



FLAMENCO Y *GHIWANE*, EPISTEMOLOGÍAS MUSICALES A CONTRA-PUNTO: silencios, emergencias y resistencias¹

Iván Perriñez Bolaño²

“A través de nuestra música, vislumbramos una forma de ser, de sentir y de estar ante la vida que conforma nuestra singular concepción del mundo y de la existencia. [...] Los cantes de los gitanos flamencos los preside, eminentemente, el sentimiento trágico o dramático. Nunca se magnifica en ellos el sentido estético, ni como soporte, ni como finalidad” (Peña, 2013, p.125 y 145).

“¡Sacadme de aquí, liberadme de este mundo!” (Canción *Ghir Khoudouni* - ¡Llevadme!-, del grupo marroquí *Nass El Ghiwane*, 1971).

El Mediterráneo, si bien ha sido construido como frontera entre-mundos, es histórica y simbólicamente un puente que ha permitido el encuentro entre cosmovisiones. Las músicas vernáculas situadas en este espacio han ayudado no sólo a establecer diálogos sonoros, sino que, además, han permitido emerger muchos de los silencios y olvidos ejercidos por la violencia y la dominación colonial sobre las memorias de los grupos y colectivos que las originan. Podemos considerar así el contexto Mediterráneo como una “zona de contacto cosmopolita”

¹ Este texto se enmarca en la investigación que realiza el autor sobre un análisis comparado de expresiones musicales vernáculas en el entorno mediterráneo, financiada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España para el periodo 2014-2018, en el marco del Programa Estatal para el Talento y la Empleabilidad de la Formación del Profesorado Universitario (2013-2016).

² Docente e investigador en el Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla. Sevilla, España, e-mail: iperianez1@us.es

(SANTOS, 2011, p.119)³, donde diferentes saberes, estéticas, sensibilidades, espacios y temporalidades periféricas conversan, resisten y se reconocen entre sí frente a las ausencias a las que han sido sometidas por la modernidad euro y árabo-centrada.

En el caso del flamenco y el *ghiwane*, localizadas sobre todo en Andalucía y Marruecos, son consideradas por las lógicas hegemónicas del arte, el consumo cultural global y las políticas de patrimonialización mundiales y locales como “músicas del mundo” o “músicas étnicas” (GARCÍA, 2002), categorías construidas y utilizadas para ocultar las singularidades menos mercadeables de las expresiones sonoras de los grupos minorizados del Sur Global (MENESES, 2011, 2016): aquellos entornos y procesos donde, y por los cuales, estas expresiones musicales constituyen manifestaciones fundamentales para la (auto)representación y reproducción colectiva de los grupos que las originan. En este sentido, ambas van más allá del hecho musical aislado. Suponen un conjunto de conocimientos y saberes vernáculos resultado de procesos comunicativos y expresivos singulares que se resuelven en entornos concretos, mediante el aprendizaje de un patrimonio inmaterial situado fundamentalmente en las familias gitanas andaluzas para el flamenco y en los grupos *yebli* para el *ghiwane*. Y que hemos denominado “epistemologías del sentir situadas” (PERIÁÑEZ, 2016), en tanto que la afectividad, los sentidos, las emociones, las experiencias, las vivencias, la subjetividad y las memorias orales de estos colectivos forman parte relevante de estos saberes no hegemónicos en el origen, producción, reproducción y circulación de estas músicas y sus distintas manifestaciones expresivas.

128

Atendiendo a estas consideraciones, este texto parte de reconocer el flamenco y el *ghiwane* como epistemologías musicales localizadas con capacidad para conversar entre sí, y, a su vez, dialogar con la modernidad y sus desigualdades en base a las experiencias compartidas que producen las heridas coloniales (ANZALDÚA, 2012, p. 3). Supone, además, visibilizar la emergencia de dinámicas y narrativas de identidad, re-existencias (LOJO, MIRANDE y PALERMO, 2016, p. 91) y resistencias situadas frente a los epistemicidios y musicidios que implican pensar(las) en sus dimensiones únicamente estética,

³ Boaventura de Sousa Santos (2011, p. 119) las define como, “zonas de frontera, tierras de nadie donde las periferias o márgenes de los saberes y de las prácticas son, en general, las primeras en emerger”.

musical y escrito-visual, desligando nuestras⁴ expresiones sonoras concretas de sus procesos vivos y sentidos.

SITUANDO el flamenco(s) y el *ghiwane*

Para el caso de la música *ghiwani*, ésta se origina con el surgimiento en Casablanca (1971) del grupo *Nass El Ghiwane* (Las gentes del *ghiwane*), a partir de los cuales irán apareciendo otras formaciones como *Jil Jilala* (generación Jilala), *LemChaheb*, *Bnat El Ghiwane* (Las chicas del *ghiwane*) y más recientemente (2008) *Atfal El Ghiwane* (Los niños del *ghiwane*). En todos estos casos, la elección del vocablo *ghiwane* es más que premeditada. En la tradición oral de distintos colectivos que conforman el Reino de Marruecos puede ser traducido como “ser errante” (EL MAANOUNI, 1981) o como “música y artes del canto” (GOYTISOLO, 1989). Ambos significados confluyen, ya que en realidad este tipo de figuras refieren a sabios que iban de pueblo en pueblo narrando historias populares mediante la música, la danza y la poesía cantada, representadas al mismo tiempo en una especie de teatro denominado *Al-Halqa* (AMIN, 2001). Desde esta forma expresiva, el *ghiwane* proyecta una didáctica del ser humano anclada en las distintas tradiciones de los grupos más desfavorecidos, sobre todo campesinos inmersos en procesos de desarraigo y pérdida de tradiciones provocados por el éxodo rural hacia las principales ciudades de Marruecos

La canción *ghiwani* es cultura popular transformada en teatro y en música, por eso todo el mundo en Marruecos lo quiere. Es una música surgida de las clases populares, es una música donde el pobre encuentra su sitio, y en su corazón siente que es suya porque responde a sus razones sociales y políticas (ZAMMITE, 2016)⁵.

Otro elemento relevante utilizado por el *ghiwane* es el recurso continuo a una memoria africana sub-sahariana (BENTAHAR, 2010), que promueve el descentramiento y alejamiento del pan-arabismo y el Islam oficial con referencias continuas a la *tariqa* (cofradía, hermandad, camino) sufí de *Mulay Abdel Khader Jilali* (SUM, 2012) y su recurso al *trance* como forma de sanación cognitiva y

⁴ Utilizamos el posesivo “nuestras” para visibilizar que el autor es, se adscribe y autorepresenta como flamenco gitano andaluz.

⁵ Fragmento de entrevista realizada en Tánger (Marruecos) Said Zammite, músico *ghiwani*.

social para liberar las tensiones de la vida cotidiana: aquellas producidas por la pérdida de referentes identitarios frente a la hegemonía árabe, el occidentalismo de las élites urbanas, y la deshumanización del capitalismo moderno global. En su dimensión musical, el *ghiwane* consigue articular los sonidos de distintas memorias musicales minorizadas en el estado-nación marroquí (frente a la música clásica, árabe y andalusí), mediante la recuperación y el uso de instrumentos tradicionales como el *gembrí*, *tbel*, *bendir*, *darbukka*, *gasba*, y *qraqebs*⁶, que nos trasladan al proceso de arabización e islamización de la nación *amazigh*; a la memoria colectiva de las raíces andalusíes compartidas por algunos linajes *yebli*s, desde mediados del siglo pasado inmersos en procesos de traslado a las grandes ciudades marroquíes, donde el recuerdo del territorio *Jebala*⁷ y las tareas cotidianas perduran en los sonidos de la *Ghayta*, *taqtouka*, *jahkjouka*, *hadra*, o el *dhirk*; o los procesos de esclavitud y su relación con religiones africanas animistas y su articulación posterior con el sufismo (KAPCHAN, 2004), que permanecen vivos en los rituales, ritmos e invocaciones *gnawa*⁸. La recuperación de estas memorias sonoras no sólo se pone en relación con la utilización de los citados instrumentos y el desplazamiento de los sentidos religiosos del *trance gnawa* hacia un *trance* profano (*tarab*), que pone el foco en las preocupaciones de una población acuciada y maltratada por las desigualdades, sino que, además, rescata para sus composiciones textos populares procedentes de la tradición oral marroquí: caso de la poesía mística del siglo XI *Melhoun*. Como también es central la utilización de la lengua vernácula *darija*, posicionada frente a la hegemonía, institucionalización y estandarización del árabe y el francés.

⁶ El *gembrí* es un mástil con una caja de resonancia unida por tres cuerdas. Es el más relevante, ya que es el encargado de marcar el tiempo. Los *qraqebs* son castañuelas dobles de metal. La *darbukka* es un instrumento de percusión con forma de copa. El *bendir*, un pandero o tambor redondo. El *tbel*, un tambor en forma de cuenco grande. Y la *gasba* es una flauta fina y alargada.

⁷ *Jebala* refiere, en primer lugar, al territorio que comprende la franja noroccidental de Marruecos, coincidente con el espacio ocupado por España durante el “Protectorado” (1912-1956). *Jebala* es también el plural de *jebli*, vocablo que significa nacido u originario de las montañas.

⁸ El término se ha traducido por “negro” (el plural sería *gnawi*), en relación a los antepasados esclavos de los *gnawi* marroquíes actuales, de los cuales existen textos que los localizaban en Marruecos tras ser capturados por las tropas de Al-Mansour en el siglo XI (BENTAHAR, 2010), procedentes de lo que hoy serían Sudán, Malí, Níger y Guinea. También son definidos como miembros pertenecientes a cofradías que sanan enfermedades mediante la música y el *trance*.

En el caso del flamenco(s), su cristalización como género musical es resultado de múltiples procesos históricos, políticos, geográficos y étnicos que se desplazan desde finales del siglo XV hasta la concreción de sus formas expresivas sonoras actuales, a mediados del siglo XIX. En un primer momento, el flamenco(s) es considerado por las élites, y gran parte de la población autóctona, como expresión adscrita a personas y colectivos de “mal vivir”: sobre todo el proletariado urbano residente en los incipientes barrios periféricos, arrabales y chabolas, así como los jornaleros y jornaleras de las Gañanías (cortijos) y agrovillas andaluzas. La desidentificación(es) sufrida durante el periodo franquista, que toma una expresión originaria y originada en Andalucía como elemento definitorio español (y que aún hoy perdura dentro y fuera de España), es resignificada en el periodo de la Transición española, y posteriormente en el proceso y constitución de la Autonomía Andaluza (1982), ya en democracia. Es a partir de aquí, cuando las instituciones y el gobierno andaluz significan el flamenco como el marcador de identidad cultural más relevante y específico de Andalucía⁹, que corre paralelo desde entonces a la construcción y consolidación de una industria cultural en torno al mismo. La UNESCO lo reconocerá como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, en el congreso celebrado en Nairobi en 2010. Desde su nacimiento, y hasta hoy, el flamenco es ya un género musical en todos los sentidos con capacidad para articular sus formas vernáculas de transmisión y aprendizaje con los de la profesionalización y la patrimonialización.

Estos datos generales, que sirven para situar someramente un fenómeno social y cultural total, completo y complejo (MORENO, 2002), vivo y sentido, no dan cuenta de la pluralidad de formas de ser, sentir y expresar flamenco(s): con –s para señalar que no supone un corpus de conocimientos, saberes y expresiones

⁹ Desde que en 1996, la Junta de Andalucía reconociera la voz de la cantaora sevillana Pastora Pavón (“La Niña de los Peines”) como Bien de Interés Cultural, se inicia un proceso de patrimonialización e institucionalización del flamenco que dura hasta hoy. A principios de 2005 se crea el Instituto Andaluz del Flamenco y la Agencia Andaluza de Industrias Culturales. En 2007, la Reforma para el Estatuto de Autonomía de Andalucía, recoge en el artículo 37.18 que el Gobierno andaluz será el encargado de “la conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, histórico y artístico de Andalucía, especialmente del flamenco”, y en su artículo 68.1, “Corresponde asimismo a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz”.

musicales homogéneo y unitario. De entre la pluralidad de formas y de grupos creadores, se encuentran aquellas cuyos protagonistas y transmisores somos las y los gitanos flamencos andaluces. Y ello, porque entendemos que diluir a los colectivos protagonistas en un homogéneo flamenco, no dejaría de ser un acto de colonialidad interna. El debate, ya clásico, “gitanismo/antigitanismo” (BARRIOS, 1989, LEBRÓN, 1987), casi desaparecido de la academia (no así en los contextos vernáculos y entre familias flamencas y aficionados) tras el proceso de Autonomía de Andalucía y la construcción del flamenco como industria cultural, es aquí superado en tanto que dualidad. Primero, porque la cuestión, entendemos, no es estandarizar un patrimonio inmaterial diverso que cuenta con distintas formas expresivas, de transmisión y aprendizaje. Segundo, aún descontextualizadas y desidentificadas de sus entornos vernáculos, lo relevante es que son las formas de vida las que originan las expresiones musicales denominadas flamenco(s), y no al revés, de manera que “trasciende lo músico-oral, plástico y dancístico, hacia un mundo de significaciones, modos de vida, formas de relación y experiencias históricas” (CRUCES, 2012, p. 221). Y tercero, es innegable que desde la aparición del flamenco como música, el término es intercambiable en Andalucía por “gitano-andaluz”

Una referencia cierta es que, cuando por primera vez aparece la palabra para designar el género de cantes y bailes, “flamenco” se utilice como sinónimo de “gitano”. Identificación que corroboran no sólo diccionarios y autoridades, sino también el habla popular de muchas zonas de Andalucía donde ambos términos resultan equivalentes. [...]. Aunque se conozcan grandes nombres de artistas flamencos gitanos fuera de Andalucía, han sido fundamentalmente los gitanos andaluces, por ser andaluces y no sólo por ser gitanos, quienes dieron nacencia primera al flamenco, y quienes siguen exhibiéndolo y practicándolo como el patrimonio colosal de un pueblo maltratado por la historia (CRUCES, 2012, p. 223).

Y es por esto mismo, que ocultar o no narrar la persistencia cultural e histórica gitana en las formas expresivas flamencas andaluzas, supone un ejercicio de violencia epistémica que en nada ayuda a comprender y entender por qué expresamos así y no de otra manera. El flamenco(s) es el elemento que más nos define, no son nuestros rasgos físicos, las formas de organización familiar, de trabajo o de religiosidad. El flamenco(s), al igual que el *ghiwane*, contiene elementos definitorios e identitarios que muestran no sólo la originalidad y singularidad de nuestras músicas y sus formas expresivas, sino que estas mismas no tienen sentido sin el conocimiento de los procesos de subalternidad, persecución y etnocidio contra la población gitana durante cinco siglos en España.

O la utilización de elementos comunicativos particulares como el *caló*-andaluz (idioma gitano de Andalucía) y el *Duende* (momento expresivo de máxima intensidad), que sólo perviven a través del flamenco(s) y en contextos específicos de reconocimiento mutuo.

FRENTE A LOS SILENCIOS: Oralidad, sonido y memoria

La transmisión oral de dinámicas, saberes y experiencias que proceden de memorias pre-coloniales y pre-modernas, imposibilita acotar la pluralidad de procesos que configuran el ser, sentir, conocer y expresar flamenco o *ghiwane*. Ambas epistemologías implican una (re)significación continua e inasible de sus elementos constitutivos y comunicativos, tan alejados de la repetición medida de las músicas institucionalizadas y de la pasividad contemplativa que presupone la estética kantiana (SPIVAK, 2010). Por el contrario, en sus entornos y contextos locales, y para sus grupos protagonistas, lo relevante es el aprendizaje de una memoria rítmica secuencial que permite conectar sonidos específicos con procesos de identidad que se resuelven musicalmente. Oralidad, sonido y memoria son, por tanto, centrales en el proceso de aprendizaje y transmisión de estas epistemologías vernáculas. A través de ellas, se establecen los canales que permiten la continuidad de estos saberes y sus formas expresivas sin necesidad de la fijación de la lectoescritura.

Las experiencias cotidianas, las vivencias y lo recordado-sentido se producen y resuelven desde la comunicación directa e interpersonal, siendo los y las mayores quiénes articulan el presente con lo vivido. Ellos y ellas son el basamento a través del cual estos saberes conforman un patrimonio inmaterial que se transmite de generación en generación. Y este es un valor relevante que enfrenta la formación reglada de los conservatorios y la acreditación técnica no experiencial, mediante el desarrollo de pautas de educación informal y desinstitucionalizadas, ya que son las relaciones familiares, interfamiliares y comunitarias, localizadas en contextos específicos y singulares, donde se originan, producen, circulan y reproducen estas músicas: las reuniones informales en casas particulares, en las calles y plazas, o relacionados con momentos significativos como bodas, nacimientos o festividades locales.

Es el oído, *saber escuchar* y *aprender escuchando*, el soporte que conecta los sonidos con la memoria colectiva. De ahí lo innecesario, más bien intrusivo,

del pentagrama, el solfeo o la necesidad de contener las letras en un papel, ya que en el caso del flamenco(s) y el *ghiwane*, lo escrito para ser cantado se sitúa tras el ritmo y el compás aprendido; es decir, son los sonidos los que hacen fluir y memorizar las letras y no al revés. De ahí la imposibilidad de sujetar ambas epistemologías musicales en las formas occidentales, ya que la ejecución de cada cante o *palo* (flamenco-s) o de cada canción (*ghiwane*) es irrepitable, debido a la confluencia de elementos comunicativos y expresivos relacionados con el ritmo, el compás, la creatividad e improvisación que las define, y en los que necesariamente han de encuadrarse las letras. Es el caso de los *melismas* y las *implicaturas*. Los primeros consisten en alargar unas sílabas y acotar otras, o contraer las palabras para que cuadren en el compás de lo que se canta. Las segundas, en no terminar la última palabra de una estrofa situada en cualquier parte del texto, bien acortándola o acudiendo al silencio para no pronunciarla. La aparición de ambas es continua y continuada para reforzar la comunicación, en tanto que suponen códigos específicos compartidos que implican la “deformación coherente” (MANDLY y LLORENTE, 2013) de los significantes y significados, y por tanto de los sentidos, del texto escrito.

La oralidad se significa así como uno de los elementos principales de transmisión y aprendizaje para los colectivos *yebllis* y gitanos flamencos andaluces, frente a las formas escritocéntricas de la modernidad, la colonialidad de la memoria y la colonialidad de los sentidos. Ser, sentir y expresar flamenco, ser, sentir y expresar *ghiwane* suponen, así entendidas, una apuesta y propuesta para la “descolonización del ser” (MALDONADO-TORRES, 2007), que es, en primer y último término la más profunda de las colonialidades. Y este es un aspecto relevante para las *epistemologías del sentir situadas*, en tanto que las lógicas hegemónicas del arte y la estética moderna han “privilegiado la producción elitista de las bellas letras y de las bellas artes en detrimento de las manifestaciones populares” (ACHUGAR, 2013, p. 97), considerando las expresiones y conocimientos orales de grupos subalternizados irrelevantes e indignas de un análisis serio. Es por ello, que la diversidad inconmensurable de sus significados y formas expresivas “no resulta ser legítima en el espacio homogéneo” (PALERMO, 2006, p. 32), ya que, y posicionadas frente a la

colonialidad de la *aesthesis*¹⁰ (MIGNOLO, 2010), en las músicas de estos grupos se tornan centrales las dinámicas gestuales y corporales, los olores, los sabores y el tacto, descentrando de esta manera la hegemonía de la vista y el conocimiento racional-matemático para aprender, comprender, conocer, enseñar, expresar y pensar sus/nuestras sonoridades.

RESISTENCIAS, hacia una descolonización de la *aesthesis*

Tal y como señala Larry Shiner (2004, p. 200), en su obra *La invención del arte: una construcción cultural*, es a partir del siglo XVIII cuando comienzan a fraguarse los tres elementos centrales que definen lo estético: deleite y gusto para/de las élites; actitud contemplativa y pasiva; y separación de la manifestación artística de su contexto de producción. Se consumaba así la colonización de los sentidos y las emociones, de las subjetividades no hegemónicas, a través de considerar *no-arte* las expresiones y experiencias denominadas populares. Sin embargo, y según venimos señalando a lo largo de este texto, “la contraposición entre el arte y la vida generado en el moderno sistema del arte” (FERNÁNDEZ, 2012, p. 110) es inconcebible desde el flamenco(s) y el *ghiwane*, ya que sus formas expresivas se encuentran en relación directa con la cotidianeidad, la oralidad, la memoria colectiva, los sentidos y las emociones. Es por ello que, en su mayor parte, los elementos y procesos comunicativos que caracterizan a ambas epistemologías vernáculas musicales, se encuentran muy alejados de la concepción moderna de *arte* y *estética*: incapaces de contener la pluralidad y diversidad del mundo, incapacitadas para (re)conocer aquellas manifestaciones socioculturales que ha silenciado y minusvalorado.

De entre las distintas posibilidades comunicativas, dos de ellas destacan como resistencia a sus respectivas lógicas (estéticas y culturales) hegemónicas. Por un lado, la utilización de lenguas autóctonas, caso del *caló*-andaluz y del *daríja* marroquí. Por otro, la presencia de dinámicas cognitivas de curación trascendentes (*trance*), resignificadas y trasladadas a lo humano (y a sus expectativas) por el *ghiwane* (*tarab*), y en el caso del flamenco(s), mostrando

¹⁰ En su concepción griega originaria, el término *aesthesis* “giraba en torno a vocablos como sensación, proceso de percepción, sensación visual, sensación gustativa, sensación auditiva” (MIGNOLO, 2010, p. 13).

estados y momentos expresivo-comunicativos excepcionales denominados *duende*.

Darija y *caló*, en sus distintos contextos, han sido objeto de silenciamiento y persecución por parte de sus respectivos estados-nación y sus lenguas coloniales. Por esto mismo, su presencia es un valor inmaterial de las *epistemologías del sentir situadas*, ya que suponen un elemento que confiere sentido de pertenencia a sus hablantes, al menos desde dos formas: primero, en su dimensión expresivo-musical, ya que la presencia de ambos en las letras de los cantos/canciones es cuantitativa y cualitativamente significativa, segundo, son utilizados por los grupos *yebli*s y gitano-flamencos en la cotidianidad, y en contextos y dinámicas concretas de identidad y representación. Si las formas de hablar se ponen en relación con las formas de ver expresar sentir y estar en el mundo, la utilización del *darija* y el *caló* son un recurso a la memoria y un antídoto frente a los silencios de la colonialidad. Para el caso del *darija*, denostado por las autoridades académicas, las instituciones de enseñanza, el sistema estatal marroquí y los medios de comunicación en favor del árabe y el francés (BAHMAD, 2014, p. 383), es una lengua viva hablada por casi la totalidad de la población, con variantes según los grupos étnicos y el territorio donde se ubiquen. La música *ghiwane* toma, recupera y da centralidad al *darija* en sus composiciones, de forma que las canciones tejen las letras y el sonido con la memoria. De aquí la (re)valorización de las formas expresivas teatrales de *Al-Halqa*, así como de la incorporación de la poesía popular cantada *Melhun* (o *Melhoun*), única manifestación escrita en esta lengua, si bien su transmisión y aprendizaje se produce oralmente de madres y padres a hijos e hijas. Es, en este caso, “el primer vehículo de transmisión de los valores culturales y educativos heredados que se ha ido repitiendo generación tras generación” (MOSCOSO, 2012, p. 12), una lengua con capacidad para vehicular las distintas sensibilidades y cosmovisiones que conviven en Marruecos, y que por esto mismo el *ghiwane* toma conscientemente, tal y como reflejan las palabras de Omar Sayyed (miembro del grupo musical *Nass El Ghiwane*)

Nuestros padres hablaban un dialecto, una lengua vernácula que era muy poética. Era creativa y complicada. [...] su carácter descriptivo, lleno de refranes que pasan de generación en generación. [...] un lenguaje que tiene un aroma, un perfume. [...] este lenguaje tiene el aroma de una época anterior, antes de la independencia, antes del colonialismo, cuando nuestros bisabuelos eran jóvenes (MUHANNA y SAYYED, 2003, p. 143).

Al contrario que el *darija*, el *caló*-andaluz es una lengua vernácula que únicamente persiste con sentido en el flamenco(s) y entre flamencos y flamencas. Las expresiones y vocabulario que han sobrevivido tras casi cinco siglos de persecución en la Península Ibérica, no son suficientes para poder comunicar fluidamente sin recurrir a “préstamos” de otras lenguas. Desde que se dictara la primera Pragmática en 1499 (Medina del Campo, Valladolid) contra gitanos, moriscos y sefardíes, la prohibición y persecución del *caló* fue implacable por parte de las sucesivas casas reales castellanas, hasta 1783. Y, donde “las prohibiciones del uso de la lengua gitana figuraron en casi todas las alusiones a este grupo minoritario”

[...] y que ninguno de los que se llaman gitanos hable la lengua particular (junio de 1592, bando de la Sala de Alcaldes de Madrid). [...] no pueden usar del traje, lengua y nombre de gitanos y gitanas, sino que pues no lo son de nación, quede perpetuamente este nombre y uso confundido y olvidado (Pragmáticas y cédulas reales publicadas en Madrid en 1619). [...] declaro que los que se llaman gitanos no usen lengua, traje y método de vida [...]” (Real Pragmática en fuerza de ley, septiembre de 1783, artículo V) (GAMELLA, 2011, p. 3).

Es así cómo se ha mantenido hasta hoy una imagen estereotipada del *caló*, apoyada por discursos y representaciones que lo asocian a grupos minorizados y procesos de marginalidad, consecuencia de este largo proceso de etnocidio contra nuestra cultura. Tomado como una lengua de *germanía*, es decir, de delincuentes, ha sido menospreciado y silenciado por la academia, las instituciones, y los medios de comunicación locales hasta hace bien poco, al ser considerada “vulgar” y “perteneciente al lumpen”. Esta proyección interesada, es cuestionada por uno de los pocos académicos que han estudiado el *caló* y su relación con el flamenco-gitano andaluz, Miguel Ropero Núñez (1991, p.22), señalando que el *caló* es de origen indostánico y procede del sánscrito: por tanto, muy anterior a la aparición de las lenguas latinas. Es por ello que la utilización del flamenco(s) representa para los gitanos flamencos un recurso a la memoria y a las violencias ejercidas contra sus formas de hablar, ya que su presencia supone al menos un treinta por ciento del total de los vocablos utilizados en las letras de los cantes. Y no sólo, ya que además de tener un peso importante en la lengua y cultura andaluza (donde su presencia en expresiones y términos es de uso común), es utilizado en la vida diaria para denotar la pertenencia y el reconocimiento entre *primos* y *primas*, entre flamencos y flamencas.

Ahora bien, si hay dos procesos posicionados al margen de las lógicas elitistas y su concepción de la estética y el gusto, éstos son el *tarab* o *trance* profano para el *ghiwane*, y el *duende* para el flamenco(s). En ambos casos, y aunque son dinámicas donde el sonido (la música) y los silencios juegan un papel central, lo que se pone en juego cuando se expresa de estas maneras no es cantar bien o mal, tocar mejor o peor, sino que se expone la presencia y continuidad de la memoria, y unas formas de ser que se manifiestan a expensas de las lógicas normalizadas. Respecto al *ghiwane*, en su apuesta por enfrentar el pan-arabismo y dotar de un antídoto tangible a las preocupaciones de los sectores populares, (re)significan las formas y ritmos del *trance* religioso procedente de las cofradías *gnawa*. Así lo expresaba el Maestro Gnawa de *Essaouira* (Marruecos) “Paco” Abderramán Kerouane, miembro de *Nass El Ghiwane*

Ahora descubrimos que los demonios (*mlouks*) son los seres humanos. Ahora hay cada vez mayor conciencia de que ese trance era una oración de los pobres; se trata de mostrar dónde está la pobreza para denunciar las raíces políticas y la corrupción, así se podrá vislumbrar los caminos de liberación (LAPASSADE, 1976, p. 213).

Este *trance* profano (*tarab*) dota de una nueva carga emocional, social y política a los temas de la música *ghiwani*, que articula los ritmos *gnawa* mediante el ritmo continuo y agudo del *gembri*, la sonoridad de los tambores *bendir* y la base insistente de los *graquebs*. Estos sonidos, repetitivos hasta diluir las voces, intensos y prolongados en el tiempo, compartidos y valorados por las clases populares marroquíes, por su proximidad cultural y conocimiento de las posibilidades cognitivas y catárticas del *trance*, se transforma en un antídoto para enfrentar las durezas de la modernidad y la racionalidad occidental, así como las formas oficiales religiosas. El *trance-tarab*, por tanto, implica desde el *ghiwane* ser estar sentir en el mundo desde otros mundos posibles, partiendo de saberes y prácticas ancestrales aprendidas generacionalmente en contextos comunicativos vernáculos, y que por ello, suponen un elemento importante en la socialización y sociabilidad de los colectivos más desfavorecidos. Los sonidos se organizan en base a una experiencia común que se traduce en experiencias cognitivas personales y colectivas, que sobrepasan lo inmanente y efímero, lo material: el ser humano, como producto o mercancía, con un valor calculable resultado de operaciones científicas racionales y de laboratorio, es inimaginable desde el *tarab ghiwani*.

Para el *duende* flamenco, al igual que en el *trance*, lo que se pone en juego “es algo mucho más trascendente como es la autenticidad, o lo que es lo mismo: el

ser o no ser” (PEÑA, 2013, p. 145). Su duración es efímera para el que lo contempla desde fuera o sin conocer sus códigos y elementos comunicativos-expresivos y corporales, pero cuando se siente, expresa y experimenta, se para el mundo. Es por sí mismo, y cuando aparece, un recurso frente a la contemplación desinteresada, ya que es compartido y personal al mismo tiempo, de manera que distorsiona el mundo dual y objetivo desde la emoción colectiva. Ya que expresar y sentir el *duende* implica traer al presente, en el caso de los flamencos gitanos andaluces, lo más sentido de la memoria, sin necesidad de recurrir a las facultades vocálicas u otro tipo de virtuosismo técnico

No se trata ni de musicalizar ni de poner la voz atenorada, ni de procurar una dicción perfecta. Incluso la importancia de las letras queda relegada a un segundo plano. Lo inevitable es sumergirse en ese trance o éxtasis tan necesario para poder entrar y sumergirse en el pozo oscuro y profundo de las vivencias, y sacar de él los trozos más dolientes y misteriosos de nuestra existencia. Cantar así es como exprimir la propia vida, y eso cuesta. Por eso mismo, se termina de cantar exhausto y, anímicamente, en otra dimensión (PEÑA, 2013, p.145).

El duende es una meta-narrativa que trasciende lo musical, “es una categoría emocional” (CRUCES, 2012, p. 270) cuyo cuerpo vivo son los y las flamencas con posibilidad de atraerlo (no todos son capaces), expresarlo y compartirlo. Nuestro *duende*, como exclamaba el poeta andaluz Federico García Lorca, en su *Teoría y Juego del Duende* (1933), es “ese fluido inasible, que es su sabor, su raigambre [...] son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alcanzan sus contornos sobre un presente estático” (DE LA OSSA, 2014, p. 196). Y así es, si viene el duende se para el tiempo, y esto no puede explicarse desde el lenguaje científico-racional, “necesita el sabor a sangre” como expresaba la cantaora jerezana Tía Anica La Piriñaca. No es sencillo convocar el *duende*, aparece, no hay mapa ni ejercicio, estás a su capricho, aunque los y las cantaoras profesionales tengan fórmulas para hacer creer a los no iniciados que el *duende* está presente: ¡No, no puedes venir con la estética! haciendo las cosas perfectas y correctas, porque aquí estamos buscando que te tires por el precipicio, que arriesgues. El *duende*, como dice el tocaor, poeta, compositor y maestro flamenco, Juan Caballero Romero: “yo, que lo he vivió, ese duende del que hablaba Lorca, ese no aparece con voces en falsete, o guitarrita floja, ni a medias tintas, ese viene, si es

que viene, si se le invoca con la misma convicción que quien invoca a los dioses”¹¹.

EMERGENCIAS: estrategias y antídotos frente a la modernidad

Por lo comentado hasta ahora, es fácil deducir que los procesos y canales de educación formal no consiguen activar dinámicas de integración y movilidad social entre los miembros de los colectivos gitanos flamencos andaluces y *yebllés* marroquíes, en tanto que colectivos minorizados en sus respectivos contextos, por lo que desarrollan pautas de educación informal a través del conocimiento del patrimonio vernáculo musical mediante el aprendizaje en las redes comunitarias y familiares. Este patrimonio inmaterial, que suponen las *epistemologías del sentir situadas* flamenco(s) y *ghiwane*, si bien ha sido silenciado por la modernidad árabe y occidental en sus formas vernáculas, y desidentificadas de sus elementos culturales en aras de una mejor comercialización y patrimonialización, a partir de la década de los noventa del pasado siglo comienzan a ser valoradas por la industria musical y el mercado mundial y local del arte, en un claro fetichismo moderno respecto a la diversidad y pluralidad del mundo: el multiculturalismo. Por tanto, todo este conjunto de saberes y conocimientos se sitúan no sólo como dinámicas comunicativas específicas para la reproducción colectiva, sino que, además, se configuran y re-significan fuera y dentro de sus entornos como *estrategias* que permiten a estos colectivos activar procesos de movilidad social en las sociedades postcoloniales y en el contexto del neoliberalismo global.

140

De esta manera, aquellos y aquellas que consiguen acceder a la profesionalización, además de un reconocimiento dentro del grupo, suele ser habitual que los miembros más cercanos vivan y colaboren con la persona-artista, entendiendo no sólo a aquellas personas consagradas sino también a los que su *saber-hacer* les ha permitido ganarse la vida, o como se expresa en flamenco, “mandar en su hambre”. Los ejemplos son muchos y variados para ambos casos, si bien, y como consecuencia de los grados de silencio y violencia epistémica, son más conocidos para el flamenco(s): casos particulares como el de José Monge Cruz (Camarón de la Isla), o grandes familias cantaoras como los Peña

¹¹ Extracto de la entrevista mantenida entre Juan Caballero Romero y el autor, el 30 de mayo de 2016.

Fernández¹² se sumarían a una larga lista imposible de reproducir aquí. En el *ghiwane*, son los citados *Jil Jilala*, *LemChaheb* y *Nass El Ghiwane*, quienes llevan más de cuarenta años en la escena musical marroquí, magrebí e internacional. Flamenco(s) y *ghiwane*, han conseguido así, salir de sus entornos locales para representar y auto-representarse en escenarios internacionales reconocidos, donde hasta no hace mucho era impensable escuchar estas músicas.

En relación a esta primera, otra de las posibilidades que consiguen activar estas epistemologías son los encuentros y conversaciones inter-saberes e inter-musicales desde sus respectivas memorias rítmico-sonoras singulares, al compartir procesos similares de subalternidad. Esta co-habitación consigue emerger y narrar, fuera de sus entornos próximos, parte de los olvidos y silencios de la colonialidad(es), coincidiendo en festivales, emisiones televisivas o radiofónicas, y en encuentros informales previos y posteriores a las diversas actuaciones. Un encuentro entre culturas que recurre a códigos inteligibles a través de sus músicas, aun procediendo de contextos socioculturales diferentes.

Sin embargo, estos dos procesos emergentes están muy por detrás del tercer y fundamental proceso de estrategia para enfrentar la modernidad. Y nuevamente, flamencos y *yeblis*, recurrimos a esa memoria rítmica originada en entornos vernáculos para aliviar las tensiones diarias. Es la memoria viva musicada, los recuerdos y las experiencias vitales las que permiten el amparo personal y colectivo en momentos de emoción extrema, en tanto que parte inseparable de ambas formas de ser y sentir en/desde/con el mundo. El grito, el *quejío*, el lamento, la excelencia del *duende* y el *tarab*, el recuerdo de los mayores, y la responsabilidad de transmisión con los jóvenes, consiguen paliar las dificultades cotidianas en momentos concretos de sensación y emoción extrema. En un nivel personal, la memoria sonora permite dialogar con procesos tan dispares como la

¹² Pedro Peña Fernández, autor que hemos utilizado en este texto, es tocaor profesional, y miembro de una de las familias flamencas más extensas y relevantes: hijo de “Perrate” y la “Perrata”, hermano de Juan Peña “El Lebrijano”, primo de Pedro Bacán, Inés Bacán, Pepa de Benito y emparentado, entre otros, con Fernanda y Bernarda de Utrera, Miguel El Funi, Gaspar de Utrera, “Tío Pinini”, “Tío Bastián Bacán”, “El Turronero” o “Bambino”, por citar algunos. Un ejemplo paralelo, aunque no comparable, lo encontramos en *Nass El Ghiwane*, donde a los componentes originarios del grupo le han ido sucediendo familiares o discípulos. Como el caso de Laarbi Batma (voz y percusión) y Abderramán Kerouane (*gembrí*), sustituidos a comienzos del año 2000 por dos hermanos de Laarbi, Rachid Batma (voz y *tbel*) y Hamid Batma (*gembrí*).

pérdida de un familiar o un nacimiento, un entierro o una boda. A nivel colectivo, cantar como nos enseñaron permite canalizar las frustraciones y los anhelos de unos colectivos cuyas formas de vida, tradiciones y formas expresivas vernáculas, son objeto de la mercantilización mediante la folklorización y turistificación. Y es por ello, que como sujetos políticos y aun siendo conscientes que no se expresa igual ni lo mismo ni con los mismos sentidos en estos entornos exógenos, también es verdad que ayuda a visibilizar narrativas, elementos comunicativos y expresivos sonoros y corporales, que dilucidan la tensión entre tradición y modernidad.

SIN concluir

Las *epistemologías del sentir situadas* flamenco(s) y *ghiwane* se posicionan, en el marco de las “Epistemologías del Sur” (SANTOS y MENESES, 2014), como una propuesta en construcción que parte de la subalternidad pero no de considerarnos subalternos (SPIVAK, 2010). Denuncia los silencios de la academia, las grandes industrias culturales, y los medios de comunicación de masas, en tanto que sus discursos y representaciones ponen el foco en la hiper-visibilización de aspectos estereotipados y homogeneizadores para referirse, comúnmente, a estos colectivos y sus racionalidades. No consideran relevantes análisis que se detengan en el proceso vivo y sentido, y no tanto en los aspectos formales, musicológicos, de patrimonialización y comercialización. Sólo así se podrá entender por qué expresamos como lo hacemos en nuestros entornos de identidad, alejando en nuestras relaciones y músicas toda posibilidad de crear un producto para ser consumido o comercializado, en sus entornos y formas de expresión originarias.

Las *epistemologías del sentir situadas* se configuran así como procesos diversos y plurales con capacidad para aportar propuestas a “una teoría general residual sobre la imposibilidad de una teoría general” (SANTOS, 2011, p. 115), en tanto que enfrentan, mediante prácticas y discursos disponibles y posibles, a los ejes y colonialidades centrales que articulan el proyecto modernizador y la estética moderna. Y atiende a la propuesta para construir nuevas epistemologías que partan de/desde/con el Sur Global, en base a la aproximación a cuatro procesos, inasibles e inconmensurables sobre las que descansan las dinámicas y procesos más relevantes de dichas epistemologías: primero, flamenco(s) y *ghiwane*, refieren a un patrimonio inmaterial vernáculo, son epistemologías que refieren

sobre todo a unas maneras de vivir, de sentir, de conocer, de expresar y de emocionarse, que están contenidas en la totalidad de sus formas musicales. Segundo, el recurso a la oralidad, el sonido y la memoria compartida, son en sí mismas procesos que sitúan a los márgenes de la estética y la racionalidad de las músicas occidentales y árabes. Tercero, la dimensión musical es resultado de las vivencias personales y colectivas, y no al revés. Y cuarto, el patrimonio inmaterial que suponen estas epistemologías musicales permiten emerger dinámicas de (auto)representación y resistencias en el actual sistema mundo.

Sin concluir, y como señalábamos al inicio de este texto, además de lo dicho hasta ahora, las epistemologías del sentir situadas flamenco(s) y *ghiwane* conforman y se confirman como proyectos con capacidad para participar en la construcción, consolidación y difusión de múltiples “zonas de contacto cosmopolita” o “espacios transición” (ESCOBAR, 2014, p.) que fomenten el encuentro, el (re)conocimiento, las emergencias y las resistencias de subjetividades periféricas a contra-punto de la modernidad y sus desigualdades.

REFERENCIAS

ACHUGAR, Hugo. Sobre relatos, memorias, olvidos y orejas. Permanencias y cambios en la cultura latinoamericana. *Caderno de Estudos Culturais*, Campo Grande, vol. 5, p. 93-102, 2013.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

BAHMAD, Jamal. Rebels with a cause: youth, globalisation and postcolonial agency in Moroccan cinema. *The Journal of North African Studies*, 19(3), p. 376-389, 2014.

BARRIOS, Manuel. *Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco*. Sevilla: Colección Popular de Bolsillo, 1989.

BENTAHAR, Ziad. The Visibility of African Identity in Moroccan Music. *Wasafiri*, v. 25, n.1, p. 41-48, 2010.

BERNARD, Leblon. *Los gitanos de España: el precio y el valor de la “diferencia”*. Barcelona: Gedisa, 1987.

CRUCES, Cristina. El Flamenco. In: AGUDO, J. y MORENO, I. (coords.). *Expresiones socio-culturales andaluzas*. Sevilla: Editorial Aconcagua, 2012, p. 219-281.

DE LA OSSA, Marco Antonio. *Ángel, Musa y Duende: Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2014.

EL MAANOUNI, Ahmed. *Trances. Nass El Ghiwane*, 2008. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=kFqzkLodWOA>>. Acceso en: 08 agosto de 2016.

ESCOBAR, Arturo. *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.

FERNÁNDEZ, M^a Rosa. La estética de lo cotidiano y el ars contextualis en Asia Oriental. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, n^o17, p. 109-125, 2012.

GAMELLA, Juan Fco. La agonía de una lengua. Lo que queda del caló en el habla de los gitanos. Parte I. Métodos, fuentes y resultados generales. *Gazeta de Antropología*, 27(2), p. 1-32, 2011.

GARCÍA, José María: *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza editorial, 2002.

GOYTISOLO, Juan. Nass Al Ghiwan: la música del trance, 1989. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alacarta>>. Acceso en: 08 de agosto de 2016.

KAPCHAN, Deborah. Moroccan Gnawa and Transglobal Trance. The Medium is the Music. *Expedition*. vol. 46, n^o 1, p. 30-37, 2004.

KHALID, Amine. Crossing Borders. Al-Halqa performance in Morocco From the Open Space to the Theater Building. *TDR. The Drama Review*, vol. 45, n^o2, p. 55-69, 2001.

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

LOJO, M^a Rosa; MIRANDE, M^a Eduarda y PALERMO, Zulma. De la des(de)colonialidad del género. Lugar social del decir. In: BIDAISECA, K. (coord.). *Genealogías Críticas de la Colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Buenos Aires: CLACSO, 2016, p.89-111.

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

MANDLY, Antonio y LLORENTE, Fco. Manuel. Jugar con fuego. Flamenco, juegos de lenguaje y tecnologías de la comunicación. *Gazeta de Antropología*, 29(1), n^o7, 2013. <http://hdl.handle.net/10481/25173>. Acceso en: 02 de septiembre de 2016.

MENESES, María Paula. Ampliando las epistemologías del sur a partir de los sabores: diálogos desde los saberes de las mujeres de Mozambique. *Revista Andaluza de Antropología*, 10(1), p. 10-28, 2016.

MENESES, María Paula. Epistemologías del Sur: Diálogos que crean espacios para un encuentro de las historias. In: VV.AA. *IV Training Seminar del Foro de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales (FJIDI)*. Barcelona: CIDOB ediciones, 2011, p. 31-41.

MIGNOLO, Walter. Aisthesis decolonial. *Calle 14*, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.

MORENO, Isidoro. *La identidad cultural de Andalucía; aproximaciones, mixtificaciones y evidencias*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.

MOSCOSO, Francisco. *Aproximación al cuento narrado en árabe marroquí*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2012.

MUHANNA, Elias y SAYYED, Omar. Folk the Kasbah. A conversation with Omar Sayyed, leader of Nass el Ghiwane. *Transition*, nº 94, p. 132-149, 2003.

PALERMO, Zulma. Discursos heterogéneos, ¿más allá de la polifonía?. *Acta Poética*, 27(1), p. 213-243, 2006.

PEÑA, Pedro. *Los gitanos flamencos*. Córdoba: Almuzara, 2013.

PERIÁÑEZ, Iván. Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno-colonial desde los bordes. *Revista Andaluza de Antropología*, 10(1), p. 29-53, 2016.

ROPERO, Miguel. *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.

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

SANTOS, Boaventura de Sousa y MENESES, María Paula (eds.). *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Madrid: Akal, 2014.

SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2010.

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

Artigo Recebido em 30 de setembro de 2016.

Artigo Aprovado em: 28 de outubro de 2016.