

LA EVOLUCIÓN DE LAS DISTINTAS VOCES DEL RAP EN MARRUECOS: MÁS ALLÁ DE LA COOPTACIÓN Y LA DISIDENCIA

Cristina Moreno Almeida

Hip hop y el ámbito público

La cultura hip hop nació en los años 70 en los barrios de Harlem y el Bronx de Nueva York. Los cambios sociales que tienen lugar en EE. UU., durante lo que Tricia Rose llama el Nueva York posindustrial y las políticas de ordenación urbana que habían marginado barrios latinos y afroamericanos, dieron pie al comienzo de esta cultura.¹ Una de sus primeras manifestaciones como cultura se establece cuando Afrika Bambaataa organiza la Nación Zulu.² El proyecto de Bambaataa tenía como propósito rescatar a jóvenes de las bandas callejeras afectados por la creciente marginalidad y convertir el enfado en producción cultural, esto es, en música, danza o grafiti.³ El desarrollo tecnológico de este periodo impulsó a su vez la creatividad de esta juventud marginada. Los grafiteros se beneficiaron de nuevos *sprays* para diseminar su trabajo en trenes que cruzaban la ciudad, estableciendo así conexiones fuera del barrio. Los *breakers* imitaban movimientos robóticos y los DJ usaban nuevos equipos que les permitían desafiar a la musicología clásica. Los raperos aparecían en fiestas en la calle, ganando así importancia en un corto periodo de tiempo.⁴ Estas manifestaciones artísticas se desarrollan a lo largo de los años y forman la cultura hip hop junto con otros elementos como la vestimenta, la forma de hablar o lo que se conoce como *filosofía de la calle*.⁵ En este momento y lugar, esta nueva cultura serviría para vencer barreras geográficas culturales.⁶

En Marruecos, el hip hop se desarrolla durante los años 90 por parte de jóvenes interesados por el grafiti, el *breakdance* o el rap. En particular, la evolución del rap en el ámbito público está relacionada con el florecimiento de nuevos festivales de música en todo el país hacia finales de esa década y principios de la década siguiente.⁷ Debido al hecho de que una gran parte de estos festivales están directamente dirigidos por miembros del *Majzen*, la independencia de los nuevos músicos, particularmente de la escena rap, ha sido cuestionada a lo largo de la última década. Por un lado, en los últimos años, se ha descrito a los raperos como jóvenes rebeldes

1 Tricia Rose (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown (CT): Wesleyan University Press.

2 George Lipsitz (1997). *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londres: Verso Books, p. 25.

3 *Ibidem*, p. 26.

4 Tricia Rose (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. *Op. Cit.*, pp. 34-36.

5 El rapero KRS One, pionero de la cultura hip hop, define *hip hop* como la creación y desarrollo del «breakin, emceem, graffiti art, deejayin, beat boxin, street fashion, street language, street knowledge, and street entrepreneurship», KRS One, <<http://www.krs-one.com/#!temple-of-hip-hop/>> [Consultado el 27 de diciembre de 2013].

6 Ellie Hisama y Evan Rapport (ed.) (2005). *Critical Minded: New Approaches to Hip Hop Studies*. Brooklyn: Institute for Studies in American Music, p. 43.

7 Fadma Ait Mous y Mohamed Wazif (2008). «Summer Festivals in Morocco: International Influence and a Factor of Social Cohesion», *IEMed Yearbook 2008*, pp. 295-299, <<http://www.iemed.org/anuari/2008/aarticles/EN295.pdf>> [Consultado el 27 de diciembre de 2013].

asociados y comparados con la «Movida» española de los años 80;⁸ por otro lado, también se ha acusado a estos jóvenes de pertenecer a un movimiento cooptado por el *Majzen*.⁹ Esta catalogación dual es frecuente en estudios sobre cultura hip hop y música rap, a menudo retratadas como ejemplos de cooptación y comercialización o como parte de una cultura alternativa y rebelde.¹⁰ En este sentido, Hishaam Aidi sugiere que gobiernos europeos y de EE. UU. han aprovechado estas percepciones dualistas para convertir a los raperos en herramientas políticas y diplomáticas.¹¹ Aidi asegura que debido a la relación entre hip hop e islam,¹² EE. UU. ha hecho uso de esta cultura para autopromocionarse entre países con mayoría musulmana. Como ya había hecho antes con el jazz, EE. UU. ha enviado a DJ, *breakers* y raperos a África, Asia y Oriente Medio para actuar y promocionar el país aprovechando la imagen del hip hop como una cultura juvenil de moda. De la misma manera, Aidi argumenta que países europeos como Francia han utilizado el hip hop como una forma de integrar a minorías musulmanas eligiendo a determinados artistas para este propósito.¹³ Por ejemplo, Francia promociona a un rapero como Abd al-Malik cuyo discurso promueve el sufismo, una forma de islam considerada como moderada; mientras que censura al rapero Médine, con un fuerte discurso político basado en la denuncia de exclusión social y el estímulo de la necesidad de protestar. Mientras Abd al-Malik recibe el reconocimiento oficial del ministro de Cultura, los medios de comunicación generalistas ignoran a Médine.¹⁴ De la misma manera, en Marruecos, la escena rap ha sido acusada de ser un objeto para promocionar la imagen de un país abierto y tolerante.¹⁵

Este artículo pretende analizar esta afirmación en profundidad para demostrar que, a pesar de que el *Majzen* ha logrado influir en ciertos raperos, otros han logrado encontrar estrategias para ganar espacio público participando

- 8 El término *Movida marroquí* relaciona el movimiento musical de finales de los años 90 con la *Movida* madrileña. Sin embargo, el uso de este término ha sido abandonado debido a que este periodo no supuso un paso hacia la democracia en Marruecos, a diferencia de España (véase, por ejemplo, el uso de este término en Dominique Caubet (2005). «Génération Darija!», *Estudios de Dialectología Norteafricana y Andalusí*, 9, p. 233; o Abdellah Taïa (ed.) (2009). *Lettres à un jeune marocain*. París: Éditions du Seuil, p. 12).
- 9 Merouan Mekouar (2010). «Nayda: Morocco's Music Revolution», *Foreign Policy*, 27 de agosto de 2010, <http://mideast.foreignpolicy.com/posts/2010/08/27/moroccos_burgeoning_musical_scene> [Consultado el 27 de diciembre de 2013]; Aomar Boum (2013). «Youth, Political Activism and the Festivalization of Hip-Hop Music in Morocco», en Bruce Maddy-Weitzman and D. Zisenwine (eds.). *Contemporary Morocco: State, Politics and Society under Mohammed VI*. Nueva York: Routledge, p. 168.
- 10 Halifu Osumare (2007). *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 167.
- 11 Hishaam Aidi (2011). «The Grand (Hip-Hop) Chessboard: Race, Rap and Raison d'État», *Middle East Report*, 260, pp. 25-39.
- 12 *Ibidem*, p. 28. Términos del islam y de la lengua árabe han formado parte de la cultura hip hop desde los años 70, ya que también están relacionados con el discurso americano sobre «raza» y racismo. Por ejemplo, con la conversión al islam de líderes pro derechos civiles como Malcom X o la creación de la Nación del Islam. Véase, por ejemplo, Hishaam Aidi (2009). «Let Us Be Moors: Race, Islam, and "Connected Histories"», en Manning Marable y Hishaam D. Aidi (eds.). *Black Routes to Islam*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 121-140.
- 13 Hishaam Aidi (2011). «The Grand (Hip-Hop) Chessboard: Race, Rap and Raison d'État», *Op. Cit.*, p. 35.
- 14 *Ibidem*, pp. 35-36.
- 15 Fadma Ait Mous y Mohamed Wazif (2008). «Summer Festivals in Morocco: International Influence and a Factor of Social Cohesion», *Op. Cit.*, p. 297; Merouan Mekouar (2010). «Nayda: Morocco's Music Revolution», *Op. Cit.*; Aomar Boum (2012). «Festivalizing Dissent in Morocco», *Middle East Report*, 263, p. 24.

en festivales de música sin perder su independencia artística. Con este fin, el artículo empieza analizando críticamente la forma en que se ha construido la narrativa de la escena rap y la música contemporánea. Tras argumentar la necesidad de deshomogeneizar la escena rap, el artículo presenta varios casos dentro del rap marroquí a través de los cuales se vislumbra la complejidad de la cultura hip hop. Para empezar, se presenta el caso del rapero Don Bigg y su oposición al movimiento 20 de febrero.¹⁶ Seguidamente, el artículo analiza al grupo H-Kayne y su evolución musical hacia un rap patriótico carente de compromiso social. Estos dos casos muestran la aproximación de estos raperos al *Majzen* a pesar de las diferencias estéticas utilizadas en su producción cultural. Para terminar, el caso del rapero Muslim supone un ejemplo de un rapero que ha logrado hacerse un hueco en el ámbito público a pesar de estar marginado por los medios generalistas marroquíes durante años. En conclusión, este artículo analiza las diversas corrientes de poder en las que se ve envuelta la escena rap marroquí, así como las implicaciones y consecuencias de la producción cultural de sus raperos.

La narrativa de la *Nayda*

Los géneros musicales que emergen en el ámbito de los festivales de música y los cambios artísticos que coinciden con la coronación del rey Mohammed VI en 1999 fueron etiquetados por la revista semanal en francés *TelQuel* como *Nayda* (ilustración 1).¹⁷ La palabra *Nayda* proviene del *darja* y se traduce como 'levántate' o 'despiértate'.¹⁸ Este movimiento musical ha sido instrumentalizado por los académicos en sus documentales y artículos mostrando un panorama cultural romántico e idealizado. Tal y como sugiere Hicham Bahou, cofundador del Festival L'Boulevard des Jeunes Musiciens: «En lo que se ha hecho ya, hay algunas cosas interesantes, sin embargo, están a menudo idealizadas y comercializadas. El concepto *Nayda* está más relacionado con una moda pasajera aunque no es solo eso».¹⁹ De esta manera, el documental *Casanayda*,²⁰ filmado en Marruecos, utiliza este término para reflexionar sobre la nueva generación de artistas con un especial interés en la ocupación de espacios públicos en el marco de los nuevos festivales de música. El documental sugiere que la emergencia de nuevos géneros musicales como el rap o el heavy metal supone una oportunidad para expresarse en la lengua materna y

16 El movimiento 20 de febrero surge a partir de las sublevaciones en la región de Oriente Medio y el norte de África (MENA) a finales de 2010 y principios de 2011 con el fin de pedir mayores medidas democráticas en Marruecos.

17 Cerise Maréchaud y Chedwane Bansalmia (2006). «Laboratoire L'Boulevard», *TelQuel*, 229, 10-16 de junio de 2006.

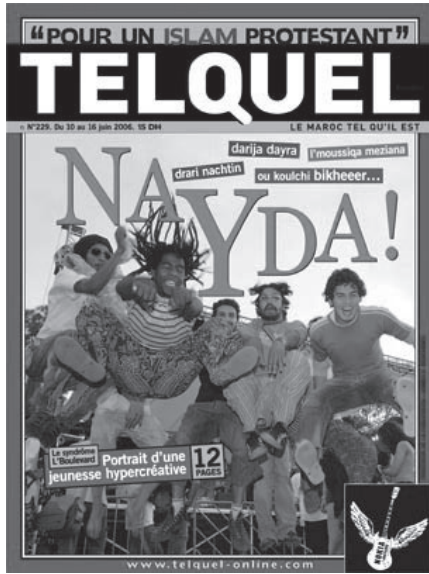
18 A menudo, se define *darja* como árabe marroquí; sin embargo, siguiendo el editorial de Ahmed R. Benchemsi en *TelQuel* (17-23 de junio de 2006), se define aquí como simplemente «marroquí». En otras palabras, *darja* es la lengua hablada mayoritariamente en Marruecos. A pesar de que una parte significativa de las palabras en *darja* provengan del árabe, contiene también palabras de diversas lenguas como tamazight, francés o español. Véase Ahmed R. Benchemsi (2006). «Wa derrej a khouya», *TelQuel*, 230, 17-23 de junio de 2006.

19 Ayla Mrabet (2010). «Nayda est un phénomène de mode», *TelQuel*, 425, 22-28 de mayo de 2010, <http://lien-www.telquel-online.com/archives/425/interrogatoire_425.shtml> [Consultado el 2 de septiembre de 2014].

20 *Casanayda*, documental dirigido por Farida Benyazid y Abderrahim Mettour en 2007 (Francia: Sigma Technologies).

para revolucionar el panorama cultural del país. Asimismo, algunos académicos como Aomar Boum o Ben-Layashi homogeneizan la escena de rap marroquí catalogando a los raperos como un grupo uniforme de «nuevos rebeldes»²¹ o «jóvenes revolucionarios y anarquistas».²²

Ilustración: Portada de la revista *TelQuel*, 229, 10-16 de junio de 2006.



Fuente: <http://lienwww.telquel-online.com/archives/>

A la vez que periodistas y académicos consideran la *Nayda* como un movimiento artístico y social y, para algunos, político, los raperos han sido ambivalentes acerca de la existencia de un grupo formal llamado *Nayda*. Dentro del rap, el término *Nayda* aparece en la canción «Issawa Style»²³ en 2006 del grupo de Meknes, H-Kayne.²⁴ En el coro de este tema, los raperos repiten: «¡Todos marroquíes! H-Kayne trae el ritmo pegadizo *issawi*, levántate, despiértate, vamos a volvernos locos». En la superficie, el término *Nayda* se utiliza aquí para invitar a la audiencia a

21 Aomar Boum (2013). «Youth, Political Activism and the Festivalization of Hip-Hop Music in Morocco», *Op. Cit.*, p. 174.

22 Samir Ben-Layashi (2013). «Feet on the Earth, Head in the Clouds: What Do Moroccan Youths Dream of?», en Bruce Maddy-Weitzman y D. Zisenwine (eds.). *Contemporary Morocco: State, Politics and Society under Mohammed VI*. *Op. Cit.*, p. 151.

23 Véase YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=4kKcimKSjAo>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

24 El nombre del grupo significa en *darija* '¿qué pasa?'. Su canción «Issawa Style» y su videoclip combinan el hip hop con elementos de la hermandad sufi *Issawa* o *Aissawa*. Esta hermandad emplea su propia música para hacer que sus miembros entren en trance. En el videoclip, los miembros de H-Kayne visten trajes tradicionales marroquíes en algunas escenas donde les acompaña una banda de *Issawa*, mientras que combinan un vestuario de estilo hip hop en otras tomas.

levantarse y moverse; sin embargo, H-Kayne utiliza a su vez esta acción física como *leitmotiv* en las letras del álbum *HK-1426* de 2006 para poner en marcha a la audiencia juvenil, hacerla pensar y reaccionar. Con esta misma idea, en «Kima dima»²⁵ ('como siempre'), otro tema del mismo álbum, H-Kayne canta: «Melodía y estilo, locura, empieza a moverte, no te quedes sentado. Cállate e intenta entender bien». Sin embargo, durante mi trabajo de campo en Marruecos (2011-2013), ningún raperero aludió a su pertenencia a este movimiento musical. Al contrario, raperos como Masta Flow, miembro del grupo Casa Crew, expresó su falta de comprensión de dicho término: «Nunca he entendido exactamente su significado».²⁶ De la misma manera, el raperero Don Bigg ha expresado su rechazo a la *Nayda* al declarar: «Aquí nunca ha existido la *Nayda*».²⁷ Para Don Bigg, *Nayda* es una palabra utilizada para hablar de hip hop y cualquier producción cultural hecha ahora por jóvenes en Marruecos, pero insiste en que no es un movimiento como tal.²⁸ Por un lado, *Nayda* es una herramienta útil para contextualizar la escena musical marroquí dentro del nuevo discurso de apertura y modernidad. Sin embargo, por otro lado, el término homogeneiza todos los géneros musicales sin tener en cuenta las particularidades estéticas y políticas de cada género o su producción cultural.

De esta manera, el concepto *social nonmovement* ('no movimiento social') propuesto por Asef Bayat es útil para enmarcar las diferentes percepciones de la *Nayda*. Este concepto engloba las acciones colectivas de actores no colectivos cuyas prácticas están guiadas escasamente por una ideología determinada o un liderazgo y organización reconocibles.²⁹ En otras palabras, en este marco, la escena rap se considera un «no movimiento», ya que los raperos comparten la cultura hip hop y el género musical rap como forma de expresión artística sin que necesariamente cuenten con una ideología en común. Como «no movimiento», los raperos colaboran entre sí en su producción cultural y proyectos con el resultado de una escena de rap fuerte sin un fin o ideología común o unificada. De esta forma, el concepto de *no movimiento* asume las complejidades de la escena rap y combate la simplificación en exceso derivando en acusación de cooptación de dicha escena.³⁰ Una narrativa homogeneizada presenta a todos los artistas como una masa no crítica y sin agencia o capacidad de ejercer poder y que, incluso, es susceptible de ser cooptada por el Estado. Además, a través de esta idea, el *Majzen* consigue establecer su política de «divide e impera» promocionando a ciertos raperos, controlando sus cuotas de poder entre los jóvenes y presentándose como promotor del rap en Marruecos. Este entendimiento no solo desempodera a la juventud, sino que confiere todo el poder al Estado. Al mismo tiempo, la narrativa de un movimiento unificado socava

25 Véase YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=V2O-e2O_Qso> [Consultado el 2 de enero de 2014].

26 Entrevista con la autora en Casablanca el 2 de noviembre de 2011.

27 Meryem Saadi (2012). «Don Bigg. Hip hop Tal Mout», *TelQuel*, 7 de junio de 2012.

28 Véase YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=3_sm29N6laQ> [Consultado el 2 de enero de 2014].

29 Asef Bayat (2010). *Life as Politics: How Ordinary People Change the Middle East*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 14.

30 Véase, por ejemplo, Merouan Mekouar (2010). «Nayda: Morocco's Music Revolution», *Op.Cit.*; Aomar Boum (2012). «Festivalizing Dissent in Morocco», *Op. Cit.*; Aomar Boum (2013). «Youth, Political Activism and the Festivalization of Hip-Hop Music in Morocco», *Op. Cit.*

la capacidad de los raperos de aprovechar el poder del Estado en su favor y sacar ventaja de la popularidad y el espacio público ganados por participar en festivales de música o en programas de medios de comunicación para elaborar una crítica social y política.

Don Bigg y el movimiento 20 de febrero (M20F)

El año 2006 es clave para el rap y la escena musical marroquí. Como el apartado anterior muestra, se introduce el concepto de *Nayda* y H-Kayne publica su álbum de mayor popularidad, *HK-1426*. Además, el rapero Don Bigg publica su primer álbum *Mgharba tal mout* ('marroquíes hasta la muerte') en 2006 con letras que denuncian la corrupción, pobreza y los «años de plomo»³¹ en Marruecos. Tras este álbum, sectores francófonos alaban a Don Bigg por su uso de un *darija* de la calle que incluye lo que es calificado de *lenguaje vulgar* en sus canciones.³² De esta manera, Don Bigg se presenta como un rapero comprometido sin miedo a hablar claro y con un lenguaje comprensible para todos los sectores de la sociedad marroquí. Sin embargo, el rapero no tarda en ser acusado de pertenecer a partidos políticos y estar cooptado por el *Majzen*. En 2007, se criticó su participación en el Séptimo Congreso Nacional para la Juventud del partido político Union Sociale des Forces Populaires. A pesar de que otros grupos considerados social y políticamente comprometidos como Nass el Ghiwane o Hoba Hoba Spirit también participaron en este evento, Don Bigg fue el foco principal de las críticas. Otros raperos invitados como H-Kayne rechazaron actuar en este evento por el miedo de que una actuación para un partido político les haría perder su independencia como artistas.³³ Sin embargo, tanto H-Kayne como la banda Hoba Hoba Spirit estuvieron entre los artistas que recibieron en 2008 un cheque de 250.000 dirhams de manos del rey Mohammed VI después de su participación en el festival de música Mawazine.³⁴

Durante las sublevaciones de la región de Oriente Medio y el norte de África (MENA, por sus siglas en inglés) de 2011 las acusaciones de cooptación de Don Bigg aumentaron cuando el artista se pronunció en contra del movimiento 20 de febrero (M20F). En las semanas previas a las manifestaciones organizadas para el 20 de febrero de 2011, evento previo a la creación del M20F, sus organizadores sufrieron una campaña de difamación llevada a cabo por ministros y

31 Este periodo de tiempo se caracteriza por una represión extrema que empieza en los años 70 tras los dos golpes de Estado sufridos por Hasan II y dura hasta mediados de los años 90. Véase Mounia Bennani-Chraïbi y Mohamed Jekhllaly (2012). «La dynamique protestataire du Mouvement du 20 Février à Casablanca», *Revue Française de Science Politique*, 62 (5), p. 871.

32 Véase, por ejemplo, Dominique Caubet (2005). «Génération Darija!», *Op. Cit.*, pp. 233-243.

33 Mohamed Zainabi (2007). «Bigg chez L'USFP: Le rap dérape?», *Bladi.net*, 17 de mayo de 2007, <<http://www.bladi.net/biggs-usfp-rap.html>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

34 Otros artistas marroquíes que participaron en la edición de ese año de Mawazine también recibieron este cheque. Véase Amine Harmach (2009). «Un don royal de 2 millions DH sauve L'Boulevard», *Aujourd'hui le Maroc*, 19 de junio de 2009, <<http://www.aujourd'hui.ma/maroc-actualite/culture-medias/1-association-eac-1-boulevard-a-recu-un-don-royal-d-un-montant-de-deux-millions-de-dirhams-lundi-15-juin-a-rabat.-ce-don-permettra-a-l-association-de-depasser-ses-difficultes-financieres-et-de-se-consacrer-pleinement-a-ses-projets-en-cours.-64622.html>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

medios oficiales.³⁵ Esta campaña acusó a los organizadores de la manifestación de ser un grupo compuesto de ateos o islamistas, agentes que buscaban destruir la unidad del país o miembros del Polisario. De esta manera, los medios de comunicación controlados por el *Majzen* describieron a los organizadores de la manifestación como «traidores que cuestionan la fundación de la nación» (Dios, la nación y el rey), «marginados que violan los valores de la nación» (convertos al cristianismo, «ateos», aquellos que rompen el ayuno, «homosexuales».³⁶

La reacción a la participación en este evento dentro de la escena de rap marroquí fue diversa. En una de mis entrevistas con Hatim, miembro de H-Kayne, el rapero me aseguró que el 20 de febrero salió a manifestarse junto con los demás del grupo. Sin embargo, este apoyo se limitó a ese día y muchos de los raperos incluidos dentro de la *Nayda* no apoyaron públicamente ni esta manifestación ni al M2OF.³⁷ Lejos de permanecer en silencio, Don Bigg publicó una canción y un videoclip llamado «Mabghitch»³⁸ ('no quiero') en 2011 en contra del M2OF. En este tema, el rapero atacó al movimiento prodemocracia utilizando los mismos eslóganes que los medios oficiales. Para descalificar al M2OF, Don Bigg lo acusó de estar compuesto por rompedores del ayuno, ateos y falsos islamistas, representándolos como *Hizb al-Himar* o el 'partido del burro'. Al final del videoclip, el rapero asegura su posición política al recrear los tres pilares de la nación marroquí poscolonial: *Allah, al-Watan, al-Malik* ('Dios, la nación y el rey'). En esta parte del videoclip, Don Bigg aparece en el tejado del Casablanca Twin Center acompañado de un músico que toca un solo de guitarra eléctrica. En este momento, el rapero, con la mezquita de Hasan II a su espalda, pronuncia la palabra «Allah» ('Dios') mientras apunta con el dedo al cielo. Luego, la cámara retrocede y el rapero aparece en medio de una estrella con fuego que representa la bandera de Marruecos a la vez que pronuncia «al-Watan» ('la nación'). Finalmente, en la toma siguiente Don Bigg lanza una moneda en la que aparece el perfil del rey Mohammed VI y pronuncia «al-Malik» ('el rey'). Con este tema, a pesar de que en un primer momento la producción cultural de Don Bigg resultara contestataria, el rapero confirma su postura política cercana al *Majzen*. La percepción de que Don Bigg es una marioneta del *Majzen* se refleja en la siguiente viñeta (ilustración 2).

35 Mounia Bennani-Chraïbi y Mohamed Jeghlal (2012). «La dynamique protestataire du Mouvement du 20 Février à Casablanca», *Op. Cit.*, p. 877; Irene Fernández Molina (2011). «The Monarchy vs. the 20 February Movement: Who Holds the Reins of Political Change in Morocco?», *Mediterranean Politics*, 16 (3), p. 438.

36 Mounia Bennani-Chraïbi y Mohamed Jeghlal (2012). «La dynamique protestataire du Mouvement du 20 Février à Casablanca», *Op. Cit.*, p. 878.

37 Dominique Caubet y Catherine Miller (2012). «Des Ghiwanes à la nouvelle scène avant et après le 20 février», <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00682688>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

38 Véase YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=D3GMgKehhko>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

Ilustración 2. Viñeta crítica del rapero Don Bigg.



Fuente: Hiba Press.³⁹

Esta ilustración muestra al rapero Don Bigg con una camiseta que pone «small» y dibujado como un muñeco de cuerda en un escenario donde se puede leer: «El festival del dinero del pueblo». Aquí, el dibujante no solo critica al rapero, sino que también refleja las críticas de la sociedad marroquí al uso de las arcas públicas para invertir en macrofestivales de música pagando altos cachés y la falta de inversión en las necesidades básicas del pueblo. Mientras en la viñeta el rapero canta: «Levanta las manos y déjalas ahí, levanta las manos», en la audiencia un joven con una camiseta en la que se lee «hijo del pueblo» levanta las manos y grita: «¡Sí! ¡Guay! ¡Khasser!», haciendo un juego de palabras con el apodo del rapero, que significa ‘chulo’ a la vez que ‘podrido’. Mientras el fan mantiene los brazos arriba, aparece una mano metida en su bolsillo y se lee: «Rápido, rápido, mientras está distraído». Esta escena confirma la crítica que acusa a ciertos artistas de participar activamente junto al poder en robar el dinero que pertenece al pueblo. Una vez más, la problemática de esta percepción es que se pasa por alto la importancia de que raperos marroquíes ganen espacios públicos donde poder expresarse, aunque estos espacios estén controlados por el *Majzen*. De la misma manera, se elimina la agencia o capacidad del artista de aprovechar estos espacios para desarrollar su

39 Hiba Press, <<http://www.hibapress.com/details-8508.html>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

crítica social. La importancia de este hecho reside en que, aunque raperos como Don Bigg puedan ser cooptados o suavizar sus críticas, el hecho de crear una escena rap fuerte les hace partícipes de abrir nuevas plataformas a modo de altavoces para que otros raperos con diferentes ideologías y fines tengan la posibilidad de ser oídos por la sociedad marroquí en general.

Lenguaje y rebeldía

A pesar de que tanto medios de comunicación como investigadores utilicen a Don Bigg como ejemplo de artista servil al *Majzen*,⁴⁰ su uso del lenguaje le ha ayudado a ganar audiencia entre la juventud marroquí. Dentro de la narrativa de rebeldía, los medios han destacado el uso de un *darija* de la calle (*darija dhal zanqa*) como ejemplo de subversión. Desde los comienzos, el uso de lenguaje vulgar en *darija*, inglés o francés ha formado parte de la música rap en Marruecos. El grupo Casa Crew, que ganó popularidad a la vez que H-Kayne, proclama «fuck lcomercial» en el tema «Men zanqa lzanqa» ('de una calle a otra') de 2004 que los catapultó a la fama. De la misma manera, a pesar de que el rapero Muslim de Tánger aboga ahora por un lenguaje limpio o rap *annaqi* (rap 'limpio'), tiene un tema publicado en 2005 llamado «Fuck Rap». Otro ejemplo es Don Bigg, que suele incluir palabras consideradas vulgares en sus canciones. Por ejemplo, en las primeras líneas del tema «Casanegra» de 2009 canta: «Se levanta por la mañana a medianoche, todos lo llaman tonto, desviado, hijo de puta, así es como lo llaman todos». Don Bigg cree que es falso escandalizarse por el uso de este habla en *darija* y no en otros idiomas: «Considero que es hipocresía el que algunos monten en cólera para denunciar mis palabras supuestamente vulgares. Me pregunto por qué nunca han dicho nada sobre el cine francés y americano que seguimos en la televisión desde siempre escuchando palabras como *putain*, *merde*, *enculé*, *fuck* y así sucesivamente».⁴¹ En este sentido, el uso de este lenguaje no ha impedido que las emisoras de radio y cadenas de televisión emitan estas canciones. Sin embargo, utilizan versiones «limpias» de los temas donde se difuminan las palabras vulgares.

El lenguaje de la calle, sin embargo, sirve a los raperos en su empeño de reflejar mejor la realidad cotidiana en la que viven y asegurar un espacio social con el que los jóvenes se puedan identificar. Así, palabras consideradas vulgares no solo sirven para expresar frustración o enfado,⁴² sino que son una herramienta de identificación social entre los jóvenes.⁴³ Por ello, a pesar de que se considere a Don Bigg un producto del *Majzen*, gracias al uso del *darija* de la calle, el rapero ha logrado comunicarse con un gran número de jóvenes que se sienten identificados, no solo con sus canciones sino también con el lenguaje de sus letras. En nuestra entrevista,

40 Véase, por ejemplo, Mohamed Zainabi (2007). «Bigg chez l'USFP: Le rap dérape?», *Op. Cit.*; Aomar Boum (2012). «Festivalizing Dissent in Morocco», *Op. Cit.*; Aomar Boum (2013). «Youth, Political Activism and the Festivalization of Hip-Hop Music in Morocco», *Op. Cit.*

41 Dominique Caubet (2005). «Génération Darija!», *Op. Cit.*, p. 239.

42 Keith Allan y Kate Burridge (2006). *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 78.

43 Hassan R. S. Abdel-Jawad (2000). «A Linguistic and Sociopragmatic and Cultural Study of Swearing in Arabic», *Language, Culture and Curriculum*, 13 (2), p. 221.

el rapero Mobydick me explicó la necesidad de que los jóvenes se vean reflejados en los textos artísticos.⁴⁴ De esta forma, el lenguaje vulgar socialmente inaceptable permite a la juventud marroquí distinguirse socialmente y formar su propio grupo. Este lenguaje es un indicador que define a la parte de la juventud urbana como marcador social y los diferencia de los adultos percibidos como el grupo social dominante en la sociedad marroquí. De esta manera, a través de palabras y gestos percibidos como vulgares, la juventud puede crear un grupo social dentro del ámbito público e imponer su propio lenguaje rebelde. A pesar de que raperos como Don Bigg o Mobydick expresen ideologías diferentes en sus canciones, ambos muestran una voluntad de conectar con parte de la juventud marroquí urbana.

Rap, patriotismo y cooptación

A pesar de que el uso del lenguaje sea un factor clave para la cultura hip hop y el rap en Marruecos, para el *Majzen* la temática sigue siendo clave. De esta manera, a pesar de este uso del lenguaje, Don Bigg recibió a la vez que H-Kayne y el grupo Fnaïre una medalla de manos del rey Mohammed VI durante el verano de 2013, lo que refleja que son los raperos predilectos del *Majzen*.⁴⁵ En este sentido, a la vez que estos grupos han ido obteniendo cheques y medallas reales y participando en los principales festivales en manos del *Majzen* como Mawazine, su producción cultural ha disminuido y cambiado. Sus últimos álbumes, *Byad ou K7al* ('blanco y negro') y *H-Kaynology* de Don Bigg y H-Kayne respectivamente, datan de 2009. Desde estos álbumes, ambos han producido *singles*, como el previamente comentado «Mabghitch» de Don Bigg, centrados en reproducir discursos sociales y políticos hegemónicos. Por su parte, los miembros de H-Kayne han limitado su producción cultural a temas patrióticos como «Maghreb I machi 2»⁴⁶ ('Marruecos uno, no dos') en 2010 o «À la marocaine» en 2011. El primero de estos títulos surge como respuesta a las protestas ocurridas en noviembre de 2010 a las afueras de El Aaiún. La muerte de civiles y oficiales marroquíes, según diferentes fuentes,⁴⁷ provocaron una manifestación el 28 de noviembre de 2010 en Casablanca a favor de la unidad nacional marroquí. Fruto de estos eventos, Othman, perteneciente a H-Kayne y M-Snoop, un rapero de Meknes, publicó el tema «Maghreb I» junto a un videoclip donde participaron también los demás miembros de H-Kayne. Las letras de la canción repiten desde su comienzo: «Marruecos uno y no dos, una sola tierra, una sola tierra y no dos, un solo pueblo, un solo pueblo y no dos, un solo pueblo unido, mejor uno y no dos». A la vez que la canción va reiterando la unidad del país, los raperos sostienen la bandera marroquí a lo largo de todo el videoclip y emplean sus dedos índices para simbolizar el uno, esto es, la unidad nacional. El segundo

44 Entrevistado por la autora en Salé el 5 de julio de 2013.

45 Véase Hespess, <<http://hespress.com/orbites/87144.html>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

46 Véase YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=F0lc6o9Z2B4&list=UUe7iYciaOsIFMRBCoHAUlog&feature=c4-overview>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

47 Véase Euronews, <<http://fr.euronews.com/2010/11/09/violents-affrontements-a-laayoune-sahara-occidental/>> [consultado el 19 de marzo de 2013]; <http://www.hrw.org/news/2010/11/26/western-sahara-beatings-abuse-moroccan-security-forces> [Consultado el 19 de marzo de 2013].

tema, «À la marocaine»,⁴⁸ publicado pocos meses más tarde, está compuesto por otro miembro del grupo, Hatim, aunque también participa en el vídeo Othman y rapea Sif Lssan, pertenecientes a H-Kayne. A pesar de que en principio este tema no responde a ningún evento en concreto, se trata de un tema que defiende el rap marroquí dentro del mundo del rap. Esto se lleva a cabo en el videoclip con el uso iconográfico constante de los colores de la bandera marroquí perceptibles en las vestimentas de los raperos, en las tonalidades de las imágenes o, incluso, en la rotulación del título del *single*. Además, una bandera se alza a sus espaldas al comenzar y finalizar el vídeo recalcando la importancia de la identidad nacional de los artistas en esta canción. Este es el caso del tema lanzado en 2013 para apoyar el equipo marroquí de fútbol llamado «Panthera Leo Leo»,⁴⁹ junto con el grupo cómico holandés De Borrelnootjez. La canción se limita a resaltar el orgullo patriótico e incluye de la misma manera que en los temas anteriores la bandera marroquí a lo largo de todo el videoclip. Tal y como se especifica en su descripción, el propósito de este tema es mostrar el orgullo y amor por Marruecos. Esta temática basada en la promoción de la identidad nacional y el orgullo patriótico carece además de cualquier reflexión crítica sobre el estado del país. Este patriotismo exacerbado pone de manifiesto la falta de compromiso social y político del grupo, que no logra traspasar el simple amor y orgullo patrio.

Durante los últimos años, esta carencia de compromiso social queda manifiesta en el silencio del grupo ante eventos donde la sociedad marroquí ha mostrado su descontento. Un evento a destacar es el caso del pederasta Daniel Galván, liberado tras recibir una gracia real a principios de agosto de 2013.⁵⁰ Mientras el país todavía se resentía de las amplias protestas por la liberación de este pederasta,⁵¹ los raperos de H-Kayne permanecieron como grupo artístico en silencio. A finales del mes de julio, los raperos de H-Kayne, junto a Don Bigg y el grupo Fnaire, que ya habían sido invitados a una cena en el palacio en ocasión de la Fiesta del Trono, y tras su silencio en las manifestaciones del caso del pederasta, obtuvieron medallas reales de manos de Mohammed VI. A pesar de su silencio en redes sociales tras estos eventos, los raperos publicaron las fotos con las medallas recibidas.⁵² Durante este periodo, el rapero Mobydick empleó las redes sociales para criticar, no solo esta gracia real, sino sobre todo la implicación para el mundo del rap de

48 Véase YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=TkZreRE5Ees>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

49 Véase YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=5THArOnlzAk>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

50 Véase «Daniel Galván: la historia del pederasta español indultado en Marruecos», Lavanguardia.com, 7 de agosto de 2013, <<http://www.lavanguardia.com/sucesos/20130807/54379240681/daniel-galvan-pederasta.html>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

51 Véase «Nuevas manifestaciones en Marruecos en protesta por el caso del pederasta», Rteve.es, 8 de agosto de 2013, <<http://www.rteve.es/noticias/20130808/cientos-personas-se-manifiestan-nuevamente-rabat-protesta-caso-del-pederasta/733420.shtml>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

52 Por ejemplo, Facebook, <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151724152517721&set=a.454259892720.242147.144387547720&type=1&theater>> o <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=625696890798081&set=a.166984143336027.34578.145932825441159&type=1&theater>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

recibir una medalla real.⁵³ Esto es, dichas medallas son una señal de la falta de independencia de ciertos raperos y del objetivo del *Majzen* de cooptar esta cultura juvenil. El análisis de la producción cultural del grupo H-Kayne o de Don Bigg y las consecuencias sociales y políticas muestran la capacidad del *Majzen* para cooptar y promocionar a parte de la escena rap marroquí. Además, también pone de manifiesto la falta de voluntad de estos raperos de arriesgar esta posición preferente ante el Estado y la monarquía y el aprovechar la fama para comprometerse de una manera firme con la sociedad marroquí. Sin embargo, el hecho de que estos raperos hayan obtenido cierto capital simbólico y económico a lo largo de los años no ha impedido que otros raperos no hayan logrado realizar dichas críticas sociales y políticas en sus canciones y, a su vez, hayan logrado ganar voz en el espacio público. Como Mobydick, el rapero Muslim de Tánger ha logrado mantener su crítica social y ganar público a pesar de la marginación sufrida por su lejanía con respecto al eje Rabat-Casablanca.

El caso del rapero Muslim

En 2009, a la vez que Don Bigg y H-Kayne publicaban sus nuevos álbumes, Muslim, otro rapero pionero de la escena rap en Marruecos, también publicaba su nuevo álbum, titulado *Al-tamarroud* ('la revuelta'). Siguiendo la temática que hasta entonces había caracterizado a este rapero tangerino, el álbum contiene canciones de profunda crítica social. Este álbum contiene el tema «7ob IWatan»⁵⁴ ('el amor de la nación'), donde Muslim se cuestiona el amor hacia el país. En esta canción, el rapero describe un país gobernado por una pequeña élite que menosprecia a un país empobrecido. Más aún, Muslim cree que, a pesar de que los pobres no tengan voz en las decisiones económicas y políticas del país, estos deben reaccionar. De esta manera, Muslim abre los ojos a sus fans al decir «tu país quiere decir que es tuyo incluso si solo lo dibujas». En otras palabras, aunque el país esté controlado por esta pequeña élite social y económica, Muslim insta a la gente a reclamar su país, a tener una voz y a detener el saqueo del país: «Si quieres, puedes vivir en la esclavitud o bien puedes tomar la espada». En este sentido, la espada es un símbolo de acción y violencia, esto es, si los marroquíes no quieren permanecer reprimidos, necesitan tomar medidas reales. Asimismo, en esta canción, el rapero se pregunta el motivo de querer a un país cuando dicho país no da nada: «Mi país no me ha dado nada, pero quiere amor de mí». De esta manera, a diferencia de las canciones comentadas en las secciones anteriores, Muslim critica abiertamente el patriotismo ciego invitando a las personas a reflexionar y plantearse la necesidad de cambios sociales profundos en el país. En otro tema del mismo álbum, llamado «Machi ana li khtar»⁵⁵ ('no soy yo quien elige'), Muslim se centra en empoderar a

53 Mobydick publicó este *memé* donde se comunica al rapero americano Tupac que en Marruecos los raperos reciben medallas reales, a lo que Tupac reacciona sintiendo vergüenza por tener que ver esto (Facebook, <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151760124662707&set=a.10151074708867707.453513.734587706&type=1&theater>> [consultado el 2 de enero de 2014]).

54 Véase YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=ExrknaLj8PU>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

55 Véase YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=EEX8u2_HZh8> [Consultado el 2 de enero de 2014].

la población en la lucha contra la pobreza y la opresión. El rapero insiste en el poder de la calle (*zanqa*) para reclamar estos derechos. Esto es algo que también realiza en el tema «Fin 7a9na»⁵⁶ (‘¿dónde están nuestros derechos?’) de 2010, publicado como *single* junto a un videoclip grabado con a un miembro de Casa Crew. En este tema, Muslim recrea su narrativa basada en reclamar la agencia del pueblo para actuar. En particular, aquí Muslim critica el hecho de que los cambios en el país se quedan en la superficie y denuncia: «Me dieron alas y me dijeron: “no sueñes con volar”». Es decir, mientras el país asegura la libertad de expresión, Muslim se pregunta el valor de esta libertad sin un cambio real. Igualmente, el rapero canta «no quiero que mi voz sea el eco al final del pozo», donde afirma no solo su voluntad de tener una voz, sino también de ser escuchado. Muslim no se limita a pedir el derecho a hablar, quiere que sus palabras tengan un efecto de cambio. De la misma manera, insiste: «Mi país es mío aunque pierda los derechos», rechazando ser cooptado por el sistema y darse por vencido. De esta manera, las canciones de Muslim tienen como objetivo alentar a la población a reclamar su país, dejar de ser una mayoría silenciosa y ser una parte activa en la reforma de la sociedad.

Desde sus comienzos en solitario en los años 90 hasta hoy en día, Muslim ha logrado construir una base fuerte de fans, a la vez que fuertes lazos con otros raperos del país. Sin embargo, este rapero tangerino ha sufrido durante gran parte de este tiempo la marginación de los medios. A pesar de ser pionero en la escena de rap marroquí, Muslim no aparece en documentales dedicados a la *Nayda*, normalmente centrados en el eje Rabat-Casablanca, percibido como centro cultural del país. Por ejemplo, en los documentales *I Love Hip Hop in Morocco*,⁵⁷ *This is Maroc*,⁵⁸ o *Casanayda*,⁵⁹ la escena de rap tangerina no se menciona, lo que muestra que el norte del país permanece periférico a la escena cultural francófona de Marruecos.⁶⁰ Incluso, en una revista como *TelQuel*, que regularmente dedica artículos a raperos del país como Don Bigg o H-Kayne,⁶¹ casi nunca se menciona o se entrevista a Muslim a pesar de su popularidad. Esta falta de interés por la escena tangerina refuerza la

56 Véase YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=PJIOHtlcvp8>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

57 *I Love Hip Hop in Morocco*, dirigida por Joshua Assen en 2007 (EE. UU.: Rizz Production).

58 *This is Maroc*, dirigida por N. Orsini, Y. Sivault y J. Tazi en 2011 (Francia: Nomad Solarium).

59 A pesar de que el documental tiene lugar principalmente en Casablanca, raperos como H-Kayne de Meknes y Fnaïre de Marrakech aparecen, pero no Muslim o ningún rapero del norte de Marruecos. *Casanayda*, documental dirigido por Farida Benyazid y Abderrahim Mettour en 2007 (*Op. Cit.*).

60 En una serie de episodios emitidos en Al-Yazira sobre la música marroquí llamados «Next Music Station» (2011), se incluyó a Tánger y el norte de Marruecos. Sin embargo, mientras que se entrevista a H-Kayne como parte de la escena musical de Meknes, la sección de Tánger se limita a música andalusí, omitiendo así la importancia de Muslim dentro de la escena musical tangerina. Aunque en este caso no se margina al norte, se resta importancia a Muslim dentro de la escena de rap marroquí en favor de H-Kayne, considerados menos comprometidos social y políticamente.

61 Véase Meryem Saadi (2012). «Don Bigg à La Meque», *TelQuel*, 3 de abril de 2012, <http://telquel.ma/2012/04/03/Don-Bigga-La-Mecque_516_1998/516>; Ayla Mrabet (2011). «Mobydick. Quand le rap fait son cinéma», *TelQuel*, 26 de febrero de 2011, <http://m.telquel-online.com/archives/462/mage_culture_462.shtml>; y Jules Crétois (2012). «Rap. Chanter, clipper, secouer», *TelQuel*, 31 de octubre de 2012, <http://telquel.ma/2012/10/31/Rap-Chanther-clipper-secouer_542_4803/542> [Consultado el 23 de septiembre de 2014].

idea de que el norte de Marruecos sigue siendo una zona marginada.⁶² Aunque este hecho afecta particularmente a la juventud tangerina, al mismo tiempo, la distancia de los centros de poder aleja a Muslim de acusaciones de cooptación por parte del *Majzen* y le confiere credibilidad popular. De esta manera, a pesar de que Muslim no es el único rapero marroquí que habla de desigualdades sociales, sus letras ganan valor debido a esta posición marginal. Mientras que en el contexto de las sublevaciones de 2011 la canción «Mabghitch» posicionaba a Don Bigg del lado del *Majzen*, Muslim evitó posicionarse activamente en ninguna de las partes. Sin embargo, en un reciente *freestyle* publicado en febrero de 2013 el rapero tangerino expresa:⁶³ «No soy del 20 de febrero, yo soy de todo el año».⁶⁴ Tal como aclaró en nuestra entrevista, de esta manera Muslim deja claro que no pertenece necesariamente al M2OF, pero que está comprometido con sus causas antes y después del movimiento: «Lo que dice el M2OF ya lo dijimos nosotros hace tiempo y lo seguimos diciendo».⁶⁵ De este modo, Muslim logra proclamarse como activista, mantener a la vez su independencia como artista y evitar las acusaciones de cooptación.

El hecho de saber posicionarse en un terreno alternativo a la dicotomía entre hegemonía versus disidencia permitió a Muslim participar en el Festival Mawazine. Este es un festival controvertido por su alto presupuesto proveniente de las arcas públicas, mientras que parte del país carece de necesidades básicas.⁶⁶ Sin embargo, participar por primera vez en 2012 en un festival con un promedio de dos millones de espectadores supuso para Muslim incrementar el número de fans y la posibilidad de interactuar con ellos de manera directa. Como el rapero declaró, los raperos, sobre todo los del norte, no cuentan a menudo con la oportunidad de organizar conciertos privados.⁶⁷ Tras once ediciones del festival donde ya H-Kayne había participado desde el 2006, el hecho de que Muslim fuera invitado apoya la percepción del rapero tangerino de que cada vez es más difícil excluir o reprimir el rap.⁶⁸ No obstante, Mawazine, como ocurre en otros festivales como el Festival de Fes de Músicas Sacras del Mundo,⁶⁹ está estructurado jerárquicamente y muestra esta organización en el uso del espacio. Entre otras actividades, en 2012 Mawazine organizó cuatro escenarios al aire libre y tres más pequeños en espacios cerrados, todos ellos en la ciudad de Rabat excepto uno en la ciudad vecina de Salé. Este último, situado en la playa y solo accesible a través de embarcaciones pequeñas que

62 El norte de Marruecos ha sido marginado por razones históricas que no pueden ser tratadas en el espacio de este artículo.

63 Normalmente, aunque los *freestyles* no son canciones improvisadas, son canciones sin una estructura estricta, a menudo sin coro, y tampoco suelen tener título.

64 Véase YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=UI4PPpJKn1I>> [Consultado el 2 de enero de 2014].

65 Entrevistado por la autora en Tánger el 26 de junio de 2013.

66 Zouhair Yata (2012). «La vérité sur le financement du festival Mawazine», LanouvelleT.com, 5 de abril de 2012, <<http://www.lnt.ma/economie/la-verite-sur-le-financement-du-festival-mawazine-34421.html>> [Consultado el 2 de enero de 2013].

67 W. Tantana (2012). «"Arrap annaqi" wa intiqaq alwaqi' bi chakl moHtaram youjanniban almachakil», *Akhbar Alyaoum*, 2 de mayo de 2012, p. 23.

68 *Ibidem*.

69 Taïeb Belghazi (2006). «Festivalization of Urban Space in Morocco», *Critique: Critical Middle Eastern Studies*, 15 (1), p. 105.

atravesaban el río Bouregreg o en taxi, fue el escenario que acogió la noche dedicada al rap marroquí. Mientras que artistas internacionales como Mariah Carey o The Scorpions actuaron ese año en el escenario situado en el acomodado barrio de Souissi, con una zona VIP, los raperos marroquíes fueron relegados a una zona periférica fuera de Rabat. De esta manera, aunque el *Majzen* emplee su táctica de *divide et impera* en la escena de rap, todos los raperos, cooptados o no, están relegados a espacios marginales. Así, mientras que los raperos marroquíes disfrutaban del «privilegio» de participar en un festival de este calibre, a ninguno se le invita a actuar en los escenarios reservados para estrellas internacionales. De igual modo, aunque los raperos participen en el festival de música más grande del país, su audiencia e impacto están limitados a los márgenes físicos y simbólicos impuestos por el *Majzen* como principales patrocinadores culturales de Marruecos. De esta forma, se elogia a la monarquía y al *Majzen* por apoyar a la juventud y la escena rap, mientras que se confina a los raperos marroquíes a escenarios menores. Finalmente, el mensaje que se transmite a los jóvenes marroquíes es que solo un artista internacional puede actuar en el escenario principal.

Conclusión

La promoción de raperos por parte del Estado no es una estrategia exclusiva de Marruecos. Sin embargo, la élite marroquí cercana a la monarquía, el *Majzen*, a diferencia de Francia o EE. UU., es uno de los principales promotores culturales del país. De esta manera, el *Majzen* logra mostrarse favorable a la juventud marroquí y sus producciones culturales cooptando a su vez posibles focos de disidencia entre estos jóvenes. Esta oposición controlada ya ha sido empleada en otros campos como la cooptación del feminismo o del movimiento amazigh.⁷⁰ Liat Kozma argumenta que el rey se ha apropiado de la lucha por la igualdad de la mujer haciendo suya esta causa para evitar «una reforma radical del estatus de la mujer marroquí». ⁷¹ De esta manera, el palacio se presenta como apoyo oficial de los derechos de las mujeres y el movimiento feminista resulta superfluo. ⁷² En el caso de la escena rap marroquí, el *Majzen* ha probado un firme propósito de intervenir en su producción cultural. De esta manera, ha promocionado a ciertos raperos que, a su vez, han limitado su crítica hacia estamentos oficiales como la monarquía. Sin embargo, en el campo de la cultura popular, Stuart Hall considera de gran importancia el ganar posiciones estratégicas. ⁷³ De esta manera, a pesar de la fuerza del *Majzen* en promocionar y cooptar a jóvenes raperos, el caso de Muslim, como el de otros como Mobydick, muestra que no solo es posible distanciarse de narrativas hegemónicas, sino que además es posible utilizar el poder en favor propio. Raperos como

70 Mohammed Errihani (2013). «The Amazigh Renaissance: Tamazight in the Time of Mohammed VI», en Bruce Maddy-Weitzman y Daniel Zisewine (ed.). *Contemporary Morocco: State, Politics and Society under Mohammed VI*. Op. Cit., p. 57.

71 Liat Kozma (2003). «Moroccan Women's Narratives of Liberation: A Passive Revolution?», en James McDougall (ed.). *Nation, Society and Culture in North Africa*. Londres: Frank Cass Publishers, p. 116.

72 *Ibidem*, p. 127.

73 Stuart Hall (1981). «Notes on Deconstructing "The Popular"», en Raphael Samuel (ed.). *People's History and Socialist Theory*. Londres/Boston/Henley: Routledge/Kegan Paul, p. 233.

Muslim aprovechan su fuerza entre los jóvenes y participan en eventos aunque estén promocionados por el *Majzen* para ganar espacio público en el que transmitir sus mensajes. De esta manera, Muslim gana posiciones estratégicas para empoderar a los jóvenes al demostrar que en Marruecos se puede ganar una voz pese a escribir letras profundamente reaccionarias. Así, mientras raperos como Don Bigg, Fnaire o H-Kayne han caído en discursos monótonos y patrióticos que carecen de críticas hacia el estado del país o las limitan, otros persisten en la elaboración de letras que muestran la realidad del país. En conclusión, este artículo transmite la necesidad de estudiar los matices de un género musical como el rap y de la cultura hip hop para no silenciar las voces disidentes que luchan por ganar espacios públicos en los que manifestar su descontento social y político.

BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Cristina Moreno Almeida estudia su primera licenciatura en Traducción e Interpretación. Al finalizar, se traslada a Barcelona para realizar un Posgrado en Traducción Literaria en la Universidad Pompeu Fabra. En 2006, empieza su segunda licenciatura en Filología Árabe en la Universidad de Barcelona. Tras finalizar la licenciatura, realiza un Máster en Literatura Árabe en SOAS (School of Oriental and African Studies) con una beca de la Fundación La Caixa. En 2010, inicia su tesis doctoral que pronto concluirá en la misma universidad centrada en investigar la cultura popular juvenil, en particular, la cultura hip hop en el contexto sociopolítico del Marruecos contemporáneo. Durante los últimos años, ha participado en conferencias en congresos internacionales en Beirut, Salvador de Bahía, Oxford, Newcastle, Londres o Rabat, además de haber impartido clases magistrales en Barcelona, Madrid y Rabat.

RESUMEN

Dentro de la región MENA (Middle East and North Africa), la juventud marroquí ha sido pionera en la construcción de una escena de rap. A medida que los raperos marroquíes han ido ganando reconocimiento público, se les ha acusado de ser una herramienta del *Majzen*, esto es, la élite gobernante en Marruecos. De esta manera, a través de la táctica de *divide et impera*, el *Majzen* actúa como principal patrocinador del rap marroquí a la vez que favorece a ciertos raperos que actuarán en los principales festivales de música del país obteniendo a su vez beneficios económicos. Sin embargo, considerar que toda la escena rap ha sucumbido a las tácticas del *Majzen* silencia las voces disidentes que continúan su lucha por mejorar el país y empoderar a los jóvenes. Así, este artículo presenta una escena de rap compleja con raperos que han logrado ganar voz en el ámbito público, adquiriendo credibilidad popular y manteniendo su independencia.

PALABRAS CLAVE

Rap, *Majzen*, cooptación, empoderamiento, *Nayda*, Marruecos, «no movimiento».

ABSTRACT

Inside the MEDA (Middle East and North Africa) region, youths in Morocco have pioneered and built a rap scene. While Moroccan rappers have gained public recognition, they have also been accused of representing a *Majzen* tool, referring to the elite governor in Morocco. Therefore, through the *divide et impera* tactic, the *Majzen* acts as the main endorser of Moroccan rap, whilst also advocating certain rappers that perform at the main music festivals in the country, reaping financial rewards in the process. Nevertheless, to believe that the entire rap scene has succumbed to the tactics of the *Majzen* would silence the dissident voices that continue to fight to improve the country and empower young people. As a result, this article presents a complex rap scene made up of rappers that have managed to gain a voice in the public sphere, acquiring widespread credibility and keeping their independence.

KEYWORDS

Rap, *Majzen*, co-option, empowerment, *Nayda*, Morocco, «no movement».

الملخص

في منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، كان الشباب المغربي سابقاً إلى تطوير موسيقى الراب. في ظل كسب مغني الراب المغربي ود الجماهير يتم اتهامهم بالتحول إلى أداة في يد المخزن، أي النخبة الحاكمة في المغرب. وهكذا، عملاً باستراتيجية فرق تسد، أصبح المخزن يلعب دور الراعي الرئيسي لموسيقى الراب المغربية، بحيث يمنح الأفضلية لبعض مغنيي الراب للصعود إلى منصة المهرجانات الموسيقية الكبرى في البلاد والحصول على مساعدات مالية. غير أن اعتبار مشهد الراب في المغرب برمته قد استسلم لتكتيك المخزن يعني إخراس أصوات منشقة مازالت تواصل نضالها من أجل تحسين البلاد وتمكين الشباب. وبالتالي، فإن هذا المقال يقدر مشهد راب معقد ومغنيي راب تمكنوا من فرض أنفسهم على الساحة بعد أن حصلوا على المصداقية في نظر الشعب وحافظوا على استقلاليتهم.

الكلمات المفتاحية

الراب، المخزن، الاستقطاب المشترك، التمكين، نايسة، المغرب، «اللاحركة».