecos. *Revista Triunfo*, 659, pp. 6-9.
- Sin autoría. (1975, 26 de mayo.) Sáhara que se quema...*Cambio* 16, 181, pp. 8-16.
- Sin autoría. (1975, 24 de octubre). Hay que detener la invasión marroquí. *La Realidad Saharai Diario Bilingüe de Sáhara*, 98, pp. 6.
- Sin autoría. (1975). La última "guerra convencional" de España. Imágenes inéditas de la presencia militar española. *Cuadernos de Revista Española de Historia Militar*, 4, pp. 3-80.
- Sin autoría. (1981, 13 de mayo) Tarde o temprano nuestro pueblo logrará la independencia. *Sahara Libre*, pp. 117.
- Sin autoría (1985). Salam, Argelia!. *Revista Viajar*, 79, pp. 10-24
- Solar, D. (1985, 27 de octubre). 1975. El año que vivimos peligrosamente. *Diario 16*, 214, pp. 4-14.
- Kaid Salah, A. (1975, 23 de octubre). Todos los saharauis dispuestos a oponerse a la invasión extranjera. Las mujeres, las primeras dispuestas a luchar por la Patria Saharai. *La Realidad Saharai Diario Bilingüe de Sáhara*, 98, pp. 3.

## Normativas

Reglamento (UE) 2016/679 del Parlamento Europeo y del Consejo 27 de abril de 2016 relativo a la *protección de las personas físicas en lo que respecta al tratamiento de datos personales y a la libre circulación de estos datos* y por el que se deroga la Directiva 95/46/CE (Reglamento general de protección de datos).

Ley 46/1959, de 30 de julio sobre *organización y régimen jurídico de las Provincias Africanas*.

Ley Orgánica 7/2021, de 26 de mayo, de *protección de datos personales tratados para fines de prevención, detección, investigación y enjuiciamiento de infracciones penales y de ejecución de sanciones penales*.

Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de *Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales*.

Ley 9/2014, de 9 de mayo, *General de Telecomunicaciones*.

Ley 23/2011, de 29 de julio, de *depósito legal*.

Ley 34/2002, de 11 de julio, de *servicios a la sociedad de la información y de comercio electrónico*.

Real Decreto 635/2015, de 10 de julio, *por el que se regula el depósito legal de las publicaciones en línea*.

Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, del gobierno español. *Ley de Propiedad Intelectual*.

Real Decreto 389/2021, de 1 de junio, por el que se aprueba el *Estatuto de la Agencia Española de Protección de Datos*.

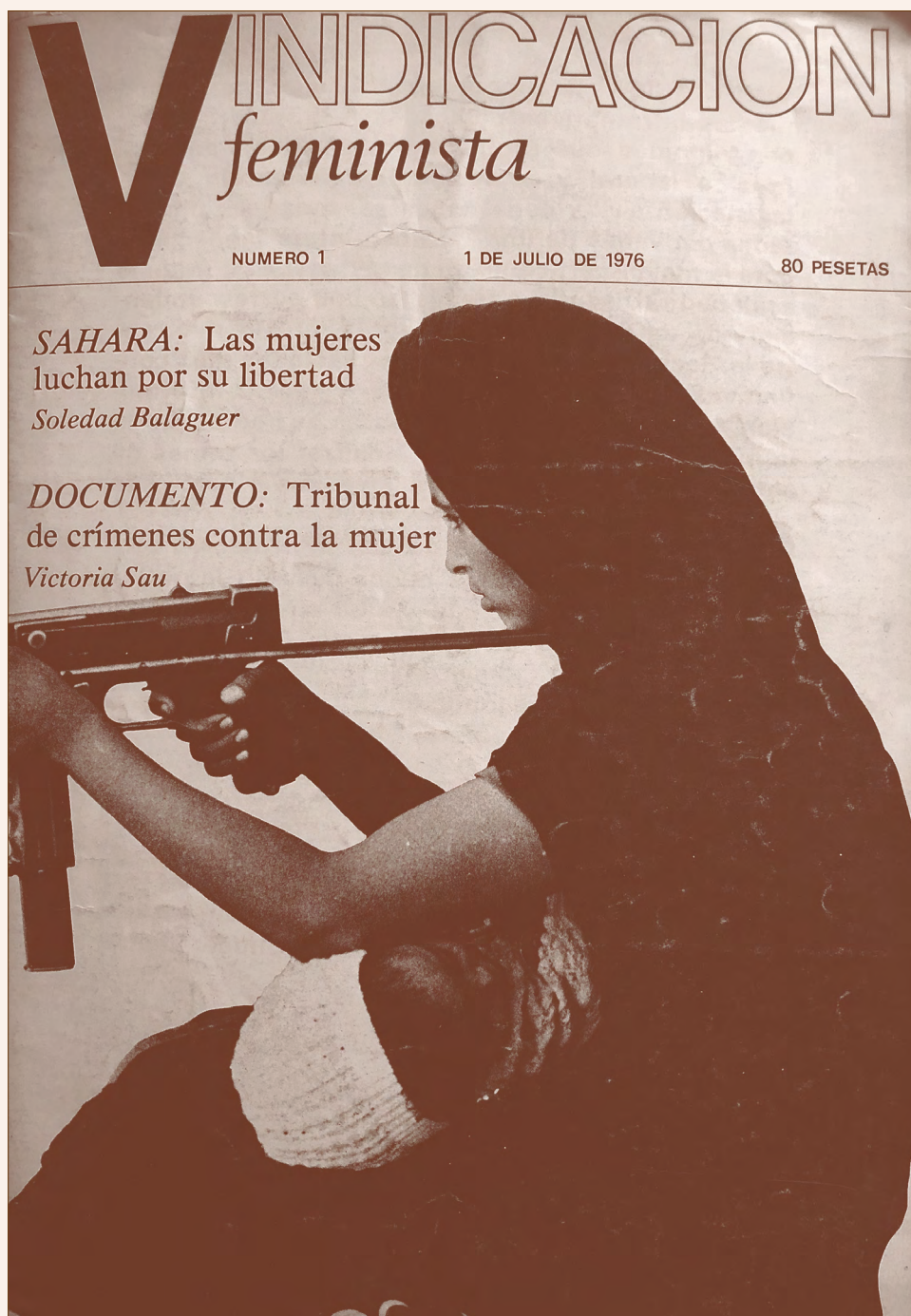
Decreto del 10 de enero de 1958, por el que *se reorganiza el Gobierno General del África Occidental Española*.



## Anexos

### Anexo I. Revistas. 1958-2002

1. Vindicación Feminista. (1976). Ediciones de Feminismo. S.A. Número (1).



Revista 1: Vindicación Feminista. Ediciones de Feminismo.

2. Sapiens, 102, pp. 26-47. (2002).

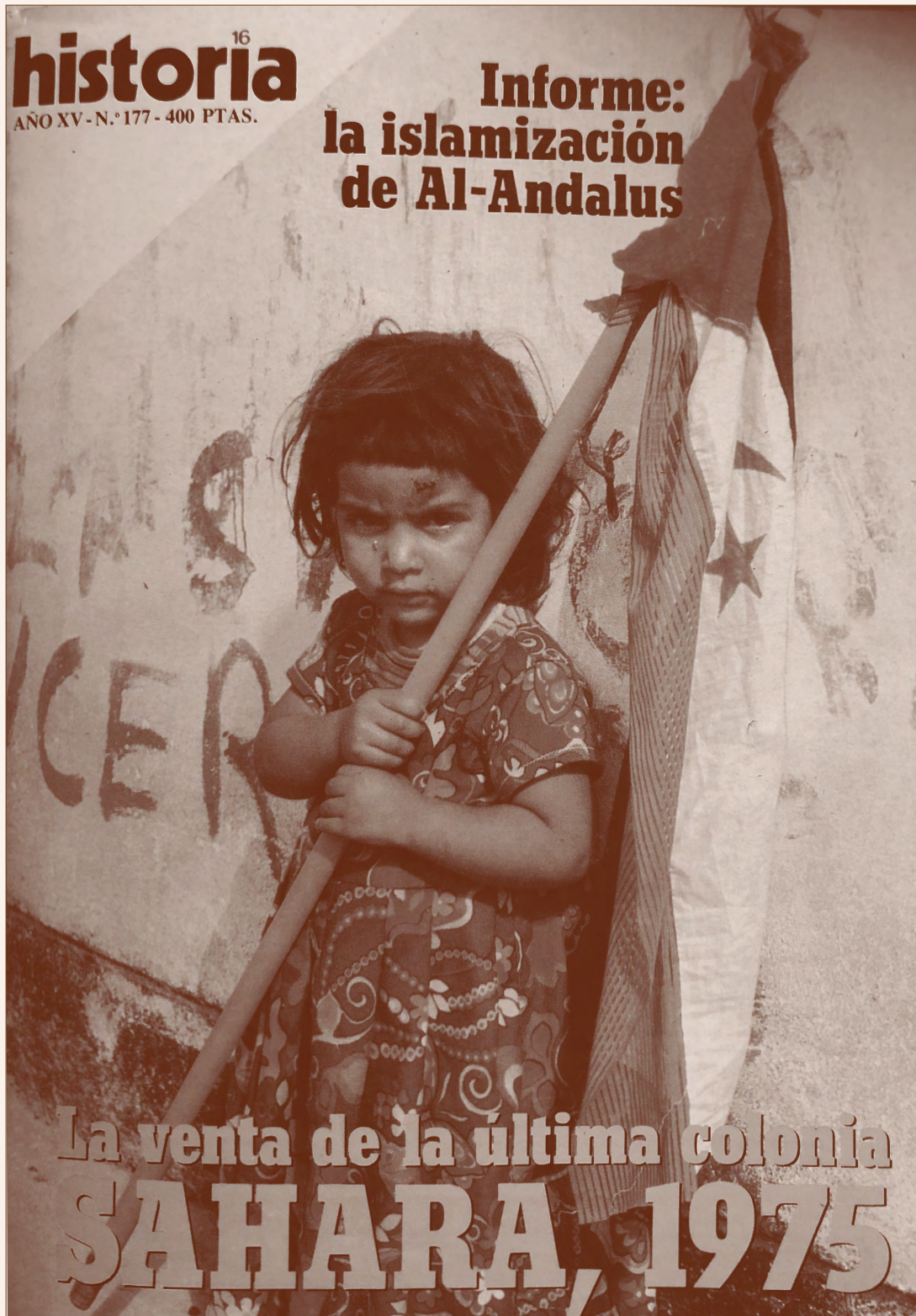
SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL



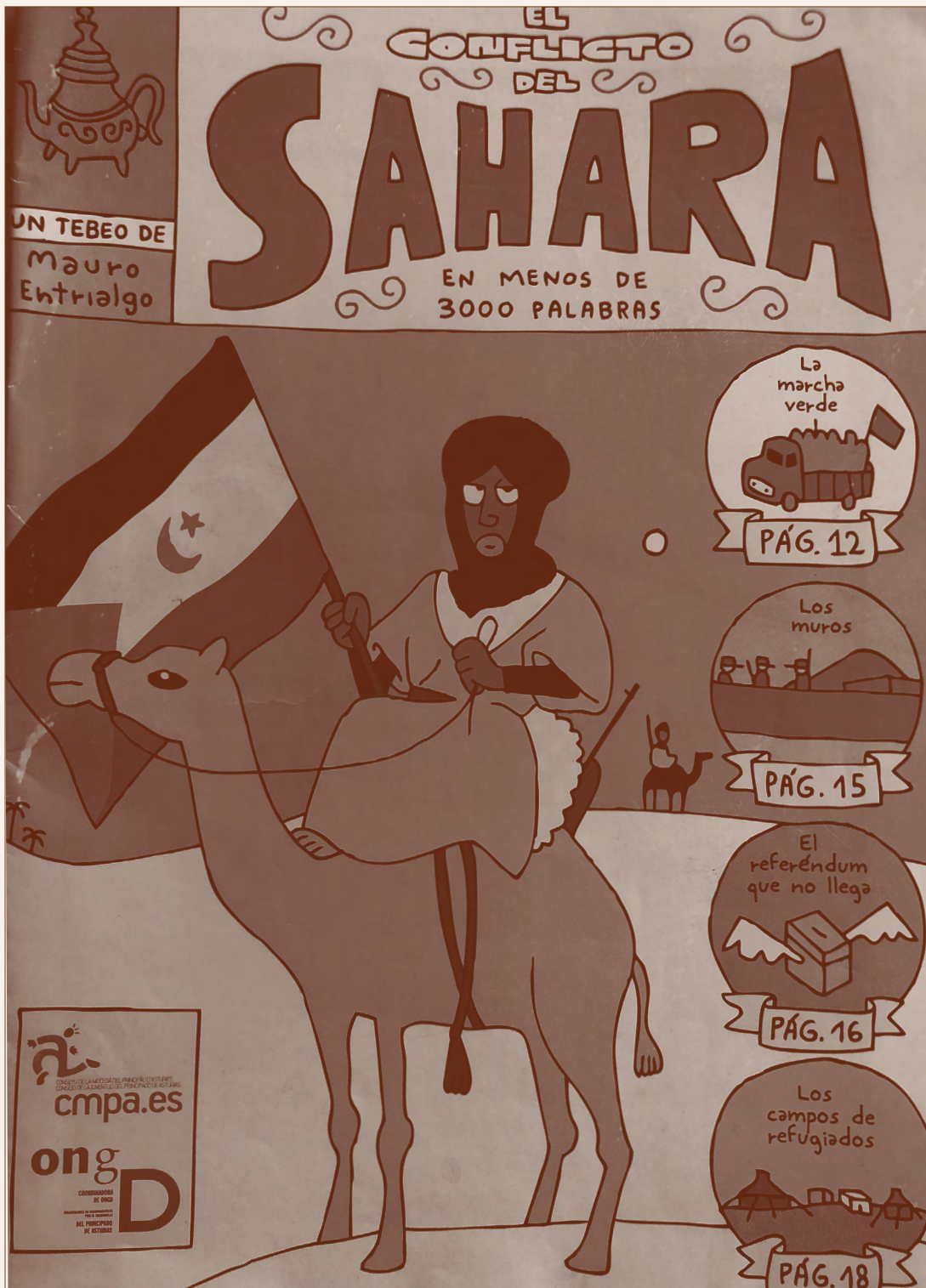
Revista 2: Sapiens número 102.



3. Historia 16, año XV, N° 177, (1991).



4. TBO. (1958), 251.



Revista 4: TBO. (1958).



5. Temas españoles, (1961) 441.



SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

Revista 5: Temas españoles, nº 441.



6. Historia y Vida (1968), 111.



Revista 6: Historia y Vida, nº 111.



7. Temas españoles. (1953), 58.



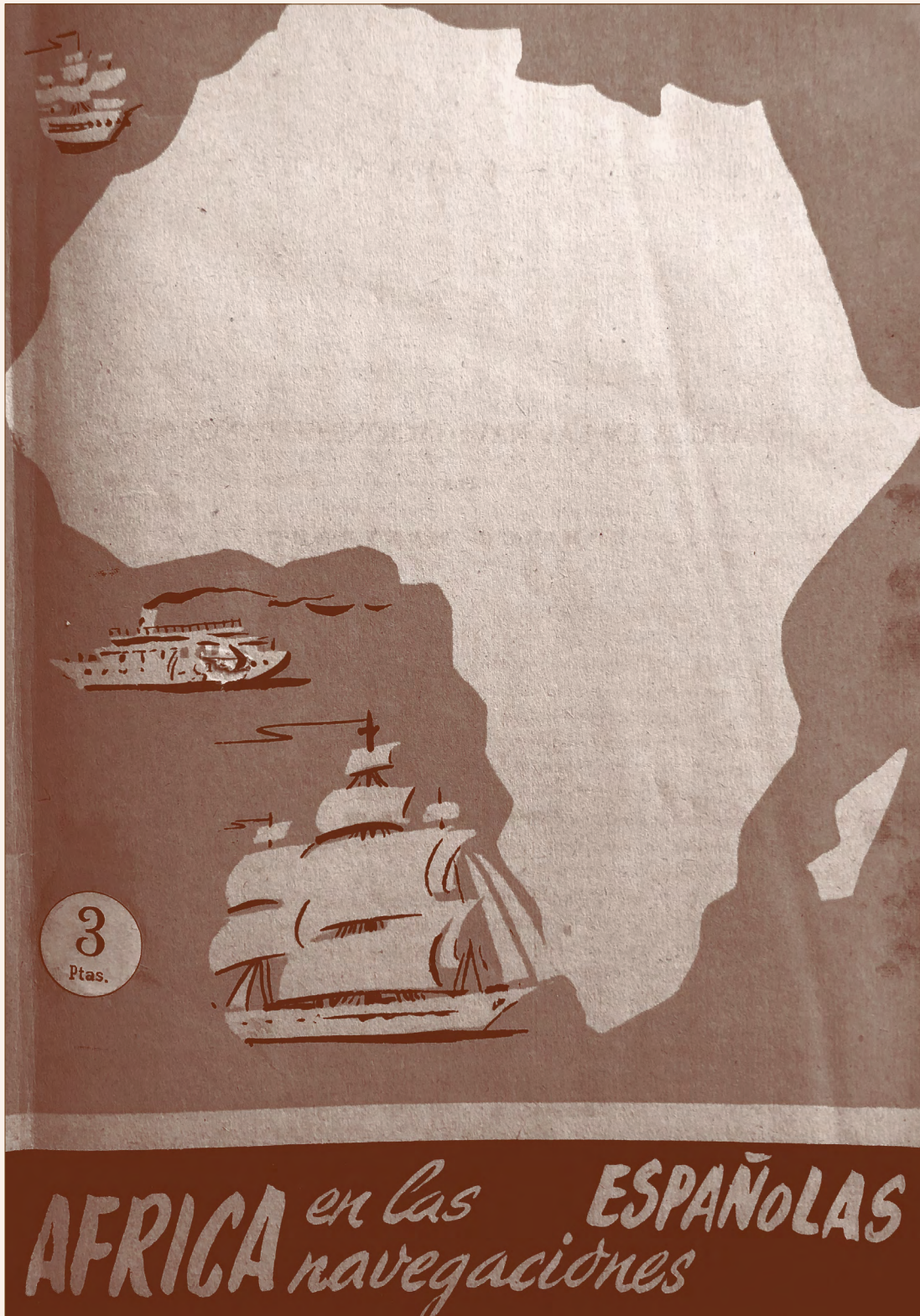
SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

Revista 7: Temas españoles, nº 58.



8. Temas españoles. (1958), 383.

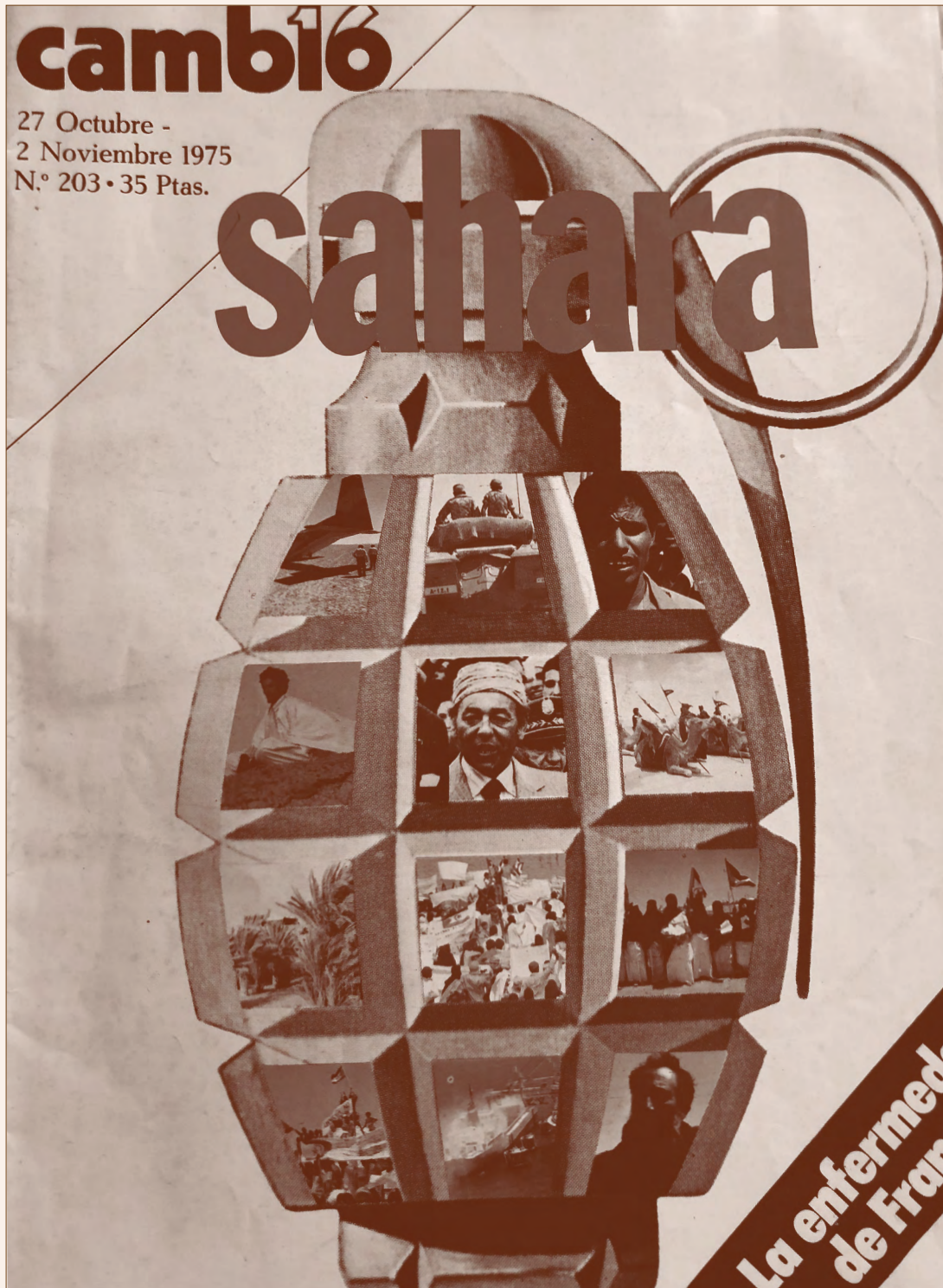
SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL



Revista 8: Temas españoles, nº 383.



9. CAMBIO 16. (1975), 181.



SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

Revista 9: CAMBIO 16, n.º 181.



10. VIAJAR (1985), 70.



SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

Revista 10: VIAJAR nº 70.



11. Cuadernos de revista española de historia militar (1975), 4.



SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

Revista 11: Cuadernos de revista española de historia militar nº 4.



12. ByN Ella. (2001).



Revista 12: ByN Ella.



13. Historia 16. (1979), Año IV. Extra IX.

**historia**  
EXTRA IX - 100 PTAS.

**EXTRA**

**ESPAÑA EN AFRICA**  
Un siglo de fracaso colonial



**El marroquismo frustrado**  
**Guinea, merienda de blancos**  
**Polvorín en el Estrecho: Ceuta, Melilla y Gibraltar**  
**Sahara, despedida vergonzosa**

SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

Revista 13: Historia 16. Extra IX.



14. Suplemento semanal ABC. (1975).

SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL



Revista 14. Suplemento semanal ABC. (1975).



15. Triunfo. (1975), 659.



SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

Revista 15: Triunfo, nº 659.



16. Africa. (1963). Instituto de Estudios Africanos. Números (260-261).

SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL



Revista 16: África, nº 261-260.



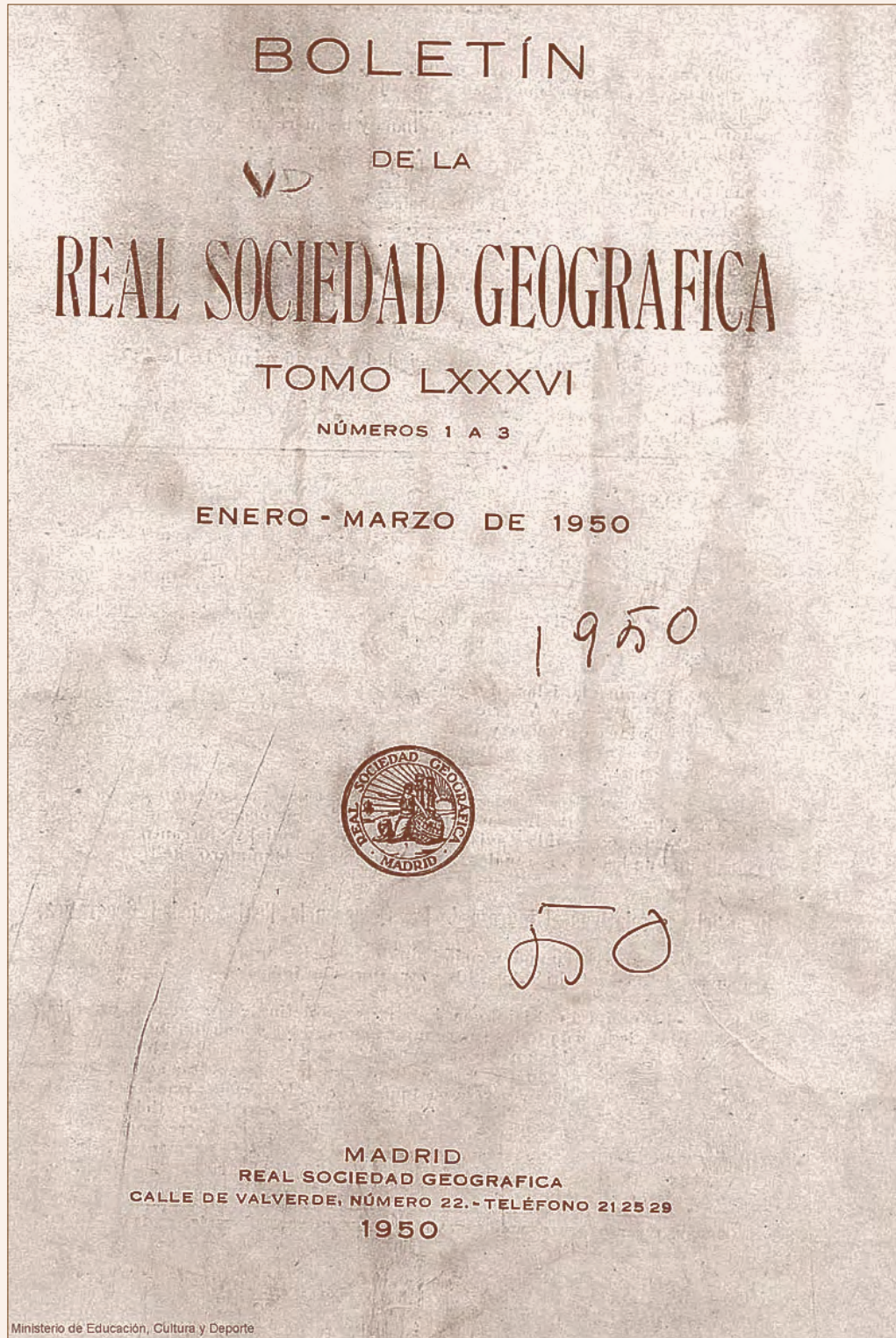
17. CAMBIO 16. (1975), 181.





**Anexo II. Prensa. 1950-1985.**

1. Boletín de la Real Sociedad Geográfica. (1950). Tomo LXXXVI Número 1-3.



**Prensa 1.** Boletín de la Real Sociedad Geográfica, nº 1-3. Tomo LXXXVI



2. El Correo Catalán. (1975). SAHARA: Entre armas y fosfatos. Suplemento semanal.



Prensa 2. El Correo Catalán. Suplemento Semanal.



3. Sahara Libre. (1981), 117.

SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL



# SAHARA LIBRE



**Dirección:**  
SAHARA LIBRE  
Apartado postal N° 10  
El Mouradia — Argel

Miercoles 13 de Mayo 1981 — N° 117 — Precio : 25 pesetas

« Nuestra tierra es nuestra, no a las bases, militares. Nuestras riquezas son nuestras, no deben ser objeto de partición »

---

## « Tarde o temprano nuestro pueblo lograra la independencia »

**Declara el companero Bachir Mustafa Seyid,  
Secretario adjunto del Frente POLISARIO**

**Editorial**

### Las singladuras truiniantes del 10 de Mayo

El ano 1970 ha sido muy instructivo para el pueblo saharau en su lucha contra el colonialismo espanol.

Los tumultos del ano 1970 en el Aaiun, anegados en un bano de sangre, hablan por si solos.

Los acontecimientos de 17 de junio de 1970 marcaron la cristalización de la cohera de nuestro pueblo que al mismo tiempo, terró sus manos a todos los caises vecinos para recurrir en su ayudo al fin de expulsar para siempre el colonialismo de Saguia El Hamra y Rio de Oro.

Esta cobarde masacre, sin precedente en la historia de nuestro pueblo costo cara al pueblo saharau: Decenas de Saharais sucumbieron bajo las balas de los colonizadores espanoles y la desaparicion fisica eterna del hermano lider del movimiento, Mohamed Sidi-Ebrahim Bassiri.

Despues de tres anos dolorosos, impregnados de lagrimas, lamentaciones y desesperacion vino la respuesta idónea a la violencia y las atrocidades del colonialismo, o como se la llama al principio, la época de cambio adecuado o la mayor alternativa a la reivindicacion de la independencia por la via pacifica... Ese dia los rayos del sol de la libertad brillaron en todos los rincones de la patria.

10 de mayo de 1973 se constituyó el F. POLISARIO como movimiento dinamico de todos los vnos esgrimidos por el pueblo saharau para alcanzar su libertad y su independencia.

Si en aquel entonces, el pueblo saharau se aglutino alrededor de su vanguardia (El F. POLISARIO), otros datos permitieron en situacion de amargura y dolor ante ese futuro que se creaba y que iba en detrimento de sus estrategias en Africa del Nor-Oeste, consistente en el buen entendimiento con el colonialismo en sus fronteras.

Ese peligro (Frente POLISARIO) para el futuro de los regimenes neo-coloniales en Africa del Nor-Oeste, debe ser aniquilado en su cuna y ser paralizado a tiempo antes de que su radiacion se proyecte hacia otras regiones.

Asi pues, comenzaron de esta manera a tejerse maniobras de todo caracter contra este pequeno pueblo con el objetivo de separarlo de flujo revolucionario y libertador, predominante en la region y que han sido coronados con el denuncioso y criminal acuerdo de Madrid del 14 de noviembre de 1978.

A despecho de esas maquinaciones y las que siguen, el pueblo saharau conmemora hoy el VIII aniversario de la fundacion de su gloriosa organizacion, que con claridad ha sabido preservar la unidad de sus filios contra toda clase de hegemonia y colonialismo.

Esta organizacion que despues de su ereccion enfrenta la oposicion del regimen marroqui (las incidencias de su presencia en el plano teorico) incrementandose hoy con su actuacion sobre el terreno y mas despues de la caída del regimen de Matar Uta Dadah.

(SIGUE PAGINA 2)

Con ocasion del octavo aniversario de la fundacion del Frente Polisario y del desencadenamiento de la lucha armada que coinciden respectivamente con los dias 10 y 20 de Mayo del presente ano, el companero Bachir Mustafa Seyid, secretario adjunto del Frente Polisario y miembro del Consejo del Mando de la Revolucion de la RASD concedio una importante entrevista al periodico Sahara Libre.

(Ver pagina 2).



---

## A despecho de todas las maniobras la lucha se intensificara

**COMUNICADO DEL COMITE  
DE RELACIONES EXTERIORES  
D'EL FRENTE POLISARIO**

Hoy el pueblo saharau conmemora el VIII aniversario de la fundacion de su movimiento de vanguardia, el Frente Popular para la Liberacion de Saguia el Hamra y Rio de Oro.

El 10 de Mayo de 1973, el pueblo saharau recobro su identidad usurpada despues de un siglo de dominacion colonial y decidio crear su unico y legitimo representante en el cual, el ha depositado toda su confianza para presidir su destino, organizarlo y conducir la lucha armada contra el colonialismo espanol, que no entiende mas que el lenguaje de la violencia, el del fuego y del hierro,

(Sigue pagina 2).

### La interparlamentaria condena la ocupacion marroqui y llama a la negociacion

La Union Interparlamentaria condena la ocupacion del Sahara Occidental por parte del regimen marroqui, mediante una resolucion aprobada a raíz de la finalizacion de su sesion de primavera que acaba de celebrarse en Manila del 20 a 25 de abril de 1981.

El contenido integro de dicha resolucion es como sigue:

Subrayando la importancia de la declaracion de la concesion de la independencia a los paises y pueblos coloniales contenida en la resolucion 1514 (XV) de 14 de diciembre de 1960 que fue adoptada por la Asamblea general de las Naciones Unidas Estando convencidos de que la persistencia de la explotacion colonialista y la discriminacion racial constituyen una seria amenaza para la paz y la seguridad internacional.

Considerando la profunda preocupacion de las Naciones Unidas de la organizacion de la Union Africana y de los paises no alineados en relacion con la descolonizacion del Sahara Occidental y el derecho a la autodeterminacion y a la independencia del pueblo de ese territorio.

Considerando asimismo la viva preocupacion de la organizacion de las Naciones Unidas de la organizacion de la Union Africana y de los paises no alineados ante la agravacion de la situacion que prevalece en el Sahara Occidental, como consecuencia de la existencia de la ocupacion de ese territorio por Marruecos.

(SIGUE PAGINA 3)

Prensa 3. Sáhara libre, n° 117.

250



4. Prensa 4: La Realidad Saharaui (1975), 65.

Editado por PRENSA Y  
PUBLICACIONES SAHARAUI,  
S.A.

Inscrito en el Registro de  
los Servicios Informativos  
del Gobierno General de  
Sahara

# البواقم

# LA REALIDAD

DIARIO BILINGÜE DE SAHARA

تحررها صحافية  
وتنشر الصحراء  
وهي مسجلة  
في سجلات مصالح  
أبناء الحكومة  
الصحراوية العامة

---

AÑO I \*\*\* NUMERO 65 \*\*\* DOMINGO 14 DE SEPTIEMBRE DE 1975 PRECIO: 10 PTAS.

Redacción y Administración: Calle del Este, 6 - Apartado 216 - AAIUN Telfe. 22 33 30 - 22 33 31 Director: PABLO-IGNACIO DE DALMASES

## Buenos Días

...Marruecos se niega sistemáticamente a participar en la conferencia cuatripartita propuesta por España en varias ocasiones. Esta negativa sólo puede interpretarse en el sentido de no querer buscar solución al problema planteado acerca del territorio del Sahara y es similar a la actitud del avestruz, que esconde su cabeza, para no enterarse de los peligros que le acechan. Y peligro es, qué duda cabe, el de una conflagración bélica, que, en definitiva, sólo ocasionaría pérdidas de vidas humanas y repercusiones económicas. España, que en todo momento mantiene su serenidad de acuerdo con una postura legalista y conforme con las normas internacionales...

...por fin han llegado a sus casas los militares españoles liberados por el Frente Polisario. Para ellos se ha acabado la angustia de una situación incierta, que por lo prolongada se les habrá hecho interminable. Muchos de ellos habrán encontrado compañeros ya licenciados, a los cuales contarán su aventura, una aventura que ahora, al paso del tiempo, se irá convirtiendo en motivo de leyenda dentro de la historia sahariana...

...mientras tanto va creciendo el rumor de la inminente salida del territorio, y los españoles, tan amantes de las apuestas, ya cruzan éstas, dando fechas concretas y hasta datos complementarios. Lo cierto es que, de momento, no hay nada, pero como de algo hay que hablar...

### MARRUECOS SE NIEGA —DE NUEVO— UNA CONFERENCIA CUATRIPARTITA

Madrid.—La negativa marroquí hecha pública ayer oficiosamente en las Naciones Unidas a concurrir a una conferencia cuatripartita (España, Marruecos, Argelia y Mauritania), idea del Gobierno de Madrid para estudiar la cuestión del Sahara, es interpretada por los observadores diplomáticos como la primera reacción malhumorada de Rabat a la devolución hecha por el Frente Polisario de los militares españoles capturados en el Sahara el pasado mes de mayo.

No es, por supuesto —añaden los observadores—, el hecho en sí de la liberación lo que ha molestado al Gobierno de Marruecos, sino que ello traduce la existencia de un frente común Madrid-Argel-Frente Polisario que puede causar muchos quebraderos de cabeza a la tesis de la anexión, pura y simple, que Rabat pretende imponer en el problema del Sahara.

El mencionado frente común apoya la tesis de la aplicación del principio de autodeterminación para conocer la voluntad de los saharauis, tesis que parece ser la mantenida por las Naciones Unidas. A este propósito es preciso esperar unos días hasta la reunión del Comité

de los Veinticuatro o Comité de Descolonización, en cuya reunión sus miembros tomarán conocimiento del informe redactado por la misión visitadora de las Naciones Unidas que el pasado mes de mayo visitó el territorio saharauí, Madrid, Argel, Rabat y Nuackchott.

El reciente comunicado oficial del Frente Polisario, redactado en términos extraordinariamente conciliadores para con Madrid, abona la tesis del frente común, esperándose ahora que el Gobierno español libere a su vez a los elementos del Frente Polisario detenidos en el Sahara.

Sobre el contenido del informe de la misión se ha especulado mucho tanto en las capitales interesadas como en los pasillos de las Naciones Unidas.

Según informaciones oficiosas, el tal informe equidistaría de ambas tesis, la anexionista y la del referéndum, como consecuencia natural de la divergencia existente entre los puntos de vista del presidente de la misión, embajador Simeón Ake (Costa de Marfil), y el de uno de sus componentes, la cubana Marta Jiménez.

*(Continúa en la pág. 3.)*

### EL CABLE DE LA AVENIDA DE GALICIA UN MES DESPUES



5. La Realidad Saharaui (1975), 97.

SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

Editado por PRENSA Y PUBLICACIONES SAHARAUIS, S.A.

Inscrito en el Registro de los Servicios Informativos del Gobierno General de Sahara

# البواقم

# LA REALIDAD

DIARIO BILINGÜE DE SAHARA

تحررها صحافة ونشر الصحراء وهي مسجلة في سجلات مصالح أبناء الحكومة الصحراوية العامة

AÑO I \*\*\* NUMERO 97 \*\* MIERCOLES 22 DE OCTUBRE DE 1975 \* PRECIO: 5 PTAS.

Redacción y Administración: Calle del Este, 6 - Apartado 216 - AAIUN Telfs. 22 33 30 - 22 33 31 Director: PABLO-IGNACIO DE DALMASES

**Franco: INSUFICIENCIA CORONARIA**

**Ayer recibió a Arias**


Madrid, 21.—La Casa Civil de Su Excelencia el Jefe del Estado, a través de los servicios de la dirección de coordinación informativa del Ministerio de Información y Turismo, hace público el siguiente comunicado:

"En el curso de un proceso gripal, Su Excelencia el Jefe del Estado ha sufrido una crisis de insuficiencia coronaria aguda que está evolucionando satisfactoriamente, habiendo comenzado ya su rehabilitación y parte de sus actividades habituales.

A las diecinueve horas del día de hoy Su Excelencia el Jefe del Estado recibió en su despacho al presidente del Gobierno, con quien mantuvo una conversación de cuarenta y cinco minutos.— (CIFRA).


**EL DOCTOR SASTRE Y DON ANTONIO MARTIN FUERON PUESTOS EN LIBERTAD AYER**

**El Frente Polisario entregó también los restos mortales del soldado Angel del Moral**



El doctor Sastre Papiol, soldado médico y el industrial don Antonio Martín, que ayer fueron puestos en libertad por el Frente Polisario y entregados a las autoridades españolas en Mahbes, durante la rueda de prensa que mantuvieron con los periodistas a su llegada a Aaiún. Amplia información en página . (Foto: TURRAU).

**TENSA VIGILANCIA AL SERVICIO DE LA LIBERTAD DEL SAHARA**



Lugar: un punto fronterizo cualquiera entre los cientos de kilómetros que separan el Sahara de Marruecos. Protagonistas: dos soldados saharauis, en tensa vigilia. Objetivo: asegurar la paz y libertad del Sahara. Así lo pudieron ver ayer los periodistas que acudieron a recorrer algunos puntos de las fronteras, entre ellos nuestros reporteros (Foto: TURRAU).

EN PAGINAS INTERIORES:

- ★ O. N. U.: Argelia quiere hablar
- ★ Rabat: Solís visitó a Hassán II
- ★ París: El Frente Polisario pide a España que defienda el Sahara
- ★ Madrid: Tarancón pide oraciones por Franco

Prensa 5: La Realidad Saharaui, nº 97.



6. La Realidad Saharaui (1975), 98.

Editado por PRENSA Y PUBLICACIONES SAHARAUIS, S.A.

Inscrito en el Registro de los Servicios Informativos del Gobierno General de Sahara

# الواقم LA REALIDAD

DIARIO BILINGÜE DE SAHARA

تحررها صحافة ونشر الصحراء وهي مسجلة في سجلات مصالح ابناء الحكومة الصحراوية العامة

---

AÑO I \*\*\* NUMERO 98 \*\*\* JUEVES 23 DE OCTUBRE DE 1975 \*\*\* PRECIO: 5 PTAS.

Redacción y Administración: Calle del Est, 6 - Apartado 216 - AAIUN Telfs. 22 33 30 - 22 33 31 Director: PABLO-IGNACIO DE DALMASES

### ANOCHÉ SE REUNIO EL CONSEJO DE SEGURIDAD

Naciones Unidas, 22.-El Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas ha sido convocado para reunirse a las 12 gmt. (1,00 de la madrugada del jueves, hora española), con el fin de proceder al estudio y posible aprobación de un proyecto de resolución que presenta el propio presidente del Consejo, sobre el Sahara.

En líneas generales, el proyecto de resolución requeriría al secretario general de las Naciones Unidas, Kurt Waldheim para que entrara en consulta con las partes interesadas, para tratar de resolver la grave situación creada actualmente en la zona.

Al mismo tiempo, el secretario general debe-

### FRANCO SE RECUPERA

Madrid, 22.-Según comunica la Casa Civil, en el día de hoy la evolución en la enfermedad de Su Excelencia el Jefe del Estado ha sido favorable.

Ha realizado sus ejercicios de rehabilitación y, a última hora de la tarde, ha asistido, en compañía de su familia, a la proyección de una película. -(CIFRA).

---

### ANOCHÉ SALIERON 30.000 VOLUNTARIOS MAS DESDE TAZA Y UARZATE

#### Argelia, cada vez más endurecida

Marrakech, 22. (Por Fernando Martínez Láinez, enviado especial de EFE).-El rey Hassán II dirigirá en las próximas 24 horas un discurso a todo el país sobre la candente cuestión del Sahara, según se anunció esta tarde en Marrakech.

Los comentaristas atribuyen una gran importancia a esta alocución que fijará la posición oficial marroquí tras la entrevista del monarca mantenida ayer con el enviado especial del Gobierno español, José Solís.

Entretanto, han proseguido hoy los transportes y concentraciones masivas para la marcha hacia el Sahara occidental. La concentración final está prevista el próximo día 28 en ciudad de Tarfaya, en el límite sur de Marruecos.

### LA INVASION DEL HAMBRE, EN MARCHA

(Continúa en la pág. 4.)

---

### Esta mañana, a las 11, discurso televisado de Hassán

Según noticias difundidas anoche, Hassán II pronunciará esta mañana, a las once, un discurso televisado, cuyo contenido, según se anuncia, estará dirigido al pueblo saharauí.

He aquí los puntos estratégicos de la "marcha verde" -invasión del hambre por estos lares- propiciada por Hassán. Marrakech, Agadir y Tarfaya marcan los hitos del itinerario hasta la llegada a la frontera saharauí

SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

253

7. La Realidad Saharaui (1975), nº 99.

SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

Editado por PRENSA Y PUBLICACIONES SAHARAUIS, S.A.

Inscrito en el Registro de los Servicios Informativos del Gobierno General de Sahara

# الواقم LA REALIDAD

DIARIO BILINGÜE DE SAHARA

تحررها صحافة ونشر الصحراء وهي مسجلة في سجلات مصالح انباء الحكومة الصحراوية العامة

AÑO I \*\*\* NUMERO 99 \*\*\* VIERNES 24 DE OCTUBRE DE 1975 \*\*\* PRECIO: 5 PTAS.

Redacción y Administración: Calle del Este, 6 - Apartado 216 - AAJUN Telfs. 22 33 30 - 22 33 31 Director: PABLO-IGNACIO DE DALMASES

Parece próximo un acuerdo hispano - marroquí (según EFE)

## MULEY ABDAL-LAH, HERMANO DE HASSAN, RECHAZO CUALQUIER POSIBILIDAD DE AUTODETERMINACION PARA LOS SAHARAUIS

### Y calificó al Frente Polisario como agente de Argelia

### A España se le promete: el 60 % de los fosfatos y bases militares

Marraquech, 23.- (Por Fernando Martínez Láinez, enviado especial de la agencia EFE).- «Marruecos y España están obligados a entenderse. Así lo exige el interés común de ambos países», dijo aquí el príncipe Muley Abdallah, hermano del rey Hassán II.

En una conversación en exclusiva para la prensa española el hermano del monarca alauita insistió en que los intereses de España en el Sahara y en el Norte de Africa sólo serían preservados si se llegara a un acuerdo global con Marruecos que reconozca la soberanía marroquí sobre el territorio saharauí.

La entrevista de Muley Abdallah con los periodistas españoles tuvo lugar en el palacio de Mullaí Hassán, antiguo jalfía del protectorado español en Marruecos y actual gobernador del banco nacional de este país.

La charla fue en extremo cortés, y antes de iniciarse la misma se rogó a los periodistas que no hicieran «preguntas indiscretas» o que pudieran interpretarse «irrespetuosas».

**DO UTDES**

El hermano de Hassán II reveló que Marruecos ofreció a España seguir explotando el 60

**FRANCO:  
insuficiencia  
cardíaca**

A primeras horas de la noche de ayer se divulgó un parte médico, firmado por todos los facultativos que atienden a Su Excelencia el Jefe del Estado, en el que se daba cuenta de un empeoramiento en la situación del ilustre paciente como consecuencia de la aparición de insuficiencia cardíaca.

A la hora de cerrar esta edición no se han recibido nuevas informaciones sobre la evolución de la enfermedad que aqueja al Caudillo.

por ciento de los fosfatos del Sahara e incluso la concesión de bases militares por tiempo indefinido para proteger las Islas Canarias. Si el gobierno de Madrid aceptaba la soberanía marroquí en el Sahara.

En el momento presente -añadió el príncipe-, la marcha es imparable y se llevará a cabo en las fechas previstas. Aún no es tarde para llegar a un acuerdo, pero éste, en caso de producirse, tendría que hacerse con el respaldo y la garantía de la ONU.

Mulley Abdallah admitió que Mauritania tiene también derechos soberanos sobre algunas

(Continúa en la pág. 3.)

---

## WALGHEIM SIGUE CONSULTANDO ANTES DE DECIDIRSE A VENIR AL SAHARA

Madrid, 23.- En las próximas 48 horas, llegará a España un alto dignatario marroquí con plenos poderes del rey Hassán para iniciar conversaciones con España en relación con el Sahara, según ha podido saber CIFRA en fuentes competentes.

Este es el primero y el más directo y espectacular de los logros conseguidos durante el vertiginoso viaje realizado anteaer por el ministro Secretario General del Movimiento a Rabat.

Madrid, 23.- En las próximas 48 horas, llegará a España un alto dignatario marroquí con plenos poderes del rey Hassán para iniciar conversaciones con España en relación con el Sahara, según ha podido saber CIFRA en fuentes competentes.

Este es el primero y el más directo y espectacular de los logros conseguidos durante el vertiginoso viaje realizado anteaer por el ministro Secretario General del Movimiento a Rabat.

siones la celebración de esta conferencia cuatripartita.-(CIFRA).

Nota de la redacción.-El alto dignatario marroquí a que hace referencia esta información, según noticias llegadas a última hora, es el ministro de Asuntos Exteriores, Ahmed Laraki. Su llegada a Madrid está prevista para hoy por la mañana.

**Barcelona, con el pueblo saharauí**

Barcelona, 22.- Representantes de un grupo que se autodenomina «los amigos del pueblo saharauí» han entregado hoy en el Gobierno Civil de Barcelona una carta de petición para celebrar una manifestación el próximo sábado por la tarde de apoyo y solidaridad del pueblo español con el pueblo saharauí.

En el documento se especifica que los organizadores se comprometen a que la manifestación transcurra pacíficamente y en orden, ciñéndose exclusivamente al problema del Sahara, con una serie de consignas y con el recorrido y hora que se detalla en el escrito.-(EUROPA PRESS).

Prensa 7: Prensa 5: La Realidad Saharaui, nº 99.

254 ◀



8. Diario 16. (1985), 214.



Prensa: 8: Diario 16, nº 214.



9. Diario 16. (1983), 116.

SAHARA SOUNDSCAPES | TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL

**LA MARCHA VERDE**  
Historia de la transición **Así perdimos el Sahara**

Los representantes de la España socialista en París (Joan Reventós), Roma (Jorge de Esteban) y Amman (Emilio Menéndez del Valle) nos hablan de los sabores y sinsabores de su nueva carrera.

**EMBAJADORES CON MUCHA MANO IZQUIERDA**

El coleccionable de los lectores más chicos de Diario 16  
**Las aventuras de los Pitufos**

Prensa: 9: Diario 16, n° 116.



## Anexo III: Filatelia. 1952-1973

1. Sahara día del sello, primer día de circulación, 23 noviembre, 1969. Edifil 275/78.



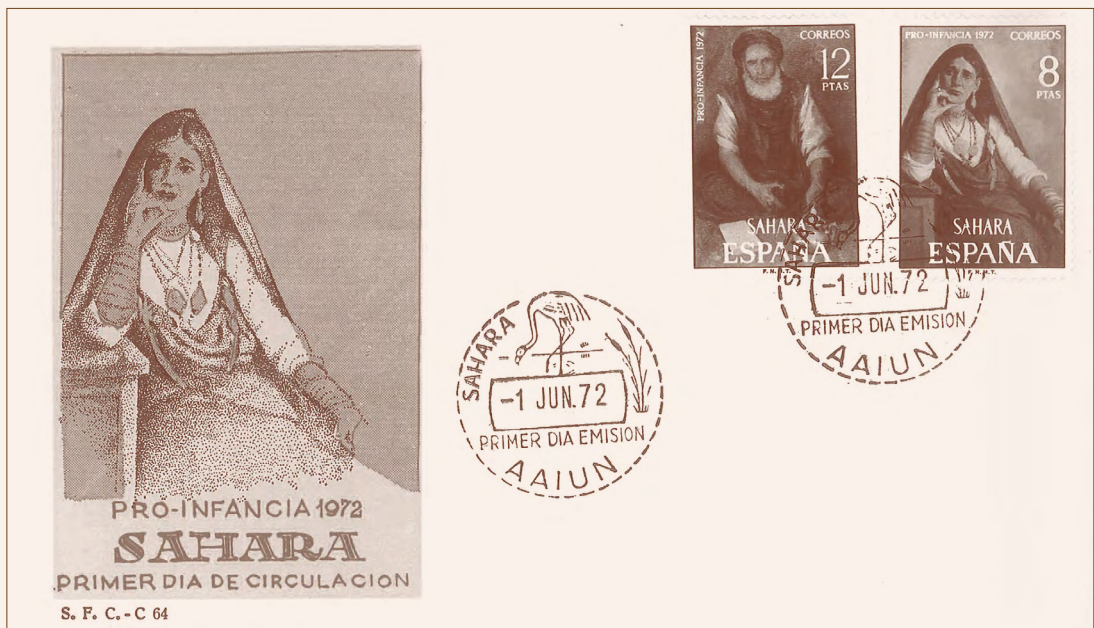
**Filatelia 9:** 23 noviembre, 1969. Edifil 275/78. Fuente: Correos.

2. Sáhara día del sello, primer día de circulación. 1 de junio, 1952 Edifil 94/5.



**Filatelia 10:** 1 de junio, 1952 Edifil 94/5. Fuente: Correos.

3. Sáhara día del sello, primer día de circulación. 1 de junio, 1972. Edifil: 07/306.



Filatelía 11: 1 de junio, 1972. Edifil. 306/07. Fuente: Correos.

4. Sáhara, día del sello, primer día de circulación. 23 noviembre, 1968. Edifil 268/70



Filatelía 12: 23 noviembre, 1968. Edifil 268/70. Fuente: Correos.



5. Sáhara día del sello, primer día de circulación. 23 noviembre, 1973. Edifil 312/13.



Filatelía 13: 23 noviembre, 1973. Fuente: Correos.

6. Sáhara día del sello, primer día de circulación. 23 noviembre, 1972. Edifil 09/308.



Filatelía 14: 23 noviembre, 1972. Fuente: Correos.

7. Sáhara día del sello, primer día de circulación. 23 noviembre, 1952. Edifil 98/100.



Filateria 15: 23 noviembre, 1952. Fuente: Correos.

8. Sahara día del sello, primer día de circulación. 30 septiembre, 1964. Edifil 228/35.



Filateria 16: 30 septiembre, 1964. Fuente: Correos.

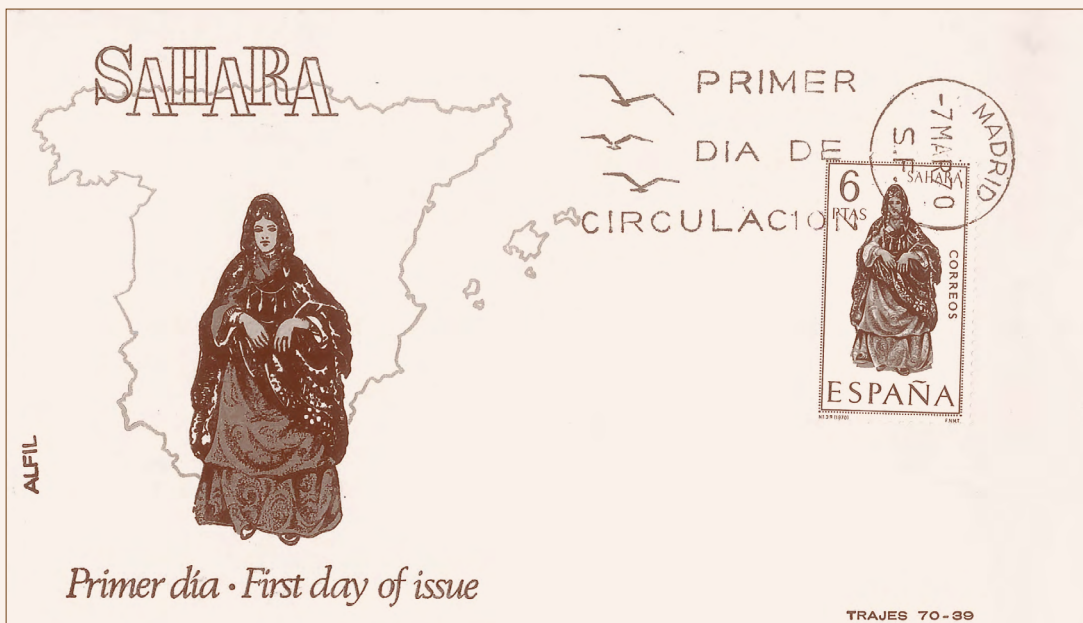


9. Sáhara día del sello, primer día de circulación. 30 septiembre, 1964. Edifil 228/35.



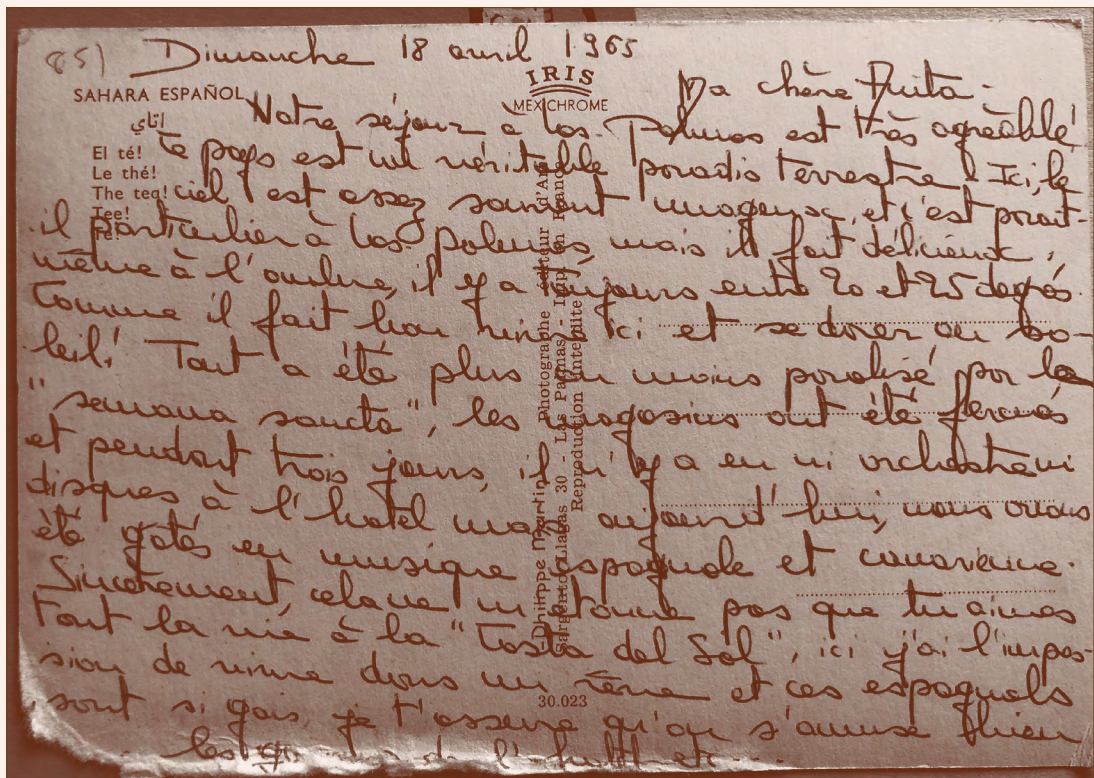
Filateria 17: 23 noviembre, 1958. Fuente: Correos.

10. Sáhara día del sello, primer día de circulación. 7 marzo, 1970. Edifil 1951.



Filateria 18: 7 marzo, 1970. Fuente: Correos.

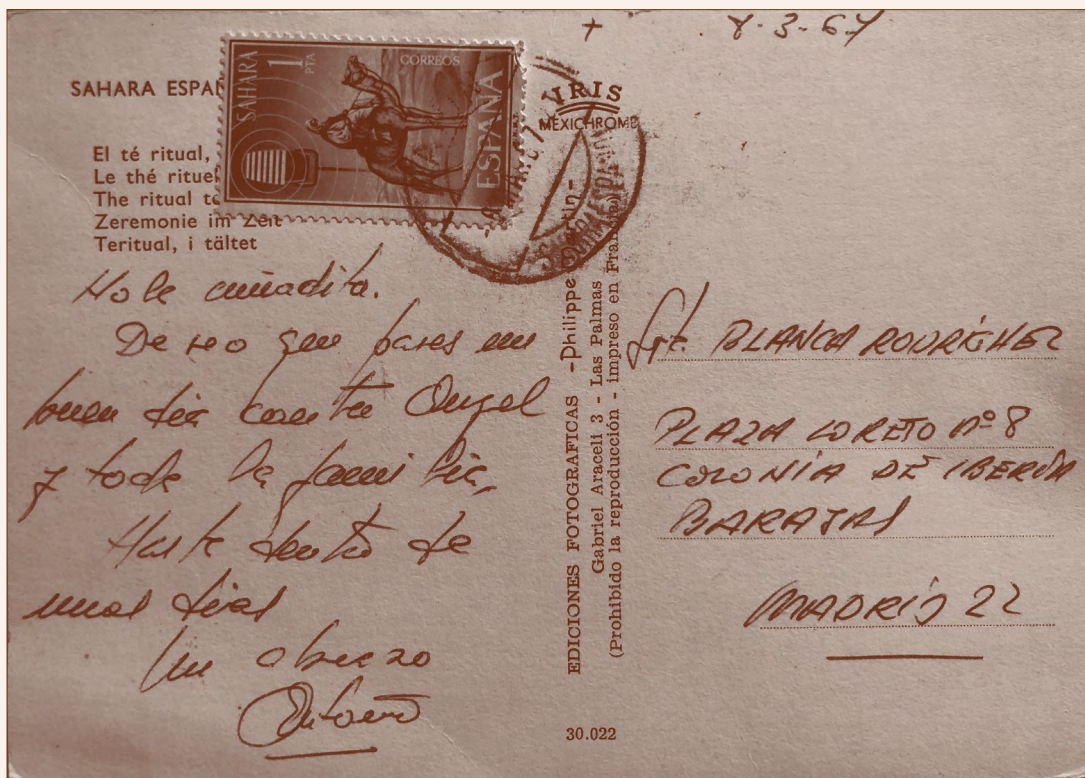
11. Sahara Español (1965). El té. Iris Mexchrome.



Filatelias 19: Sáhara Español (1975). Fuente: Iris Mexchrome.



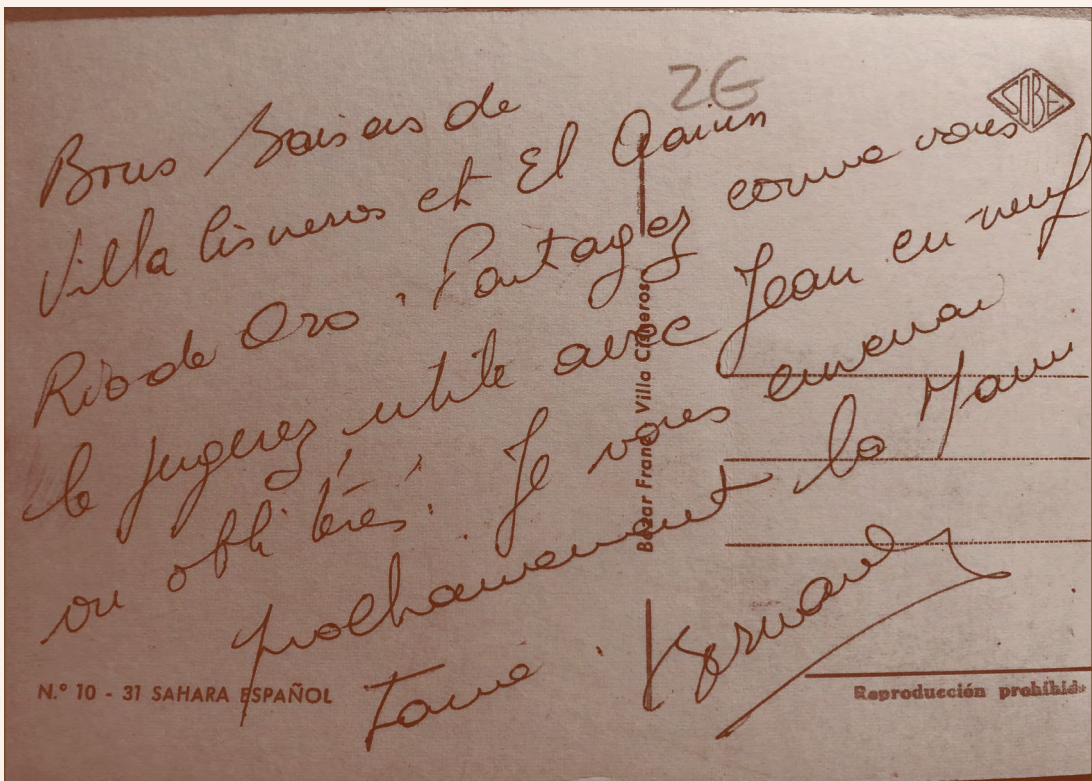
12. Sáhara Español (1967). El té ritual. Iris Mexchrome.



Filateria 20: Sáhara Español (1967). Fuente: Iris Mexchrome.



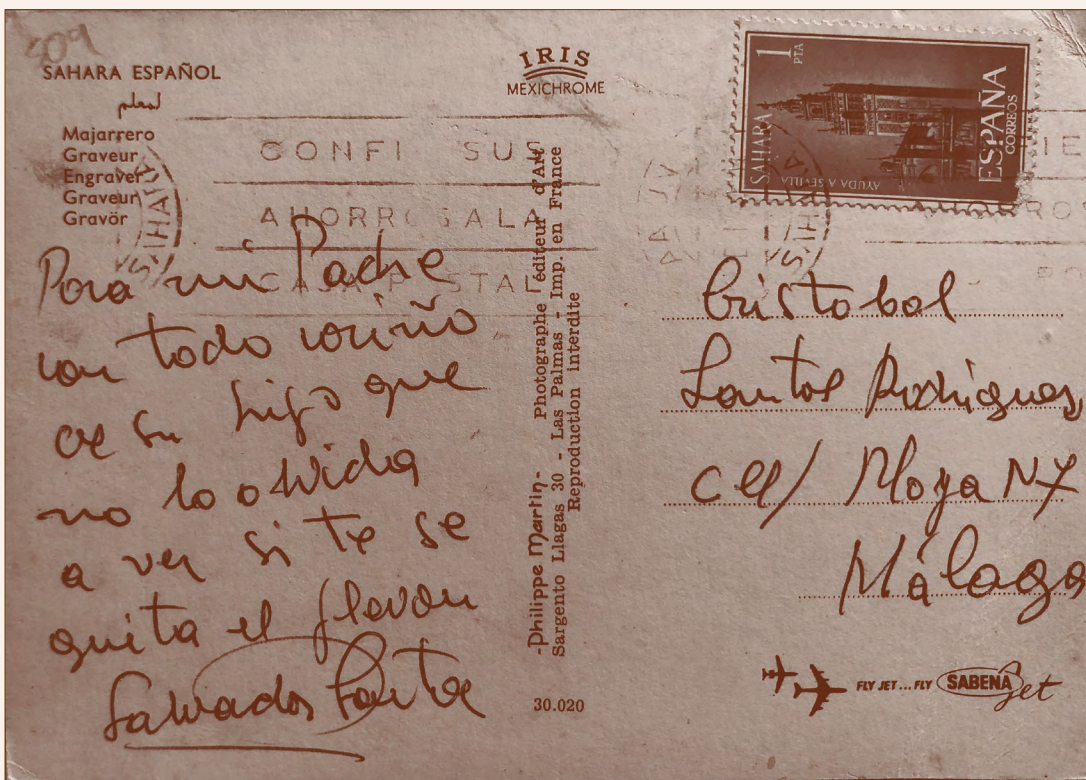
13. Sáhara Español. SOBE, N° 10-31.



Filatelía 21: Sáhara Español. Año desconocido. Fuente: Desconocida.



14. Sáhara Español. Majarrero. Iris Mexchrome.



Filatelia 22: Sáhara Español (1967). Fuente: Iris Mexchrome.



15. Sahara. Juego en el Desierto. Colección "Las Afortunadas". Edición Especial para Tomás Ortega Lozeno. Av. Del Ejército, 2. (Bazar). Aaiún. Distribución Rabadán.



Filatelía 23: Sáhara. Juego en el Desierto "Damas". Fuente: Distribución Rabadán.

16. Sáhara español, bailes folclóricos. Iris Mexchrome.



Filatelía 24: Sáhara Español, Bailes Folclóricos. Fuente: Iris Mexchrome.



17. Sahara Español (1946). Silueta mujeres tebal borrosa. Autoría desconocida.



Filatelia 25. Mujeres tebal borrosa. Fuente: Desconocida.

18. Fiesta Dajla II. (1946). Autoría desconocida.



Filatelia 26: Fiesta Dajla II. (1946). Fuente: Desconocida.



## Anexo IV: Fotografías

1. IV.1. BODA. Wilaya de Bojador, दौरا 27 de febrero, Tinduf. (2019).



**Fotografía 1:** Aichetu, Darghala y Jara. Preparativos. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 2:** Primer día boda. Henna Saharawi con la artista @fatma\_buchra. Hleisa y Jara. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 3:** Primer día boda saharai. Hennah con la artista @fatma\_buchra. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 4:** Segundo día boda saharai: La gran noticia. "Se han casado oficialmente". Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 5:** Segundo día boda saharau. Ofrendas. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 6:** Segundo día boda saharau, preparación jaima novio. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 7:** Segundo día boda saharai, preparación ofrendas: Cordero. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 8:** Segundo día boda saharai, preparación ofrendas: Camello. Fuente: Sahara Soundscapes.





Fotografía 9: Segunda día boda saharai, preparación manjares. Fuente: Sahara Soundscapes.



Fotografía 10: Segundo día boda saharai. Jaima novio. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 11:** Segundo día boda saharai. Fiesta jaima familia y amigos/as novio. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 12:** Segundo día boda saharai. Fiesta jaima familia y amigos/as novio II. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 13:** Segundo día boda saharai. Fiesta jaima familia y amigos/as novio III. Esperando al novio. Actuación Ali Seidah. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 14:** Segundo día boda saharai. Madre del novio con sus amigas, mostrando artesanía saharai. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 15:** Segundo día boda saharai. Recibimiento en jaima de la novia, para familia y amigos/as del novio. (El Aaiún). Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 16:** Segundo día boda saharai. Recibimiento en jaima de la novia, para familia y amigos/as del novio II. (El Aaiún). Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 17:** Tercer día boda saharai. Jaima de novio y novia, con amigos/as de ambos.  
Fuente: Sahara Soundscapes.

2. IV.2. USOS Y FUNCIONES. Campamentos de Refugiados y Refugiadas de Tinduf, Argelia.



**Fotografía 18:** Yendo a la escuela. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 19:** Cuidado animales.  
Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 20:** Camino a casa.  
Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 21:** Hijas de las nubes. Lluvia y usos cotidianos. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 22:** Desde mirador de Bojador, barrio 27. Tinduf, Argelia.



**Fotografía 23:** ¿Camino a casa?. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 24:** Gasolinera. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 25:** Acto bienvenida artistas, Ausserd, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.





Fotografía 26: Servicio urgencias Bojador, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.



Fotografía 27: Peluquería Barbería Chej (Hasana Dadah), Bojador. Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 28:** Escuela de arte de Bojador, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 29:** Conversatorios con Maguey y Mahfud. El Aaiún. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 30:** Conversatorios con Beibo y Lama. El Aiún, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 31:** Centro de arte del mártir Lehibib by Larbi. Wilaya de Smara, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 32:** Escuela de arte de Bojador, Tinduf. Creando artesanía. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 33:** Vida cotidiana. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 34:** Vida cotidiana II. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 35:** Estudio El Mottlani. Ali Seidah y Lamrabat, Auserd, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 36:** Raúl y Ahmed, nuestros grandes ayudantes. Bojador, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.

3. IV.3. Usos y funciones II: viernes, excursión "Rahla" día de descanso. Tinduf, Argelia.



**Fotografía 37:** Bala preparando el fuego. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 38:** Ahmed cocinando "pan de arena". Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 39:** Preparando carne de camello para "Mbrisa". Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 40:** Futuro incierto. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 41:** Futuro incierto II. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 42:** Las resistentes. Kneita y Aichetu. Fuente: Sahara Soundscapes.



#### 4. IV.4. TEFLA MADLOUMA-VIDEOCLIP. (Barranco de los negros, Granada).

Desde fuera, la diáspora y la confluencia de estilos musicales.



**Fotografía 43:** Silena Gaspar bailando interpretando Tefla Madlouma a través del flamenco.  
Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 44:** Plano zapatos flamencos y tebal saharauí. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 45:** Saberes compartidos; danza flamenca y saharauí, tebal saharauí, viola caipira, Cantos y ritmos bleida. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 46:** Tambor jimma, Etiopía. Tebal saharauí, Sáhara Occidental y Mauritania. Viola caipira, Brasil. Cajón flamenco, Perú. Isabel Casals, Silena Gaspar, Basma Moulay, Cyran Costa. Fuente: Sahara Soundscapes.



1. Un dentro, la jaima, la cultura propia.



**Fotografía 47:** Té saharai. Tetera del artista Larbhi, Smara, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 48:** Conversatorios en femenino bajo la jaima. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Fotografía 49.** Jimma y tebal dialogan en clave femenina. Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 50:** Moulay sirviendo la leche "lban" en los cuencos tradicionales "Gadha". Fuente: Sahara Soundscapes.



**Fotografía 51:** Danza saharauí. Adorno cabeza: "Dafra". Pulseras: "Larsag". Fuente: Sahara Soundscapes.



2. Un entremedias, entre dos aguas.



**Fotografía 52:** Annika Havlicek, danza contemporánea con melfa saharai. Fuente: Sahara Soundscapes.



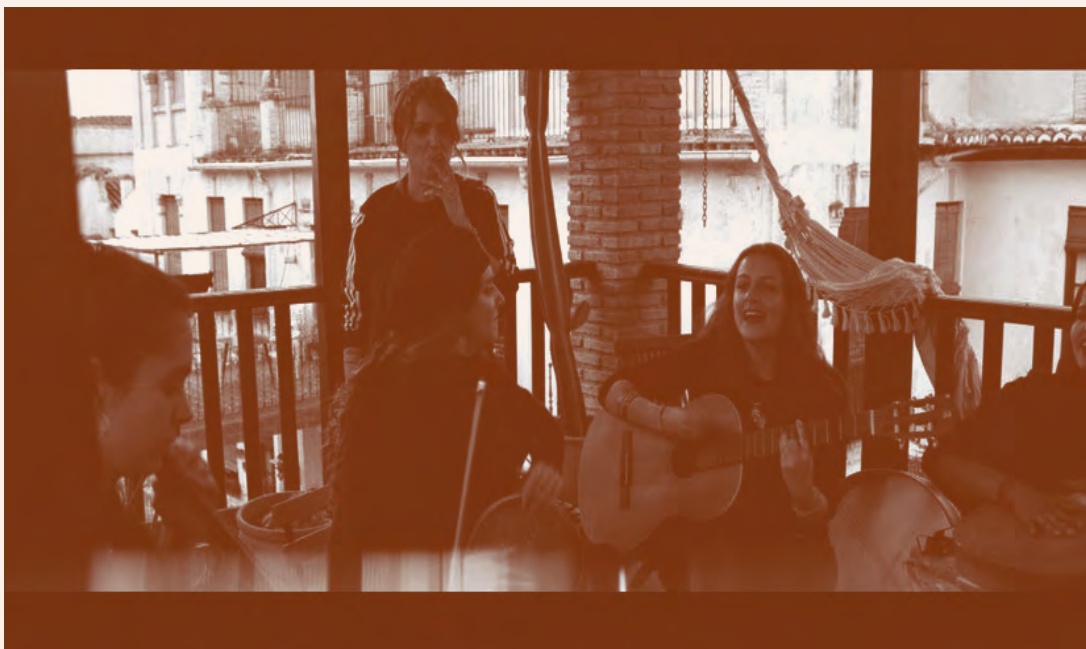


**Fotografía 53:** Annika Havlicek, danza contemporánea con melfa saharai II. Fuente: Sahara Soundscapes.

PARTICIPACIÓN EN AL SAFARN EN AL SAFAR-IN THE FOOTSTEPS OF IBN BATTUTA  
(Tras los pasos de Ibn Battuta se lleva a cabo en colaboración con la UNESCO, la edición digital francesa de National Geographic y MiSK Art Institute.)



**Fotografía 54.** Astrid Ruth, Juana Larreta, Isabel Casals. Fuente. Damien Steck.



**Fotografía 55.** Astrid Ruth, Juana Larreta, Basma Mulay. Isabel Casals, Jara Romero. Fuente. Damien Steck.





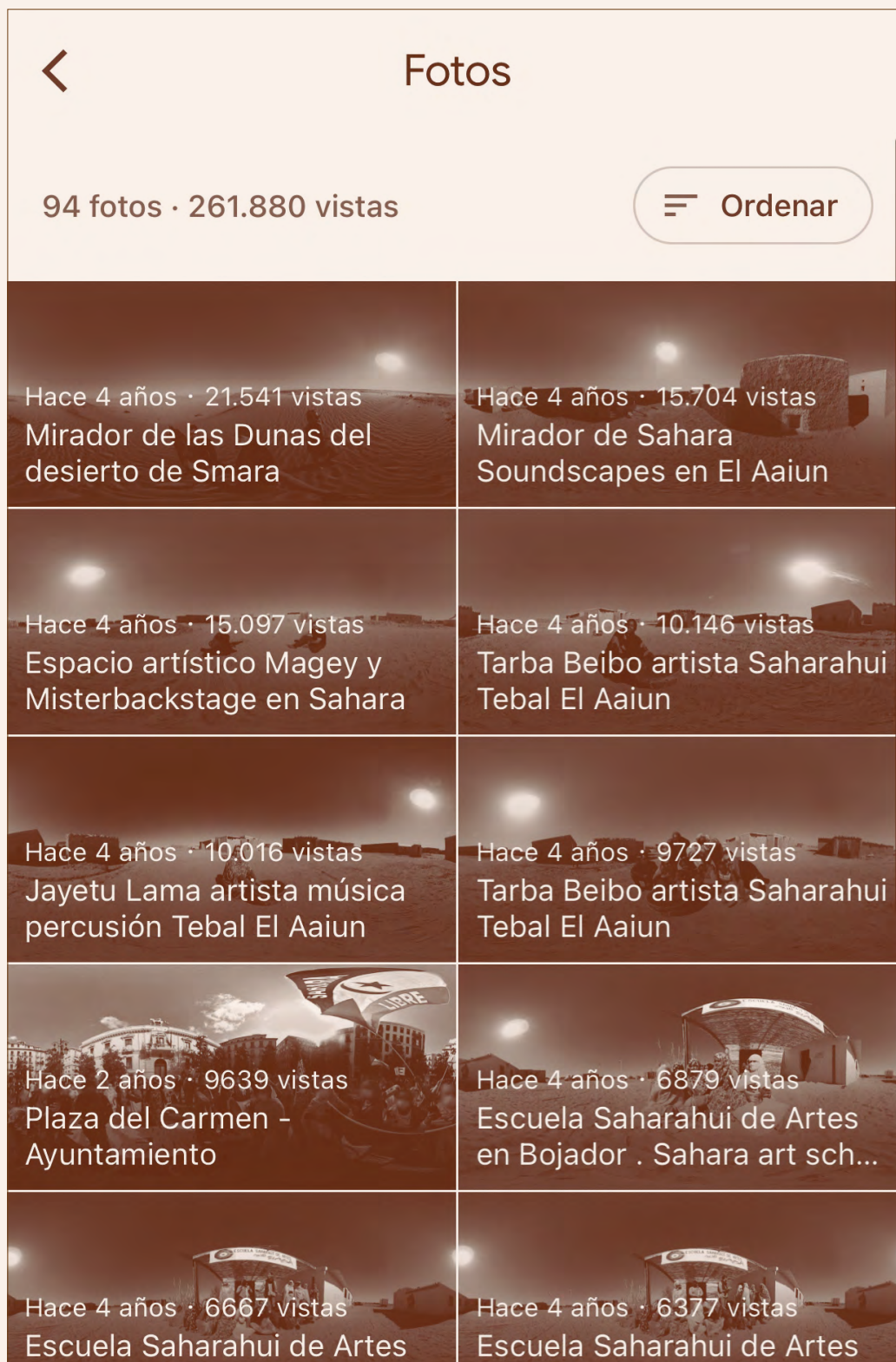
**Fotografía 56:** Juana Larreta, Basma Moulay, Yslem Hijo del Desierto, Jara Romero, Astrid Ruth, Isabel Casals.

María Zambrano: *Porque este don de la poesía (...) la música no es de nadie y es de todos. Nadie lo ha merecido y todos alguna vez lo encuentran.*  
Fernández Manzano y De Santiago Simón, (1995: 79).



## Anexo V: prácticas de geolocalización

Ejemplos geolocalización y creación de lugares Google Maps y Google Street View.



**Geolocalización 1.** Cuadro resumen lugares creados Google Maps I. Fuente: Perfil Sahara Soundscapes.

 <span style="font-size: 24px; font-weight: bold;">Fotos</span>	
 <p>Hace 4 años · 6667 vistas Escuela Saharahui de Artes en Bojador . Sahara art sch...</p>	 <p>Hace 4 años · 6377 vistas Escuela Saharahui de Artes en Bojador . Sahara art sch...</p>
 <p>Hace 4 años · 6235 vistas Espacio artístico Magey y Misterbackstage en Sahara</p>	 <p>Hace 4 años · 6191 vistas Music for Peace / Bojador Bojdour</p>
 <p>Hace 4 años · 6040 vistas Jayetu Lama artista música percusión Tebal El Aaiun</p>	 <p>Hace 4 años · 5357 vistas Ali Seida . Elmottlani : Estudio de grabación . Dair...</p>
 <p>Hace 4 años · 5347 vistas Music for Peace / Bojador Bojdour</p>	 <p>Hace 4 años · 5062 vistas Espacio artístico Magey y Misterbackstage en Sahara</p>
 <p>Hace 4 años · 4838 vistas Ali Seida . Elmottlani : Estudio de grabación . Dair...</p>	 <p>Hace 4 años · 4319 vistas Mirador de las Dunas del desierto de Smara</p>
 <p>Hace 4 años · 3995 vistas Fundación Euroárabe de Altos Estudios</p>	 <p>Hace 4 años · 3888 vistas Drebaba Mahfoud artista músico Saharaui</p>

**Geolocalización 2.** Cuadro resumen lugares creados Google Maps II. Fuente: Perfil Sahara Soundscapes.



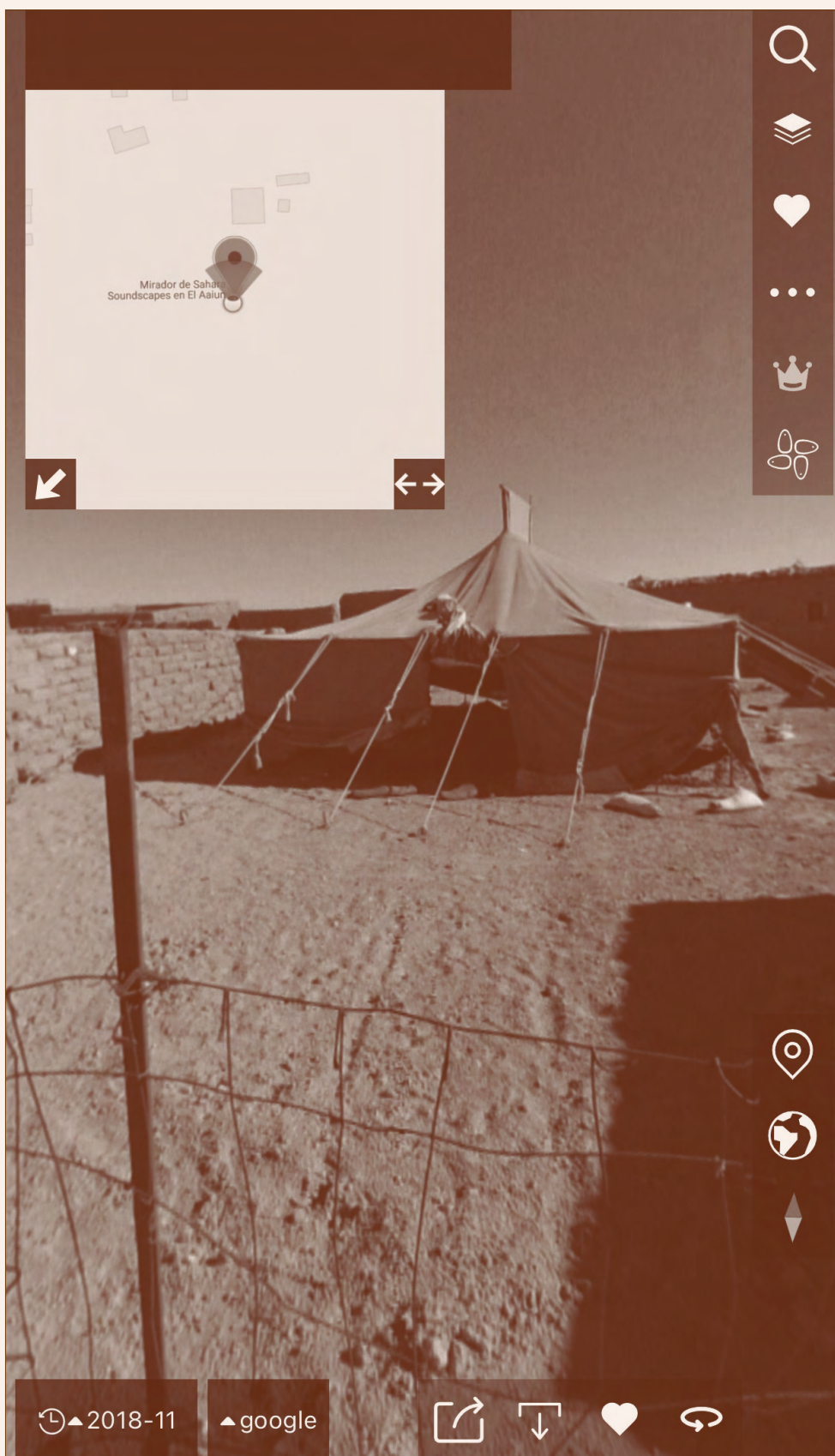


Geolocalización 3. Cuadro resumen lugares creados Google Maps III. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Geolocalización 4.** Ej. Lugares creados con fotografía 360: Google Street View. Centro de arte del mártir Lehbib, by Larbi Lehbib (arriba). Ali Seida El Mottlani: Estudio de Grabación (abajo). Fuente: Sahara Soundscapes.



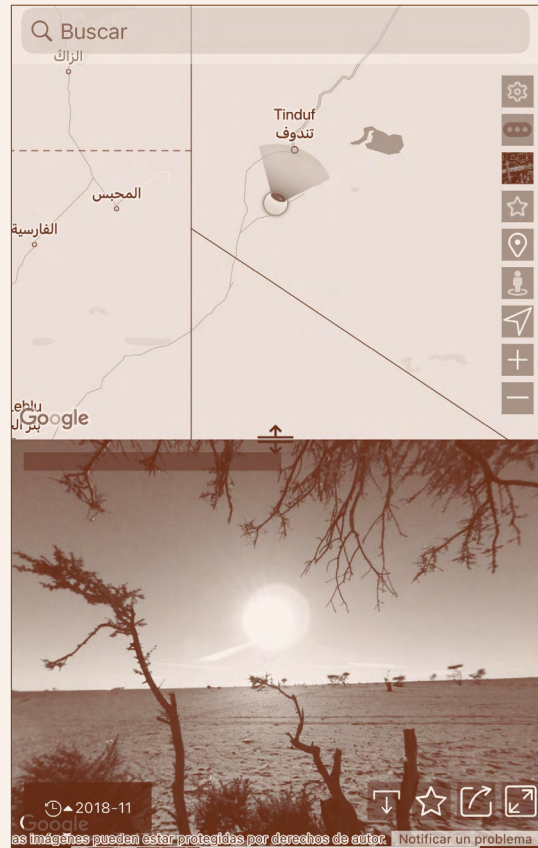
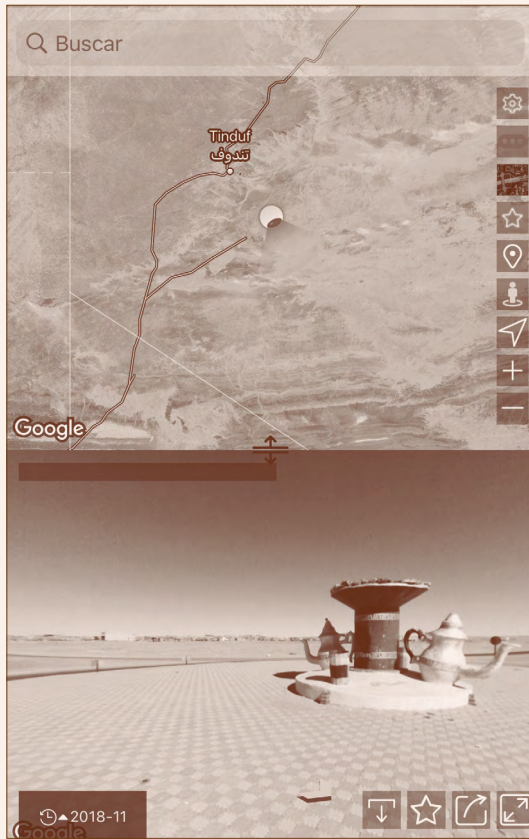
**Geolocalización 5:** Ej. Lugares creados con fotografía 360: Google Street View. Mirador de Sahara Soundscapes en El Aaiún, Tinduf. Fuente: Sahara Soundscapes.



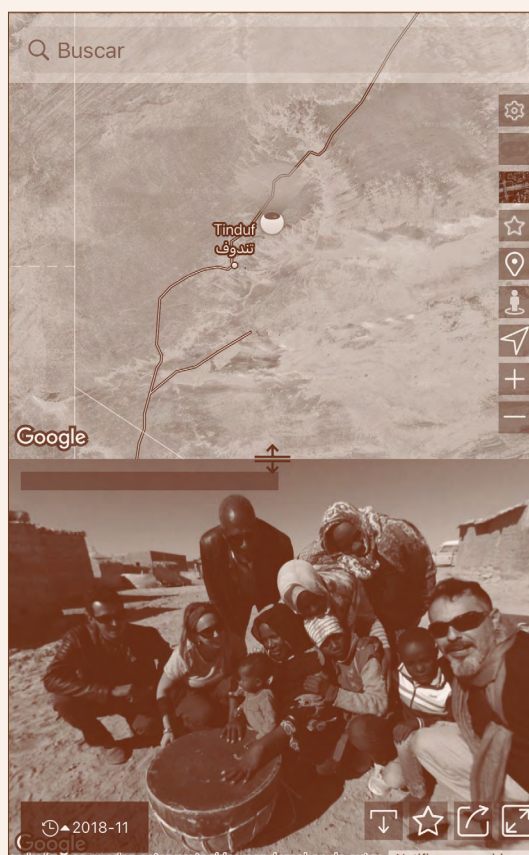


**Geolocalización 6:** Ej. Lugares creados con fotografía 360: Google Street View. Tarba Beibo, artista de la percusión, Tebal. El Aaiún. Jadiyahetu Lama, artista de la percusión, Tebal. El Aaiún. Fuente: Sahara Soundscapes.





**Geolocalización 7:** Ej. Lugares creados con fotografía 360: Google Street View. Afueras de Bojador, dunas (izquierda). Rotonda de Bojador (derecha). Fuente: Sahara Soundscapes.



**Geolocalización 8:** Ej. Lugares creados con fotografía 360: Google Street View. Fuente: Sahara Soundscapes. Tarba Beibo y Jadiyahetu Lama, artistas de la percusión, Tebal.

# Clipping

## 1. (2019, 23 de febrero). Fundación Euroárabe de Altos Estudios de Granada.

The screenshot shows the website of the Fundación Euroárabe de Altos Estudios de Granada. The main header features the organization's logo and navigation menus for 'FUNDACIÓN', 'PROYECTOS', 'FORMACIÓN', 'ACTIVIDADES', and 'CÁTEDRAS'. Social media icons for Facebook, Twitter, YouTube, and Instagram are also present. The main content area is titled 'I Encuentro Internacional SAHARA SOUNDSCAPES. InterSaberes desde el SUR'. Below the title, there is a paragraph describing the event: 'InterSaberes del Sur / Mesas de debate, conciertos, talleres de música y danza, audiovisuales, en el Encuentro Internacional Sahara Soundscapes que tendrá lugar del 25 al 27 en la Fundación Euroárabe. Este proyecto nace de la experiencia colaborativa de agentes locales, sociales y culturales que con su implicación en el mundo cultural, musical, artístico y activista buscan dar visibilidad a la cultura saharauí y la relación de ésta con otras culturas de África del Norte, entre ellas la cultura Andalusí.' To the right of this text is a 'Descargar en PDF' button. Below the main text, there is a section for 'Descargas' with a link to 'FICHA DE INSCRIPCIÓN A LOS TALLERES'. Another section titled 'Otras noticias recientes' lists two articles: 'CINEFÓRUM con 'Las llaves de la Memoria' de Jesús Arnesto' dated 17/05/2023 and 'Seminario: 'El sistema Internacional y el viejo mundo'' dated 12/05/2023. On the left side, there is a date filter for '25 Feb 2019' and a category filter for 'Congresos y Seminarios'. A large image of the event poster is also visible, showing the title 'I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes InterSaberes desde el SUR' and the dates 'del 25 al 27 de febrero de 2019'.

## 2. (2019, 5 de febrero). Liga de Estudiantes y Jóvenes Saharauis en el Estado Español.

The screenshot shows the website of the Liga de Estudiantes y Jóvenes Saharauis en el Estado Español. The header includes the organization's name and a navigation menu with links for 'INICIO', 'SEJES', 'SESARD', 'PROGRAMA DE VISADO 2018', 'NOTICIAS', and 'COMANDANCIAS AUTÓNOMAS'. There are also social media icons for Facebook and Twitter. The main content area is titled 'SÁHARA SOUNDSCAPES' and includes the date 'FEBRERO 5, 2019' and 'NO COMENTARIOS'. Below the title, there is a paragraph describing the event: 'I encuentro internacional Sahara Soundscapes. De 25 al 27 de febrero, Granada acogió el primer festival internacional de música por el Sahara con la participación de la Liga de Estudiantes y Jóvenes Saharauis en el Estado Español y otras entidades colaboradoras.' Below this text is a section titled 'Árabe' with a paragraph of text in Arabic: 'رابعة الشباب والعائلة الصحراويين بمدينة تشاريفي العظيمة الأولى من العبرجدان الدولي الصحراء صوتناكلمن' والذي ستختصه مدينة غرناطة الإسبانية من يوم 25 إلى غاية 27 فبراير. شباب من: أخبار قصصنا'. At the bottom of the page, there are two images: one is a poster for the event 'I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes InterSaberes desde el SUR' and the other is a poster for 'SOUNDSCAPES concierto solidario por el Sahara' featuring 'YSLEM MC Lee-Mur' and 'ROPAÑEJA' on 'miércoles 27 FEBRERO' with an 'entrada 4€'.



3. (2019, 8 de febrero). Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada.



4. (2019, 14 de febrero). Asociaciones Fundaciones Andaluzas.



5. Coordinadora Andaluza de ONGD.

The screenshot shows the CAONGD website with a navigation bar containing 'INICIO', 'QUIENES SOMOS', 'QUÉ HACEMOS', 'GUÍA DE EPD', 'SURTOPIAS', and 'CONTACTO'. The main heading is 'I ENCUENTRO INTERNACIONAL SAHARA SOUNDSCAPES: INTER-SABERES DESDE EL SUR'. A search bar is visible on the right. The event details include:

- 18:30 hrs** SAHARA SOUNDSCAPES EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA «DAGGAT SAHARA» Jara R. Luque y Raúl García
- CONCIERTO FUSIÓN.** Vadiya Mint El Hanevi, Lolo de la Encarna, Isabel Casali, Juana Larreta e Yslem, Hijo del Desierto.
- 26 FEB 09:30 hrs** MESA REDONDA «INTERSABERES EN FEMENINO» Jara R. Luque Sahara Soundscapes, Reynaldo Fernández Manzano La música de los moriscos del reino de Granada S. XV, Nelia Reyes García Fernández Práctica mediática, Alchiba Salama Jara y Aichetu Hamma Abdat Historia, mujer saharaui y cultura, Vadiya Mint El Hanevi y Jara R. Luque Los ritmos del tebat, Ana Vellido y Embarcolina Saleh Mohamed-Bachir Proyecto Mujahidat. La mujer saharaui toma la palabra, Yslem Mohamed Salem Nolas y Salvador Contreras Martínez Retos y desafíos de la música saharaui. The Artiteapot, Dah Salama Dal Cine saharaui y realidad.
- 19:00 hrs** DOCUMENTAL TIEMPO CERÓ. «¿QUÉ ESPERAR CUANDO ESPERAS»

On the right side, there are sections for 'EN PORTADA' with news items, 'OFERTAS DE EMPLEO' with a job listing, and a search bar.

6. Patronato de Turismo de Granada.

The screenshot shows the Granada Turismo website with a navigation bar containing 'DESTINOS', 'PLANEA TU VIAJE', 'COSAS QUE HACER', 'AGENDA CULTURAL', 'ÁREA PROFESIONAL', and 'MI GRANADA'. The main heading is 'I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes'. Below the heading, there is a breadcrumb trail: 'Home > Agenda de actividades > I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes'. Social media icons for Facebook, Twitter, and Google+ are visible. The event details are as follows:

- Fecha de inicio:** 25.02.2019
- Fecha final:** 27.02.2019
- Lugar:** Fundación Euroárabe de altos estudios de Granada, Granada

On the right side, there is a 'DATOS BÁSICOS' section with a dropdown arrow, showing details like 'Región: Granada y su entorno', 'Localidad: Granada', and 'Lugar: Fundación Euroárabe de altos estudios de Granada'. A map snippet shows the location near 'Plaza de la Encarnación' and 'Café Baraka'.

7. (2019, 24 de febrero). Universidad de Granada: Canal UGR.

canal | UGR | UNIVERSIDAD DE GRANADA

UGRACTUALIDAD UGRDIVULGA UGRCULTURA UGRCONVOCATORIAS UGRCOMUNICA AGENDA MULTIMEDIA

25 Feb, 2019 - 18:00 al 25 Feb, 2019 - 20:00 Fundación Euroárbabe

### I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes: Intersaberes desde el Sur (I). Concierto Fusión Daqqat Sahara

Conciertos y actividades musicales

tweet facebook

Lugar: Fundación Euroárbabe (Granada).  
 Fechas: 25, 26 y 27 de febrero de 2019

Encuentro Internacional que tendrá lugar en la sede de la Fundación Euroárbabe y que incluye mesas de debate, conciertos, talleres de música y danza y proyección de audiovisuales, con la finalidad principal de visibilizar las prácticas musicales saharauis femeninas desde el Tegal, tambor reservado al mundo de lo femenino. Este primer encuentro bebe de la necesidad de visibilizar y reivindicar las prácticas culturales y artísticas desde Granada; desde aquellos saharauis que viven en la diáspora, los que viven en los campamentos de refugiados de Tinduf y desde las que empatizan con sus luchas por considerarlo también propios. Se trata de establecer un lugar de conexiones donde se realizarán diferentes actividades de intercambio y conocimiento artístico.

Todas las actividades del encuentro están abiertas al público hasta completar aforo, salvo los talleres que se precisa inscripción.

**I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes Intersaberes desde el Sur del 25 al 27 de febrero de 2019**

**25 FEB**  
**INSCRIPCIÓN**  
 Encuentro Internacional Sahara Soundscapes organizado por la Fundación Euroárbabe. Calle de La Tegal.  
**26 FEB**  
**VERBA SONOROSAS**  
**27 FEB**  
**TALLER DE DANZA CONTEMPORÁNEA**

ENTRADA LIBRE  
 Inscripción talleres en [www.fundugr.org](http://www.fundugr.org)  
 Precio 10€ / taller

8. Evensi.

evensi

ENCUENTRO INTERNACIONAL SAHARA SOUNDSCAPES Intersaberes desde el Sur del 25 al 27 de febrero de 2019

**25 FEB**  
**INSCRIPCIÓN**  
 Encuentro Internacional Sahara Soundscapes organizado por la Fundación Euroárbabe. Calle de La Tegal.  
**26 FEB**  
**VERBA SONOROSAS**  
**27 FEB**  
**TALLER DE DANZA CONTEMPORÁNEA**

ENTRADA LIBRE  
 Inscripción talleres en [www.fundugr.org](http://www.fundugr.org)  
 Precio 10€ / taller

Última actualización 28/02/2019

77

Buscar Entradas Fundación.org

Calle San Jerónimo, Granada, Andalucía, España

Fundación Euroárbabe de Altos Estudios

Fundación Euroárbabe de Altos Estudios



9. (2019, 20 de febrero). Periódico Digital IDEAL

Granada | «Todavía faltan 40 familias de acogida para los niños saharauis que vendrán este verano a Granada»

Granada | Provincia Costa Baza Loja Guadix Armilla Maracena Huétor Vega La Zubia Churriana de la Vega

### «Todavía faltan 40 familias de acogida para los niños saharauis que vendrán este verano a Granada»

Jara Romero y Gracia Fernández sostienen dos retratos de saharauis en la sede de la asociación. / ALFREDO AGUILAR

La Asociación Granadina de Amistad con la República Árabe Saharaui Democrática presentará la próxima semana el I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes InterSaberes desde el Sur

**Lo + leído**

- 1 Granada, el nuevo parque comercial más grande de Granada
- 2 El padre de la bebé del vertedero cesó la relación con Fátima por sus «mentiras»
- 3 El circo se va de Motril sin subir el telón: el Ayuntamiento revoca el permiso por llevar animales
- 4 Multas diarias en un aparcamiento prohibido de Motril
- 5 Una colisión entre dos vehículos deja una persona herida en Las Gabias

Centers Auto  
el taller tienda para su coche  
help flash

10. (2019, 27 de febrero). La Guía GO.

## SAHARA SOUNDSCAPES, concierto solidario por el Sahara

27 de febrero de 2019 23:00 | 6 €

SAHARA SOUNDSCAPES, concierto solidario por el Sahara.

SAHARA SOUNDSCAPES, concierto solidario por el Sahara. YSLEM, hijo del desierto (\* MC Lee-Mur). Con la colaboración de Ropañeja, el 27 de febrero a las 23h. en Boogaclub.

11. (2019, 27 de febrero). Granada Hoy.


Granada Hoy | 27 feb. 2019

**I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes**

Encuentro Internacional que incluye mesas de debate, conciertos, talleres de música y danza y proyección de audiovisuales.

► Fundación Euroárabe de Altos Estudios. 12:00.

**DADES LITERARIAS**

12. (2019, 27 de febrero). Lanzaderas de Empleo


**EVENTOS**  
LANZADERA ANTEQUERA 2018

**TALLER DE DANZA CONTEMPORÁNEA**

27 FEB

0 comentarios

Me gusta 0

COMPARTE

El Encuentro Internacional Sahara Soundscapes InterSaberes desde el Sur, del 25 al 27 de Febrero en la Fundación Euroárabe de altos estudios de Granada. En la Calle San Jerónimo 27. Los participantes de la Lanzadera de Empleo acudimos al taller de Danza Contemporánea el 27 de Febrero, dirigida Annika Havlicek, coreógrafa Alemana que venía desde Bruselas para impartir la clase. Fue una experiencia agradable dónde dejamos fluir los sentimientos y dejamos a un lado los problemas. Realizamos diferentes actividades, en la cual, la monitora nos iba guiando. Trabajamos en parejas y con todos los participantes.

13. (2019, 4 de marzo). La actualidad saharai.

**«I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes» – Asociación Granadina de Amistad con la República Árabe Saharaui Democrática**

MARZO 4, 2019





[f](#)
[t](#)
[w](#)
[e](#)
[s](#)
[+](#)

El "I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes" que pudimos disfrutar los días 25,26 y 27 de febrero , fue un éxito. Desde la asociación le damos las gracias a Jara Luque por la gran idea que un día pasó por su mente y que ha sabido plasmar y hacer realidad con tanto amor , y es que las cosas cuando se hacen con tanto cariño y con tanto respeto , salen así de bien. Gracias por dejarnos colaborar y poner nuestro granito de arena en este proyecto tan bonito y esperamos que sigan habiendo más encuentros. Gracias a los músicos,cantantes,bailarines, fotógrafo que han mostrado la cultura saharai, y a cada persona que ha colaborado en este proyecto como Diputación, Patronato de la Alhambra, UGR, Fundación Euroárabe , etc

Origen: «I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes» – Asociación Granadina de Amistad con la República Árabe Saharaui Democrática


14. Allevants.in.

 GRANADA ▾
 
[+ Create Event](#)
[f / g+ Login](#)

Oh Snap, this is a past event! 

Do you want to get notified when this event happens again?

---



## I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes

**TIME** ⌚ Mon Feb 25 2019 at 02:00 pm to Wed Feb 27 2019 at 05:00 pm [+ Add to calendar ▾](#)

**VENUE** 📍 Fundación Euroárabe de Altos EstudiosC/ San Jerónimo, 27, 18001 Granada, Spain, Granada, Spain

**CREATED BY** 🧑 Fundación Euroárabe de Altos ... [+ Follow](#) [✉ Contact](#) [Organizer? Claim this Event](#)



## 15. Conciertos en Granada.

The screenshot shows the website 'CONCIERTOS Granada'. The navigation menu includes: INICIO, CONCIERTOS, FLAMENCO, ARTISTAS, LOCALES, PROMOTORES. There are links for 'COMPRAR ENTRADAS' and 'TICKETMASTER', and social media icons for Facebook, Twitter, and Instagram.

The main content area features a sidebar on the left with 'PULSERAS DE CONTROL' (containing images of 'Tela TYVEK' and 'Vinilo' wristbands), a search bar, and 'Estilos'. The main content displays a concert listing for 'YSLEM / HIP-HOP/TRAP'. The text reads: 'SAHARA SOUNDSCAPES - Concierto solidario por el Sahara. En el marco del I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes: Intersaberes desde el Sur (!). Con Yslem, hijo del desierto y Mc Lee-Mur, que presentarán su nuevo sello discográfico para proteger a los artistas saharauis emergentes, y los avances de su nuevo disco "Liberación desde la diáspora". Con la colaboración de Ropañeja.'

On the right, there is a box indicating 'EVENTO CONCLUIDO' (Event ended) for 'MIÉ 27 FEB' at '23:00H BOOGACLUB GRANADA'. A link to 'Ver mapa de localización del lugar' is also present.

## 16. (2019, 6 de marzo). Liga de Estudiantes y Jóvenes Saharauis en el Estado Español.

The screenshot shows a blog post from 'Liga de Estudiantes y Jóvenes Saharauis en el Estado Español'. The navigation menu includes: INICIO, LEJEE, USARIO, PROGRAMA DE VERANO 2018, NOTICIAS, COMUNIDADES AUTÓNOMAS, and social media icons. There are also links for 'S. OCCIDENTAL', 'LA RASD', 'ENLACES DE INTERÉS', 'ARTÍCULOS DE OPINIÓN', 'VIDEOTECA', and 'BECAS'.

The article title is 'I ENCUENTRO SÁHARA SOUNDSCAPE: INTERSABERES DESDE EL SUR', dated 'MARZO 6, 2019' with 'NO COMMENTS'. The text of the article describes the event: 'Los días 25, 26 y 27 tuvo lugar el I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes Intersaberes desde el sur. Dicho encuentro se celebró en Granada coincidiendo con el aniversario de la proclamación de la RAKD y el día de Andalucía, dos pueblos hermanos que comparten cultura. El primer día se llevó a cabo la inauguración de dicho evento con una mesa redonda formada por las diferentes entidades que han organizado estas jornadas. A continuación, dio comienzo el concierto fusión que contó con los siguientes artistas: Vadiya Mint El Hanevi, Lolo de la Encarna, Isabe Casals, Juana Larreta e Yeslem, Hijo Del Desierto. Una increíble combinación entre artistas de diferentes estilos. Esa misma noche, pudimos disfrutar del arte andaluz ya que pudimos presenciar una actuación en el Templo del Flamenco donde nos acogieron muy bien. Durante el segundo día, se llevó a cabo una mesa redonda: "Intersaberes en femenino" donde la cultura fue protagonista y, especialmente, la mujer saharai y su lucha a través del arte. Unas ponencias muy interesantes y emotivas. Por la tarde, la artista Vadiya, realizó el taller del tebal en el cual pudimos aprender diferentes ritmos. En el tercer día se realizaron los talleres de rap, por Yesdem, Hijo Del Desierto para los más pequeños ya que se impartió en un colegio; el taller de danza contemporánea, por Anika Havlicek y cuyo fin es expresar las emociones a través del cuerpo; y el taller de Darbuka, por Juana Larreta con la que hemos podido aprender ritmos básicos de la música árabe. Para culminar dichas jornadas, se celebró un concierto que contaba con artistas de diferentes estilos y nacionalidades: Ropañeja, Yeslem, Hijo Del Desierto, Ali Seidah y Vadiya Mint El Hanevi al baile. Los artistas aprovecharon la ocasión para hacer fusión de los diferentes estilos con un resultado espectacular.'

17. (2019, 31 de diciembre): Iberoamérica Social.



Current
Archives
About ▾

---

Home
Archives
No. XIII (7): Education in Latin America, Spain and Portugal
Miscelánea


## Saharawi education from Ibero-America

**Jara Romero Luque**  
Coordinadora de Sahara Soundscapes (Texto). Universidad de Granada, Granada, España.

**Raúl García Cuesta**  
Fotógrafo y colaborador Sahara Soundscapes, Granada, España

**Abstract**

Western Sahara, a conglomerate of social relations, maintained connections with various countries of the Ibero-American confluence throughout history. As early as 1492, in the treaties of Tordesillas, between Spain and Portugal the ability to catch a glimpse of the sea fishery was glimpsed, from Cape Bojador to the Río de Oro.



18. (2019, 8 de marzo). Poemario por un Sáhara Libre.

Gdeim Izik. No olvidamos





Campaña por la Liberación de todos los Presos Políticos Saharauis





Salvemos la Iglesia de Dajla





Cuentos saharauis de mi abuelo. Bahía Mahmud Awah y Conchi Moya



19. (2020, 23 de diciembre). Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Sostenibilidad. 1º PREMIO YES, WOMEN CAN. Exposición virtual.





20. (2020, 16 de diciembre). Europa Press.

europapress / islas baleares

## El Consell anuncia que las jornadas de Estudios Sonoros se celebrarán entre el 18 de diciembre y el 30 de enero



Cartel de las jornadas de Estudios Sonoros.  
- LLOPEZ-CONSELL DE MALLORCA

Europa Press Islas Baleares **Publicado: miércoles, 16 diciembre 2020 19:50**  
@epbaleares

Facebook Twitter LinkedIn Newsletter

PALMA DE MALLORCA, 16 Dic. (EUROPA PRESS) - La Dirección Insular de Patrimonio impulsa unas Jornadas de Estudios Sonoros que tendrán lugar entre el 18 de diciembre al 30 de enero.

En una nota de prensa, el Consell de Mallorca ha explicado este miércoles que todas las actividades se realizarán en línea y algunas se podrán seguir presencialmente, con todas las medidas de seguridad necesarias con motivo de la pandemia.

Las Jornadas están coordinadas por Bárbara Duran y Txema González, y las inscripciones pueden hacerse sin límite de fecha a [patrimonisonor@gmail.com](mailto:patrimonisonor@gmail.com) y el teléfono 971219818.

Los especialistas invitados son Manel Delgado, Gabriel Bibiloni y M. M. Gelabert, que hablarán de fonética mallorquina; B. Duran de mapas sonoros personales e Iñigo Sánchez Fuarros, de la Universidad de Lisboa de "turistificación sonora".

Otras sesiones serán de Ecología sonora, grabaciones de campo; Sahara Soundscapes y Diseño sonoro. También tendrán lugar talleres de construcción de micrófonos y la presentación de los archivos del Sonido y de la Imagen y Casa Planas, además del libro 'El ball de sala en Mallorca', de R. Codina y B. Duran.

21. (2020, 19 de noviembre). Granada Hoy.

**Granada Hoy** REGÍSTRATE | INICIAR SESIÓN | ☰


Con el Sáhara muy presente en Granada

**Nucesa**

Del 22 al 27 de mayo, aprovecha los Special Days de Nucesa y reestrena Audi con las mejores condiciones.

[Regístrate aquí](#)

**Y consigue tu bono descuento de 500€\***



\*Limitador únicamente a las 50 primeras citas.

No es la única protesta que se producirá estos días en Granada, este sábado 21 de noviembre el colectivo Sáhara Soundscape también ha previsto la organización de una manifestación en la Plaza del Carmen, frente al Ayuntamiento de Granada, por el referéndum de un Sáhara Libre. Muestras de apoyo de diversa índole para llamar la atención sobre un problema bastante cercano.

**45 ANOS DE EXILIO**  
**SÁHARA LIBRE**  
**¿REFERÉNDUM YA!** **CONCENTRACIÓN**

---

**SÁBADO** | **12:00** | **PLZ DEL** | **AFORO MÁXIMO**  
**21 DE NOVIEMBRE** | **HORAS** | **CARMEN** |

---

CONFIRMA TU ASISTENCIA: [saharansoundscapesproject@gmail.com](mailto:saharansoundscapesproject@gmail.com)

TW @SAHARASOUNDSCA2  
 IG @SAHARA\_SOUNDSCAPES  
 FB @SAHARASOUNDSCAPES  
 YT /SAHARASOUNDSCAPES

22. (2022, 24 de noviembre). Medialab UGR.

Medialab UGR | UNIVERSIDAD DE GRANADA | MEDIALAB UGR | DIRECCIÓN DE PARTICIPACIÓN E INNOVACIÓN SOCIAL | RADIODLAB UGR | PROYECTOS | NOTICIAS | AGENDA | INTERNATIONAL

« Volver al blog »

**«Sahara Soundscapes. El archivo que habla»**

By Medialab UGR | Noticias | No Comments

0 | 24 noviembre, 2022

**25 NOVIEMBRE, 18.00 HORAS**

FACULTAD DE TRADUCCIÓN  
EDIFICIO C/BUENSUJESOS 11,  
GRANADA.

ESTEBAN ROMERO  
Medialab UGR - comentarios

JARA R. LUQUE Y BASMA MULAY  
Sahara Soundscapes: Activismo en Femenino

LAROSI HAIDAR  
La importancia de defender la cultura saharauí

SYLVIA ACID, F. JOSE FERNANDEZ, MUELAS  
Co-construcción interdisciplinar y participativa:  
Desarrollo Plataforma Web: Usos y Funciones.

MOHAMED ALI LAMMAMH  
Inter-saberes comunicativos.

**SAHARA SOUNDSCAPES**  
**EL ARCHIVO QUE HABLA**



Acceso a la plataforma

(¿o tienes cuenta? Regístrate)

**ENTRADAS RECIENTES**

Somos+ Orgullo 2023

Click - Track 17. Colaboración entre prácticas curriculares, sintetizadores y más - Entrevista a Nadie Canta.

ALLUMA en las ondas 9 - Entrevista a Rafael Reche Silva, coordinador de las Relaciones Internacionales de la Asociación del Aula Permanente

Cineclub Universitario UGR - Cineastas del siglo XXI (VII) - Paul Thomas Anderson II

Historias de un musicólogo frustrado 0 - Introducción

**PRÓXIMOS EVENTOS**

No hay próximos eventos agendados.

[VER AGENDA COMPLETA](#)

Agradecimientos a: **SLOGAN**

23. (2022, 17 de mayo). Jaén coopera.



24. (2022, 10 de marzo). FAMSI, Andalucía solidaria.

famsi Quiénes somos Socios Asóciate Contacto

**Andalucía Solidaria**

Qué hacemos ▾ Cómo lo hacemos ▾ Centro de recursos ▾ **Noticias** Archivo Portal de Transparencia

Inicio / Noticias / Educación para el Desarrollo / La Sala Arte Joven del Ayuntamiento de Jaén abre sus puertas a la exposición Daqqat Sahara

10 Marzo, 2022 · Publicado en Educación para el Desarrollo

**La Sala Arte Joven del Ayuntamiento de Jaén abre sus puertas a la exposición Daqqat Sahara**



Se puede visitar en la quinta planta de la sede central de la Universidad Popular, Sala Arte Joven del Área de Juventud del Ayuntamiento de Jaén, hasta el 25 de marzo de 2022, en horario de mañana y tarde.

Es una iniciativa de la Concejalía de Igualdad, Juventud, Participación Ciudadana, Universidad Popular, Cooperación Internacional y Voluntariado. Es parte del programa de actos que desarrolla el Ayuntamiento de Jaén con motivo del Día Internacional de las Mujeres, y se vincula con el proyecto de celebrar, durante el mes de marzo, un encuentro de Cooperación Internacional protagonizado por asociaciones y organizaciones de

**UTILIDAD PÚBLICA**  
11.82.1961

**ISO 9001**  
Gestión de calidad

**ODS Local Andalucía**  
**DS** 2030  
Andalucía Local 10

Quiénes somos



25. (2022, 23 de noviembre).

🏠 / Facultad / Noticias / MESA REDONDA SAHARA SOUNDSCAPES

## Mesa redonda:" Sahara Soundscapes.

📅 23/11/2022

**Mesa redonda: "Sahara Soundscapes. El archivo que habla"**

Se celebrará el próximo día 25 de noviembre en la Sala Multiusos ( Edificio Buensuceso) de la Facultad de Traducción e Interpretación.

Os animamos a asistir.

26. UGR en casa.

labirinto #UGRenCasa UNIVERSIDAD DE GRANADA Ideas Experiencias Noticias ¿Qué es Labirinto UGRenCasa? Aporta tu idea

Inicio > Noticias > Arbu Atahir - Sahara Soundscapes

### Arbu Atahir – Sahara Soundscapes



Jara, Aiseto y Ana nos cuentan el trabajo participativo que se ha hecho en "Arbu Atahir", una canción que forma parte del proyecto **Sahara Soundscapes**, una iniciativa que surge de la necesidad de difundir la cultura del **pueblo refugiado saharauí**, como arma de **lucha política** y de **visibilización** de su situación de refugio.

Con la **música como puente** entre nuestras culturas, el objetivo es la **recaudación** de fondos para posibilitar la organización de eventos que visibilicen la situación de este pueblo, como el pasado I Encuentro internacional SAHARA SOUNDSCAPES.

Podremos escuchar las distintas **participaciones** propuestas sobre la base musical titulada "Arbu Atahir", grabada por el músico **Ali Seidah** en su estudio El Mottiani, situado en los **campamentos de refugiados/as de Tinduf**, contando con instrumentos propios del pueblo saharauí, como el tebal, en continuo diálogo con otros instrumentos de distintas partes del globo.

Si quieres **ayudar económicamente** y dar voz a este proyecto puedes colaborar, gracias a la **asociación Entre Sures**, aportando tu ayuda en:

- Número de cuentas: ES69 1401 0001 2630 0009 9493
- Concepto: Sahara Soundscapes

[Escucha la entrevista y la canción en nuestro **Speaker!**

27. (2023, 3 de mayo). FAMSI, Andalucía solidaria.



 Area Institucional

 Canal de Noticias

 Escuela de Formación

 Banco de Recursos

Read More



 3 de mayo de 2023
 No Comments

### EXPO 10 DAQQAT SAHARA

Esta exposición fotográfica está focalizada en visibilizar los sonidos del Sahara Occidental desde la perspectiva de género que intenta visibilizarlas principalmente a ellas, a las mujeres saharauis

28. (2020, 19 de noviembre). Cantabria por el Sáhara.



Portada
Actualidad ▾
Cantabria por el Sáhara ▾
Vacaciones en Paz ▾
S

[Más >>>](#)

## ¡REFERENDUM YA!

**Sahara Soundscapes**

**Liga de Estudiantes y Jóvenes Saharauis en España (LEJSE).**

La comunidad saharauí granadina junto y con los colectivos sociales, políticos y culturales de la provincia, nos sumamos a las diversas acciones y campañas de apoyo colectivo que se están sucediendo a lo largo del territorio español, por y para apoyar la lucha del pueblo saharauí, que vive momentos difíciles tras declararse el alto al fuego firmado con el estado de Marruecos desde 1991, la pasada madrugada del sábado 14 de noviembre. Es por ello, que a través de este manifiesto, queremos movilizar a la población para dar voz a la situación que el Sáhara Occidental vive en estos días y defender sus reivindicaciones actuales.







---

TESIS DOCTORAL

# SAHARA SOUNDSCAPES. TRAS LAS SENDAS DEL TEBAL.

Entre la etnografía compartida,  
las prácticas artivistas femeninas  
y el archivo digital.

---

AUTORA

JARA MARÍA ROMERO LUQUE

---

Granada, 2023



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA