



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Titulación:

Máster en Música Hispana

Música y posesión: análisis musical y
videográfico de los repertorios
utilizados por las cofradías *Gnawa* y
Hamadcha en ritos de trance

Alumno: D. Leonardo Díaz Collao

Tutor: Dr. D. Enrique Cámara de Landa

2016



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Titulación:

Máster en Música Hispana

Música y posesión: análisis musical y videográfico de los repertorios utilizados por las cofradías *Gnawa* y *Hamadcha* en ritos de trance

Alumno: D. Leonardo Díaz Collao

Tutor: Dr. D. Enrique Cámara de Landa

2016

Trabajo presentado en defensa pública con el VºBº del Dr. D.

Fdo.: Enrique Cámara de Landa

AGRADECIMIENTOS

A mis profesores del Máster en Música Hispana por la completa formación brindada.

A los profesores visitantes Carlos Rausa y Julio Ruda por sus observaciones y buena disposición a resolver mis dudas.

A mis amigas y amigos latinoamericanos por hacerme sentir en casa y brindarme apoyo, distracción e inspiración permanente.

A los miembros del equipo DRUM, Nico Staiti, Silvia Bruni, Khalid Mouna, Zakaria Rhani, Raquel Jiménez y Matías Isolabella por la oportunidad de trabajar con un equipo de experimentados y entusiastas investigadores.

Al Consejo de la Cultura de mi país por la beca otorgada que me permitió desarrollar mis estudios de forma apropiada.

A los amigos y colaboradores marroquíes por su calidez humana, por su buen trato y por la alegría con que compartieron sus vivencias y conocimientos.

A mi familia y amigos en Chile por ser parte de lo que soy.

A mi profesor guía, el Dr. Enrique Cámara de Landa, por su desinteresado apoyo y consejo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Objetivos	11
Estado de la cuestión	11
Marco teórico	18
Metodología	20
Fuentes consultadas	23
Estructura del trabajo	24
CAPÍTULO I. Las cofradías <i>Gnawa</i> , <i>Hamadcha</i> y <i>M'almat</i>	25
1.1. <i>Gnawa</i>	25
1.2. <i>Hamadcha</i>	33
1.3. <i>M'almat</i>	38
CAPÍTULO II. Descripción etnográfica	42
2.1. <i>Lila gnawa</i> : sábado 3 de octubre de 2015. Meknés	42
2.2. <i>Lila hamadcha</i> : lunes 12 de octubre de 2015. Meknés	49
2.3. Elementos comunes entre las <i>lilat</i> descritas	53
CAPÍTULO III. Análisis videográfico y paradigmático	56
3.1. <i>Accelerando</i> , <i>crescendo</i> y repetición	56
3.2. Otros elementos sensoriales presentes en la <i>lila</i> y su relación con la música y Posesión	72
CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	79
GLOSARIO	84
ANEXO 1: Fotografías	87
ANEXO 2: Videos	89

INTRODUCCIÓN

Este trabajo forma parte de un ámbito de investigación creciente en la etnomusicología: aquel que aborda la relación entre música y estados alterados de conciencia, o, si se prefiere, la relación entre música y trance. Esta investigación persigue ser una aportación dentro de dicho campo, aunque de ninguna manera me propongo establecer premisas generales aplicables a distintos casos. Esta investigación es un estudio de caso y las conclusiones a las que pueda llevar el análisis son solo aplicables al contexto particular del fenómeno estudiado. Creo que todo estudio sobre la comprensión de cómo y por qué la música produce cambios en nuestro estado de conciencia y con qué otros fenómenos interactúa para producir estas alteraciones, son una valiosa contribución al entendimiento y valoración de la música en general. Por otro lado, investigaciones de este tipo pueden brindar nuevos conocimientos útiles al desarrollo de la música como herramienta terapéutica, ya sean estudios realizados desde las ciencias cognitivas, desde la musicología o desde la antropología.

El estudio de la música y sus posibles funciones en la generación de estados alterados de conciencia implica numerosas dificultades a las que es necesario referirse previo a la explicación del caso estudiado en este trabajo y sus objetivos. Antes de discutir sobre si los efectos de la música en el individuo se deben a causas culturales o naturales, se abordará brevemente la problemática de los estados de conciencia. Según David Aldridge (2009), el problema que supone hablar de estado alterado de conciencia (ASC, por sus siglas en inglés) es la suposición de un “estado estable” cotidiano (descripción normativa). Para el autor la conciencia siempre está cambiando, unas veces progresivamente y otras abruptamente. Por otro lado, afirma que un estado cerebral no es un estado alterado: las imágenes de la actividad o inactividad cerebral no son la conciencia y no es posible saber qué está pensando una persona en un estado alterado. Para Gilbert Rouget ([1980] 1985) la categoría ASC es demasiado amplia, ya que no es utilizada solo para referirse a estados de trance. Prefiere utilizar *trance*, entendido como un estado de conciencia inusual y, tal como la palabra indica, transitorio. Para Rouget la posesión es un estado de trance particular en el que lo “invisible” visita al individuo. Lo contrario ocurre en el trance chamánico, durante el cual es el chamán quien realiza el viaje hacia “otros mundos”. El autor propone cinco rasgos, que pueden ser comprobados por el observador externo, para determinar si un individuo experimenta un estado de trance: “... (1) *he is not in his usual state*; (2) *his relationship to the world around him is disturbed*; (3) *he can fall prey to certain neurophysiological disturbances*; (4) *her*

abilities are increased (either in reality or otherwise); (5) this increased ability is manifested by actions or behavior observable by others”¹ (p. 14). Por otro lado, aproximaciones fenomenológicas sobre el estudio de la música y la posesión intentan ir más allá de las divisiones entre el observador y lo observado, entre sujeto y objeto, centrándose en el estudio de la música como interacción a través del empirismo radical y una etnografía centrada en la experiencia (ver Friedson 1996-2009).

En este trabajo utilizaré los términos *trance*, *posesión* y *hadra* para referirme al estado en que los informantes reconocen estar poseídos o bien para referirme a aquellos momentos en que puede observarse alguno de los rasgos enumerados por Rouget².

El caso específico al que hago mención son dos ceremonias de posesión realizadas por las *M’almat*, hermandad religiosa de Meknés, durante el mes de octubre de 2015. Ambos ritos fueron acompañados por dos agrupaciones musicales diferentes. La primera por músicos pertenecientes a la cofradía *Gnawa* y la segunda por miembros de la orden mística *Hamadcha*. Gracias al trabajo de campo realizado en el marco del proyecto IRSES DRUM, pude participar, junto a Enrique Cámara de Landa, Domenico Staiti y Silvia Bruni, en las ceremonias mencionadas. Además, pudimos realizar grabaciones de casi la totalidad de los ritos mencionados. El objeto al que haré referencia en este trabajo son los repertorios musicales *gnawa* y *hamadcha* utilizados en las ceremonias ya descritas, con el fin de relacionar los rasgos musicales con otros componentes sensoriales y simbólicos presentes en el rito, así como determinar sus funciones en la generación de la posesión.

Antes de especificar los objetivos de esta investigación es necesario aclarar cuál será el criterio de transliteración empleado para las pocas palabras en árabe presentes en este trabajo. En la mayoría de los casos me basaré en las adaptaciones que Maisie Sum (2012) utiliza en su tesis doctoral sobre la cofradía *Gnawa* en donde simplifica la mayoría de los términos. Serán usados los plurales respectivos a la transliteración del árabe y no la pluralización castellana (*lila-lilat* en lugar de *lila-lilas*). Para el nombre de las cofradías *Hamadcha* y *M’almat* incorporo las transliteraciones propuestas por Lisa Therme (2009) y Silvia Bruni (2013) respectivamente. En las citas y sus traducciones respeto el modo de

¹ “... (1) no está en su estado habitual; (2) su relación con el mundo que lo rodea está perturbada; (3) él puede ser presa de ciertos trastornos neurofisiológicos; (4) sus habilidades se incrementan (ya sea realmente o de otra manera); (5) este aumento de las habilidades es manifestado por acciones o comportamientos observables por otros”.

² *Hadra* significa “la presencia”. Según Therme (2009), es utilizado tradicionalmente para referirse a la invocación de dios y los santos. Por su parte, Bruni (2013) lo define como “un trance, una condición de éxtasis místico alcanzado a través de la música y la danza” (p. 77).

transliteración utilizado por el autor citado en ese momento. Para proteger la identidad de los principales colaboradores en el campo emplearé iniciales que serán debidamente señaladas en la medida en que estos sean mencionados durante el trabajo.

Objetivos

El objetivo del presente trabajo es identificar elementos comunes y diferencias entre los repertorios *gnawa* y *hamadcha* utilizados en el trance de posesión y comprender cómo estos contribuyen a la generación y desarrollo del trance. No busco especificar distinciones musicales entre los repertorios de ambas cofradías en materia de instrumentación, melodías, textos y ritmos- aunque éstas sean señaladas cuando sea pertinente-, sino describir procedimientos paramétricos y no paramétricos relacionados con el desarrollo musical y de la *performance* asociados a los momentos de mayor exaltación por parte de los individuos en trance. Para alcanzar este objetivo, me propongo revisar la aplicabilidad de las teorías de Rouget sobre relaciones entre música y trance al actual fenómeno de las hermandades religiosas de Marruecos, además de definir la dinámica general de las ceremonias, el papel de la música en este desarrollo y su interacción con otros elementos sensoriales y simbólicos presentes en la posesión.

Algunos objetivos secundarios son: documentar las ceremonias utilizadas en el análisis, realizar una revisión crítica de la bibliografía acerca de música y trance y sobre las cofradías *Gnawa*, *Hamadcha* y *M'almat*, efectuar una descripción etnográfica de los ritos de posesión documentados, identificar aquellos momentos de la posesión en los cuales es particularmente evidente la relación entre *performance* musical y activación del trance y realizar un análisis musicológico y performático de los instantes donde se observa mayor agitación de los posesos.

Estado de la cuestión

He dividido el estado de la cuestión en dos áreas directamente relacionadas con mi objeto de estudio. En ambas secciones la bibliografía será presentada en orden cronológico con el fin de esbozar una visión global de cómo los temas mencionados han sido tratados desde diversos enfoques y por distintas disciplinas. Comenzaré presentando los trabajos

acerca de la relación entre la música y el trance o entre la música y los estados alterados de conciencia, para luego exponer la literatura científica sobre la historia y funcionamiento de las cofradías *Gnawa*, *Hamadcha* y *M'almat*.

En su libro *Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* Mircea Eliade ([1951] 1976) desarrolla un estudio comparativo sobre las prácticas chamánicas en Asia Central, Asia Septentrional, América del norte, América del sur, sudeste asiático, Oceanía, Tíbet, China, y técnicas indoeuropeas. En el capítulo “El simbolismo del indumento y del tambor chamánicos” describe la importancia central del “tambor chamánico” en el viaje extático³ y explica que tanto su construcción y sus partes constitutivas (caja de resonancia y parche) están cargadas de significado mágico-religioso.

Aunque los trabajos realizados por la antropóloga Erika Bourguignon no se ocupan de la relación entre la música y el trance me parece necesario mencionarlos aquí, ya que probablemente es la primera en desarrollar propuestas para el estudio transcultural de la posesión. En 1973 edita *Religion, Altered States of Consciousness, and Social Change*, que contiene estudios de caso americanos y estudios comparativos sobre sociedades africanas subsaharianas. En su libro *Possession* (1976) relaciona rasgos culturales con la práctica del trance de posesión a través del análisis de 488 sociedades.

Desde la década de 1960 otros autores han planteado hipótesis acerca de la aparente relación entre comportamientos asociados al trance y la estimulación rítmica a través de membráfonos, en especial el tambor. Andrew Neher en su artículo “A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums” (1962) compara las conductas observadas en experimentos de estimulación rítmica con el comportamiento descrito por casos etnográficos específicos. Plantea que este comportamiento es producido por el efecto del ritmo sobre el sistema nervioso central. Menciona otros factores (hiperventilación, ritmos simultáneos) y otros tipos de estimulación rítmica (lumínica, táctil y cinestésica) que posiblemente contribuyan junto a la música a la producción de estados no habituales. Sus preguntas finales plantean cuestiones relativas a la función de la cultura y la susceptibilidad del sujeto en los patrones de comportamiento observados en ceremonias con tambores. Posteriormente, varias investigaciones han insistido en la propuesta neurofisiológica de Neher (Jilek 1974, Walker 1972, Needham 1967, Jackson 1968); algunas

³ En algunos casos el instrumento ritual es remplazado por otras percusiones o instrumentos de cuerda como el *kobuz* de los *baqça* kirghizes (Eliade [1951] 1973, 149-150).

aseguran la especial propiedad de los ritmos impares para producir el trance (Daniélou 1975) y otras incluso proponen procedimientos para inducir un “estado de conciencia chamánico” a través de patrones rítmicos regulares ejecutados con un tambor y sonajero (Harner 1987). Propuestas posteriores critican la reducción mecanicista y generalista de Andrew Neher (Erlmann 1982).

Las investigaciones de Ernesto de Martino ([1961] 1999) sobre el tarantismo apuliano desde una perspectiva histórico-cultural e histórico-religiosa, destacan como estudio interdisciplinario sobre un fenómeno que puede ser considerado un tipo de trance y donde, además, la música es de suma importancia. De Martino, historiador de las religiones, coordinó un equipo constituido por el etnomusicólogo Diego Carpitella, un psiquiatra, un psicólogo y una antropóloga. De esta forma, distintos aspectos del tarantismo -el enfoque médico, el aspecto musical y la relación del rito estudiado con el orden económico y social- serían controlados por cada especialista para luego establecer relaciones. Esta mirada múltiple reveló el origen histórico, en el clima cultural medieval, del tarantismo, así como sus significados culturales, el horizonte mítico-ritual y el exorcismo coreico-musical.

El libro *Music and trance: a theory of the relations between music and possession* del etnomusicólogo francés Gilbert Rouget ([1980] 1985) es la obra más extensa dedicada a este tema. El autor revisa y crítica los trabajos que hacen referencia a una supuesta propiedad físico acústica capaz de provocar el trance. Según explica el estudioso, ante al argumento propuesto por Neher podríamos concluir que “*every time a drum is played, or almost, we should expect to see people go into convulsions*”⁴ (p. 175). Rouget estudia literatura etnográfica e histórica para comparar cultos de trance en la antigua Grecia, en el Renacimiento, entre los árabes, en Benín, Nigeria, Brasil, además de casos de chamanismo. Establece claras diferencias entre conceptos (trance, éxtasis, trance extático, estados alterados de conciencia) que hasta la fecha eran utilizados indistintamente para referirse al mismo fenómeno. Propone diferenciar entre tipos de trance: trance chamánico, posesión, inspiración y comunión. Estas distinciones se basan en el tipo de relación que el sujeto establece con la divinidad o espíritu responsable de su trance.

La tesis de Rouget es cultural. La música en la posesión es “*the condition sine qua non of the trance experience*”⁵ (p. 324) y permite reconocer el cambio de identidad del poseído; sostiene la danza, que es el modo en que el poseído comunica a la comunidad la nueva

⁴ “Cada vez que se toca un tambor, o casi, deberíamos esperar ver gente entrando en convulsiones”

⁵ “... la condición *sine qua non* de la experiencia del trance”.

identidad; es principalmente un medio de identificación con lo invisible y su principal función es mantener el trance.

Los trabajos posteriores se adhieren a las interpretaciones mecanicistas o a la tesis cultural, o bien intentan trazar puentes entre ambas posturas. Francesco Giannattasio (1992) afirma que es imposible demostrar en el laboratorio la existencia de un “principio activo” universal de la música capaz de provocar el trance dado lo variado de este lenguaje. Considera fundamental la contribución de Rouget, pero le reprocha no responder a todas las interrogantes que este complejo fenómeno presenta. Además, le parece evidente la función sensorio-motriz de la música en ciertas prácticas terapéuticas y mágico-religiosas.

En contraposición al estudio comparativo de Rouget, trabajos propios de la etnografía reflexiva se han ocupado del estudio de la música y la posesión en casos específicos en el campo, tanto en la etnomusicología (Kartomi 1973, Berliner 1975-6, 1978, Blacking 1985, Wafer 1991, Hagedorn 2001, Emoff 2003) como en la antropología (Crapanzano 1973, Stoller 1989).

En ámbito español, el antropólogo Josep María Fericgla, en su artículo “La relación entre la música y el trance extático” (1998), adhiere, en definitiva, a la interpretación culturalista de Rouget pero sin utilizar las categorías que este propone; utiliza el confuso término “trance extático” para referirse a todo tipo de actividad mística, lo que dificulta cualquier tipo de análisis.

Investigadores latinoamericanos han desarrollado ideas sobre música, estados alterados y posesión, aunque este no sea el tema central en todos los trabajos. Algunos estudios revisan la expresión de prácticas de posesión en nuevos contextos sociales como la santería cubana (Eli 2010) y el candomblé bahiano (Meneses 2016). Otros tratan sobre estados de conciencia en “bailes chinos” de Chile Central (Mercado 1995-96), la función de la música *dance* en el “éxtasis” corporal experimentado en fiestas electrónicas (Paredes 2013), y el análisis de la terapia “sónico/oral” realizada por siete *machi* de la zona Centro Sur de Chile (Bacigalupo 2001).

Entre los trabajos etnográficos del último tiempo, Steven M. Friedson desarrolla una aproximación fenomenológica sobre el estudio de la música y la posesión. En su libro *Dancing Prophets: Musical Experience in Tumbuka Healing* (1996) presenta su experiencia con los sanadores tumbuka del norte de Malawi. Posteriormente, en *Remains of Ritual: Northern Gods in a Southern Land* (2009), narra su trabajo de campo entre los Ewé de la costa de Guinea. En estas dos obras traza una fenomenología de la experiencia musical. Esta

etnografía fenomenológica centrada en el estudio de las experiencias vividas entiende la posesión como un modo de *ser-en-el-mundo* y plantea la necesidad de superar el estudio de la música en términos de sujeto y objeto. El autor opta por un empirismo radical (Jackson 1989) y plantea que la música en la curación tumbuka es vivida como interacción, es decir, como puente entre los límites del cuerpo-hombre y los espíritus invisibles.

El etnomusicólogo Richard C. Jankowsky (2006, 2007, 2010), quien realizó un extenso trabajo de campo junto a los *štambēlī*⁶, se sitúa en los espacios intermedios entre el racionalismo científico y los estudios fenomenológicos, entre el ateísmo antropológico y las creencias de los “otros”. Plantea la necesidad de identificar y suspender nuestras ideas preconcebidas sobre el trance; advierte, por ejemplo, que la visión occidental del trance como una patología sigue condicionando los estudios sobre este tema. Su metodología es el empirismo radical que prioriza la experiencia sensorial del investigador y valora los momentos de aporía (instante de profunda crisis en que el conocimiento entra en duda) como herramienta válida de análisis. Jankowsky llama la atención sobre lo secundario o anecdótico de estudios en laboratorio que puedan demostrar actividad neurológica extraordinaria en rituales de trance; este tipo de investigaciones son reduccionistas y no profundizan en lo que este autor considera importante: el profundo significado social de la posesión. En su artículo “Music, Spirit Possession and the In-Between: Ethnomusicological Inquiry and the Challenge of Trance” (2007) desarrolla una revisión crítica sobre los estudios de música, trance y posesión. Establece dos perspectivas que han caracterizado los estudios sobre este tema: estudios racionales científicos y universalistas, y aproximaciones fenomenológicas preocupadas por el contexto cultural y la vivencia de la posesión.

El volumen 19 de los *Cahiers de musiques traditionnelles* (2006), titulado *Chamanisme et possession*, dedica sus contribuciones a la discusión sobre el papel de la música en situación ritual. Los estudios abordan diversos casos (chamanismo buriato y siberiano, prácticas sufíes, cantos de trance en Indonesia, revisión histórica sobre el tarantismo, posesión en Marruecos, el candomblé y prácticas afroamericanas en Cuba, Brasil y Estados Unidos) abordados desde diversas perspectivas (estudios históricos, importancia del canto, características teatrales del trance, el chamanismo y la posesión expresada en la cultura tradicional y en otras manifestaciones musicales, por mencionar algunas).

Simultáneamente a los trabajos etnográficos -desde diversos enfoques- sobre música y trance, otros investigadores continúan con la búsqueda de explicaciones neurológicas que

⁶ Cofradía ritual de Túnez.

relacionen propiedades sonoras con estados alterados de conciencia. En el libro *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*, editado por David Aldridge and Jörg Fachner (2006), diversos autores reflexionan -a la luz de los nuevos avances en los estudios neurológicos- sobre los desafíos del estudio de los estados alterados de conciencia (que suponen un estado cotidiano estable) y cómo la música contribuye a modificarlos en contextos rituales, en el ámbito de la medicina y en ceremonias con alucinógenos.

En el capítulo “Ethno Therapy, Music and Trance: An EEG Investigation into a Sound-Trance Induction” del libro *States of Consciousness* (Cvetkovic y Cosic 2011), Fachner y Sabine Rittner exploran los efectos del trance inducido a dos personas a través de un body monochord⁷. Los resultados de su investigación revelan la importancia de la susceptibilidad del sujeto al trance al mostrar los participantes distinta actividad electrofisiológica.

Es importante destacar que los nuevos estudios en laboratorio consideran el particularismo cultural y la experiencia intersubjetiva presente en el trance. También desde la etnomusicología existen propuestas que intentan incorporar estudios científicos a las interpretaciones propias del trabajo etnográfico. Judith Becker, en su libro *Deep listeners: music, emotion, and trancing* (2004), propone integrar los recientes descubrimientos de las ciencias biológicas con los estudios sobre música y trance realizados por las disciplinas etnográficas, las aproximaciones fenomenológicas, y la psicología. Plantea que tanto los *deep listeners*⁸ como quienes son capaces de experimentar el trance aprenden a modificar el sistema fisiológico de excitación, del que se cree no puede ser controlado voluntariamente. Sostiene que la teoría de la conciencia en dos capas -conciencia central y conciencia ampliada- de Antonio Damasio (1999) puede servir de marco para interpretar el fenómeno del trance y el papel de la música en él.

Continuaré exponiendo la bibliografía sobre el desarrollo y características de la música en Marruecos en general, y sobre las hermandades religiosas *Gnawa*, *Hamadcha* y *M'almat* en particular. Los trabajos comentados no se refieren solo a las manifestaciones musicales de cada una de estas cofradías; he considerado los estudios históricos, antropológicos y, desde luego, etnomusicológicos.

⁷ Cítara de tabla con caja de resonancia ejecutada digitalmente y construida para su uso terapéutico.

⁸ Describe a los *deep listeners* como aquellas personas que logran conmovearse fácilmente con la música, debido a una predisposición psicológica o bien cultural. Este tipo de personas, en sociedades donde el trance es marginalizado como en Estados Unidos o Europa, presentan similitudes con las experiencias propias del trance. En otras palabras, *deep listening* es un tipo de trance divorciado de la religión pero en el que frecuentemente se experimentan experiencias de comunión con algo superior.

Ritual and Belief in Morocco, escrito por el antropólogo Edward Westermarck ([1926] 1968), contiene una exhaustiva revisión de diversas prácticas rituales mágico-religiosas de la cultura bereber y de los grupos árabe hablantes de Marruecos; en su exposición considera las teorías de los trabajos publicados sobre este tema hasta la fecha. Clifford Geertz, en *Observando el Islam: el desarrollo religioso en Marruecos e Indonesia* ([1971] 1994), desarrolla un estudio comparativo sobre los cambios religiosos en dos países del mundo islámico: Marruecos e Indonesia.

Varios aspectos de las manifestaciones musicales son mencionados en *Musiques du Maroc* del musicólogo Ahmed Aydoun (1992). En la primera parte de este libro se ocupa de la música tradicional, del estilo andaluz marroquí y sus variantes (*al gharnâti* y las prácticas judías), *al-malhûn* (corpus de poemas cantados) y los *rwâyes* (poetas músicos itinerantes). En la segunda parte describe los ritmos, danzas, el canto, el sufismo y las danzas de posesión, características y espacios donde se desarrolla la música popular marroquí. El final de este apartado lo dedica a los *gnawa*; describe las partes de la *lila*, sus instrumentos musicales y sus ritmos.

Otra referencia general a la música en Marruecos es la entrada *Kingdom of Morocco* del diccionario *Grove Music Online*. Esta mención describe los instrumentos musicales, música andaluza, *malhûn*, *shikhât* (mujeres instrumentistas, cantantes y bailarinas), *rwais* y *imdyazn* (músicos bereber itinerantes) y grupos comunitarios de músicos bereberes. En el apartado dedicado a la música religiosa son mencionadas la llamada a la oración (*adhân*) y prácticas musicales de algunas órdenes místicas sufí. En la sección dedicada a los desarrollos modernos se abordan las influencias de músicas populares extranjeras y la inclusión de instrumentos electrónicos en las músicas tradicionales marroquíes.

The Garland Encyclopedia of World Music (vol. 6) dedica un breve artículo a la cofradía *gnawa* (Kapchan 2002). En este es descrita una *performance* de trance en la ciudad de Rabat. Viviana Pâques (1991) ha realizado un extenso trabajo sobre esta cofradía desde una perspectiva histórico-antropológica; en él detalla su calendario ritual, fiestas y cosmogonía. Otros trabajos históricos son los de Abdelhafid Chlyeh (1999), Pierre-Alain Claisse (2003) y Chouki El Hamel (2008). Desde un enfoque etnomusicológico, Maisie Sum estudia las transformaciones de la música de esta hermandad en el World Music Festival de Essaouira (Sum 2011) y analiza en profundidad la dimensión musical del rito sagrado y su forma secular (Sum 2012). Otro trabajo reflexiona sobre el estatus de maestro *gnawa* en tres generaciones y en tres ciudades distintas (París, Marrakech, Montreal) (Pouchelon 2012). En el libro ya presentado de Rouget hay algunas menciones a esta cofradía. El autor se refiere a

la descripción etnográfica de ceremonias *gnawa* y *‘aissāwā* realizadas por René Brunel en 1926. A partir de las observaciones del etnógrafo, Rouget destaca el papel esencial de la melodía en la generación del trance; “el tono apropiado” provoca la posesión no debido a un poder emotivo específico, sino por la convención conductual asociada a determinada melodía.

Los primeros trabajos sobre la cofradía *Hamadcha* fueron escritos por Paul Paquignon (1911) y J. Herber (1923). Textos posteriores estudian los ritos de esta hermandad desde una perspectiva etnosiquiátrica, además de revisar la historia de sus orígenes y sus santos (Crapanzano 1973); otro trabajo, desde un enfoque antropológico, compara el uso de la música en ritos de posesión *hamadcha* con las técnicas propias de la musicoterapia (Thermes 2009). El libro *Hamadcha du Maroc: Rituels musicaux, mystiques et de possession* (Maréchal y Dassetto 2014) contiene contribuciones que analizan la posesión y los cultos a los santos desde diversas dimensiones, así como el papel de la música en este contexto ritual.

Pocas investigaciones se han realizado sobre la hermandad femenina *M’almat*. Solo puedo mencionar la reciente tesis de máster de la antropóloga Silvia Bruni (2013), quien, además de sintetizar la historia de las actuales cofradías religiosas de Marruecos, expone las funciones rituales, las posibles rutas históricas y problemas de legitimación de esta “paraconfraternidad”. Un trabajo propiamente musicológico es el análisis de patrones rítmicos y melódicos de los repertorios *masmusi* y *sussia* utilizados en las ceremonias de las *M’almat* (Garino en prensa).

Para finalizar mencionaré nuevamente los trabajos de Jankowsky (2006, 2007, 2010), quien ha estudiado en profundidad la cofradía *štambēlī*. Si bien no se trata de un grupo religioso de Marruecos, sus orígenes subsaharianos (rasgo que también presentan los *Gnawa*) y su proximidad geográfica justifican la inclusión en el presente estado de la cuestión del extenso trabajo etnomusicológico de este autor sobre la cofradía mencionada. En su libro *Stambeli: music, trance, and alterity in Tunisia* (2010), Jankowsky analiza las variadas funciones de la música en la posesión que, por un lado, condiciona la experiencia performática individual y, por el otro, contribuye a la función social de evocar las historias de los miembros de la comunidad y de sus antepasados.

Marco Teórico

En el estado de la cuestión he intentado trazar los lineamientos presentes en el estudio de la relación entre la música y la posesión. Como varios autores advierten, existen dos extremos para la interpretación epistémica de este fenómeno: los enfoques mecanicistas y las explicaciones culturales (Giannatassio 1992, Fericgla 1998, Becker 2004, Jankowsky 2007).

Desde mi punto de vista, un tercer paradigma podría estar representado por aquellos esfuerzos que buscan conciliar los enfoques anteriores. Esta posición es defendida por Becker, pero no tengo noticia de un estudio de caso que aplique esta perspectiva integradora.

A pesar de los intentos por establecer vínculos entre el causalismo y el culturalismo, las diferencias epistemológicas fundamentales entre las disciplinas científicas y humanistas me obligan, en este trabajo, a decidirme por una de estas formas de aproximación al conocimiento científico. En mi opinión, no es imposible la comprensión del trance en un marco humanista dentro de una orientación biológica (Becker 2004, 1-2), pero la complejidad de esta tarea, que requiere la aplicación de una teoría del significado musical que considere el conocimiento psicológico y cultural y se base en un concepto integral de mente y cuerpo (ver Tolber 1992), me excluyen de esta empresa que solo podría llevarse a cabo a través de un estudio profundo y desarrollado a lo largo de un amplio periodo de tiempo. Deseo ser claro sobre mi exclusión de las aproximaciones biológicas en mi investigación: al igual que autores como Jankowsky y Friedson, considero que el intento de explicar la relación entre la música y la posesión en términos mecanicistas, implica reducir este complejo fenómeno y no penetrar en la dimensión social y ontológica de la posesión y la música utilizada en ella. No obstante, no descarto en futuras investigaciones la integración de teorías cognitivas en el trabajo etnográfico.

La aproximación del presente estudio es sobre todo etnomusicológica. A continuación, me referiré a las teorías sobre música y trance desarrolladas desde esta disciplina que he utilizado en mi investigación. Luego mencionaré el enfoque utilizado para el trabajo etnográfico.

Las ideas propuestas por Rouget ([1980] 1985) sobre la función de la música en la posesión orientan mi investigación, aunque necesiten ser matizadas con observaciones de estudios posteriores. El trabajo de este autor es un estudio comparativo basado en documentos históricos y descripciones etnográficas de otros investigadores, por lo que sus conclusiones han sido confrontadas y relativizadas en estudios de caso posteriores. Su afirmación de que *“The only rule that appears to be truly general is that the music must be made for the possessed and not by them, or, in other words, that trance is induced and not conducted”*⁹ (p. 322) ha sido puesta en duda por Hell (2006), quien, a partir de una observación minuciosa de

⁹ “La única regla que parece ser verdaderamente general es que la música debe ser hecha para los poseídos y no por ellos, en otras palabras, que el trance es inducido y no dirigido”.

ceremonias de posesión en Marruecos y Mayotte, llama la atención sobre el papel activo del poseído en la conducción de su trance. Este mismo autor advierte sobre la necesidad de renovar la visión antropológica sobre este fenómeno haciendo énfasis en el trabajo etnográfico.

También considero aplicables las tres funciones de la música en la posesión expresadas por Rouget: generar cierto clima emocional en los adeptos, conducir hacia una gran mutación y proveer el medio de manifestación y exteriorización del trance (p. 325). Para una ampliación de los fenómenos presentes en las ceremonias de posesión estudiadas, utilizaré el cuadro propuesto por Giannatassio (1992) en el que el estudioso considera la estimulación olfativa, visual y sonora, además de un esquema formal cinético, proxémico (ensanchamiento y estrechamiento del círculo ritual) y músico-verbal.

Si bien mi interpretación está vinculada con el particularismo cultural y las funciones de la música en la posesión planteadas por Rouget, considero necesario especificar el marco antropológico general que utilizaré en mi trabajo y que consiste en la propuesta de Clifford Geertz ([1973] 1990) de abordar el análisis de las formas culturales no en cuanto mecánica social, sino como semántica social. En otras palabras, ver la cultura como un conjunto de textos que pueden ser penetrados e interpretados. Esta antropología interpretativa pertenece al proyecto conocido como hermenéutica fenomenológica. Como recuerda Ricoeur, “*It is because absolute knowledge is impossible that the conflict of interpretations is insurmountable and inescapable. Between absolute knowledge and hermeneutics, it is necessary to choose*”¹⁰ (Ricoeur 1981c, 193, citado en Barz y Cooley 2008, 57). Yo escojo una interpretación parcial, etnomusicológica y antropológica.

Metodología

Al ser mi trabajo una investigación etnomusicológica, su principal método es la descripción etnográfica apoyada, para este caso, en herramientas para el análisis musical y performático.

Mis notas de campo, las entrevistas, las vivencias, y las grabaciones de audio y video obtenidas *in situ* constituirán la base para la redacción etnográfica que intentará relacionar los

¹⁰ “Es porque el conocimiento absoluto es imposible que el conflicto de interpretaciones es insuperable e ineludible. Es necesario elegir entre el conocimiento absoluto y la hermenéutica”

elementos de las ceremonias de posesión presenciadas y que será, al mismo tiempo, descripción e interpretación del fenómeno estudiado. Intentaré no perder de vista en la narración los repertorios musicales analizados y su papel en la posesión, si bien estos siempre serán situados en el contexto ritual general. Aunque realice el ejercicio analítico de aislar a las prácticas musicales de su horizonte temporal, en pasos posteriores la consideraré en relación con las otras manifestaciones perceptuales y símbolos que se presentan al poseso en las ceremonias. En el desarrollo de esta tarea, el análisis performático y la descripción etnográfica son instrumentos apropiados para el estudio de la experiencia musical en la posesión o, en otras palabras, para la explicación e interpretación de la relación entre la música y la posesión.

Antes de pasar a la exposición de herramientas metodológicas específicas, es pertinente que mencione el carácter comparativo de mi estudio, ya que uno de sus objetivos es determinar la existencia de elementos comunes entre los repertorios *gnawa* y *hamadcha* utilizados en las ceremonias de posesión. Los métodos para identificar los elementos paramétricos y no paramétricos de los repertorios estudiados en relación con la *performance* son el análisis videográfico y paradigmático desarrollados por Regula Qureshi y Nicholas Ruwet respectivamente.

Qureshi (1987) realiza un análisis performático de la música *qawwali*, ceremonia sufi de India y Pakistán, valiéndose del medio fílmico para la transcripción y el análisis. A través de su análisis videográfico evidencia el proceso dinámico de interacción entre los músicos y el público, y cómo la participación de los oyentes determina la ejecución musical. Una de las características de la posesión es la presencia de conductas codificadas y comportamientos que por inmersión cultural son asociados a cierto tipo de música, movimientos, colores, olores y lugares específicos. Es imposible comprender en profundidad el papel de la música en el trance si la separamos del resto de los elementos que generan la posesión. Si bien mi objeto de estudio está constituido por repertorios musicales, no se los puede apartar del resto de los elementos sensoriales y culturales; se hace necesario efectuar un análisis performático que tenga en cuenta todos estos componentes. Este análisis ha sido adaptado a las necesidades de los ritos estudiados, a la vez que y el modo en que se grafica el desarrollo de la posesión combina transcripciones musicales con indicaciones de tiempo y descripciones de los comportamientos de músicos y participantes.

El siguiente y último método de análisis que comentaré me resultará útil para referirme a uno de los elementos característicos de ambas expresiones musicales: la

repetición. El método de visualización paradigmática expuesto por Ruwet (1972), cuyo criterio de segmentación analítica es precisamente la repetición, resulta apropiado para graficar y comprender el comportamiento melódico y a veces responsorial observado en los repertorios *gnawa* y *hamadcha*.

Algunas dificultades encontradas en el desarrollo de la investigación se relacionan con las características del trabajo de campo desarrollado. Sin duda, fui afortunado al participar, dado el momento de mi formación, en dos misiones de investigación a Marruecos en el marco del proyecto europeo IRSES DRUM. Al comparar el tiempo transcurrido en Meknés (un mes y medio en total considerando los dos viajes) con el que se suele destinar al trabajo en el campo en investigaciones doctorales (alrededor de un año), este puede parecer poco. Pero si el total de la estadía se considera en relación con la duración total de los estudios de maestría (nueve meses), el tiempo que pasé en el campo fue, por lo menos, suficiente. Además, tanto el momento del año (las fiestas dedicadas al Profeta en Meknés y al santo Sidi Ali en la localidad homónima, que tuvieron lugar durante el segundo de nuestros viajes) como el hecho de haber coincidido en la primera estancia con la serie de ceremonias con las que se inauguró la nueva vinculación del líder de las *M'almat* con un nuevo recinto de actividad espiritual, permitieron observar y documentar una cantidad considerable de eventos en los que se verificó el trance (mucho mayor que los que habría podido observar en otro periodo del año). Los problemas que se me presentaron en el trabajo de campo no se vinculan con la extensión de los viajes. Mirando en perspectiva y considerando con distancia los consejos de mi tutor, hubiese organizado de otra forma las estancias de investigación, sobre todo en lo que respecta a la revisión previa de bibliografía y definición de objetivos, metodología y aproximación teórica. Todo lo anterior no se debe en ningún caso a una mala disposición o poco interés de mi parte hacia la investigación, sino a la poca experiencia propia de mi reducida formación como investigador.

Otro de los obstáculos que se presentaron durante el trabajo de campo fue el desconocimiento de los idiomas hablados por las cofradías: francés y árabe marroquí. Podría pensarse que fue un error metodológico fundamental elegir un estudio de caso en Marruecos considerando las limitaciones idiomáticas. Sin embargo, no aprovechar la oportunidad que se me presentaba de trabajar con etnomusicólogos de reconocida trayectoria e incorporarme a un proyecto con dos años de funcionamiento y con una estrecha relación con los principales protagonistas de las ceremonias estudiadas, así como poder presenciar y documentar ceremonias de posesión no accesible a los ojos del viajero occidental, me parecía un

despropósito¹¹. Pude superar las barreras del idioma gracias a las constantes traducciones de mi tutor y al francés básico y las pocas palabras en árabe que logré retener. Sin duda, no existieron en este trabajo de campo las condiciones ideales para llevarlo a cabo, pero ¿qué trabajo de campo es realizado tales condiciones?

Antes de referirme a las fuentes utilizadas en mi estudio, concluiré esta sección sobre metodología mencionando una omisión efectuada en mi trabajo de manera consciente: no incluiré la traducción y el análisis de los textos cantados durante las ceremonias. Una investigación que además del análisis musical y performático considere un detallado estudio del repertorio poético requeriría de una mayor cantidad de tiempo para desarrollar la investigación dadas las dificultades metodológicas (textos en árabe, calidad de las grabaciones, muchas canciones interpretadas para no ser entendidas por los no iniciados). No obstante, tanto las traducciones al francés e incluso al castellano de algunos de los textos efectuadas gentilmente por colaboradores marroquíes como los momentos en que es claro el contenido del texto (por ejemplo, las menciones a Alá y al Profeta en las invocaciones finales o el nombre de santos y espíritus en algunos coros) me permiten considerar en mi investigación, aunque no de forma minuciosa, el papel del esquema músico-verbal en la generación de la posesión.

Fuentes consultadas

Mis fuentes primarias directas son las grabaciones de audio y vídeo y fotografías realizadas respectivamente las noches del 3 y 12 de octubre de 2015 en la ciudad de Meknés. Las grabaciones del día tres corresponden a extractos de casi la totalidad de las secciones de la ceremonia de posesión acompañada por músicos *gnawa*. Los registros del día doce son partes del rito acompañada por músicos *hamadcha*. Ambos ciclos de grabaciones permiten la descripción y el análisis de las ceremonias de posesión en su conjunto, y de momentos particulares de interés.

¹¹ El líder del grupo *M'almat* con el que trabajamos había visitado la Universidad de Bolonia (institución a la que pertenece Domenico Staiti, director del proyecto IRSES DRUM) en varias ocasiones y Valladolid en 2015, para dictar un taller y escenificar una ceremonia en un concierto público.

Otros recursos para el trabajo etnográfico e interpretativo son las entrevistas realizadas a algunos participantes de las *lilat* (ceremonias de posesión) y mis notas de campo de los días en que se realizaron las ceremonias y del resto del tiempo transcurrido en Marruecos.

Fuentes secundarias son los trabajos antropológicos e históricos sobre las cofradías *Gnawa* y *Hamadcha*, ya comentados en la segunda parte del estado de la cuestión, así como los reducidos trabajos sobre la hermandad *M'almat*.

Estructura del trabajo

En la presente introducción se presentan la problemática, los objetivos, estructura del trabajo, estado de la cuestión, marco teórico, metodología y fuentes. En el capítulo I se establece un contexto general, a partir de fuentes secundarias, sobre el origen, cosmogonía, ceremonias de posesión (o *lilat*) y características musicales de las ordenes místicas, involucradas en este trabajo: *Gnawa*, *Hamadcha* y *M'almat*. Simultáneamente a la contextualización sobre las cofradías, se explican conceptos fundamentales relacionados con el objeto de la investigación. En el capítulo II se desarrolla la descripción etnográfica de la totalidad de las ceremonias desarrolladas los días sábado 3 y lunes 12 de octubre de 2015, acompañadas por músicos *gnawa* y *hamadcha* respectivamente y protagonizadas por miembros de la hermandad femenina *M'almat*. En el tercer capítulo se analizan extractos de las ceremonias descritas en el capítulo anterior, a través de las herramientas videográficas y de la visualización paradigmática. En la segunda parte de este capítulo son identificados los otros elementos sensoriales presentes en la posesión en cuanto a su interacción con la música y su papel en la generación del trance. En la última parte de este trabajo están plasmadas las principales conclusiones derivadas de la contextualización, descripción y análisis desarrollados a lo largo de los tres capítulos.

CAPÍTULO I. Las cofradías *Gnawa*, *Hamadcha* y *M'almat*.

En este capítulo no pretendo desarrollar una detallada y extensa explicación sobre la historia y características de las hermandades rituales mencionadas en el título. El objetivo es exponer un contexto general sobre el origen, cosmogonía, ceremonias de posesión (o *lilat*) y características musicales de las ordenes místicas *Gnawa*, *Hamadcha* y *M'almat*, a partir de fuentes secundarias. Desde luego, las cofradías mencionadas no son las únicas existentes en Marruecos. Me referiré a estas, ya que son los grupos implicados en las ceremonias que describiré y analizaré en los capítulos siguientes.

El lector notará cierta diferencia entre las páginas dedicadas a los *Gnawa* y *Hamadcha* y el poco espacio destinado a las *M'almat*. Esta desproporción se debe a la escasez de fuentes disponibles sobre esta hermandad femenina y al hecho de que Silvia Bruni, quien forma parte del equipo de investigación en cuyo marco realicé el trabajo de campo, está desarrollando su tesis doctoral sobre dicha cofradía. A pesar de esto, he intentado exponer -aunque muy sintéticamente- los mismos aspectos sobre los tres grupos religioso-musicales. Simultáneamente a la contextualización sobre las cofradías, intento definir conceptos claves que utilizo reiteradas veces a lo largo del trabajo.

He dedicado algunas líneas a caracterizar los ritos de posesión de cada una de las hermandades (tanto las diferencias como las similitudes) sobre la base de los detalles y explicaciones obtenidas de la bibliografía consultada, con el fin de contextualizar la descripción etnográfica del próximo capítulo y facilitar el análisis desarrollado en el capítulo III.

1.1. *Gnawa*

Suele indicarse que las hermandades *Gnawa* fueron formadas en Marruecos por esclavos subsaharianos luego de ser liberados (El Hamel 2008). Aunque, como bien indica Sum a partir de informaciones de Pâques y Westermarck, “*not all Gnawa have sub-Saharan roots or a history in slavery (and not all sub-Saharans are Gnawa)*”¹² (2012, 10). Ha existido una constante relación entre Marruecos y el África negra que no es exclusiva de la esclavitud y que probablemente se remonte al siglo III d.c. Las ciudades donde se concentró la población

¹² “No todos los Gnawa tienen raíces sub-saharianas o una historia en la esclavitud (y no todos los subsaharianos son Gnawa)”.

sub-sahariana fueron Marrakech y Essaouira, a causa de las rutas comerciales (Pâques 1991), y las ciudades imperiales de Fez y Meknés (Marrakech también fue ciudad imperial), debido a la conformación de un ejército de esclavos negros por parte del sultán Mulay Ismail en el siglo XVII¹³. Claisse identifica cuatro etapas en la formación de esta orden mística:

*First, the black captives who arrived in Morocco at the époque of the Saharan slave trade (16th century); second, a body of royal servants that of 'the army and the black guard' (end of the 17th century); third, a network of musicians vested with magico-religious powers which expanded rapidly at the end of the 19th century; fourth, in its most contemporary sense, some inner city youth, somewhat marginalized, claiming the Gnawa culture*¹⁴ (Claisse 2003, 17-18, citado en Sum 2012, 11-12).

Según explica Bruni, si bien existen varias hipótesis sobre el origen etimológico de la palabra *Gnawa*, todas las teorías hacen referencia al color oscuro de la piel (El Hamel 2008). El término *Gnawa* es utilizado tanto para referirse a la organización o comunidad como para identificar sus creencias, prácticas y música (Sum 2012, Bruni 2013).

El sincrético sistema mítico-ritual de esta hermandad mezcla creencias de las tradiciones árabe, bereber e islámica, sin abandonar el animismo local y subsahariano. Además, encuentra un particular lugar entre las cofradías sufíes y en la sociedad marroquí actual (Bruni 2013).

A pesar del origen poco claro de esta orden mística y de sus miembros, sus ritos de iniciación y su parentesco espiritual con Sidna Bilal -esclavo etíope liberado por el Profeta y primer negro en convertirse al Islam- fortalecen la construcción de un pasado esclavo. A través del rito, los miembros de esta cofradía generan una nueva condición ontológica y reafirman su lealtad al Islam (Pâques 1991). En definitiva, los *Gnawa* son una “*sub-Saharan-Islamic society (taifa) of Morocco with roots in slavery, whose followers practice rituals of spirit possession in which music plays a fundamental role*”¹⁵ (Sum 2012, 11).

Sidna Bilal es el antepasado simbólico y patrono de los *Gnawa*; a través de él esta cofradía legitima su linaje místico. Como indica Bruni, esta figura es una imagen idealizada y

¹³ Mulay es el título honorífico utilizado para designar a varios sultanes de Marruecos.

¹⁴ “Primero los cautivos negros que llegaron a Marruecos en la época del tráfico de esclavos saharianos (s. XVI); segundo, un cuerpo de sirvientes reales el de ‘el ejército y la guardia negra’ (fin del s. XVII); tercero, una red de músicos investidos con poderes mágico-religiosos que se expandió rápidamente a finales del s. XIX; cuarto, en su sentido más contemporáneo, algunos jóvenes del cinturón de pobreza, bastante marginados, reivindicando la cultura Gnawa”.

¹⁵ “Sociedad sub-Sahariana-Islámica (*taifa*) de Marruecos con raíces en la esclavitud, cuyos seguidores practican rituales de posesión espiritual en los cuales la música juega un papel fundamental”.

no un santo fundador. Es característica definitoria de las cofradías sufíes del Magreb contar con un personaje fundacional santificado por un proceso popular de legitimidad y realizar una peregrinación anual (*mussem*) a la tumba de este. La carencia de un santo fundador detectable en la cofradía *Gnawa* es compensada con la figura de Bilal, quien fue enterrado en Damasco. Un santuario dedicado a este patrono fue construido en Essaouira para que los miembros de esta cofradía en Marruecos pudieran realizar el *mussem*; de ahí la importancia de esta ciudad para la cultura y música *gnawa* (Bruni 2013).

El complejo panteón *gnawa* está conformado por santos –*salihin*- y espíritus –*jnun*-¹⁶ (Sum 2012, Bruni 2013). Sum (2012) explica que los santos -personas que, gracias a sus actos y milagros en vida, se convierten en seres espirituales luego de la muerte- suelen ser islámicos o bereberes¹⁷, mientras que los espíritus son entidades que habitan en el agua, en el aire, o en lugares peculiares como los mataderos, y a quienes se les asocia un color, olor y música característicos. Si bien no son santos, poseen atributos similares a estos y algunos cuentan con lugares sagrados en los que se los venera. Tanto los espíritus como los *salihin* “*have the baraka and supernatural powers... according to Gnawa beliefs, to intervene in visible and invisible worlds*”¹⁸ (Chlyeh 1999, 43, citado en Sum 2012, 45).

Baraka, como escribe Westermarck ([1926] 1968: 1, 35), significa “bendición” y se refiere “*a mysterious wonder-working force which is looked upon as a blessing from God, a ‘blessed virtue’*”¹⁹. Este mismo autor indica que el poder de la *baraka* fue transmitido desde el profeta a través de los descendientes de su hija Fátima. Sin embargo, como menciona Chlyeh (en la cita del párrafo anterior), los *Gnawa*, y el resto de las cofradías marroquíes, atribuyen la *baraka* a los numerosos santos y espíritus que forman parte de su cosmogonía. Para Geertz ([1968] 1994, 64):

En términos más amplios, la *baraka* no es, como a menudo ha sido representada, una fuerza parafísica, una especie de electricidad espiritual –una visión que, aunque no enteramente desprovista de base, la simplifica más allá de todo reconocimiento. Como la noción de Centro Ejemplar, es una concepción sobre el modo en que lo divino se extiende por el mundo. Implícita, falta de crítica y lejos de ser sistemática, es también una “doctrina”.

¹⁶ *Salihin*, cuyo significado es “santos”, es el plural de *salih* (“santo”). *Jnun* es una de las transliteraciones utilizadas para referirse a los espíritus; su forma singular es *jinn*.

¹⁷ Bruni (2013) indica que también forman parte del panteón *gnawa* santos de la tradición judía.

¹⁸ “Tienen la *baraka* y poderes sobrenaturales... de acuerdo con las creencias Gnawa, intervienen en los mundos visibles e invisibles”.

¹⁹ “Una fuerza misteriosa obradora de prodigios que es considerada una bendición de Dios, una ‘virtud bendita’”.

Los *jnun*, según Westermarck ([1926] 1968), son una raza especial de seres espirituales creados antes que los hombres. En varios aspectos se parecen a los seres humanos. No tienen cuerpo pero se les atribuyen varias funciones corporales como comer, beber, hablar, reproducirse y estar sujetos a la muerte, aunque no en un sentido humano. Habitan los bosques, los ríos, el mar, las ruinas, las casas y lugares subterráneos. Y si bien no cuentan con un cuerpo físico, pueden adoptar casi cualquier forma que deseen. El término *mluk*, como indica Bruni (2013), se utiliza para referirse a los *jnun* que tienen la propiedad de poseer a seres humanos y que son siempre respetados y generalmente temidos²⁰. Algunos pueden ser peligrosos si son ofendidos y llegar a afligir con dolencias físicas y disturbios psicológicos al responsable de la ofensa. Son especialmente vulnerables a estos ataques las personas próximas a un cambio de etapa vital (adolescentes, mujeres embarazadas, por mencionar algunos). Para evitar o contrarrestar los ataques de los *mluk* suelen celebrarse ceremonias en su honor llamadas *lilat*²¹. El objetivo de la *lila* es “*risanare il legame tra l’umano e il soprannaturale, tra il mondo del visibile equello dell’invisibile*”²² (Bruni 2013, 10).

Sum (2012) plantea que, a pesar de la fuerte presencia animista en la cosmogonía *gnawa*, los miembros de esta comunidad son musulmanes devotos y Alá ocupa un lugar central y significativo en su visión del mundo. En los ritos de posesión, Alá y el Profeta son honrados antes que cualquier santo o espíritu; también las canciones de su santo patrono Bilal son interpretadas en la primera parte de sus ceremonias. Sidna Bilal reafirma su lealtad al Islam dentro de lo diverso de sus creencias²³.

Los *salihin* y *mluk* de más alto rango son identificados con el blanco y el negro respectivamente. Mulay Abdelqader Jilali rige a todos los santos, y Sidi Mimun y Lalla Mimuna son los espíritus más poderosos y peligrosos del África subsahariana²⁴ (Sum 2012). Cada *salih* forma parte de una comunidad de santos identificados con un color.

Falling under the “Whites” are the multi-colored Bu Hala, the vagabonds of God led by Buderabela; Sidi Musa, master of the water spirits, associated with blue; and the Shorfa, descendants of the Prophet Mohammed and other saints symbolized by green or white. The “Blacks” comprise Sidi Hamu, master of the abattoir, dressed in red; and Ulad Agh-Ghaba

²⁰ *Mluk* es el plural, su singular es *malk*.

²¹ *Lilat* es el plural de *lila* cuyo significado literal es “noche”.

²² “... restaurar la relación entre lo humano y lo sobrenatural, entre el mundo de lo visible y el de lo invisible”.

²³ Para una mayor descripción del panteón *gnawa* véase Pâques 1991.

²⁴ Sidi es traducido como “mi señor” o “santo”; Lalla significa “princesa” o “Madame” y generalmente es utilizado para referirse a las santas (Bruni 2013).

(*Sons of the Forest*), symbolized by black. *L'Ayalet*, the female spirits generically associated with yellow which is the color of their leader Lalla Mira, is a cohort unlike the others with regard to gender, the light atmosphere, and function²⁵ (Pâques 1991; Hell 2002; and Claisse 2003, citado en Sum 2012, 47).

La *lila*, también conocida como *derdeba*, es la principal actividad de los *Gnawa*²⁶. Comienza luego de la puesta de sol y finaliza poco después del amanecer. El que llamen “noche” a la ceremonia probablemente no se relacione solo con el momento en que esta se realiza, sino además con la creencia en que la noche es el momento de los espíritus. Es más, existe una diferencia entre los *Gnawa* dedicados a Sidna Bilal y los devotos de Lalla Mimuna; los primeros realizan su actividad ritual en el día y su principal instrumento es el tambor cilíndrico *tbel* al que me referiré más adelante, mientras que los segundos llevan a cabo sus principales ceremonias durante la noche y su principal instrumento es el laúd *guembri* dada la capacidad sonora de atraer a los *mluk* que le es atribuida (Sum 2012).

Bruni hace referencia a una tradición que sobrevive hasta el presente, y que en el pasado era una práctica común, consistente en que cada cofradía invoca a los espíritus que los identifican. Así, una *lila* podría durar hasta siete días y prever la participación de las distintas hermandades el o los días que les correspondiera a los *jnun* de su competencia. Como Bruni (2013, 11) detalla:

*Ai Jilāliyya spetta il compito di aprire le cerimonie con l'evocazione di 'Abd al-Qādir al-Jilānī, il santo fondatore di quella confraternita che si ritiene essere la più antica del Marocco. L'evocazione di 'Abd al-Qādir al-Jilānī apre la porta agli spiriti e alle cerimonie di possessione ad essi legate. Ai Gnawa spetta il compito di evocare gli spiriti dell'acqua e della terra, gli spiriti maschili della virilità e del sangue. Gli Ḥamadsha officiano dei riti in cui viene celebrata Lalla 'Aisha, il nero spirito femminile legato al loro santo fondatore Sidi 'Ali ben Ḥamdūsh. Gli 'Isāwa invocano i ḡinn mutuati dal pantheon Jilāla e Gnawa*²⁷.

²⁵ “Clasificados dentro de los ‘Blancos’ están los multicolores Bu Hala, los vagabundos de Dios liderados por Buderabela; Sidi Musa, maestro de los espíritus acuáticos asociado con el azul; y los Shorfa, descendientes del profeta Mahoma y otros santos simbolizados por el verde y el blanco. Los ‘Negros’ comprenden Sidi Hamu, maestro del matadero, vestido de rojo; y Ulad Agh-Ghaba (hijos del bosque), simbolizado por el negro; *L'Ayalet*, los espíritus femeninos genéricamente asociados con el amarillo que es el color de su líder Lalla Mira, es una cohorte a diferencia de los otros con respecto al género, la ligera atmósfera, y la función”.

²⁶ Si bien *derdeba* es utilizado como sinónimo de *lila*, una de sus traducciones es “sonido fuerte de pies que patean el suelo” (Hell 2002, 79, citado en Sum 2012, 49).

²⁷ “A los *Jilāliyya* corresponde la tarea de abrir las ceremonias con la evocación de ‘Abd al-Qādir al-Jilānī, el santo fundador de la cofradía considerada como la más antigua de Marruecos. La evocación de ‘Abd al-Qādir al-Jilānī abre la puerta a los espíritus y a las ceremonias de posesión vinculadas con ella. A los *Gnawa* corresponde evocar a los espíritus del agua y de la tierra, los espíritus masculinos de la virilidad y de la sangre. Los

La misma autora indica que en la actualidad las distintas cofradías han incorporado piezas para invocar a todos los espíritus y santos evocados durante la *lila*. Desde luego, cada cofradía conserva sus repertorios e instrumentos característicos. Dentro de estos estilos particulares han sumado textos alusivos a los *mluk* propios de otras hermandades.

La *lila* suele dividirse en tres secciones. La primera parte, conocida como *al-'ada* (la costumbre), es una especie de preparación para el resto de la ceremonia; se acompaña con alimentos, bebestibles e inciensos. La segunda sección, llamada *kuyu* o *Awlad Bambara*, comienza con bailes ofrecidos por algunos de los músicos y acompañados por invocaciones al profeta (El Hamel 2008). Sin embargo, estas danzas no son el trance. Con respecto a la tercera parte, El Hamel explica:

*Afterwards, it is ftuh ar-rahba (opening of the mluk repertoire of songs), a crucial ritual that sets the stage for the mluk (supernatural entities). The traditional Gnawa ceremony includes seven sections; each section represents seven saints or ancestral spirits. Each section is also associated with a particular color (white, light blue, dark blue, red, green, black and yellow), each of which symbolizes a particular function in nature and in the spirit world. The ceremony is characterized by well-established rituals, such as a sacrifice of a sheep or a goat, cloths of different colors, eating dates, drinking milk with rose-water and the burning of incense*²⁸ (El Hamel 2008, 254, citado en Bruni 2013, 71-72).

Aydoun (1992) coincide con la división de la *lila* en tres partes e identifica las mismas secciones: la *'ada* (la describe como un espectáculo musical, una procesión colorida), los *kûyû* (bailes de los músicos, juego preliminar al trance) y los *m'louk* (músicas de invocación a cada espíritu apoyadas en los colores y aromas respectivos). Por su parte, Sum (2012), identifica las tres secciones comentadas por Aydoun y afirma que la destinada a la posesión por parte de los *mluk* ocupa la mayor parte de la *lila*. En este rito puede observarse la estructura social de las comunidades *gnawa*. Los líderes y guardianes de sus tradiciones son el

Ḥamadsha offician ritos en los cuales se celebra a Lalla 'Aisha, el espíritu negro femenino relacionado con su santo fundador Sidi 'Ali ben Ḥamdūsh. Los 'Isāwa invocan a los ḡinn tonados del panteón Jīlāla y Gnawa".

²⁸ “Después, tiene lugar ftuh ar-rahba (la apertura del repertorio de canciones mluk), un ritual crucial que prepara el escenario para los mluk (entidades supernaturales). La ceremonia tradicional Gnawa incluye siete secciones; cada sección representa siete santos o siete espíritus ancestrales. Cada sección está también asociada con un color particular (blanco, azul claro, azul oscuro, rojo, verde, negro y amarillo), cada uno de los cuales simboliza una función particular en la naturaleza y en el mundo de los espíritus. La ceremonia está caracterizada por rituales bien establecidos, tales como el sacrificio de una oveja o una cabra, ropas de diferentes colores, comer dátiles, beber leche con agua de rosas y la quema de incienso”.

moqaddem y el *m'alle*²⁹. Ambos son escogidos por la comunidad, están dotados de *baraka*, tienen un acabado conocimiento de la estructura del rito y de los símbolos de la posesión, y sus habilidades musicales son determinantes en su elección (Sum 2012).

Según Sum, es la música la que sitúa a los participantes del rito en los distintos momentos del mismo; esta y los demás estímulos sensoriales –danza, colores, fragancias, alimentos- son esenciales para que la posesión ocurra. Esta ceremonia se realiza generalmente en un espacio íntimo con los músicos y espectadores sentados en el suelo. En la sección destinada a la posesión los asistentes comienzan a bailar cuando la música hace referencia al espíritu que les es afín o que los aqueja (Sum 2012). La formación del grupo de músicos, descrita por Sum, está conformada por tres *tbola* (plural de *tbel*), numerosos *qraqeb*, el *guembri* (principal instrumento melódico del conjunto) y las voces masculinas que alternan cantos responsoriales, canto solista y partes corales³⁰. Una pieza musical está compuesta por uno o varios motivos “defined by a cyclic concept of time”³¹ (Sum 2012, 21). Pueden identificarse: una sección instrumental introductoria, la invocación vocal y una sección instrumental final. El tempo varía entre piezas, contextos rituales y suele aumentar gradualmente en las partes vocales y más drásticamente en las secciones instrumentales. La misma autora atiende a la flexibilidad de la *performance* musical *gnawa*. Explica que pueden ocurrir variaciones en el repertorio seleccionado y en el orden del mismo, en función de las necesidades sociales y del contexto. Además, identifica un micro-nivel de improvisación referido a la variación en la duración de las piezas individuales (entre uno a diez minutos aproximadamente) determinado por el desarrollo de la posesión y otras situaciones sociales.

El *guembri* es descrito por Sum (2012) como un laúd bajo de madera de tres cuerdas sin trastes. Aydoun (1992) –quien lo llama *guembri* o *hajdouj*- coincide con esta descripción y además agrega que la caja de resonancia es de madera y la tapa de cuero de camello. Lucy Durán utiliza la voz *guimbri* para referirse a este instrumento y señala la existencia de otras: *gimbri*, *gmbri*, *gnibra*, *gombri*, *gumbri*, *gunbri*, *gunibri*; agrega la autora:

In construction it is clearly related to the family of plucked lutes found throughout the West African savanna region, although it is somewhat larger than them and the resonator is

²⁹ El *moqaddem* es el líder del grupo. Oficia la ceremonia, organiza todo lo necesario para el ritual y es el mediador entre los humanos y los espíritus; el *m'alle* es el maestro de los músicos, que a través del *guembri* dirige el desarrollo musical de la ceremonia (Sum 2012, 65).

³⁰ La agrupación que grabamos durante octubre de 2015 estaba compuesta por *qraqeb*, *guembri* y voces masculinas.

³¹ “Definido por un concepto cíclico del tiempo”.

*rectangular in shape [...] The Moroccan guinbri usually accompanies singing and rhythmic clapping. A large metal jingle is attached to the end of the neck and extra percussive effect is obtained by the player striking the sound-table with his right-hand fingers*³² (1984: 2, 86).

Dada la variedad de términos existentes para referirse al mismo instrumento, utilizaré la voz *guembri*, ya que es la transliteración más cercana a la forma en que nuestros informantes se referían a este instrumento y además es la expresión utilizada por Sum, cuyo método de transliteración es utilizado en este trabajo para la mayoría de palabras árabes.

Los *qraqeb* son “*Metal vessel Clappers of Libya, Tunisia and east Algeria [...] Two heavy iron spoon- or cymbal-shaped discs joined together by a shank (making a total length of about 30 cm) are bound to another pair of discs by a strip of leather. A player holds two such sets of clappers, playing them with dance-like movements of the hands. The clappers are usually played in a group, never alone, in religious processions and worship*”³³ (Poché 1984: 3, 375). Sum (2012) utiliza la voz *qraqab* y los describe como “*heavy metal double-castanets*”³⁴ (p. 1). Otras transliteraciones para denominar a este idiófono de entrechoque son *qrâqeb* o *crotales* (Aydoun 1992). Me referiré a este instrumento como *qraqeb*, terminología próxima a la utilizada por los músicos *gnawa* de Meknés, que además corresponde a la voz propuesta en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*.

La voz solista y el coro ocupan un importante lugar en la posesión, ya que transmiten explícitamente el mensaje lingüístico alusivo a los espíritus. Sin embargo, “*The most coveted place is exactly in front of the guembri. The instrument is the master of the game. It is the guembri that attracts the mlouk in the dance space and drives trance*”³⁵ (Majdouli 2007, 46, citado en Sum 2012, 126).

Como observa Sum (2012), la música *gnawa* continúa desarrollándose en el espacio ritual. Sin embargo, ha experimentado una creciente popularidad en otros ámbitos desde la

³² “En la construcción está claramente relacionado con los laúdes pulsados que se encuentran por toda la región de la sabana de África occidental, aunque es un poco más grande que estos y el resonador es de forma rectangular [...] El *guinbri* marroquí normalmente acompaña al canto y al ritmo de palmadas. Un gran cascabel de metal es añadido al final del mástil y un efecto percusivo extra es obtenido por el músico golpeando la caja con los dedos de la mano derecha”.

³³ “Tarreñas de vaso metálicas de Libia, Túnez y el este de Argelia [...] Dos cucharas de hierro pesado o discos en forma de platillo unidas por un mango (con una longitud total de alrededor de 30 cm.) están atadas a otro par de discos por una cinta de cuero. Un músico sostiene un par de juegos de tarreñas, tocándolas con movimientos de manos similares a la danza. Las tarreñas son normalmente tocadas en grupo, nunca solo, en procesiones religiosas y cultos”.

³⁴ “Castañuelas dobles de metal pesado”.

³⁵ “El sitio más codiciado es exactamente delante del guembri. El instrumento es el maestro del juego. Es el guembri el que atrae al mluk en el espacio de la danza y dirige el trance”.

década de 1960. A partir de 1959 el gobierno marroquí comenzó a realizar festivales para impulsar el turismo a través de la difusión del arte y la cultura. Desde 1998 se celebran los festivales Gnaoua (así lo escribe la autora). Desde entonces la música *gnawa* ha experimentado una creciente socialización. La palabra “*gnawa*” ha perdido toda connotación negativa y ya no es un tabú hablar de ellos. Artistas norteamericanos como Jimi Hendrix y Bob Marley se han inspirado en la música de esta cofradía para sus creaciones. En un comienzo solo eran interpretadas en los festivales piezas de bailes de pre-posesión. En la actualidad, el repertorio utilizado para la invocación de los *mluk* también es ejecutado en contextos profanos. No obstante, se observa que los músicos *gnawa* diferencian claramente los contextos secular y sagrado y que, a pesar de la popularidad y prestigio de estos intérpretes, los ritos de posesión siguen ocupando un lugar marginal en la sociedad marroquí (Sum 2012).

1.2. *Hamadcha*

Sidi Ali Ben Hamdouch y Sidi Ahmed Dghoughi son identificados como los santos fundadores de la cofradía *Hamadcha*. Se conocen pocas fuentes históricas sobre sus vidas y la mayor parte de ellas son de origen legendario (Therme 2009). Se han escrito genealogías que sitúan a ambos santos como descendientes de Mulay Idris y, por tanto, del Profeta³⁶ (Crapanzano 1973). Los intentos por vincular a los santos fundadores con Mahoma persiguen probablemente el objetivo de legitimar los poderes místicos de estos y su *baraka* que, como menciona Westermarck, es transmitida desde el Profeta mediante el linaje de Fátima.

Ambos santos fundadores fueron contemporáneos de Mulay Ismail, a finales del siglo XVII y principios del XVIII (Therme 2009). Sidi Ali pasó parte de su vida en Fez, donde se le reconoce haber realizado prácticas propias de los santos islámicos tales como rezar durante varios días y noches seguidas en ayuno constante o repetir 18.000 veces al día el nombre de Alá (Crapanzano 1973). Posteriormente, se retiró a la villa de Beni Rachid ubicada en el monte Zerhoun, cercano a Meknés. Allí comenzó a ser visitado por peregrinos provenientes de todo Marruecos. Se le reconocen milagros y hazañas célebres, entre las que destaca el haber conseguido la fertilidad, según la leyenda, de la esposa de Mulay Ismail. Con sus seguidores provenientes de Marruecos, Túnez y Argelia fundó varias *zawiyat*, cuyos

³⁶ "... Mulay Idris (788-791), jerife procedente de Arabia, fundador de una nueva y próspera dinastía: la idrisí" (Guardione, 1996); es considerado descendiente del Profeta y santo nacional de Marruecos.

miembros lo visitaban anualmente³⁷ (Paquignon 1911). El santo habría muerto en 1131 o 1135 A.H. (1718-19 o 1722-23 a.c.) y se habría mantenido célibe toda su vida³⁸.

El “delirio extático” del santo es descrito por Herber (1923, 224): “*On raconte à Moulay Idris que Sidi ‘Ali avait coutume de prier devant un chapelet suspendu à un arbre et qu’à chaque grain, il se frappait la poitrine avec tant de forcé qu’il lui vint une proéminence*”³⁹, y por Paquignon (1911, 525, citado en Therme 2009, 41): “*A certains moments, il devenait comme un lion et frappait les gens avec tout ce qui lui tombait entre les mains, un bâton, des cailloux ou d’autres objets; dans ces cas-là, personne ne pouvait l’approcher*”⁴⁰. Este mismo autor menciona la importancia que Sidi Ali daba a la música instrumental. Coincidentemente con Paquignon, Therme (2009, 39) indica que el fundador de la cofradía *Hamadcha* “*accordait une importance particulière à la musique, qu’il semblant considérer comme un moyen privilégié d’accéder au divin*”⁴¹. Además, esta autora plantea que el *dhikr* y el *sama* constituían elementos sustanciales en la práctica ritual de Sidi Ali⁴² (Therme 2009).

Sidi Ahmed Dghoughi era un discípulo cercano a Sidi Ali. Therme (2009) entrega los siguientes datos biográficos del santo, basada en la información entregada por sus informantes y las fuentes consultadas: Sidi Ali y Sidi Ahmed eran primos; el discípulo de Ali es descrito como “*un homme à la peau noire, humble et pauvrement vêtu*”⁴³ (p. 42); habría tenido tres mujeres, una hija y tres hijos; comenzó su aprendizaje del sufismo en Fez para luego trasladarse a Beni Rachid donde conoció a su maestro; su origen sería Figuigu, en el desierto marroquí; no se conoce la fecha de su muerte. Crapanzano (1973) aporta otras versiones sobre la vida del santo: según los descendientes de Sidi Ali, este habría elegido a Sidi Ahmed para que fuera su sirviente e incluso su esclavo; según los descendientes de Sidi Ahmed, él mismo

³⁷ *Zawiya* (cuyo plural es *Zawiyat*) “Literalmente un lugar de retiro para que el devoto se recoja y lleve a cabo varios tipos de ejercicios espirituales (deriva de una raíz que quiere decir ‘esquina’ o ‘rincón’), el término también se aplica a la organización religiosa voluntaria, la hermandad, a la que las organizaciones locales aparecen afiliadas” (Geertz [1968] 1994, 72).

³⁸ Crapanzano comenta lo relativo de este dato. El estudioso contratado por los “hijos” de Sidi Ali para elaborar la genealogía del santo, habría encontrado un certificado de matrimonio de este en la biblioteca del shurfa de Ouazzane. Por otro lado, escribe que lo comúnmente aceptado es que Sidi Ali no tuvo hijos y sus descendientes serían hijos de uno de sus hermanos.

³⁹ “Se narra en Moulay Idris que Sidi ‘Ali tenía por costumbre rezar ante un rosario suspendido en un árbol y en cada cuenta se golpeaba el pecho con tanta fuerza que le surgió allí una prominencia”.

⁴⁰ “En determinados momentos, se comportaba como un león y castigaba a la gente con todo lo que tuviera a mano: un palo, piedras u otros objetos; en esas ocasiones, nadie se le podía acercar”.

⁴¹ “Concedía una particular importancia a la música que él parecía considerar como medio privilegiado para acceder a lo divino”.

⁴² El *dhikr* es un ejercicio religioso consistente en la repetición constante del nombre de Dios (Sum 2012, 77). El *sama* se refiere a la audición atenta de poemas cantados dedicados a Dios (Therme 2009, 32).

⁴³ “Un hombre de piel negra, humilde y pobremente vestido”.

habría escogido ser discípulo y amigo de Sidi Ali; el santo provendría de Mdari (en el Sáhara) y habría muerto pocos años después que Sidi Ali. El autor también comenta que Sidi Ahmed se habría apuñalado la cabeza al enterarse de la muerte de su maestro. Al igual que Sidi Ali, Sidi Ahmed practicaba una vida llena de privaciones. Therme (2009, 43) describe su particular meditación del siguiente modo: “*On raconte que lorsqu’il priait, la nuit entière, il attachait au-dessus de sa tête une hache de fer circulaire, la chakria. Quand il s’endormait, sa tête venait frapper contre la lame et la douleur le réveillait. Il reprenait alors sa prière jusqu’à l’aube*”⁴⁴.

Según la leyenda, Sidi Ali habría encargado a Sidi Ahmed dirigirse a Souda (actual Mali), para encontrar a Lalla Aicha, poderoso espíritu femenino, y conducirla a su presencia. En este viaje el santo habría encontrado, además del *jinn* que cargó sobre su espalda durante el regreso, un *gwel* y una *nira*, instrumentos musicales utilizados por los *Hamadcha* en la actualidad.

Para Therme (2009) los acontecimientos narrados en esta leyenda son de suma importancia para comprender elementos característicos de la cofradía *Hamadcha*: describen el origen de los principales instrumentos musicales utilizados por estas hermandades; explica la inclusión de *mluk* en el panteón *hamadcha*; y vincula la práctica musical con la automutilación entendidos como “*des expressions mythiques de la souffrance*”⁴⁵ (p. 44). Y agrega, “*la violence envers soi-même peut apparaître comme la reproduction, la mimésis de l’histoire du saint; elle ne serait alors pas spontanée mais obéirait aux règles fixées par le mythe*”⁴⁶ (p. 44).

Bruni (2013) aclara que el término *Hamadcha* es utilizado en realidad para referirse a dos facciones diferentes: los *Hamadcha* propiamente dichos, seguidores de Sidi Ali Ben Hamdouch; y los miembros de la cofradía *Dghughiyin*, devotos de Sidi Ali y de su discípulo Sidi Ahmed Dghoughi⁴⁷. Sobre la popularidad de la cofradía *Hamadcha* (utilizando el término en modo general), Crapanzano (1973) entrega numerosa información basado principalmente en datos de los primeros observadores franceses en Marruecos; no aporta

⁴⁴ “Se narra que, cuando él rezaba durante toda la noche, colgaba sobre su cabeza un hacha de hierro circular, la *chakria*. Cuando se quedaba dormido, su cabeza golpeaba contra el filo y el dolor lo despertaba. Retomaba entonces su oración hasta el amanecer”. La *chakria* es un hacha de forma circular identificada por mucho tiempo como emblema de los *Hamadcha* y utilizada por los devotos para mutilar la parte superior de sus cabezas. Hoy en día esta hacha es remplazada por cuchillos o el gesto de la mano sobre la cabeza (Therme 2009, 43).

⁴⁵ “Expresiones míticas del sufrimiento”.

⁴⁶ “La violencia hacia sí mismo puede aparecer como la reproducción, la *mimesis* de la historia del santo; no sería entonces espontánea sino que obedecería reglas fijadas por el mito”.

⁴⁷ En el presente trabajo, utilizo el término *Hamadcha* sólo en su acepción general.

datos anteriores al protectorado francés, ya que considera imposible determinar la extensión de esta hermandad antes de 1912. Estos informes sugieren la presencia de grupos *Hamadcha* en Fez, Rabat, Salé, Tánger, Casablanca, Mulay Idriss y en el Gharb; sobre la zona marroquí bajo dominio español, sostiene que esta hermandad era una de las más importantes en la zona occidental. Recalca la presencia de devotos en zonas rurales, ya que se supone que las hermandades religiosas están restringidas a zonas urbanas y barrios marginales. Se menciona que muchos *Hamadcha* eran negros; no hay comentarios sobre miembros bereberes. Sus participantes eran reclutados principalmente desde las clases más bajas. En Fez, estaban asociados a gremios de zapateros, curtidores, herreros, panaderos, entre otros. El autor compara estos datos con sus observaciones durante su trabajo de campo en Meknés y concluye que la filiación a los *Hamadcha* ha disminuido desde comienzos del siglo XX hasta el momento de su investigación en la década de 1970.

La ambigua relación entre culto a los santos y culto a los espíritus está presente, desde luego, en esta cofradía popular. Para Therme (2014), el culto a los santos deviene en culto de posesión debido a las influencias subsaharianas. En su adoración a Alá, al Profeta y a los santos fundadores, están presentes los cantos y bailes a Lalla Aicha que, como fue mencionado anteriormente, es parte de los mitos fundacionales de esta cofradía (Bruni 2013).

*... pure Hamadsha conoscono una sorta di doppia identità, polarizzata nelle differenze che corrono tra gli Hamadsha “di madina” e gli Hamadsha “del Gharb” (o “delle bidonville”, secondo la definizione che ne offre Crapanzano), ma che è trascolora in ambedue gli insiemi: l’identità legata al misticismo ṣūfī e a una trance meditativa, che istituisce un rapporto con la divinità e col suo Profeta, e l’identità legata alle pratiche popolari, al culto dei ḡinn e alla trance di possessione da parte dei ḡinn, alle pratiche autolesionistiche, al sacrificio di animali, alle veggenti, la divinazione, i sortilegi. I santi fungono da tramite tra questi due sistemi: sono discendenti del Profeta Moḡammad o sono dei mistici, dotati del dono di fare miracoli e di conferire il barakāh, ma sono pure legati al sistema di credenze dello spiritismo*⁴⁸ (Bruni 2013, 65).

⁴⁸ "También los Hamadsha conocen una suerte de doble identidad, polarizada en las diferencias existentes entre los Hamadsha "de madina" y los Hamadsha "del Gharb" (o "de los barrios pobres", según la definición ofrecida por Crapanzano), pero que se desvanece en ambos conjuntos: la identidad vinculada al misticismo sufi es un trance meditativo, que instaura una relación con la divinidad y con su Profeta, y la identidad ligada a las prácticas populares, al culto de los ḡinn y del trance de posesión por parte de los ḡinn, a las prácticas autolesivas, al sacrificio de animales, a las videntes, la adivinación, los sortilegios. Los santos actúan como enlaces entre estos dos sistemas: son descendientes del Profeta Moḡammad o son místicos, dotados del don de hacer milagros y de conferir barakāh, pero están también relacionados con el sistema de creencias del espiritismo".

La *lila hamadcha* cuenta, más o menos, con la misma estructura de la *lila gnawa*. Se observan notorias diferencias entre el rito realizado por los grupos en las ciudades, quienes cantan letanías (*dhikr*) y realizan la *hadra*, y las ceremonias de los grupos de los barrios periféricos, quienes generalmente pasan por alto el canto de letanías para continuar con la danza y la *hadra* (Crapanzano 1973). Therme (2009) describe la *lila hamadcha* del siguiente modo:

Les membres de la confrérie se réunissent d'abord dans la rue avec leurs instruments et processionnent en musique jusqu'à l'entrée de la maison dans laquelle a lieu la cérémonie. C'est ce qu'on appelle la 'ada; des cierges illuminent le cortège quelques encens protecteurs brûlent dans un brasero [...] Déjà, le hal monte dans le cœur de certains. Les hommes se tiennent bras dessus, bras dessous, effectuant la danse précédemment décrite par Herber. Le plus souvent, un animal (poulet, bouc, mouton, parfois même une vache, en fonction de la richesse de l'hôte) est sacrifié au nom de Dieu; on le considère alors comme empreint de la baraka du saint et il est consommé par toutes les personnes présentes. Dès lors, le déroulement de la nuit est laissé à la volonté de celui ou celle qui la finance. Il peut y avoir des lectures de certaines parties du hizeb des Hamadcha⁴⁹ (Therme 2009, 48).

La descripción de la autora continúa con la cita de una entrevista a uno de sus informantes, quien asegura que luego de lo narrado el *moqaddem* comienza a ejecutar el *guembri*. La afirmación de su informante es, por lo menos, sospechosa. Ninguna de las otras fuentes consultadas menciona el uso del *guembri* (instrumento típico de los *Gnawa*) por parte de los *Hamadcha*; tampoco en nuestro trabajo de campo observamos esta peculiaridad.

La formación instrumental de los músicos *hamadcha* está compuesta por: el *gwel* (membranófono con forma de reloj de arena construido de arcilla y cuero de cabra; es golpeado con la mano y cargado sobre el hombro)⁵⁰, la *nira* (flauta de caña)⁵¹, la *ghayta*

⁴⁹ "Los miembros de la cofradía se reúnen primero en la calle con sus instrumentos y procesionan en música hasta la entrada de la casa en la que tiene lugar la ceremonia. Es lo que se denomina 'ada; los cirios iluminan el cortejo, algunos inciensos protectores son quemados en el brasero [...] Ya el hal se levanta en el corazón de algunos. Los hombres se toman de las manos y bajan y suben alternativamente los brazos, efectuando la danza precedentemente descrita por Herber. Muy a menudo, un animal (pollo, cabra, oveja, hasta una vaca, de acuerdo a la riqueza del huésped) es sacrificado en nombre de Dios; se considera entonces que está lleno de la baraka del santo y es consumido por todas las personas presentes. Por lo tanto, el curso de la noche se deja a la voluntad de aquel que financian. Puede haber lecturas de partes de hizeb de los Hamadcha".

⁵⁰ Al parecer Aydoun llama a este instrumento *harraz*.

⁵¹ Probablemente el término *nira* es utilizado en Marruecos para referirse a las flautas de caña en general. La *nira* característica de los *Hamadcha* corresponde a una flauta de caña longitudinal con canal de insuflación, seis orificios delanteros y uno posterior. El mismo término es utilizado para referirse a la flauta de caña oblicua sin canal de insuflación característica de la cofradía Jilala.

(oboe de Marruecos, Argelia y Libia)⁵², la *tarija* (similar al *gwel*, pero de menores dimensiones)⁵³ y el *tbel* (membranófono cilíndrico de dos cueros golpeado con palillos y las manos)⁵⁴. La conformación del grupo *Hamadcha* que grabamos en la *lila* del día 12 de octubre de 2015 consistía, al comienzo de la ceremonia, en tres *gwel* (el término singular y plural de este instrumento es el mismo), un *tbel* y dos intérpretes que alternaban *nirat* (plural de *nira*) y *ghaytat* (plural de *ghayta*); posteriormente uno de los intérpretes de *gwel* reemplaza su instrumento por unos *qraqeb*. Es preciso recordar que tanto el *gwel* como la *nira* figuran en las referencias legendarias de los orígenes de esta cofradía, por lo que forman parte de la identidad organológica de dicha hermandad religiosa⁵⁵.

A las texturas producidas por superposición de membranófonos y aerófonos, se suman los cantos protagonizados por los intérpretes de instrumentos de percusión. En un texto leído en un simposio organizado en el ámbito del proyecto IRSES DRUM, Enrique Cámara (2015) analiza algunas grabaciones de un grupo *Hamadcha* de la localidad de Fartassa. Observa que el canto coral es alternado con el estilo antifonal y/o responsorial y que las texturas utilizadas son monodia y heterofonía. Sobre el tipo de pensamiento musical, plantea que es semiabierto, consistente en frases breves de la *ghayta* cuyo número de repeticiones varía según el contexto.

1.3. *M'almat*

Bruni (2013) precisa que, al menos en teoría, las hermandades marroquíes son lideradas por los descendientes del o los santos fundadores cuyas tumbas están en Marruecos. Esta condición no se cumple en todas las órdenes religiosas (como es el caso de los *Gnawa* que no cuentan con santo fundador), lo que dificulta, junto con otros factores, establecer con

⁵² Poché (1984: 2, 42) indica que este instrumento es equivalente a la *Zürnā* de oriente medio, se realiza con madera de naranjo u olivo. En Marruecos hay tres diferentes medidas: *ghalīz*, *mudakkar*, y *majaṛī*. Es un aerófono de soplo, de doble lengüeta y tubo cónico, está compuesto por un solo cuerpo unitario que incluye la campana; la doble lengüeta es independiente, similar a la de un fagot, y es incorporada en el momento de su ejecución. El instrumento generalmente tiene 400 mm de longitud y su campana 90 mm de diámetro. Aydoun (1992, 128-129) agrega que este oboe es capaz de producir todos los sonidos cromáticos en el rango de una novena mayor, aunque algunos intérpretes pueden producir sonidos agudos fuera de este rango además de cuartos de tonos.

⁵³ Según Poché (1984: 3, 529), la *tarija* es un tambor de una membrana hecho de cerámica. Su altura puede variar de 12 a 80 cm. Al igual que el *gwel*, es sostenido sobre el hombro y percutido con ambas manos.

⁵⁴ *Tbel* o *Tbal* es un término genérico utilizado para referirse a los tambores cilíndricos de doble membrana en el Medio Oriente y en el Norte de África (Conner y Howell 1984: 3, 492).

⁵⁵ En esta descripción de los instrumentos musicales utilizados por los *Hamadcha*, he indicado las transliteraciones que utilizaré en el resto del trabajo.

claridad las características de una cofradía ritual marroquí. Además, la autora señala la situación de marginalidad de la hermandad *M'almat* conformada por sujetos sociales en una posición subalterna: mujeres y hombres afeminados⁵⁶. Es debido a las peculiaridades de estas hermandades femeninas la razón por la que Bruni considera a las *M'almat* una “paraconfraternidad” más que una confraternidad propiamente dicho. En palabras de la autora:

*M'allem (plurale m'almin), al femminile m'allega (plurale m'almat), letteralmente, vuol dire “maestro artigiano”. Il plurale femminile “m'almat” si è specializzato: è un termine che rinvia alle donne musiciste professioniste di Meknes. Sono le principali protagoniste della parte femminile dei riti di nozze e delle lila femminili di trance. Giacché il pantheon femminile di Meknes comprende parecchi ġinn, maschili e femminili, ma la “regina”, lo spirito principale è Lalla Malika, i cui principali interpreti ed evocatori sono gli effeminati e le donne m'almat*⁵⁷ (Bruni 2013, 88).

Bruni (2013) menciona las observaciones de Westermarck (1914) acerca de la presencia de grupos de mujeres músicos en las ceremonias femeninas de bodas. También hace referencia al término “*maallemat*” utilizado por el fotógrafo Aline Réveillaud para referirse a los músicos femeninos de Meknés a comienzo del siglo XX. Algunos integrantes de esta hermandad identifican su origen legendario en la figura de Mulay Ali 'as-Sharif, santo enterrado en la ciudad de Rissani (ver Bruni 2013).

Al igual que las cofradías masculinas, las *M'almat* cuentan con sus propios músicos. La formación musical de esta “paraconfraternidad” está constituida por el *bendir*, la *tābla* y el *gwel* (generalmente tres)⁵⁸. Además, las intérpretes de estos membranófonos cantan generalmente en estilo responsorial (Garino en prensa). Durante la *lila* interpretan los repertorios poético musicales conocidos como *masmūdi* y *sūssā* (ver Garino en prensa). Ambos estilos cumplen con distintas funciones rituales aunque complementarias. Mientras

⁵⁶ Los hombres afeminados son los líderes o *moqaddem* del grupo.

⁵⁷ "M'allem (plural m'almin), en femino m'allega (plural m'almat), literalmente significa 'maestro artesano'. el plural femenino 'm'almat' se ha especializado: es un vocablo que reenvía a las mujeres músicas profesionales de Meknes. Son las principales protagonistas de la parte femenina de los ritos de bodas y de las lilas femeninas de trance. Puesto que el panteón femenino de Meknes comprende muchos ġinn, masculinos y femeninos, pero la "reina", el espíritu principal, es Lalla Malika, cuyos principales intérpretes y evocadores son los afeminados y las mujeres m'almat."

⁵⁸ El *bendir* o *bendīr* es un membranófono de marco, circular y con una sola membrana. Es utilizado en el norte islámico de África. Es una pandereta grande con dos bordones y su parche de cuero de cabra, extendido sobre un maco de madera, mide alrededor de 20 cm de profundidad y 50 cm de diámetro (Selected Reports 1974: ii/1, 102, citado en Sadie 1984: 1, 220). La *tābla* es un par asimétrico de pequeños tambores (timbales) tocados con las manos (Dick y Sen 1984, 492). Las *M'almat* suelen ejecutar este instrumentos con dos palillos.

masmūdi es utilizado en la preparación del rito (llamada a Lalla Malika), *sūssīa* es la música utilizada para el trance (o *hadra*) a través del *jedba*, danza referida a la posesión de un *jinn* (Bruni 2013).

Bruni (2013) explica que en los ritos celebrados durante varios días (cada jornada una cofradía diferente), la noche dedicada a Lalla Malika y a los espíritus femeninos estará a cargo de las *M'almat*. Durante la *lila* protagonizada por miembros de esta hermandad femenina suelen ser invocados algunos de los santos y espíritus del panteón compartido por el resto de cofradías, además de los espíritus femeninos Lalla Malika, Lalla Ṭhurīa, Lalla Mira, y Lalla 'Aisha. Al igual que el resto de *jnun*, a cada espíritu femenino le corresponde un color característico; estos son el violeta, el turquesa, el amarillo y el negro (con lunares blancos) respectivamente. El orden en que se llama a los distintos espíritus varía según criterios geográficos (cercanía a la tumba de algún santo o santuario de algún espíritu), temporales (días dedicados a un *jinn* determinado) y dinásticos (santos que son invocados uno después de otro por su parentesco), aunque siempre suele comenzarse por Abdelqadir Jilali considerado gobernante del mundo invisible (Bruni 2013). La misma autora describe una *lila m'almat* -y la compara con la ceremonia de una cofradía *gnawa*- en los siguientes términos:

Mūlāy 'Abd al-Qādir al-Jīlānī, cui corrisponde il colore bianco, governa il pantheon dei santi e degli spiriti sovrannaturali. Con lui si apre la sezione dei mluk maschili, cui sovrintendono Sidi Mimūn e Lalla Mimūna, rappresentati dal colore nero, che appartengono in origine ai Gnawa. Segue Sidi Mūsā, il re degli oceani, rappresentato dal colore blu. Quando lo si nomina viene messa sul tavolo delle offerte una coppetta piena d'acqua. Mūsā appartiene lui pure al pantheon Gnawa, ma a questo arriva dai miti ebraici: Mūsā è il profeta Mosé, che ha guidato il suo popolo attraverso le acque. È ancora Gnawa Sidi Ḥammu, uno spirito guerriero che ama il sangue, rappresentato da un drappo di colore rosso. Poi il verde per tutti i santi del Marocco, e il marrone per gli spiriti della terra e della foresta. Tra gli oggetti rituali a loro dedicati vi sono le foglie di menta (a rappresentare la foresta) e la polvere del caffè (simbolo della terra). Segue l'evocazione degli spiriti femminili. I loro nomi sono sistematicamente preceduti dal termine onorifico "Lalla", ("Principessa" o "Madame"), riferito di solito alle sante. Per le lila officiate dalle m'almat di Meknes i ġinn principali sono tre: Lalla Malika, Lalla Ṭhurīa hr̄sel e Lalla Mira 'arbiya. Sono rappresentate, rispettivamente, dal color malva, turchese e giallo. Ma il pantheon dei ġinn femminili è ricco e variegato; ogni spirito – e colore – può avere a sua volta più di un nome, più di una

*personalità, rappresentati da una melodia, un canto e una sfumatura diferente*⁵⁹ (Bruni 2013, 103-104).

El ritual puede continuar invocando a otros espíritus femeninos como Lalla Rqiya o Lalla Marim *shalha* (personificación de María, madre de Jesús), para luego terminar evocando a Lalla Aisha.

Meknés es la ciudad donde se concentra la actividad *m'almat*, ya sea en celebraciones familiares como cumpleaños, bodas y circuncisiones, o en rituales de posesión.

Establecido el contexto histórico de las cofradías *Gnawa*, *Hamadcha* y *M'almat*, así como las características compartidas y peculiaridades de sus panteones y estructura de sus ceremonias de posesión, presento, en el siguiente capítulo, la descripción etnográfica de dos ceremonias protagonizadas por miembros de la “paraconfraternidad” femenina *M'almat* y acompañadas, la primera, por músicos *gnawa*, y, la segunda, por músicos *hamadcha*.

⁵⁹ “Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jīlānī, a quien corresponde el color blanco, gobierna el panteón de los santos y los espíritus sobrenaturales. Con él se abre la sección de los mluk masculinos, que supervisan Sidi Mimūn y Lalla Mimūna, representados por el color negro, que pertenecen originariamente a los Gnawa. Sigue Sidi Mūsā, el rey de los océanos, representado por el color azul. Cuando se lo nombra, se coloca sobre la mesa de las ofrendas una copa llena de agua. Mūsā pertenece también al panteón Gnawa, pero a esto llegó a partir de los mitos hebreos: Mūsā es el profeta Moisés, que guió a su pueblo a través de las aguas. Y también Gnawa Sidi Ḥammu, un espíritu guerrero que ama la sangre, representado por un velo de color rojo. Después el verde para todos los santos de Marruecos y el marrón para los espíritus de la tierra y del bosque. Entre los objetos rituales dedicados a ellos figuran las hojas de menta (que representan al bosque) y el polvo de café (símbolo de la tierra). Sigue la evocación de los espíritus femeninos. Sus nombres son sistemáticamente precedidos por el término honorífico 'Lalla' ('Princesa' o 'Madame'), que generalmente indica a las santas. Para las lilas oficiadas por las m'almat de Meknes, los ġinn principales son tres: Lalla Malika, Lalla Ṭhuria hršel y Lalla Mira ‘arbiya. Están representadas, respectivamente, por los colores malva, turquesa y amarillo. Pero el panteón de los ġinn femeninos es rico y variado; cada espíritu -y color- puede tener a su vez más de un nombre, más de una personalidad, representados por una melodía, un canto y un matiz diferente”.

CAPÍTULO II. Descripción etnográfica

En este capítulo describo la totalidad de las ceremonias realizadas la noche del sábado 3 de octubre y lunes 12 de octubre de 2015 en Meknés, para en el capítulo posterior analizar algunas secciones de cada *lila*. Las fuentes utilizadas para la elaboración de las descripciones etnográficas son los videos y fotografías registrados en el transcurso de las *lilat* y mis notas de campo.

El enfoque etnográfico desarrollado es el propuesto por Geertz ([1973] 1995), quien identifica cuatro rasgos característicos de la descripción etnográfica: “es interpretativa, lo que interpreta es el flujo del discurso social y la interpretación consiste en tratar de rescatar ‘lo dicho’ en ese discurso de sus ocasiones percederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta [...] [y] es microscópica” (p. 32). Se detallarán los elementos más evidentes observados en las *lilat* y se plantearán algunas interpretaciones que serán sintetizadas al final de este capítulo. Si bien esta sección podría considerarse -al igual que la anterior-introductoria, al proponer una etnografía de carácter interpretativo, el trabajo analítico ya está presente en este apartado, aunque de forma secundaria.

2.1. *Lila gnawa*: sábado 3 de octubre de 2015. Meknés.

La *lila* tiene lugar en la *zawiya* a cargo de Ch⁶⁰. La celebración de esta ceremonia -y de las posteriores ceremonias realizadas en los próximos días- está motivada por la reciente incorporación de Ch como *moqaddem* a cargo de aquel recinto de actividad ritual. Tras caminar desde el Riad (antigua casona habilitada como alojamiento) por las angostas calles de la medina de Meknés, llegamos al lugar Enrique Cámara, Nico Staiti, Silvia Bruni y yo, aproximadamente a las seis de la tarde. Las primeras horas transcurren entre saludos, té de menta, galletas, pruebas de los equipos y pequeñas intervenciones de los músicos. Son momentos gratos, gracias a la amabilidad de los presentes, pero, en tal primera ocasión, no puedo evitar el pensar que estas largas horas de "espera" constituyen una pérdida de tiempo, ya que lo que me interesa es "ver trance" y escuchar y registrar la música. Sólo posteriormente, tras revisar el material de campo y las fuentes secundarias, identificaré esas horas de camaradería como el primer momento de la *lila*, llamada '*ada*' (Aydoun 1992) o la costumbre (El Hamel 2008) y comprenderé la importancia de esa fase inicial: no se trata de la

⁶⁰ Con estas iniciales me referiré al líder o *moqaddem* del grupo *M'almat* partícipe de las ceremonias descritas.

preparación de la *lila*, pues la ceremonia ya ha comenzado y todo lo ocurrido en ese primer momento posibilita el posterior surgimiento de la posesión.

Esta *zawiya* es una pequeña casa de dos pisos con un salón principal (donde se realiza la *lila*), tres habitaciones contiguas, una cocina -también adyacente al salón principal- y un baño. Desde el techo abierto del salón principal puede verse la planta superior, pero no tenemos la oportunidad de subir a conocerla (en ella mora la cuidadora del lugar con su familia). Tanto en el pasillo de entrada como en el baño, cocina, salón principal y una de las salas (que suele utilizarse como lugar de descanso o para comer cuando hay demasiada gente) las paredes están recubiertas por gastados azulejos con diseños de mandorlas de color amarillo, celeste, blanco y negro. La mayoría de los pisos están protegidos con alfombras. El salón principal y la sala de descanso cuentan con sofás apoyados a la pared cubiertos con fundas de colores diversos. En la entrada al salón principal hay una cabra amarrada y una gallina dentro de una caja de cartón. En la pared frente a la cocina está situado el altar⁶¹. Este consiste en una pequeña plataforma de unos 30 cm de alto cubierto por hojas secas de distintos colores; en el centro, una vela rodeada por una tela verde y tras ella una bandeja negra adornada con pequeñas conchas de color blanco. En el transcurso de la *lila* el altar es nutrido con velas, agua de flores, inciensos, alimentos, sangre de los animales sacrificados y otros elementos.

Los músicos son cuatro. Tres jóvenes (*qarqabiya*) vestidos con túnicas amarillas adornadas con bordados en el cuello y mangas, y el *m'Allem*, un hombre moreno de unos 50 años⁶². La *qarqabiya* y el *m'Allem* están sentados en uno de los sofás justo al lado del altar⁶³. La mayoría de la audiencia, compuesta por mujeres y niños, se ubica frente a los músicos (también en sofás) y al otro lado del altar. El *moqaddem*, conversa en determinados momentos con los músicos y saluda afectuosamente a los recién llegados. Su esposa (II) también cumple con la función de *moqaddema* (transliteración utilizada como femenino de *moqaddem*), pero su papel es secundario en relación al de Ch. El hijo de ambos (niño de un año) forma parte de la audiencia, aunque ocupa un lugar destacado justo frente a los músicos. Las hermanas de Ch

⁶¹ Bruni menciona la presencia de un altar destinado a Lalla Malika en ceremonias *M'Almat* (2013, 91). Sin embargo, es posible que el altar presente en la *zawiya* de Ch esté dedicado a Lalla Aicha, ya que la bandeja de color negro y adornos blancos (colores característicos de este *jinn*) ocupa un lugar central entre las ofrendas. Además, la esposa de Ch (también *moqaddema*) se acerca a este e incluso apoya sus manos en él durante las danzas dedicadas al espíritu femenino mencionado en las dos *lilat* descritas en este capítulo. También debe considerarse la posibilidad de que no esté dedicado a algún *mluk* específico, sino a todos los santos y espíritus.

⁶² Con el objeto de preservar las identidades de los participantes, no incluyo aquí sus nombres.

⁶³ El término *qarqabiya* se refiere a los músicos que acompañan al *m'Allem* y que, además, son aprendices de este.

–Im, de unos 25 años, y B, de unos 40- cumplen con las mismas funciones que las otras *M’almat*; no obstante, dada su relación familiar con el *moqaddem* de la cofradía, durante las danzas de trance su posición privilegiada será evidente. Algunas de las mujeres se ocupan de la preparación de bebidas y alimentos y constantemente atienden a los presentes. Mientras todo esto ocurre el *m’allem* ejecuta el *guembri*. Uno de los músicos de la *qarqabiya* protagoniza cantos que son respondidos por el resto de los *Gnawa*. Luego de algunas intervenciones musicales, la *qarqabiya* de pie realiza danzas sin dejar de ejecutar los *qraqeb* (o las palmas) y cantan animando a la audiencia. Sus movimientos variados y el canto improvisado buscan divertir a los asistentes, quienes responden con invocaciones y albórbolas; algunas mujeres les dan dinero. En las siguientes danzas solo baila un miembro de la *qarqabiya* a la vez y los cantos son dirigidos por el *m’allem*. Al finalizar la ejecución de cada pieza musical se realizan invocaciones a Alá y al Profeta.

Estas danzas finalizan cuando el *m’allem* se levanta y entrega el *guembri* a uno de los músicos de la *qarqabiya* para que lo remplace mientras él se encarga, junto con Ch, del sacrificio de la cabra, el cual es realizado en el pasillo de entrada a la *zawiya*. Todo sucede con gran rapidez y la sangre es limpiada inmediatamente. Un brasero es encendido justo frente al altar. El *moqaddem* llena un pequeño recipiente con sangre de la cabra para luego depositar algunas gotas en el mástil del *guembri*, en el umbral de la habitación donde solo entra Ch y su familia (esta sala es utilizada por ellos para cambiarse las distintas túnicas utilizadas en la *lila*) y en el altar. Posteriormente, el *moqaddem* instala frente a los músicos una tinaja con pequeños cofres que contienen distintos inciensos y sobre estos coloca un recipiente con velos de varios colores. El sacrificio, el brasero, los inciensos y velos establecen el comienzo de la última y más extensa sección de la *lila*: las danzas destinadas a la invocación de los santos y espíritus.

La primera danza es dedicada al santo Mulay Abdelqadir Jilali, cuya evocación “*apre la porta agli spiriti e alle cerimonie di possessione ad essi legate*”⁶⁴ (Bruni 2013, 11). El *moqaddem* toma una pizca de incienso de uno de los cofres y lo arroja sobre el brasero. Cuando este ya humea, Ch toma las vasijas con los cofres y velos y las mueve sobre el brasero; a continuación arroja más incienso al fuego. Se dirige luego a la habitación contigua y regresa unos minutos más tarde vestido con una túnica blanca y un velo del mismo color, tras lo cual comienza a bailar. El aumento de velocidad y de volumen de la música se

⁶⁴ “... abre la puerta a los espíritus y a las ceremonias de posesión vinculadas con ellos”.

corresponde con los movimientos cada vez más enérgicos de Ch. Transcurridos veinte minutos, una de las mujeres de la audiencia se pone de pie y mueve los brazos violentamente. Luego se suman Il, quien cubre su cabeza con un velo blanco, y a continuación otra mujer. El *moqaddem* y dos de las *M'almat* dejan de bailar; solo Il continúa con la *hadra* justo frente a los músicos. La *qarqabiya* alterna el uso de los *qraqeb* y de las palmas; el *m'alle*m conduce al grupo a través del *guembri* y alterna la voz principal con el músico sentado a su derecha. En los 25 minutos transcurridos ha utilizado al menos tres melodías distintas y el ostinato rítmico de los *qraqeb* también ha variado. Ch, atento al desarrollo del rito, arroja incienso sobre el brasero para luego acercarlo a los músicos. Cuando Il deja de bailar y los músicos realizan el corte final, el *moqaddem* la acompaña a la sala contigua. Nuevamente se emiten invocaciones a Alá y al Profeta. Luego de un breve descanso los músicos ejecutan nuevas danzas dedicadas a Jilali durante diez minutos aproximadamente. Il y otra *M'almat* realizan la *hadra*. Las mujeres que observan acompañan en determinados momentos con invocaciones y albórbolas. Im (hermana menor de Ch) se ubica justo al lado de Il y cuando el velo blanco cae de la cabeza de ésta, se lo vuelve a colocar. A esto siguen nuevas invocaciones dirigidas por los músicos y un nuevo descanso.

La siguiente danza está dedicada a uno de los *mluk* femeninos identificados con el color negro: Lalla Mimuna. El brasero es alimentado con incienso. Il y Ch visten de negro. Ch apaga la luz y comienza a bailar. Se escuchan invocaciones y albórbolas. Luego de algunos minutos Il, Im y otra de las *M'almat* comienzan la *hadra*. Im llora y es consolada por el *moqaddem*. Este comienza a cantar y los músicos le responden en alternancia (textura responsorial). El intérprete de *guembri* lo ejecuta sin acompañamiento durante algunos minutos. Im es sujeta desde la cintura por su hermana B. La *M'almat* que agitaba notoriamente su cabeza se desmaya y es retirada de la sala por un hombre. Su pequeño hijo llora y sale tras ella. Suenan los *qraqeb* e Im sacude su cabeza; el velo negro que lleva sobre ella cae al suelo. Il realiza el mismo movimiento. Nuevos solos del *guembri* acompañados con cantos de los *Gnawa*. El *m'alle*m indica otra melodía cuyo canto principal es ejecutado por el músico a su derecha. En los momentos en que la “dramatización de la música” (Rouget [1980] 1985, 84) aumenta, Im –siempre asistida por su hermana– agita la cabeza a ambos lados⁶⁵. La música finaliza. Las hermanas de Ch entran a la sala contigua. Nuevas

⁶⁵ Con “*dramatization of the music*” Rouget se refiere a los momentos en que los músicos realizan un *accelerando-crescendo*. Observa que estos instantes coinciden con los episodios de crisis en el trance. Aunque reconoce, luego de la revisión de numerosos cultos de posesión, la importancia de la “dramatización musical” en

invocaciones. Alguien enciende la luz. Ha transcurrido casi media hora desde el comienzo de la serie de piezas musicales dedicadas a Lalla Mimuna.

Luego de un descanso, los siguientes 20 minutos aproximadamente son dedicados a Sidi Mimun, otro de los espíritus *gnawa*. Varias mujeres realizan la *hadra*, pero es Im la que ocupa un lugar privilegiado frente a los músicos. Las texturas musicales utilizadas son las mismas que en las secciones anteriores: solos de *guembri*, diferentes patrones rítmicos ejecutados con los *qraqeb* o con las palmas y cantos responsoriales liderados por el *m'Allem*, el *moqaddem* o bien por uno de los músicos de la *qarqabiya*. La audiencia apoya constantemente los momentos de mayor agitación con invocaciones y alórbolas. La luz se mantiene apagada. Im baila con un velo negro y agita la cabeza con violencia cuando los músicos aumentan la velocidad e intensidad.

A continuación es evocado Sidi Musa, Moisés, cuyo elemento es el agua y su color el azul. Ch, vestido de este color, sale desde la sala contigua con una bandeja azul y una pequeña vasija con agua. Arroja otra pizca de incienso sobre el brasero y luego acerca el recipiente con agua al fuego. Uno de los músicos se pone de pie y baila mientras ejecuta los *qraqeb*. El joven deja su instrumento, arroja más incienso al brasero y continúa bailando. B comienza a bailar y una de las mujeres le amarra un velo azul a la cintura. El músico que baila coloca el recipiente con agua sobre su cabeza. Ch observa a su hermana y le acerca el brasero. Otra de las *M'almat* comienza a bailar detrás de B. Nuevamente una familiar del *moqaddem* se sitúa en una posición aventajada. Sin embargo, Ch acerca el brasero a esta mujer para que, al igual que su hermana, respire el humo de las brasas alimentadas con el incienso característico del santo evocado en ese momento. Los movimientos de B son calmos. El aumento de la intensidad o de la velocidad de los *qraqeb* no se corresponde con una mayor agitación en su *hadra*. Luego de algunos minutos, ambas mujeres toman asiento. Los músicos continúan tocando. Las danzas al santo del agua continúan durante casi 20 minutos.

Otra vez un descanso y nuevas danzas a Sidi Musa. Il, vestida de azul y con un velo de este color sobre su cabeza, realiza la *hadra* e Im la asiste desde cerca. El *m'Allem* dirige los cantos y el *guembri* y los *qraqeb* suenan permanentemente. En momentos, la posea se inclina hacia los músicos y se esfuerza por oír las melodías del cordófono. Se pone de pie y luego se sienta, siempre atendiendo a la melodía del *guembri*. Tras diez minutos de música, finaliza

la generación del trance, precisa que en ningún caso esto debe considerarse una regla absoluta. En este trabajo utilicé las traducciones “dramatización de la música” y “dramatización musical” para referirme a lo mismo.

una de las danzas. Durante la siguiente pieza, Il se arrodilla hacia los músicos y gime reiteradas veces. Coloca sus manos dentro del pequeño recipiente de agua y agita su cabeza. Im la observa desde cerca y le arroja agua. Cuando los músicos aceleran el pulso y aumentan el volumen, la posesa sacude su cabeza con más fuerza. Estos momentos son apoyados por la audiencia a través de las ya típicas invocaciones y albórbolas. La velocidad de la música crece y la agitación de Il es mayor. En cada aparición, la divisa cantada por el *m' allem* es reiterada un número de veces creciente. La posesa baila de pie y a través de una reverencia “pide” a los músicos finalizar la danza. Estos terminan la pieza.

Sidi Hamu es el próximo espíritu evocado. El primero en realizar la *hadra* es Ch, quien viste completamente de rojo. Cuando este se acerca al *m' allem* los *qraqeb* disminuyen la intensidad y el canto puede oírse claramente. En los momentos de “dramatización musical” el baile de Ch es más enérgico. Una de las *M' almat*, quien viste de rosado, se levanta y comienza a agitar la cabeza con violencia. Il se pone de pie rápidamente, sujeta a la mujer en trance por los brazos y le amarra un velo rojo a la cintura. Los *qraqeb* se detienen y la *qarqabiya* acompaña al *guembri* con las palmas. La mujer de rosado se tranquiliza; cuando los *qraqeb* comienzan a sonar los movimientos de esta son aún más violentos. Otra de las *M' almat* arroja incienso al brasero y lo acerca a la posesa. Esta se calma. Los músicos comienzan una nueva pieza. Otras dos mujeres realizan la *hadra*. Ch se quita el velo y sombrero y camina al otro extremo del salón para degollar a una gallina. Humedece su mano con sangre del animal sacrificado y unta con este líquido las frentes de las dos mujeres que aún realizan la *hadra*. Ambas dejan de bailar y la música se detiene.

A continuación, es invocado el santo Mulay Ibrahim⁶⁶. Luego de diez minutos de música, el *moqaddem* vestido de verde comienza a bailar. Al igual que en las otras danzas, se acerca una y otra vez a los músicos y alterna movimientos calmos y exaltados. Las texturas musicales son las ya descritas. El brasero es acercado por momentos al *moqaddem* y además se colocan gotas de un líquido sobre sus manos -presumiblemente algún agua perfumada con la fragancia característica del santo evocado. Las danzas dedicadas a Mulay Ibrahim duran veinte minutos aproximadamente. El siguiente espíritu evocado es Sidi Chamarouch. Il, vestida de blanco, sujeta un rosario del mismo color y escucha con atención a los músicos. La poseída llora y cuando la velocidad de la música aumenta se pone de pie y baila. Im la

⁶⁶ Mūlāy ‘Abdallāh ben Ibrāhīm as-Sharīf (1596-1678), descendiente de Mahoma y de Mulay Idris, santo de origen noble reconocido en el mundo islámico y venerado en Marruecos (Bruni 2013, 32) cuya tumba, cercana a Marrakech, he podido visitar para realizar observaciones comparativas.

acompaña y asiste cuando es necesario. En los momentos en que los *qraqeb* dejan de sonar y el canto se escucha con claridad, Il se detiene y atiende a las voces. Lo mismo ocurre cuando el *guembri* es el protagonista. Esta sección se extiende durante aproximadamente diez minutos.

En las siguientes danzas, Ch baila vestido con una túnica multicolor, las danzas de evocación de Buhali. En su mano derecha sujeta un bastón -con el que golpea el suelo al ritmo de la música- y en la izquierda lleva un bolso verde claro adornado con pequeñas conchas blancas. Il, de igual forma, viste una túnica multicolor aunque se mantiene sentada. Ch baila y se acerca a la audiencia. Una de las mujeres se pone de pie, da al *moqaddem* algo de dinero y este le habla al oído. Esta acción la repetirá con varias de las mujeres presentes⁶⁷. Aunque no se observa durante esta sección una expresión “violenta” del trance, el *moqaddem*, supuestamente poseído, comunica los presagios. En medio de la adivinación, una de las asistentes repentinamente entra en trance. Il la sujeta cerca de los músicos y Ch unta uno de sus dedos con incienso y lo acerca a la nariz de la posesa. Luego de algunos minutos la mujer continua con la *hadra* arrodillada en el piso mientras el *moqaddem* baila. Una vez finalizada la música, pasamos a la habitación contigua donde compartimos un plato con carne cocida de la cabra sacrificada algunas horas antes (en estos momentos son aproximadamente las cuatro de la madrugada), pan y bebidas.

Comienzan las danzas de evocación a Lalla Malika. Ch viste una túnica violeta y sobre su cabeza lleva un velo del mismo color. Las primeras piezas musicales son interpretadas en un tempo pausado y los movimientos del *moqaddem* son igualmente calmos. Pasados algunos minutos Im cubre su cabeza con un velo del color del espíritu femenino y comienza la *hadra*. Los músicos ejecutan un ostinato rítmico diferente. B se mantiene cerca de su hermana, pendiente de asistirle cuando lo requiera. Ch toma asiento mientras otra *M'almat* se integra a la *hadra*. En los próximos minutos varias mujeres experimentan la posesión. Durante las danzas dedicadas al último espíritu evocado, Lalla Aicha, la luz es apagada. Il danza con una vela encendida cuyo fuego desliza a través de sus brazos, piernas y cara⁶⁸. Luego cae al suelo y gime mientras se acerca al altar. Es en esta última sección donde se observa la mayor cantidad de mujeres en trance.

⁶⁷ En esta sección el *moqaddem* cumple con la función de vidente

⁶⁸ Al día siguiente Il nos cuenta que se quemó con las velas uno de sus antebrazos. Responsabiliza de esto a los músicos de la *qarqabiya*, ya que según ella la razón de su quemadura fue que los jóvenes músicos perdieron el ritmo, lo que provocó su salida del trance. Mientras estaba poseída por Lalla Aicha el fuego no le hacía daño.

La *lila* finaliza a las 5:30 a.m. Han transcurrido doce horas desde que llegamos a la *zawiya*.

2.2. *Lila hamadcha*: lunes 12 de octubre de 2015. Meknés.

Esta *lila* es realizada en la misma *zawiya* de la ceremonia anterior. Llegamos a media tarde. Habíamos acordado estar en el lugar antes que los músicos para revisar algunos videos con Ch e Il. Mientras Enrique trabaja con ellos, yo ayudo a dos de las *M'almat* en la preparación de alimentos para los asistentes. Los músicos *hamadcha* arriban un par de horas después. El grupo está conformado por seis hombres y tres mujeres. Se ubican en la misma esquina en que los *Gnawa* lo hicieron en la *lila* del 3 de octubre. Durante algunas horas, los *Hamadcha* se dedican a conversar y fumar en pipas alargadas. Luego compartimos abundante comida en torno a una mesa.

Comienza la música. El grupo está constituido por tres intérpretes de *gwel*, un ejecutante de *tbel* y dos músicos que en algunas piezas interpretan la *nira* y en otras la *ghayta*. Además, las tres mujeres en algunas piezas acompañan los cantos. Los hombres visten túnicas blancas y sus acompañantes ropas cotidianas. Los intérpretes de viento llevan turbante y se mantienen todo el tiempo sentados. Probablemente uno de ellos (en este caso, el de mayor edad) cumpla con la función de *m'allem*, ya que el análisis posterior de algunos extractos de la música utilizada en esta *lila* muestra que los cambios en el ostinato rítmico de los instrumentos de percusión y la mutación de motivos melódicos están dirigidos por él. Uno de los ejecutantes de *gwel* (quien lleva una gorra amarilla) posiblemente sea el *moqaddem* del grupo, dado que es él quien guía la *baraka* al final de cada intervención musical y las invocaciones a Alá y al Profeta.

Las texturas y ritmos utilizados por los *Hamadcha* son completamente distintos a los usados por los músicos *gnawa*. Por un lado, los instrumentos de percusión conforman un bloque sonoro a través de patrones rítmicos que son en ocasiones modificados. Por otro lado, las *ghaytat* o bien las *nirat* constituyen otra capa; y el canto monódico e imitativo de la melodía de los vientos un tercer estrato. Las primeras danzas son protagonizadas por el músico identificado como *moqaddem* del grupo, quien, además de bailar, canta. El brasero ya está encendido y es utilizado para calentar el cuero de los *gwel*. Los tres intérpretes de este instrumento dan saltos, cambian de lugar y se sientan en el suelo mientras tocan su

instrumento que, como ya fue mencionado, cargan al hombro. En las próximas danzas dos mujeres bailan. Los percusionistas las rodean. Los movimientos de una de ellas son enérgicos y sobresalen en comparación con el trance de la otra mujer⁶⁹. Los músicos se acercan a ella y dan vueltas a su alrededor. Sus instrumentos están dirigidos hacia la poseisa y uno de los intérpretes orienta sus cantos a la mujer. Esta dinámica de interacción de los *Hamadcha* con la o las poseídas se repetirá a lo largo de toda la *lila*.

Luego son ejecutadas más danzas con *nirat* y el *moqaddem* de los *Hamadcha* baila. La sección dedicada a los santos y espíritus comienza cuando Ch instala frente a los músicos la tinaja con velos de colores y la bandeja con recipientes con inciensos. Todo esto es acompañado con música más calma que la utilizada en las danzas anteriores. Un velo de color blanco cubre el resto de telas. Una de las mujeres presentes agita la cabeza arrodillada en el suelo. Durante la siguiente pieza musical –en la que uno de los intérpretes de *gwel* cambia este instrumento por los *qraqeb*- Il y otra de las *M'almat* (ambas vestidas de blanco y con velos del mismo color sobre su cabeza) bailan cerca de los músicos. La audiencia participa, al igual que en la *lila* anteriormente descrita, a través de invocaciones y alórbolas. Ch también realiza la *hadra*. Im le arroja gotas de un líquido sobre el cuerpo. Il enciende un incienso cerca del *moqaddem* de las *M'almat*. El tempo de la música y la agitación de Ch aumentan. Trascurridos unos minutos, solo Il continúa con el trance. La poseída se acerca a las *nirat* y el resto de los músicos la rodea y le canta. Los *Hamadcha* modifican radicalmente el ostinato rítmico y aumentan la insistencia en la repetición del motivo musical. Il gime y agita la cabeza con fuerza. Las danzas dedicadas a Abdelqadir Jilali continúan hasta que la poseisa abandona el trance y toma asiento⁷⁰.

Los *Hamadcha* continúan con algunas piezas musicales y bailes del *moqaddem*. Las danzas dedicadas a los espíritus *gnawa* (Lalla Mimuna y Sidi Mimun) comienzan cuando las *nirat* son remplazadas por las *ghaytat*. Bailan Ch y una de las *M'almat*. Il, vestida de negro, sujeta por la cintura a la mujer. Esta agita la cabeza hacia adelante y hacia atrás. El patrón rítmico del *qraqeb* es uno de los ritmos utilizados por el grupo *Gnawa*. Los intérpretes de *gwel* y el ejecutante de *qraqeb* en principio tocan sentados para luego ponerse de pie alrededor de Ch cuando este comienza la *hadra*. Luego de danzar algunos minutos de pie, el

⁶⁹ Aunque las piezas musicales de esta sección no corresponden a las danzas de posesión, la observación y posteriores comentarios de Il confirman que las mujeres mencionadas sí realizaron la *hadra*, es decir, experimentaron la posesión. Si ningún espíritu estaba siendo evocado es pertinente preguntarse por cual entidad fueron poseídas.

⁷⁰ Según Ch las primeras piezas musicales y el blanco no solo identifican al santo Jilali, sino también evocan a Alá, a Mahoma y a los santos en general.

moqaddem se arrodilla y uno de los intérpretes de *gwel* le canta. La exaltación del poseído aumenta cuando el *m'allet* –identificado anteriormente con el intérprete de *nira* (en este caso de *ghayta*) de edad más avanzada- deja de tocar su instrumento por un breve momento y canta en dirección a Ch. El *moqaddem* cae desmayado; Il lo asiste hasta que se reincorpora. La *M'allet* que ha persistido en su trance desde el comienzo de la sección se acerca a las *ghaytat* y el resto de músicos la rodean. Im se integra a la *hadra* e inmediatamente después lo hacen otras dos mujeres. Cuando los instrumentistas de viento insisten en la reiteración de un breve motivo melódico la agitación de las posesas es mayor. Simultáneamente, el *moqaddem* se encarga de cubrir de negro a las nuevas *M'allet* en trance. Las *ghaytat* indican el final de la pieza justo cuando Im hace una reverencia en dirección a los intérpretes de viento.

Las siguientes danzas están dedicadas a Sidi Hamu. A diferencia de la *lila* del 3 de octubre, el *moqaddem* no realiza un sacrificio en honor al espíritu del matadero⁷¹. Los instrumentos musicales utilizados en esta sección son los mismos que en la sección anterior: dos *ghaytat*, un *tbel*, un *qraqeb* y dos *gwel*. Ch –quien lleva amarrada a su cintura un velo rojo- baila rodeado por los músicos. El *moqaddem* de los *Hamadcha* dirige sus cantos al poseído. Cuando Ch se arrodilla, los músicos también lo hacen y el cantante procura mantenerse cerca del poseso. Repentinamente, una joven mujer se levanta y baila agitadamente. Una de sus amigas la sujeta por la cintura con dificultad. Finalizan las danzas y, como es costumbre, los *Hamadcha* efectúan invocaciones y su *moqaddem* realiza la *baraka* (bendice a los presentes).

Lalla Malika es el espíritu evocado a continuación. Il, vestida completamente de violeta, baila al centro de una rueda formada por los músicos y otras cuatro mujeres ejecutan la *hadra*. Ch comienza a cantar orientado hacia Im. La audiencia aplaude con entusiasmo y suman al paisaje sonoro las características invocaciones y albórbolas. A pesar de que varias mujeres experimentan la posesión durante las danzas dedicadas a Lalla Malika, resulta claro que las protagonistas son Il e Im. La misma "jerarquía en el trance" es evidente en la próxima sección de piezas musicales destinadas a evocar a Lalla Thuria, cuyo color característico es el turquesa. Luego de algunos minutos, Im interrumpe su trance y B y otra de las *M'allet* la ayudan a tomar asiento. El siguiente espíritu femenino invocado es Lalla Mira, *jinn* identificado con el amarillo. Las *ghaytat* son remplazadas por las *nirat*; los *gwel*, el *qraqeb* y el *tbel* ejecutan nuevos patrones rítmicos. La *moqaddema M'allet* (Il) –toda de amarillo-

⁷¹ Otra diferencia con la primera *lila* comentada es que tampoco se efectúa un sacrificio antes de comenzar las danzas de evocación a los santos y espíritus.

ocupa el lugar central cerca de los músicos. Varias mujeres realizan la *hadra*, mientras otras bailan, cantan y aplauden sin entrar en trance. Algunas se agitan con violencia y quienes las asisten las sujetan desde la cintura con mucha dificultad. Una mujer mayor baila arrodillada próxima a los músicos. Ch vierte agua perfumada sobre las mujeres en trance y cubre sus cabezas con velos del color de Mira. La cantidad de *M'almat* posesas es mayor en esta sección que en las anteriores. Los *Hamadcha* intentan ubicarse de tal forma que todas las mujeres en trance puedan escuchar los cantos. Mientras todo esto ocurre, el *moqaddem* reparte pasta de *henna* entre las asistentes, quienes sostienen esta sustancia en sus manos⁷². La audiencia responde a la exclamación del *moqaddem* con entonaciones y alórbolas. Las *nirat* dejan de sonar. El *m'allem* toca la *ghayta*. Il vuelve a ubicarse lo más cerca posible de los instrumentos de viento. Nuevamente las repeticiones obsesivas de breves motivos melódicos se corresponden con la mayor agitación de las poseídas. Los patrones rítmicos se mantienen pero cambian las melodías de las *ghaytat*. El brasero es alimentado. Nuevas entonaciones y algarabías de las *M'almat*. Los instrumentos de viento indican el final de la música a través de una nota aguda sostenida. Una de las mujeres jóvenes –cuya expresión de la posesión a través de movimientos espasmódicos mantuvo a lo largo de toda la sección- es transportada por dos de las asistentes hasta uno de los sillones.

Lalla Aicha es el último *jinn* evocado. Los *Hamadcha* utilizan los mismos instrumentos musicales que en la sección anterior. Las luces son apagadas y la mayoría de las asistentes bailan. Las que no experimentan la posesión están ocupadas asistiendo a las posesas o simplemente danzan. Los movimientos de cada una de las mujeres varía, algunas agitan el cuerpo y cabeza con violencia y otras se balancean al ritmo de la música. La relación entre “dramatización musical” y mayor agitación de las posesas es evidente. También resulta claro que en el caso del repertorio utilizado por los músicos *hamadcha*, además de *crescendi* y *accelerandi*, la repetición de breves divisas melódicas es un recurso característico de los momentos de mayor exaltación. Im es rodeada por los músicos y está próxima a las *ghaytat*. Ch protagoniza entonaciones y luego canta junto con los músicos. Los intérpretes de *gwel* y *qraqeb* se acercan a Il, que baila delante del altar; esta grita. Todas las poseídas se mueven con gran agitación. Las *ghaytat* repiten dos notas varias veces y finalizan con una nota aguda sostenida. Concluye la música y la *hadra*. Se oyen llantos, gemidos de cansancio, las mujeres fatigadas toman asiento y los *Hamadcha* entonan algunas invocaciones.

⁷² La *henna* es una pasta preparada a partir de alheña utilizada para adornar la piel y, como en este caso, con fines rituales.

No registré en mis notas de campo la hora de término de esta *lila*. Probablemente haya finalizado cerca de las tres a.m. Al regresar al Riad y antes de dormir escribo algunas impresiones de aquella noche. Me parece pertinente incluir aquí una de las frases escritas en mi diario de campo: “el trance no es solo trance... es fiesta, es identidad, es catarsis, es terapia...”.

2.3. Elementos comunes entre las *lilat* descritas.

A continuación se mencionarán algunos elementos característicos de las *lilat* descritas, en lo que respecta a la estructura y desarrollo del rito, a las relaciones observadas entre la música y el trance, y a los vínculos entre los momentos de “dramatización musical” y otros estímulos sensoriales.

En cuanto a la estructura general de las *lilat*, en ambas ceremonias pueden identificarse las tres grandes secciones propuestas por El Hamel (2008), Aydoun (1992) y Sum (2012) y detalladas en el capítulo anterior. Tanto la primera parte -correspondiente a la llegada de los participantes, saludos, conversaciones de bienvenida y distribución de alimentos y bebidas entre los asistentes- como la segunda -consistente en las danzas de pre-posesión protagonizadas por los músicos- preparan y permiten el surgimiento del trance en la siguiente etapa. En la tercera parte de la estructura, conformada por las danzas de invocación a los espíritus y santos, se confirma el planteamiento de Bruni (2013) –ya comentado- sobre la existencia en la *lila m’almat* de santos y espíritus compartidos por otras cofradías (Abdelqadir Jilali, Lalla Mimuna, Sidi Mimun, por mencionar algunos) y la presencia y protagonismo de los espíritus femeninos (Lalla Malika, Lalla Aicha, entre otras). En el siguiente cuadro comparativo se detallan los *salihin* y *mluk* evocados durante ambas *lilat*. Si bien el panteón invocado no es exactamente el mismo, puede observarse la presencia de santos y espíritus comunes a otras hermandades religiosas, además de los *jnun* femeninos característicos de las *M’almat*⁷³.

⁷³ En el recuadro se incluyen los espíritus *gnawa* Sidi Mimun y Lalla Mimuna en ambas *lilat*. En la *lila* del 3 de octubre, la evocación de estos *jnun* (y el orden en que aparecen) fue claramente identificada a través de los cantos. Sin embargo, en el caso de la *lila* del 12 de octubre, la forma poco clara del canto de los músicos *hamadcha* no permite identificar si las danzas ejecutadas durante la sección dedicada a los espíritus negros corresponden a Sidi Mimun y/o Lalla Mimuna. Esta información tampoco pudo ser consultada con los colaboradores en el campo. Es de suponer, en base a las descripciones etnográficas revisadas, que en la *lila* con músicos *hamadcha* fueron invocados ambos espíritus. Por esta razón fueron incluidos en el cuadro comparativo.

Lila 3 de octubre	Lila 12 de octubre
(Músicos <i>gnawa</i>)	(Músicos <i>hamadcha</i>)
Abdelqadir Jilali	Abdelqadir Jilali
Lalla Mimuna	Lalla Mimuna
Sidi Mimun	Sidi Mimun
Sidi Musa	---
Sidi Hamu	Sidi Hamu
Mulay Ibrahim	---
Sidi Chamarouch	---
Buhali	---
Lalla Malika	Lalla Malika
---	Lalla Thuria
---	Lalla Mira
Lalla Aicha	Lalla Aicha ⁷⁴

Respecto a los momentos de “dramatización musical”, parece evidente la relación existente entre los instantes en que los músicos aumentan el tempo y la intensidad de la pieza ejecutada y el aumento en la agitación del poseído. A los parámetros musicales mencionados es necesario agregar el papel de la repetición de la divisa musical. No se trata solo de un motivo melódico reiterado varias veces, sino de la modificación de la longitud de la melodía repetida. *Crescendo*, *accelerando* y repetición son tres elementos que aparecen simultáneamente. Uno de los objetivos del siguiente capítulo es comprobar la relación entre estos rasgos musicales y su posible papel en la generación de la posesión. Además, es necesario considerar otros componentes sonoros, como las invocaciones y alórbolas sobre todo presentes precisamente en los momentos de mayor exaltación en la danza, así como la importancia del uso de los colores y fragancias características de cada entidad como elementos sensoriales y simbólicos que junto a la música y la danza pueden provocar el trance.

Para terminar, es preciso recapitular dos características presentes en las ceremonias descritas: la "jerarquía en el trance" y las funciones del *moqaddem*. Estas cualidades ya fueron observadas por Sum (2013) en las *lilat gnawa* estudiadas por esta autora. En cuanto a la

⁷⁴ En el cuadro, cada entidad aparece representada con su color característico. Abdelqadir Jilali es identificado con el blanco y Lalla Aicha con el negro con lunares blancos. Buhali es un espíritu multicolor.

primera idea, se confirma a lo largo de toda la *lila* el papel protagónico de Ch y de sus familiares Il, Im y B, quienes ocupan la mayoría de las veces un lugar central y privilegiado cuando realizan la *hadra*, justo delante de los músicos. En cuanto al rol del *moqaddem*, se confirma “her double-duty as ritual officiant of the proceedings, which include caring for the spiritual welfare of the participants, and as seer-therapist to embody and be embodied by the spirits, leading to mediumship”⁷⁵ (Sum 2013, 199).

⁷⁵ “... su doble función en cuanto oficiante de los eventos rituales, el cual incluye el cuidado del bienestar espiritual de los participantes, y como vidente-terapeuta para personificar y ser encarnado por los espíritus, lo que conduce a la mediumnidad”.

CAPÍTULO III. Análisis videográfico y paradigmático

En la primera parte de este capítulo desarrollaré un detallado análisis videográfico de instantes específicos de las *lilat* descritas en el capítulo precedente y el análisis paradigmático de algunas de las melodías utilizadas en dichos momentos. El objetivo es observar las variaciones de elementos musicales paramétricos (tempo e intensidad) y no paramétricos (repetición) asociadas a los cambios conductuales observables de los individuos en trance; así como caracterizar el comportamiento de los aspectos analizados en el repertorio musical *gnawa* y *hamadcha*. Dadas las dificultades epistemológicas y metodológicas propias del estudio de los estados alterados de conciencia (en este caso los estados de trance) he seleccionado algunos instantes en los que desde el punto de vista del observador externo se percibe una mayor agitación por parte del individuo en trance.

En la segunda parte me referiré brevemente a la interacción entre la música y otros elementos sensoriales observables en el culto de posesión estudiado y su papel en la generación del trance.

3.1. *Accelerando, crescendo* y repetición

Como ya mencioné en los últimos párrafos del capítulo anterior, queda en evidencia, luego de la descripción etnográfica, la relación entre el aumento en la “dramatización musical” y los momentos de mayor exaltación en el trance de las poseídas. El incremento del tempo y de la intensidad son dos procedimientos paramétricos que en los casos estudiados, y probablemente en otros cultos de posesión, siempre son ejecutados simultáneamente. Por otra parte, es necesario comprobar, mediante el análisis videográfico y paradigmático, la relación entre *accelerando*, *crescendo* y repetición, y aclarar a qué tipo de repetición me estoy refiriendo. Antes de desarrollar el análisis, es preciso recordar las ideas formuladas por Rouget respecto al uso del *accelerando-crescendo* en ritos de posesión y profundizar en la explicación de las características de los segmentos elegidos para el análisis, así como justificar su pertinencia.

Rouget ([1980] 1985) rechaza, luego de revisar descripciones etnográficas de variadas prácticas de posesión en diferentes culturas, toda idea universalista que asocie la cantidad de golpes por compás o el uso de un instrumento determinado (o de la voz) con la generación del trance. Propone que los trances en los que se observa una crisis suelen ser acompañados por la

“dramatización de la música”. En cambio, en aquellos cultos que no presentan un carácter convulsivo, la música suele mantener la misma intensidad y tempo. Reconoce la existencia de dos características rítmicas recurrentes: las rupturas, pausas o cambios abruptos del ritmo y el *accelerando-crescendo* cuya frecuencia podría considerarse un universal en las músicas utilizadas en la posesión. Sin embargo, afirma que:

*Investigation of a number of different possession cults therefore shows that, although the dramatization of the music by accelerando and crescendo often plays a role of primary importance in triggering trance and / or fit, this rule is nevertheless far from absolute [...] Frequent though its use may be, this dramatization cannot therefore be seen, contrary to what people often tend to think, as the quasi-inevitable means of inducing possession*⁷⁶ (p. 86).

Esta característica universal, pero no absoluta, está indudablemente presente en el culto de posesión objeto de estudio de este trabajo. No obstante, he podido observar trances repentinos (algunos convulsivos) de alguno de los asistentes a *lilat* en momentos en que la música no presentaba la peculiaridad comentada. Por lo tanto, puedo afirmar que las observaciones de Rouget (ideas de un estudio comparativo general que aplico a mi estudio de un caso particular), en cuanto a la frecuencia del vínculo entre *accelerando-crescendo* y los momentos de crisis en el trance, está presente en la mayoría de los casos observados en este trabajo, pero también se verifican excepciones⁷⁷.

Los extractos escogidos para el siguiente análisis corresponden a momentos de crisis. Utilizo “crisis” para referirme a un estado temporal, a menudo convulsivo, que indica el paso del estado normal al estado de trance o bien caracteriza la fase final de la posesión. Esta es una de las acepciones que, según Rouget, tiene la palabra crisis en la literatura etnográfica sobre cultos de trance. Por el contrario -y basado en el mismo autor- el trance es un estado, más o menos, duradero. En consecuencia, los instantes seleccionados para el análisis no son los momentos en que los individuos experimentan la posesión, puesto que las *M’almat* señalan ya estar poseídas desde el momento en que comienzan a bailar independiente de si

⁷⁶ “La investigación de un número de diferentes cultos de posesión por tanto demuestra que, aunque la dramatización de la música a través del uso de *accelerando* y *crescendo* a menudo juega un papel de importancia primaria a la hora de generar el trance y / o el ataque, esta regla esta, no obstante, lejos de ser absoluta [...] A pesar de lo frecuente que pueda ser su uso, esta dramatización no puede por tanto ser vista, al contrario de lo que la gente a menudo tiende a pensar, como un medio cuasi-inevitable de inducir la posesión”.

⁷⁷ En enero de 2016 pudimos presenciar una *lila* de la cofradía *Jilali* en el pueblo de Sidi Ali durante el *mussem* dedicado al santo del mismo nombre. Mientras el *moqaddem* y uno de los miembros de la cofradía realizaban la *hadra*, uno de los asistentes (muchacho joven) que se encontraba sentado observando la ceremonia comenzó repentinamente a convulsionarse con violencia. Le llevó varios minutos al *moqaddem* lograr tranquilizar al joven. Pasado un tiempo nuevamente experimentó convulsiones desde su asiento.

sus movimientos se caracterizan por una gran agitación. Los momentos escogidos corresponden a aquellos en que los músicos parecen conducir a las poseídas, mediante procedimientos musicales y paramusicales, hacia el paroxismo del trance, es decir hacia la crisis.

Para comenzar con el análisis, presentaré, en primer lugar, un cuadro con la descripción videográfica de los últimos dos minutos de una de las danzas dedicadas a uno de los espíritus *gnawa* ejecutadas durante la *lila* del 12 de octubre de 2015 (con músicos *hamadcha*), con el fin de ilustrar uno de los procedimientos melódicos relacionado con el uso del *accelerando-crescendo*. Dada la extensión de una de las divisas (identificada con la letra **B**), esta es presentada a continuación para luego utilizar solo la letra señalada durante el análisis performático (*vid infra*)⁷⁸.



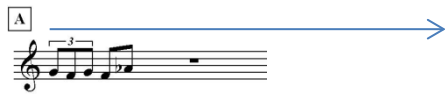
La representación del resto de los motivos puede verse justo sobre los análisis videográficos –en los que se describe el comportamiento de músicos y participantes en la *lila*– junto al intervalo de tiempo en que estos son repetidos (también se incluyen indicaciones de tempo cuando la aceleración del pulso es significativa). Las transcripciones no incluyen las variaciones ornamentales que constantemente son ejecutadas por los instrumentos de viento (*nirat* y *ghaytat*); he procurado graficar la estructura rítmico-melódica básica ausente de ornamentos. Tampoco he indicado variaciones en la afinación (terceras neutras, entre otras) presentes en todo momento debido al no temperamento de los instrumentos melódicos, ya que el objetivo del presente análisis no lo requería. Los patrones rítmicos ejecutados por el *gwel* y *qraqeb* son detallados en la descripción performática la mayoría de las veces entre paréntesis. No se incluyen los ritmos utilizados por el *tbel* puesto que las grabaciones realizadas no permiten distinguir con claridad la línea rítmica de este instrumento.

⁷⁸ Al comienzo de cada cuadro con las transcripciones y descripciones videográficas puede verse entre el nombre del archivo correspondiente al extracto analizado. Estos videos están contenidos en el “Anexo 2. Videos” adjunto a este trabajo.

Anexo 2. Videos: “1. Lila 12_10_15. Espíritu gnawa 1.mov”

0'00'' ♩=152

0'08''



Las dos *ghaytat* ejecutan este motivo. El *tbel* acompaña permanentemente y los *gwel* y *qraqeb* solo en determinados momentos. Al parecer (no pueden verse en la toma) los intérpretes de *gwel* cantan al unísono. Al comienzo, dos poseídas agitan sus cabezas. Luego, cuando este motivo comienza, dejan de hacerlo.

0'08''

0'55''



La melodía es ejecutada por el *m'allem* (las repeticiones incluyen variaciones ornamentales no transcritas en la partitura presentada más arriba), mientras el otro intérprete de *ghayta* revisa la boquilla de su instrumento. Los *qraqeb* (♩♩) pueden escucharse durante toda la sección junto a los membranófonos (los *gwel* ejecutan el patrón rítmico ♩♩♩♩ con algunas variaciones). Hacia el final de esta sección, puede verse a Im -quien es rodeada por los intérpretes de *qraqeb* y *gwel*- danzando con movimientos suaves. Dos de los percusionistas tocan de pie, uno de los ejecutantes de *gwel* está arrodillado y el intérprete de *tbel* se mantiene todo el tiempo sentado en el suelo.

0'55''

01'05'' ♩=168



Ambas *ghaytat* ejecutan el motivo (siempre con ornamentos y variaciones) acelerando el pulso notoriamente. Uno de los músicos (*gwel*) se arrodilla. Los movimientos de Im son más enérgicos; Il se acerca para asistirle. El *qraqeb* primero ejecuta el patrón ♩♩♩♩ y luego ♩♩♩♩; los *gwel* aceleran el tempo percutiendo el patrón ♩♩♩♩.

01'05''

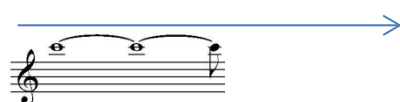
01'31''



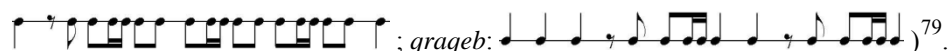
Continúa el *accelerando*. Los intérpretes de *gwel* (♩♩♩♩); el *qraqeb* continúa con el patrón ♩♩♩♩) se ponen de pie y alternan cantos breves (cerca de gritos). La divisa musical es ejecutada con variaciones ornamentales por los dos intérpretes de *ghayta*. La poseída (Im) agita la cabeza y el velo negro que lleva sobre su cabeza cae al suelo, luego se inclina hacia los músicos.

1'31''

1'35''



La “reverencia” realizada por la posesa parece indicar a los intérpretes de *ghayta* el final de la pieza. Estos tocan la nota aguda prolongándola algunos segundos y realizando ornamentos alrededor de ella. Los ejecutantes de membranófonos y el intérprete de *qraqeb* tocan el patrón rítmico final característico (*gwel*:



Excluyendo el primer motivo transcrito, se observa que el aumento del *accelerando* coincide con la repetición de melodías o motivos melódicos de longitud decreciente. Para representar con mayor claridad este procedimiento caracterizado por el acortamiento de la longitud de las melodías utilizaré el método de visualización paradigmática.



En esta transcripción la letra **B** indica la sección melódica de mayor extensión y las letras **C** y **D** variaciones finales que a su vez se transforman en motivos que luego serán reiterados. **C** es transformación del final de **B**, y **D** es transformación del final de **C**. Pueden identificarse tres niveles presentados simultáneamente (o la anulación de la noción de nivel) al comparar la extensión de **B**, **C** y **D**. No se trata solo del aumento en la cantidad de las repeticiones, sino de la reiteración de unidades cada vez más pequeñas, lo que podría

⁷⁹ Las grabaciones de la *lila* del 12 de octubre utilizadas en este trabajo fueron realizadas por Enrique Cámara, Silvia Bruni y el autor de este trabajo. Los registros de la *lila* del 3 de octubre los realicé junto a Enrique Cámara.



relacionarse con el aumento del estímulo sonoro a través de la aceleración del “tempo melódico”. Utilizo esta categoría para referirme a la sensación de modificación de la velocidad (en este caso el aumento del tempo) asociada a la repetición de patrones rítmico-melódicos de reducida longitud. La reiteración obsesiva de pequeños motivos podría ser experimentada por el individuo en trance como una sobre estimulación de la percepción a través de lo sonoro, apoyada, además, por los continuos *accelerandi* y el aumento del volumen. Así mismo, el *crescendo*, al menos para el poseído, no solo resulta del incremento de la intensidad realizada por los intérpretes: también es producido por la variación en la proximidad entre posesos y músicos.

En el siguiente análisis videográfico, correspondiente a los dos minutos finales de la última pieza de la *lila* dedicada a Lalla Aicha durante la ceremonia acompañada por músicos *hamadcha* (12 octubre de 2015), puede observarse el mismo procedimiento melódico recién comentado.

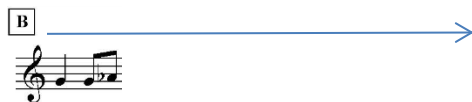
Anexo 2. Videos: “2. Lila 12_10_15. Lalla Aicha.mov”


0’07’’ ♩=144 0’21’’



Las luces están apagadas. La toma permite ver a varias *M’almat* realizando la *hadra*, a uno de los intérpretes de *gwel* (ejecutarán el patrón  hasta el final de la pieza) tocando de pie al lado de Im y al otro ejecutante de este instrumento y al intérprete de *qraqeb* () tocando sus instrumentos justo delante del altar, en donde Il poseída se mueve arrodillada. El motivo transcrito es ejecutado por las *ghaytat*. Con esta melodía comienza la aceleración progresiva del tempo hasta el final de la pieza. Todas las poseídas agitan sus cabezas y algunas son sostenidas por otras *M’almat* desde la cintura.

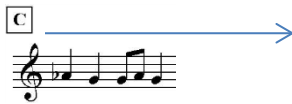
0’21’’ 0’54’’ ♩=162





Ambas *ghaytat* interpretan el motivo. La exaltación de las poseídas y la aceleración progresiva del tempo continúan. Se puede ver a Il de pie entre un ejecutante de *gwel* y el músico a cargo de los *qraqeb* (). El intérprete de *gwel* canta en dirección a Il. Luego el *qraqeb* dirige sus cantos a Im.

0'54''

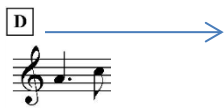
1'29''



El *accelerando* es mayor. El *qraqeb* (primero ejecuta el patrón  y luego ) interpreta otro patrón rítmico y hacia el final de esta sección al parecer realiza una indicación con su mano derecha a las *ghaytat*. Durante este motivo y los siguientes las poseídas continúan con los movimientos agitados.

1'29''

1'35''

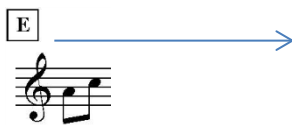


Motivo ejecutado por las *ghaytat* con variaciones y ornamentos. El intérprete de *qraqeb* acompaña con el patrón



1'35''

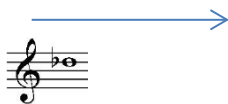
1'45'' ♩=172



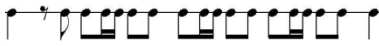

Motivo ejecutado por las *ghaytat* con variaciones y ornamentos. El *qraqeb* ejecuta el mismo patrón rítmico que en la sección precedente.

1'45''

1'50''



Nota pedal ejecutada por las *ghaytat* (con variaciones y ornamentos) para indicar el final de la danza. Los membranófonos y el *qraqeb* ejecutan el patrón rítmico característico para finalizar (*gwel*:

 ; *qraqeb*: ). Una de las *M'almat* se acerca a Im y la sostiene de la cintura. Terminada la pieza musical, pueden escucharse gemidos y llantos. Las luces son encendidas.

Como puede observarse, en los minutos descritos en este cuadro los músicos realizan un *accelerando* constante durante los motivos transcritos (A, B, C, D y E). La aceleración constante del ritmo coincide con el momento del trance descrito: los instantes finales de la *lila*, es decir, la culminación de la posesión y momento colectivo de mayor agitación. A

continuación, presento la visualización paradigmática de las melodías mencionadas para graficar la extensión y número de repeticiones de cada una de ellas:



The image displays five musical staves, each representing a different melodic motif. Each staff is labeled with a letter in a box (A, B, C, D, E) and a repetition count (x 9, x 44, x 25, x 10, x 30). The motifs are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Motif A consists of a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. Motif B consists of a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. Motif C consists of a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. Motif D consists of a quarter note G4 and a quarter note Bb4. Motif E consists of a quarter note G4 and a quarter note Bb4.

No obstante, los momentos de “dramatización musical” y aumento del “tempo melódico” no necesariamente están vinculados con la segmentación o acortamiento de motivos. En el siguiente cuadro puede observarse otro procedimiento melódico asociado a los instantes en los que se observa el aumento de la intensidad y de la velocidad de la música y la mayor agitación por parte del o los poseídos⁸⁰.

Anexo 2. Videos: “3. Lila 12_10_15. Abdelqadir Jilali.mov”

0'00'' ♩ = 122 0'28''

Staff A shows a melodic motif consisting of a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. A blue arrow points to the right above the staff, indicating the direction of the melody.

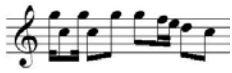
Baila Il (asistida por una de las participantes quien la sostiene de la cintura) y otra de las *M'almat*, ambas cubiertas completamente de blanco. Están de pie, dan pequeños saltos y agitan levemente la cabeza. Todos los músicos ejecutan sus instrumentos sentados (el patrón rítmico ejecutado con los *qraqeb* es  y el de los *gwel* es ). El resto de las *M'almat* entonan invocaciones.


⁸⁰ El extracto analizado corresponde a una de las grabaciones de las danzas destinadas a la evocación del santo Abdelqadir Jilali durante la *lila* del 12 de octubre.

0'28''

0'55'' ♩ = 132

B




Los músicos, quienes se mantienen sentados, aumentan la velocidad progresivamente. El *qraqeb* conserva el mismo patrón rítmico y uno de los intérpretes de *gwel* realiza una leve variación en el golpe resultando el siguiente patrón: . Los saltos de Il son más pronunciados. Además, agita los brazos y da gritos. Levanta su mano derecha y la sacude al ritmo de la música. La otra mujer en trance realiza los mismos movimientos que en el instante anterior.

1'00''

1'29''

C





Al parecer, Il indica a las *ghaytat* el cambio de divisa musical mediante un nuevo gesto de su mano derecha. Esta se acerca a los intérpretes de *gwel* (que ejecutan el patrón ) para oír su canto. Los músicos “estabilizan” el tempo. El intérprete de *qraqeb* deja de ejecutar su instrumento. Las posesas dejan de dar saltos; ambas mueven la cabeza levemente. Ch se acerca a Il y pone sus manos sobre la cabeza de ella. Luego el *moqaddem* se retira y la poseída se inclina aún más en dirección a los ejecutantes de *gwel* (quienes alternan el canto solista y en momentos son entonados por sus acompañantes femeninas)⁸¹. El intérprete de *qraqeb* se pone de pie.

1'29'' ♩ = 126

1'52''

A

El intérprete de *qraqeb* ejecuta su instrumento nuevamente () los *gwel* continúan con el patrón anterior () Los movimientos de ambas poseídas son los mismos descritos en la sección anterior. Ch emite un breve gemido⁸².

⁸¹ Uno de los intérpretes de *gwel* está ubicado al lado derecho de Il, mientras el otro al lado izquierdo. El motivo musical alternado es el mismo que ejecutan las *ghaytat*.

⁸² El *moqaddem* emite un tipo de gemido característico de las ceremonias de posesión. El grito al que se hace referencia, recuerdo haberlo oído en otros momentos de las *lilat* analizadas y en otra ceremonia que tuvo lugar durante el *mussem* de Sidi Ali en la localidad que lleva el mismo nombre. Esta *lila* fue acompañada por músicos *Jilala* (cofradía religiosa) y organizada por otro *moqaddem*.

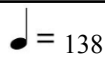
1'52''

1'59''





II se mantiene inclinada hacia los *gwel* –quienes ejecutan el patrón rítmico anterior- y da leves saltos hacia los lados. La otra poseída no realiza nuevos movimientos. Algunas de las asistentes acompañan con palmadas. Los *graqeb* acompañan con el mismo patrón rítmico.

1'59''


2'23'' 



Accelerando progresivo. Los intérpretes de *gwel* vuelven a ejecutar el patrón rítmico . El ejecutante de *graqeb* () acerca sus instrumentos a II. Esta se agita dando saltos más pronunciados y sacudiendo los brazos. Emite algunos gritos y cuando deja de moverse parece indicar a los intérpretes de *ghayta*, a través de un último gemido y el aleteo de la mano derecha, el cambio de melodía. Los músicos ejecutan una nueva divisa musical.

Los tres motivos musicales utilizados (A, B y C) cuentan con la misma longitud (cuatro tiempos) y no presentan similitudes significativas en su perfil melódico. Son tres divisas musicales distintas y no relacionadas entre sí desde un punto de vista formal. En este caso, el procedimiento melódico asociado a los momentos de “dramatización musical” es el uso de un mismo motivo (**B**) durante los momentos en que los músicos aceleran el tempo (de los 0'28'' a los 0'55'' y de los 1'59'' a los 2'23'') y se observa un aumento de la agitación de una de las poseídas (II)⁸³.

Por tanto, la aceleración del “tempo melódico” está asociada a motivos de reducida longitud (máximo cuatro tiempos) y no siempre estas divisas musicales derivan del acortamiento de melodías anteriores. Dado que el aumento en el “tempo melódico” siempre está acompañado por el *accelerando-crescendo* característico de los momentos de crisis (o culminación) del trance, propongo que la “dramatización musical” sea entendida, en el repertorio *hamadcha* utilizado en ritos de posesión, como el aumento de la velocidad, de la intensidad y del “tempo melódico”. A través del aumento en la celeridad de estos tres aspectos –que posiblemente sean experimentados por el poseído como una sobre estimulación

⁸³ Nótese también la asociación del patrón rítmico , interpretado por los *gwel*, a la melodía **B**.

perceptiva-sonora- los músicos parecen conducir al individuo en trance hacia los momentos de paroxismo en la posesión.

Continuaré presentando algunas transcripciones y descripciones videográficas de extractos de la *lila* del día 3 de octubre de 2015 acompañada por músicos *gnawa*, con el fin de analizar la relación que en este repertorio tienen el *accelerando-crescendo* con la repetición melódica y con los momentos de mayor agitación por parte de las poseídas. El primer cuadro corresponde a una de las danzas finales de evocación del espíritu Sidi Mimun. Las melodías representadas consisten en los cantos en textura responsorial ejecutados por el *m'Allem* (pentagrama superior) y la *qarqabiya* (pentagrama inferior). Al igual que en los análisis videográficos de extractos de la *lila* acompañada con músicos *hamadcha*, los patrones rítmicos interpretados por los *qraqeb* son indicados en la descripción performática. Las figuras rítmicas escogidas para representar estos patrones en ningún caso son exactas, dada la relatividad de los ritmos ejecutados. Por esta razón he elegido las figuras rítmicas convencionales que me han parecido más próximas a los patrones utilizados. Otra dificultad o imposibilidad, es la transcripción de la línea melódica del *guembri* –que como ya se ha mencionado es el instrumento más importante para la actividad ritual *gnawa*- puesto que en los momentos seleccionados para el análisis el volumen de los *qraqeb* no permite la audición del cordófono. Estos criterios de transcripción y descriptivos son aplicados en todos los análisis de repertorio *gnawa*.

Anexo 2. Videos: “4. Lila 3_10_15. Sidi Mimun 1.mov”

0'00'' $\text{♩} = 120$ 1'27''

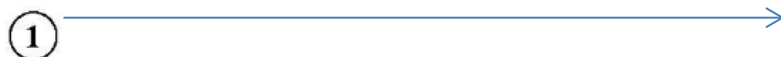
→

El *m'Allem* ejecuta el *guembri* y protagoniza el canto responsorial. La *qarqabiya*, que responde con la misma melodía cantada por el *m'Allem*, acompaña con los *qraqeb* (con el patrón rítmico $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) al comienzo de la sección y luego con las palmas. La divisa ^①, al igual que todos los motivos presentados en este capítulo, es repetida con variaciones en el ritmo y en la melodía la mayoría de las veces. Las luces están apagadas por lo que la toma analizada no permite observar demasiados detalles en el comportamiento de la poseída. De todos modos, puede verse a Im, quien realiza la *hadra* desde el comienzo de esta danza dedicada a Sidi Mimun, mover los brazos de un lado a otro (sostiene un velo de coloro negro con su mano izquierda). B sujeta a la posesía desde su túnica. A los 4'47'' la *qarqabiya* ejecuta nuevamente el patrón rítmico $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ con los *qraqeb*. Im reacciona a la entrada de

los idiófonos de entrechoque, sus movimientos son más enérgicos, se acerca a los músicos y agita notoriamente la cabeza.

1'27'' (♩=126): finaliza el canto responsorial. Puede oírse levemente al *guembri* (aunque no lo suficiente para ser transcrito) y a los *qraqeb* ejecutando el mismo patrón rítmico. Los músicos aceleran el pulso y aumentan la intensidad. La exaltación de Im aumenta.

1'44'' (♩=132) 2'10''



Los músicos cantan la misma divisa (1) en textura responsorial. El *m'alletm* continúa ejecutando el *guembri* y la *qarqabiya* los *qraqeb*. El pulso se estabiliza y los movimientos de la poseída continúan siendo los mismos, pero menos agitados.

2'10'' 6'14'' (♩=138)

Por algunos segundos los músicos dejan de entonar el canto responsorial (1) y ejecutan un breve *crescendo* y *accelerando*. No se observan cambios sustanciales en el trance de la poseída.

2'32'' 2'47''

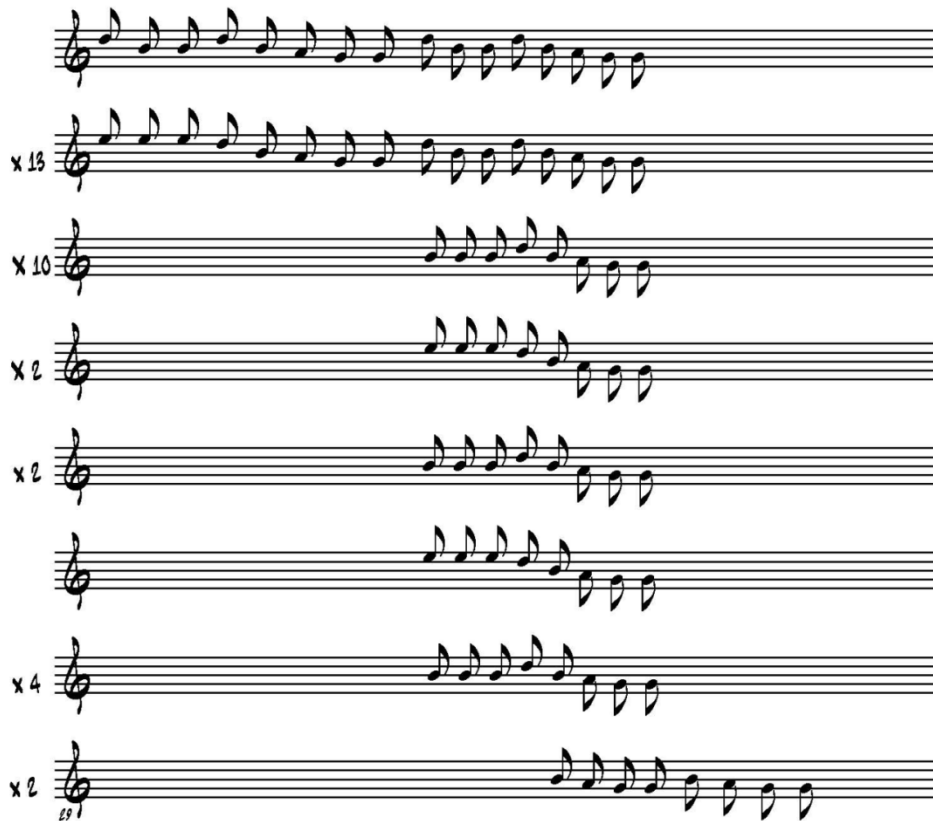


Los músicos retoman el canto en textura responsorial, pero las respuestas al canto principal del *m'alletm* son más breves y simultáneas a la melodía que entona. Esto es ilustrado en la transcripción con el número (2). El objetivo de esta transcripción es mostrar la nueva “dinámica” responsorial; esta representación no incluye los ornamentos y variaciones rítmicas y melódicas realizadas, en este caso, en función del texto. La *qarqabiya* deja los *qraqeb* y acompaña con las palmas. El pulso se estabiliza y los movimientos de la poseída son los mismos. B sostiene a Im desde la cintura.

Primero, he de indicar que los cantos en textura responsorial no están vinculados a los momentos de “dramatización musical”. Es más, en estos instantes el pulso se estabiliza. Son las secciones protagonizadas por el *guembri* y los *qraqeb* donde el pulso y el volumen son aumentados. Segundo, al comparar el canto responsorial (1) y (2), se observa un acortamiento en relación al momento en que la *qarqabiya* responde los cantos protagonizados por el *m'alletm*. Esta segmentación puede observarse en otra pieza de evocación al mismo espíritu

(Sidi Mimun). Nuevamente, recorro a la representación paradigmática para proporcionar una clara visualización del procedimiento melódico. Las plicas hacia arriba indican el canto principal, protagonizado en esta oportunidad por el *moqaddem*, y las plicas hacia abajo corresponden a los cantos interpretados por la *qarqabiya*.

Anexo 2. Videos: “5. Lila 3_10_15. Sidi Mimun 2.mov”



Antes de comentar el cuadro presentado, describiré brevemente lo ocurrido en los dos minutos transcurridos durante la ejecución del canto transcrito:

Anteriormente a lo descrito a continuación, los músicos –quienes solo interpretan sus instrumentos: *guembri* y *qraqeb*- ejecutaban un *accelerando* y *crescendo*. Una de las poseídas agita su cabeza con violencia apoyada en rodillas y manos y muy cerca de los músicos. La otra poseisa baila de pie y también agita su cabeza. Esta es asistida por su hermana (B).

Cuando el *m’allem* comienza a cantar los jóvenes músicos de la *qarqabiya* dejan de tocar sus instrumentos, dan palmadas y acompañan el canto. B coloca un velo negro sobre la cabeza de Im. Se escuchan albórbolas. El *moqaddem* continúa con el canto comenzado por el *m’allem*. Im se tranquiliza, mientras la otra poseída continúa con su exaltación pero ahora apoyada solo en las rodillas; una de las *M’almat* se le acerca para cubrirla con un velo del color de los espíritus *gnawa*. Pasados algunos segundos, vuelve a su posición anterior y agita

enérgicamente su cabeza. Las asistentes entonan invocaciones y nuevamente albórbolas. Finaliza el canto responsorial protagonizado por el *moqaddem*. El acompañamiento de palmas permite oír el *guembri*. Posteriormente, los músicos retomarán el canto responsorial y la *qarqabiya* ejecutará nuevamente los *qraqeb* conduciendo, a través de una *accelerando* y *crescendo*, a un nuevo momento de exaltación por parte de la poseída.

A pesar del estilo responsorial, puede observarse el principio de reiteración de motivos cada vez más breves. Sin embargo, la segmentación melódica no está relacionada con el *accelerando-crescendo*. Es más, cuando los músicos comienzan con el canto responsorial la exaltación de una de las poseídas disminuye. En otras palabras, puedo concluir, en base al análisis de los casos anteriores, que en el repertorio *gnawa* la segmentación de melodías en el canto -que puede ser entendida como el aumento del “tempo melódico”- no se vincula necesariamente con los momentos de “dramatización musical” ni con los instantes de mayor exaltación por parte de las poseídas.

Para apoyar esta idea, presento un último análisis videográfico de otro extracto de la *lila* acompañada por músicos *gnawa*. El momento descrito se refiere a los minutos finales de una de las danzas de evocación del santo Sidi Musa y las transcripciones corresponden al canto⁸⁴.

Anexo 2. Videos “6. Lila 3_10_15. Sidi Musa.mov”

2'30'' ♩=144

2'44''



El *m'allet* ejecuta el *guembri* y lidera los cantos en textura responsorial. Los tres músicos de la *qarqabiya* tocan los *qraqeb* (ejecutan el patrón rítmico ♩♩♩ desde el comienzo hasta el final de la pieza) y cantan. Aceleran el tempo progresivamente desde hace unos segundos. El se mueve apoyada en rodillas y manos; agita la cabeza de un lado a otro y sus manos están dentro de un pequeño pocillo con agua. Im está a un costado de ella y sostiene una botella con este líquido en su mano izquierda. Las *M'almat* entonan invocaciones y albórbolas.

⁸⁴ Las melodías transcritas fueron identificadas al comienzo de la grabación. Durante los minutos descritos en el presente cuadro es casi imposible determinar las líneas melódicas de las voces. Sin embargo, los gestos del grupo *gnawa* permiten establecer que canto responsorial es repetido y en qué momento.

2'44''

3'00'' ♩=152



Im abandona la sala. La poseída endereza el torso y agita las manos y cabeza (sus ojos se mantienen cerrados). Arrodillada avanza unos pocos pasos hacia adelante y hacia atrás. Las *M'almat* continúan con las invocaciones. Im regresa y con su mano derecha arroja gotas de agua sobre Il.

3'00''

3'20''



Los músicos continúan con el *accelerando* progresivo. Mientras Im le arroja agua, la posesa se aproxima al suelo y agita su cabeza. Se escuchan alórbolas. Im toma la cabeza de Il y vierte agua en ella directamente desde la botella.

3'20''

3'31''



Una de las mujeres, próxima a la poseída, quita la pequeña fuente con agua de debajo de Il para que esta no se lastime. Im continua arrojándole agua con su mano derecha. La poseída gime y gateando se aproxima a los músicos, luego se detiene y apoya su cabeza en el suelo.

3'31''

3'48'' ♩=160



La formación musical siempre es la misma y la aceleración progresiva del pulso continua. Por un momento Il parece no moverse. A continuación, mueve los hombros sin dejar de apoyar la cabeza en el piso. Im toma un velo azul del suelo y lo conserva en sus brazos.

3'48''

4'00''



Nuevamente la poseída parece no moverse y se mantiene apoyada sobre las rodillas, manos y frente.

4'00''

4'12''



Im se arrodilla y humedece con agua los pies de Il. La poseída levanta el torso y mueve los hombros mientras se mantiene arrodillada.

4'12''

4'20''



Il levanta los brazos y mueve el torso. Se golpea el pecho con su mano derecha. Im, arrodillada, se acerca al brazo extendido de la poseída y le arroja agua. La poseída se acerca a su asistente y esta le vierte agua en su pecho.

4'20''

4'37''



Im continua vertiendo agua sobre el pecho de la poseída y luego en su cuello. Il ayuda a humedecer estas partes y con ambas manos golpea levemente su pecho. La poseída se pone de pie y comienza a dar brincos. Im también se pone de pie y danza con los brazos extendidos sosteniendo el velo azul y la botella.

4'37''

5'06''



La poseída (siempre con los ojos cerrados) y su asistente danzan de pie dando leves saltos. Las *M'almat* entonan invocaciones. Im cubre la cabeza de Il con el velo azul. Esta continúa dando leves saltos y extiende los brazos aún más.

5'06'' ♪=176

5'14''



Se escuchan albórbolas. La poseída lleva su mano derecha a la cabeza y continua dando saltos. Luego se inclina en dirección a los músicos con los brazos extendidos. El *m'allem* y la *qarqabiya* finalizan la pieza y continúan con las invocaciones características luego de cada danza.

La melodía señalada con el número ① es segmentada a través de la modificación de la longitud del canto en textura responsorial (②). Mi primera impresión al revisar el video analizado, fue que los *accelerandos* y *crescendos* eran realizados junto con el canto responsorial ②. No obstante, posteriores revisiones me permiten proponer que el aumento del tempo y de la intensidad está igualmente vinculado tanto con la melodía ① como con la melodía ②, puesto que el *accelerando-crescendo* es ejecutado a lo largo de todo el extracto. Este aumento permanente de la “dramatización musical” probablemente se deba al momento de la danza, correspondiente a la culminación de una de las secciones.

En base a lo anterior, concluyo que en el repertorio *gnawa* utilizado en la *lila* objeto de estudio en este trabajo, la segmentación y aceleración del “tempo melódico” del canto -en textura responsorial- no es un elemento característico de los momentos de “dramatización musical” y consecuente aumento en la exaltación de las posesas. Queda pendiente para posteriores investigaciones el análisis de las melodías utilizadas por el *guembri* en las secciones en que el tempo e intensidad de la música son aumentados. Una posibilidad es que la longitud de los motivos interpretados por este instrumento sea reducida en los momentos de mayor agitación de los individuos en trance⁸⁵. Lo que sí queda claro, es que la mayoría de las veces la dramatización general es conducida por el *guembri* y acompañada por los *qraqeb*⁸⁶. Postulo, además, que los intérpretes del idiófono alcanzan, en los momentos de mayor agitación de la posesión, una velocidad máxima del tempo dada por las posibilidades de ejecución del instrumento (caracterizado por su peso debido al material de construcción).

3.2. Otros elementos sensoriales presentes en la *lila* y su relación con la música y posesión.

En los siguientes párrafos me referiré brevemente a la manifiesta relación entre repertorio musical, textos, colores y fragancias utilizados en las distintas secciones de la *lila*. No es pertinente a este trabajo profundizar en estos nexos e indicar las correspondencias

⁸⁵ Puede identificarse con claridad la línea melódica ejecutada por el *guembri* generalmente al inicio de cada pieza y en los momentos en que la *qarqabiya* acompaña con las palmas. Sin embargo, es imposible distinguir las melodías de este instrumento justamente en los momentos utilizados en este trabajo para los análisis, debido al volumen de los *qraqeb* y a la saturación que producen en la grabación. Es posible encontrar grabaciones de audio y video en internet donde el *guembri* es amplificado y puede oírse con claridad. Estas grabaciones no son consideradas en esta investigación, ya que las melodías del cordófono requeridas para el análisis son ejecutadas en un contexto y momentos bien precisos.

⁸⁶ Para un detallado análisis de las melodías utilizadas por el *guembri* y asociadas a cada espíritu véase Sum 2012.

específicas entre santo (o espíritu), color y fragancia, ya que esto ya ha sido desarrollado por otros autores (véase Therme 2012, Sum 2013). Sin embargo, considero de suma importancia mencionar la relevancia de los otros estímulos sensoriales presentes en este culto de posesión particular para no caer en una especie de sesgo disciplinar al considerar a la música como el elemento más importante en la generación de la posesión. Como indica Mastnack:

The function of music within a healing ceremony may be analyzed only if we include the interaction of all levels of communication – auditory, visual, tactile, olfactory, gustatory and ultimately psychical. Depending on the occasion, the focus is more on one component, either on the visual through gestures, mimics, dance of the magician, or on the auditory through sounds, drums, screaming or music⁸⁷ (Mastnack 2009, 292, citado en Fachner y Rittner 2011, 235).

Esta interacción también es observada por Giannatassio (1992) quien propone considerar, además del esquema músico-verbal y las estimulaciones olfativa, visual y sonora, los efectos de la estimulación cinética y proxémica en la provocación del trance. En las ceremonias estudiadas pude observar la presencia de todos los aspectos mencionados por el autor italiano. En cuanto al esquema músico-verbal, aunque en este trabajo no han sido incluidas traducciones de textos utilizados durante las ceremonias de posesión, los análisis realizados muestran la relación entre motivos musicales y textos alusivos al espíritu o santo evocado en ese momento. No es necesario el conocimiento del idioma para distinguir -sobre todo en las respuestas del coro *gnawa* y de las invocaciones- nombres de *mluk* y *salihin* o de Alá y el Profeta en los cantos utilizados durante las *lilat*. En el caso de los *Hamadcha*, esta tarea se dificulta debido al modo críptico (al parecer intencional) en que son interpretados los textos que acompañan a la música. Respecto a la estimulación olfativa, visual y sonora (entendiendo sonoro como aquellos estímulos auditivos no musicales) cada uno de estos aspectos ya han sido mencionados a lo largo de este trabajo, pero no es redundante sintetizarlos a continuación: los inciensos utilizados para cada entidad (estimulación olfativa), las ropas y velos de colores característicos de cada santo y espíritu (estimulación visual) y las invocaciones y albórbolas emitidas por las asistentes generalmente en los momentos de mayor exaltación de las poseídas (estimulación sonora). En la variedad de movimientos realizados por las posesas observados en la descripción etnográfica y videográfica se comprueba la

⁸⁷ “La función de la música dentro de una ceremonia de sanación puede ser analizada solo si incluimos la interacción de todos los niveles de comunicación –auditivo, visual, táctil, olfativo, gustativo y en último término síquico- dependiendo de la ocasión, el foco está en más de un componente, o bien en lo visual a través de gestos, mímica, baile del mago, o bien en lo auditivo a través de sonidos, tambores, gritos o música”.

estimulación quinésica. Respecto a la variación de la proxémica, esta resulta evidente en la *lila* acompañada por músicos *hamadcha*, en cuya *performance* existía la constante preocupación por cantar y ejecutar sus instrumentos cerca del individuo en trance e incluso rodearlo con el objetivo de contribuir a la exaltación de la posesión.

Sum (2012) propone que la música es la que indica a los asistentes en qué parte de la *lila* se está. Creo que esto no es correcto, ya que no es solo la música (o no es primero la música) la que sitúa a los participantes en las distintas secciones de la ceremonia. Los otros estímulos sensoriales (colores y fragancias) y otras acciones simbólicas contribuyen a ubicar a los participantes en determinado momento de la ceremonia y además generan conjuntamente un contexto ritual general propicio para el surgimiento de la posesión. Es cierto que la música ocupa un lugar central en este culto de posesión al mantener la “ilusión” de otra identidad y sostener la danza, entendida como el medio a través del cual el poseído socializa con el grupo el nuevo estado (Rouget [1980] 1985, 324). Sin embargo, sin la existencia del resto de los elementos sensoriales y simbólicos, que podrían ser considerados periféricos en relación con la música pero en ningún caso epifenómenos, el correcto desarrollo de la *lila* y su éxito no serían posibles.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha perseguido el objetivo de identificar los elementos musicales generales (paramétricos y no paramétricos) utilizados por músicos *gnawa* y *hamadcha* durante la ceremonia de posesión característica de la cofradías religiosas marroquíes (*lila*), así como relacionar los procedimientos observados en la música con otros elementos sensoriales y simbólicos presentes en el rito. Además de identificar los elementos descritos, se ha intentado determinar su papel en la generación de la posesión, particularmente en los momentos en que los poseídos manifiestan mayor agitación.

El análisis musicológico (basado en este caso en la disposición paradigmática de la transcripción musical) no era suficiente para esta investigación, debido a la relevancia dada a elementos performáticos en este trabajo. El estudio de la música de cultos de posesión, con funciones sociales bien determinadas, hace necesaria la complementación de los métodos musicológicos con herramientas del análisis de la *performance* y de las disciplinas etnográficas. En este caso, resulta pertinente el uso del método videográfico propuesto por Qureshi (1987), adaptado a las necesidades particulares del objeto de estudio, y la descripción etnográfica interpretativa. Las metodologías mencionadas permiten la observación del objeto sonoro en su contexto general, vinculado al desarrollo de la posesión y a los otros componentes, ya sean sonoros, visuales u olfativos.

El método de visualización paradigmática, cuyo criterio de segmentación analítica es precisamente la repetición, resulta apropiado para graficar y esclarecer el comportamiento melódico durante los instantes de paroxismo del trance. Entendidas las estrategias de fragmentación melódica presentes en los repertorios estudiados, puede establecerse su relación con determinados parámetros musicales –como *accelerando* o *crescendo*- en momentos determinados del desarrollo de la ceremonia pesquisada. El análisis videográfico-performático permite evidenciar el proceso dinámico entre músicos y participantes y la manera en que la interacción entre ambos determina la ejecución musical y el desarrollo de la posesión. La dinámica entre músicos y poseído en las ceremonias analizadas muestra una relación dialógica y no una categórica diferenciación entre trance conducido y posesión inducida a través de –entre otros elementos- la *performance* musical. Estas observaciones permiten matizar la afirmación de Rouget ([1980] 1985) de que, al parecer, la única característica transversal presente en la posesión es que la música no es producida por el poseído sino por músicos que contribuyen a inducir su trance. Si bien he decidido no

profundizar en esta idea pues el papel activo del poseído en el trance ya ha sido desarrollado por Hell (2006), me pareció necesario dejar constancia de esta observación –que confirma la hipótesis de dicho autor- en las conclusiones del presente trabajo, aunque este tema no haya sido desarrollado durante los capítulos del mismo.

La etnografía presentada en el capítulo II es una descripción densa que busca interpretar el desarrollo, funciones y papel de la música y otros elementos perceptuales en las ceremonias de posesión. Por un lado, se confirma la estructura de *lila* propuesta por diversos autores (El Hamel 2008, Aydoun 1992, Sum 2012) dividida en tres grandes secciones. Y aunque solo la tercera parte corresponde a las danzas de evocación de espíritus y santos, las primeras dos preparan y posibilitan el surgimiento de la posesión. Por otro lado, pueden observarse las similitudes del panteón *m'almat* con el del resto de las hermandades religiosas (presencia de santos y espíritus) y sus particularidades (protagonismo de espíritus femeninos).

Queda demostrado el uso por parte de los músicos *gnawa* y *hamadcha* del *accelerando-crescendo* en los momentos de mayor agitación de los poseídos. En el caso de los *Hamadcha*, la “dramatización de la música” también está asociada a un procedimiento de segmentación de patrones rítmico-melódicos que en este trabajo he denominado aceleración del “tempo melódico”. El aumento del pulso, el incremento de la intensidad y la sensación de celeridad producto de la fragmentación de melodías pueden ser experimentados por el individuo en trance como factores de una sobre estimulación sonora. Este aumento de estímulos auditivos es acompañado por otras sensaciones -ya mencionadas- que pueden ser visuales, olfativas, cinéticas y/o proxémicas. Todo lo anterior, sumado al significado cultural de los ritos de trance –sus participantes experimentan a lo largo de su vida un proceso de inmersión cultural que dota de sentido a los elementos perceptuales asociados a las divinidades- y a la extensa preparación previa a las danzas de posesión, genera un contexto favorable y sugestivo para que el trance sea experimentado por quienes cuenten con la disposición y las competencias para hacerlo.

Tanto los posibles efectos que pueda tener la sobre estimulación sensorial en la generación del trance, como la conformación de arraigados significados culturales y psicológicos asociados a espíritus y santos, y lo determinante de la disposición del individuo en el éxito de la posesión, son tres temas no profundizados en este trabajo, pero que constituyen ámbitos de estudio necesarios para la comprensión de los cultos de posesión. Esta investigación, cuyas principales herramientas son el trabajo etnográfico y el análisis

musicológico y performático, observa algunos elementos de un culto de posesión específico, pero en ningún caso logra –porque, además, no es el objetivo que se ha perseguido- esbozar la totalidad del complejo fenómeno al que se refiere.

Volviendo al objeto de estudio específico de este trabajo, los repertorios utilizados durante la posesión por las cofradías *Gnawa* y *Hamadcha*, corresponde señalar dos aspectos no pudieron ser profundizados debido a diversas dificultades. Si bien el esquema músico-verbal ha sido mencionado en la segunda parte del capítulo III, un estudio minucioso de los textos de las piezas musicales utilizadas durante las danzas de evocación a espíritus y santos requiere del conocimiento del árabe local y de trabajos de campo más prolongados, ya que las grabaciones no permiten a veces la clara audición de estos textos debido a la peculiar forma de cantar (de modo críptico) de algunos músicos. Estadías más extensas en el campo permitirían la familiarización con estas formas de ejecución. Por otro lado, las dificultades para oír con claridad las melodías del *guembri* en los momentos de “dramatización de la música” requieren de la aplicación de otras metodologías como grabaciones experimentales de audio o bien el aprendizaje de este instrumento en el campo.

Para Rouget ([1980] 1985, 325) “*the major function of music thus seems to be maintaining the trance*”⁸⁸. Esta función es clara durante las *lilat* analizadas en este trabajo. Pero si la principal función de la música es mantener el trance ¿qué papel cumple esta en la generación del mismo? Ha quedado de manifiesto en el capítulo precedente la relación entre los momentos de “dramatización musical” y mayor exaltación por parte de las poseídas. En base a esta coincidencia podría afirmarse que la música conduce hacia el paroxismo en el trance, ya que la mayoría de los casos parecen así indicarlo. Sin embargo, las observaciones de Hell (2006) como las mis propias ponen en duda la supuesta conducción exclusiva de los músicos y demuestran el protagonismo del poseído en la generación de su propio trance. Además, los casos –minoritarios, pero no por esto menos significativos- de trance convulsivo en momentos en que la música no es modificada en ninguno de sus parámetros pueden ser interpretados como otro argumento para relativizar cualquier enunciado absoluto que quiera proponerse.

La misma relatividad característica del trabajo sobre música y trance de Rouget -quien cada vez que esboza una regla general advierte sobre los casos que la contradicen- parece estar presente en mis conclusiones finales. Afirmo que en la mayoría de los casos los instantes

⁸⁸ “... la función principal de la música parece ser, de esta manera, mantener el trance”.

de un trance más agitado son acompañados con el aumento en la “dramatización de la música”. En el caso de los *Hamadcha* la repetición de fragmentos melódicos de reducida longitud es constitutiva de esta “dramatización”, lo que genera la sensación del aumento del “tempo melódico”. Sin embargo, no puedo asegurar que los procedimientos musicales mencionados provoquen el paroxismo en el trance, ya que es necesario considerar el papel activo del individuo en su propia posesión y la interacción con elementos sensoriales, culturales y psicológicos.

En síntesis, a lo largo del presente trabajo espero haber demostrado que la música es un elemento más dentro del complejo entramado de la *lila* y solo por momentos ocupa un papel protagónico. Los componentes rituales y sensoriales actúan conjuntamente en la generación de estados no habituales de conciencia asociados a la posesión por un espíritu o santo. Ningún elemento utilizado en el trance debe ser considerado un epifenómeno. Futuras investigaciones sobre cultos de posesión entre las cofradías marroquíes –u otros casos de trance- deberán organizarse sobre una base interdisciplinar que considere las visiones musicológica, antropológica, performática, neurológica y psicológica con el fin de ofrecer resultados que superen la anticuada discusión entre interpretaciones culturalistas y mecanicistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldridge, David, y Jörg Fachner, eds. 2009. *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London ; Philadelphia: Jessica Kingsley Pub. Ayydūn, Aḥmad. *Musiques du Maroc*. Casablanca: EDDIF, 1992.
- Bacigalupo, Ana. 2001. *La voz del kultrun en la modernidad: tradición y cambio en la terapéutica de siete machi mapuche*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Becker, Judith. 2004. *Deep listeners: music, emotion, and trancing*. Bloomington: Indiana University Press.
- Berliner, Paul. 1975-76. "Music and spirit possession at a Shona bira". *African Music* 5: 130-39.
- _____. 1978. *The soul of mbira: Music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Blacking, John. 1985. "The context of Venda possession music: Reflections on the effectiveness of symbols". *Yearbook for Traditional Music* 17: 64-87.
- Bourguignon, Erika, ed. 1973. *Religion, Altered States of Consciousness, and Social Change*. Columbus: Ohio State University Press.
- _____. 1976. *Possession*. San Francisco: Chandler and Sharp.
- Bruni, Silvia. 2013. "Confraternite e riti femminili in Marocco: «masmūdi» e «sūssīa»". Tesi di laurea magistrale, Università di Bologna.
- Cámara, Enrique. 2015. "Traits de musique rituels Hamadcha. Des homologues possibles?". Comunicación presentada en Workshop autour du projet DRUM: Déguisement, rituel et musique. Rabat, 5 de mayo.
- Chlyeh, Abdelhafid. 1999. *Les Gnaoua du Maroc: itinéraires initiatiques, transe et possession*. Casablanca: Pensée sauvage.
- Claisse, Pierre-Alain. 2003. *Gnawa Marocains de Tradition Loyaliste*. París: L'Harmattan.
- Conner, William y Milfie Howell. 1984. "Ṭabl [tabla]". En *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, editado por Stanley Sadie. London: Macmillan Press.
- Crapanzano, Vincent. 1973. *The Hamadsha: A study in Moroccan ethnopsychiatry*. Berkeley: University of California Press.
- Daniélou, Alain. 1975. "Musiques et danses d'extase". *Le Courrier*, octubre. Paris: Unesco.
- Dick, Alastair y Devdan Sen. 1984. "Ṭablā [tabla]". En *The New Grove Dictionary of Musical*

- Instruments*, editado por Stanley Sadie. Londo: Macmillan Press.
- Durán, Lucy. 1984. "Guinbri". En *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, editado por Stanley Sadie. Macmillan Press.
- Eli, Victoria. 2010. "Fiesta y música en la santería cubana". En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, editado por Albert Recasens y Christian Spencer, 173-180. Madrid: SEACEX y AKAL Ediciones.
- Eliade, Mircea. 1976. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica. Ed. orig.: *Le Chamanisme et les Techniques Archaïques de l'Extase*. París: Payot, 1951.
- Emoff, Ron. 2003. *Recollecting from the past: Musical practice and spirit possession on the East coast of Madagascar*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Erlmann, Veit. 1982. "Trance and music in the Hausa Boòrii spirit possession cult in Níger". *Ethnomusicology* 26 (1): 49-58.
- Fachner, Jörg y Sabine Rittner. 2011. "Ethno Therapy, Music and Trance: An EEG Investigation into a Sound-Trance Induction". En *States of Consciousness*, editado por Dean Cvetkovic y Irena Cosic, 235-256. Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg
- Ferricgla, Josep María. 1998. "La relación entre la música y el trance extático". *Música oral del Sur: revista internacional* 3: 165-79.
- Friedson, Steven M. 1996. *Dancing prophets: Musical experience in Tumbuka healing*. Chicago, IL, y London: University of Chicago Press.
- _____. 2009. Friedson, Steven M. *Remains of Ritual: Northern Gods in a Southern Land*. Chicago, IL, y London: University of Chicago Press.
- Garino, Alessandro. En prensa. "Cantare i gin". *Archivio Antropologico Mediterraneo*.
- Geertz, Clifford. 1990. *La interpretación de las culturas*. Traducido por Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa. Ed. orig.: *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books, 1973.
- _____. 1994. *Observando el Islam: el desarrollo religioso en Marruecos e Indonesia*. Traducido por Alberto López. Barcelona: Ediciones Paidós. Ed. orig.: *Islam observed. Religious development in Morocco and Indonesia*. Chicago, IL, y London: University of Chicago Press, 1968.
- Giannattasio, Francesco. 1992. *Il concetto di musica :contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

- Guardione, Yolanda. 1996. *Tierra del sol poniente: Marruecos : gentes, tradiciones y creencias*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hagedorn, Katherine. 2001. *Divine utterances: The performance of Afro-Cuban santería*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Hell, Bertrand. 2006. "Ouvrir le poing. Écoute, parcours initiatique et possession (Maroc, Mayotte)". *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 19: 161-78.
- Herber, J. 1923. "Les Hamadcha et les Dghoughiyyin". *Hespéris* 3: 217-35.
- Jackson, Anthony. 1968. "Sound and ritual". *Man*, n-s., 3: 293-99.
- Jankowsky, Richard C. 2006. "Black spirits, white saints: Music, spirit possession, and sub-Saharan in Tunisia". *Ethnomusicology* 50 (3): 373-410.
- _____. 2007. "Music, Spirit Possession and the In-Between: Ethnomusicological Inquiry and the Challenge of Trance". *Ethnomusicology Forum* 16 (2): 185-208.
- _____. 2010. *Stambeli: music, trance, and alterity in Tunisia*. Chicago etc.: The University of Chicago Press.
- Kapchan, Deborah. 2002. "Music in Performance: Following the Entranced Ones – Gnawa Performances and Trance in Rabat, Morocco". En *The Garland Encyclopedia of World Music*, editado por Virginia Danielson. Londo: Routledge.
- Kartomi, Margaret. 1973. "Music and trance in central Java". *Ethnomusicology* 17: 163-208.
- Martino, Ernesto De. 2014. *La tierra del remordimiento*. Traducido por Juan Vivanco. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Meneses, Juan Diego Diaz. 2016. "Listening with the Body: An Aesthetics of Spirit Possession Outside the Terreiro". *Ethnomusicology* 60 (1): 89-124.
doi:10.5406/ethnomusicology.60.1.0089.
- Mercado, Claudio. 1995-1996. "Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo". *Revista Chilena de Antropología* 13: 163-96.
- Needham, Rodney. 1967. "Percussion and transition". *Man* 2: 606-14.
- Neher, Andrew. 1961. "Auditory driving observed with scalp electrodes in normal subject". *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology* 13: 449-51.
- _____. 1962. "A Physiological Explanation of Unusual Behavior in ceremonies involving drums". *Human biology* 4: 151-60.
- Pâques, Viviana. 1991. *La religion des esclaves: recherches sur la confrérie marocaine des Gnawa*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Paquignon, Paul. 1911. "Les Mouloud au Maroc". *Revue du Monde Musulmane* 14: 525-36.

- Paredes, Javier. 2013. "Música *dance*, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo. Reflexiones en torno a una etnografía realizada en tres fiestas de Santiago de Chile". *Resonancias* 32: 65-76.
- Poché, Christian. 1984. "Ghayta". En *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, editado por Stanley Sadie. Macmillan Press.
- _____. 1984. "Qraqeb". En *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, editado por Stanley Sadie. Macmillan Press.
- _____. 1984. "Tarija". En *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, editado por Stanley Sadie. Macmillan Press.
- Pouchelon, Jean. 2012. "Entre deux mondes". *Cahiers d'ethnomusicologie* 25 : 9-23.
- Qureshi, Regula. 1987. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model For Musical Analysis". *Ethnomusicology* 31 (1): 56-86.
- Rice, Timothy. 2008. "Toward a Meditation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology". En *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley, 42-61. New York: Oxford University Press.
- Rouget, Gilbert. 1985. *Music and trance: A theory of the relations between music and possession*. Traducido por Brunhilde Biebuyck. Chicago, IL: University of Chicago Press. Ed. orig.: *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Edition Gallimard, 1980.
- Ruwet, Nicolas. 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Du Seuil.
- Sum, Maisie. 2011. "Staging the Sacred: Musical Structure and Processes of the Gnawa Lila in Morocco". *Ethnomusicology* 55 (1): 77-111.
- _____. 2012. *Music of the Gnawa of Morocco: Evolving Spaces and Times*. Tesis doctoral, University of British Columbia.
- Therme, Lisa. 2009. "Entre deux mondes. Essai sur le rôle social de la musique dans le rituel de transe thérapeutique de la *lila* dans la confrérie des Hamadcha du Zerhoun (Maroc)". Tesis doctoral, Institut de Recherche Interdisciplinaire sur les enjeux Sociaux (IRIS).
- _____. 2014. "Quand le culte des saints devient culte de possession – influences subsahariennes dans le rituel de la *lila*". En *Hamadcha du Maroc: rituels musicaux, mystiques et de possession*, editado por Brigitte Maréchal y Felice Dassetto, 109-122. Louvain: Presses universitaires de Louvain.

- Tolbert, Elizabeth. 1992. "Theories of Meaning and Music Cognition: An Ethnomusicological Approach". *The World of Music* 34 (3): 7-21.
- Wafer, Jim. 1991. *The taste of blood: Spirit possession in Brazilian candomblé*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Walker, Sheila S. 1972. *Ceremonial spirit possession in Africa and Afro-America*. Leiden: E. J. Brill.
- Westermarck, Edward. [1926] 1968. *Ritual and Belief in Morocco*. Vol. 1. Reedición. New York: University Books. Ed. orig.: 1926.

GLOSARIO

- *Baraka*: según Westermarck ([1926] 1968: 1, 35), significa “bendición” y se refiere a “Una fuerza misteriosa obradora de prodigios que es considerada una bendición de Dios, una ‘virtud bendita’ ”. Este mismo autor indica que el poder de la *baraka* fue transmitido desde el profeta a través de los descendientes de su hija Fátima. Para Geertz ([1968] 1994, 64) “En términos más amplios, la *baraka* no es, como a menudo ha sido representada, una fuerza parafísica, una especie de electricidad espiritual –una visión que, aunque no enteramente desprovista de base, la simplifica más allá de todo reconocimiento. Como la noción de Centro Ejemplar, es una concepción sobre el modo en que lo divino se extiende por el mundo. Implícita, falta de crítica y lejos de ser sistemática, es también una ‘doctrina’ ”.
- *Chakria*: hacha de forma circular identificada por mucho tiempo como emblema de los *Hamadcha* y utilizada por los devotos para mutilar la parte superior de sus cabezas. Hoy en día esta hacha es remplazada por cuchillos o el gesto de la mano sobre la cabeza (Therme 2009, 43).
- *Dhikr*: ejercicio religioso consistente en la repetición constante del nombre de Dios (Sum 2012, 77).
- *Ghayta* (pl. *ghaytat*): aerófono de soplo, de doble lengüeta y tubo cónico compuesto por un solo cuerpo unitario que incluye la campana; la doble lengüeta es independiente, similar a la de un fagot, y es incorporada en el momento de su ejecución. El instrumento generalmente tiene 400 mm de longitud y su campana 90 mm de diámetro (Poché 1984: 2, 42). Aydoun (1992, 128-129) agrega que este oboe es capaz de producir todos los sonidos cromáticos en el rango de una novena mayor, aunque algunos intérpretes pueden producir sonidos agudos fuera de este rango además de microintervalos.
- *Guembri*: laúd bajo de madera de tres cuerdas sin trastes; su tapa es de cuero de camello. Es el principal instrumento utilizado por los *Gnawa*. Un efecto percusivo extra es obtenido por el músico golpeando la caja con los dedos de la mano derecha (Durán 1984: 2, 86).
- *Gwel* (pl. *gwel*): tambor de copa con una membrana y cuerpo de cerámica. Es sostenido sobre el hombro y percutido con ambas manos.
- *Hadra*: significa “la presencia”. Según Therme (2009), es utilizado tradicionalmente para referirse a la invocación de dios y los santos. Por su parte, Bruni (2013, 77) lo

define como “un trance, una condición de éxtasis místico alcanzado a través de la música y la danza”.

- *Jinn* (pl. *jnun*): raza especial de seres espirituales creados antes que los hombres. En varios aspectos se parecen a los seres humanos. No tienen cuerpo pero se les atribuyen varias funciones corporales como comer, beber, hablar, reproducirse y estar sujetos a la muerte, aunque no en un sentido humano. Habitan los bosques, los ríos, el mar, las ruinas, las casas y lugares subterráneos. Si bien no cuentan con un cuerpo físico, pueden adoptar casi cualquier forma que deseen (Westermarck [1926] 1968).
- *Lalla*: significa “princesa” o “Madame” y generalmente es utilizado para referirse a las santas (Bruni 2013).
- *Lila* (pl. *lilat*): su significado literal es “noche”. Es el nombre que recibe la ceremonia de posesión característica de las hermandades religiosas marroquíes. Suele dividirse en tres partes. La primera sección, conocida como *al-‘ada* (la costumbre), es una especie de preparación para el resto de la ceremonia; se acompaña con alimentos, bebestibles e inciensos. La segunda, llamada *kuyu* o *Awlad Bambara*, comienza con bailes ofrecidos por algunos de los músicos y acompañados por invocaciones al Profeta (El Hamel 2008). La tercera corresponde a las danzas de evocación de los espíritus y santos. Generalmente, comienzan luego de la puesta de sol y finalizan poco después del amanecer
- *Malk* (pl. *mluk*): se utiliza para referirse a los espíritus que tienen la propiedad de poseer a seres humanos y que son siempre respetados y generalmente temidos. Algunos pueden ser peligrosos si son ofendidos y llegar a afligir con dolencias físicas y disturbios psicológicos al responsable de la ofensa. Son especialmente vulnerables a estos ataques las personas próximas a un cambio de etapa vital. (Bruni 2013).
- *M’allem*: es el maestro de los músicos, que a través del *guembri* dirige el desarrollo musical de la ceremonia de posesión (Sum 2012, 65).
- *Moqaddem* (f. *moqaddema*): líder del grupo. Oficia la ceremonia de posesión, organiza todo lo necesario para el ritual y es el mediador entre los humanos y los espíritus (Sum 2012, 65).
- *Mulay*: título honorífico utilizado para designar a varios sultanes de Marruecos.
- *Mussem*: Peregrinación anual realizada por los miembros de las cofradías religiosas a la tumba de su santo fundador.
- *Nira* (pl. *nirat*): probablemente el término sea utilizado en Marruecos para referirse a las flautas de caña en general. La *nira* característica de los *Hamadcha* corresponde a

una flauta de caña longitudinal con canal de insuflación, seis orificios delanteros y uno posterior. El mismo término es utilizado para referirse a la flauta de caña oblicua sin canal de insuflación característica de la cofradía *Jilala*.

- *Qarqabiya*: se refiere a los músicos que acompañan al *m'Allem* y que, además, son aprendices de este.
- *Qraqeb* (pl: *qraqeb*): “Tarreñas de vaso metálicas de Libia, Tunes y el este de Argelia [...] Dos cucharas de hierro pesado o discos en forma de platillo unidos por un mango (con una longitud total de alrededor de 30 cm.) están atados a otro par de discos por una cinta de cuero. Un músico sostiene un par de juegos de tarreñas, tocándolos con movimientos de manos similares a la danza. Las tarreñas son normalmente tocadas en grupo, nunca solo, en procesiones religiosas y cultos” (Poché 1984: 3, 375).
- *Salih* (pl. *salihin*): santo, persona que, gracias a sus actos y milagros en vida, se convierte en un ser espiritual luego de la muerte. En el Magreb, la santificación obedece a un proceso popular de legitimización.
- *Sama*: se refiere a la audición atenta de poemas cantados dedicados a Dios (Therme 2009, 32).
- *Sidi*: es traducido como “mi señor” o “santo”.
- *Tbel* (pl. *tbola*): término genérico utilizado para referirse a los tambores cilíndricos de doble membrana en el Medio Oriente y en el Norte de África (Conner y Howell 1984: 3, 492).
- *Zawiya* (pl. *zawiyat*) “Literalmente un lugar de retiro para que el devoto se recoja y lleve a cabo varios tipos de ejercicios espirituales (deriva de una raíz que quiere decir ‘esquina’ o ‘rincón’), el término también se aplica a la organización religiosa voluntaria, la hermandad, a la que las organizaciones locales aparecen afiliadas” (Geertz [1968] 1994, 72).

ANEXO 1: Fotografías.

Las siguientes leyendas se refieren a las fotografías contenidas en la carpeta “Anexo 1. Fotografías” del CD ROM adjunto a este trabajo. Se indicará el nombre del archivo y junto a él una breve nota explicativa.

1. Lila 3_10_15. Músicos gnawa: Formación completa de los músicos partícipes en la *lila* del 3 de octubre de 2015. De izquierda a derecha: dos integrantes de la *qarqabiya* ejecutan los *qraqeb*, el *m’allem* interpreta el *guembri* y el tercer miembro de la *qarqabiya* ejecuta también los *qraqeb* (fotografía del autor).

2. Lila 3_10_15. Danza preposesión: Uno de los miembros de la *qarqabiya* baila una de las danzas de pre-posesión (fotografía del autor).

3. Lila 3_10_15. Cabra sacrificada: Desollamiento de la cabra sacrificada justo antes de comenzar la danzas de posesión (fotografía de Enrique Cámara).

4. Lila 3_10_15. Altar: Altar probablemente dedicado a Lalla Aicha. El *moqaddem* vierte algunas gotas de sangre del animal sacrificado (fotografía de Enrique Cámara).

5. Lila 3_10_15. Abdelqadir Jilali: Danza de evocación a Abdelqadir Jilali protagonizada por el *moqaddem* (fotografía del autor).

6. Lila 3_10_15. Espíritu gnawa: Danza de evocación de uno de los espíritus *gnawa* (Sidi Mimun o Lalla Mimuna) protagonizada por el *moqaddem* (fotografía de Enrique Cámara).

7. Lila 3_10_15. Sidi Hamu: Danza de evocación de Sidi Hamu. El *moqaddem* y una de las integrantes de las *M’almat* realizan la *hadra*; esta última asistida por la *moqaddema* (fotografía de Enrique Cámara).

8. Lila 3_10_15. Multicolor: Danza de evocación a Buhali. El *moqaddem* y una de las *M’almat* (arrodillada en el suelo y asistida por la *moqaddema*) realizan la *hadra* (fotografía de Enrique Cámara).

9. Lila 3_10_15. Lalla Malika: Danza de evocación a Lalla Malika. La hermana menor del *moqadem* (II) baila poseída. Es asistida por su hermana (B) (fotografía de Enrique Cámara).

- 10. Lila 12_10_15. Altar:** Altar, probablemente dedicado a Lalla Aicha, durante la *lila* del 12 de octubre de 2015. Sobre el pueden verse las vasijas utilizadas para contener los velos de colores y los inciensos utilizados durante las danzas de posesión (fotografía del autor).
- 11. Lila 12_10_15. Gwel 1:** Los tres músicos *hamadcha* intérpretes del *gwel* durante las danzas de pre-posesión (fotografía del autor).
- 12. Lila 12_10_15. Gwel 2:** *Moqaddem* de los *hamadcha* ejecutando el *gwel* (fotografía de Enrique Cámara).
- 13. Lila 12_10_15. Tbel:** *Tbel* (fotografía de Enrique Cámara).
- 14. Lila 12_10_15. Ghaytat:** Los dos intérpretes de viento ejecutando las *ghaytat*. El *m'allem* es el músico a la izquierda (fotografía de Enrique Cámara).
- 15. Lila 12_10_15. Nirat:** Los dos intérpretes de viento ejecutando las *nirat* (fotografía de Enrique Cámara).
- 16. Lila 12_10_15. Danza preposesion:** Formación completa de los músicos *hamadcha*. Los intérpretes de membranófonos realizan una de las danzas previas a la posesión (fotografía del autor).
- 17. Lila 12_10_15. Sidi Hamu:** Danza de evocación a Sidi Hamu. Los intérpretes de *gwel* y *qraqeb* rodean y cantan al *moqaddem* (fotografía de Enrique Cámara).
- 18. Lila 12_10_15. Lalla Mira 1:** Danza de evocación a Lalla Mira. Varias integrantes de las *M'almat* realizan la *hadra* (fotografía del autor).
- 19. Lila 12_10_15- Lalla Mira 2:** Danza de evocación a Lalla Mira. Los músicos *hamadcha* rodean y cantan a la *moqaddema* (fotografía del autor).
- 20. Lila 12_10_15. Lalla Aicha:** Danza de evocación al último espíritu evocado en la *lila* del 12 de octubre: Lalla Aicha. La mayoría de las asistentes realizan la *hadra* (fotografía del autor).

ANEXO 2: Videos

Lo videos adjuntos en el CD ROM, que acompaña a este trabajo, son los utilizados para las transcripciones y el análisis videográfico desarrollado en el capítulo III. En él son señalados los nombres del archivo al comienzo de la descripción performática o de la transcripción correspondiente para que el lector pueda acompañar la revisión de los cuadros con el documento indicado. De todas formas, a continuación, se indican los videos contenidos en la carpeta “ANEXO 2. Videos” del CD ROM adjunto y se comenta su contenido brevemente, ya que una explicación detallada de cada video puede ser consultada en el capítulo mencionado.

1. Lila 12_10_15. Espíritu gnawa 1: Extracto de una de las danzas dedicadas a uno de los espíritus *gnawa* (Sidi Mimun o Lalla Mimuna) durante la *lila* del 12 de octubre de 2015 (filmado por Enrique Cámara).

2. Lila 12_10_15. Lalla Aicha: Extracto de la danza final de la *lila* del 12 de octubre de 2015 dedicada a Lalla Aicha (filmado por Silvia Bruni).

3. Lila 12_10_15. Abdelqadir Jilali: Extracto de una de las danzas dedicadas a Abdelqadir Jilali durante la *lila* del 12 de octubre de 2015 (filmado por el autor).

4. Lila 3_10_15. Sidi Mimun 1: Extracto de una de las danzas dedicadas a Sidi Mimun durante la *lila* del 3 de octubre de 2015 (filmado por el autor).

5. Lila 3_10_15. Sidi Mimun 2: Extracto de una de las danzas dedicadas a Sidi Mimun durante la *lila* del 3 de octubre de 2015 (filmado por el autor).

6. Lila 3_10_15. Sidi Musa: Danza de evocación a Sidi Musa durante la *lila* del 3 de octubre de 2015 (filmado por el autor).