

El Mahragan como Espacio Fronterizo: Colonialidades Estéticas, Emancipación Cultural y Clasificación Social en El Cairo

*José Sánchez García**

Resumen

Este artículo ofrece un enfoque alternativo para analizar experiencias sociales, políticas y culturales como el Mahragan, situadas en estructuras de poder asimétricas históricamente construidas, más allá de las dicotomías epistemológicamente dominantes que contrastan entre islam y modernidad. Me propongo entonces, a partir de experiencias etnográficas con grupos juveniles de la ciudad de El Cairo desde el año 1999, un ensayo antropológico-histórico que permitirá comprender, además de la propia marginalización del universo cultural *shabi*, las relaciones de poder establecidas en la estructura social egipcia. Estos puntos de partida hacen que el Mahragan aparezca como un encuentro histórico, una respuesta de las personas jóvenes egipcias que hunde raíces en tradiciones musicales pasadas, para trascender lo que identificamos como modernidad colonial, dentro de los contextos islámicos. A través de los análisis de la música Mahragan, analizaremos la dinámica de la dialéctica de colonización-descolonización para profundizar en la comprensión de los espacios simbólicos de la frontera como los creados en las periferias caiotas.

Palabras clave: Colonialidades. Decolonialidades. Pensamiento fronterizo. Jóvenes. Música popular. El Cairo.

* Investigador senior de la Universitat Pompeu Fabra. E-mail: jose.sanchez@upf.edu

The Mahragan as a border space: Aesthetic colonialities, cultural emancipation and social classification in Cairo

Abstract

This article offers an alternative approach to analyze social, political and cultural experiences located in historically constructed asymmetric power structures such as Mahragan, beyond the epistemologically dominant dichotomies that contrast between Islam and modernity. I therefore propose, based on ethnographic experiences with youth groups in the city of Cairo since 1999, an anthropological-historical essay that will allow us to understand, in addition to the marginalization of the Shabi cultural universe, the power relations established in the Egyptian social structure. These starting points make the Mahragan appear as a historical encounter, a response of young Egyptian who have roots in past musical traditions, to transcend what we identify as colonial modernity, within Islamic contexts. Through the analysis of Mahragan music, we will analyze the dynamics of the colonization-decolonization dialectic to deepen the understanding of the symbolic spaces of the border as those created in the Cairot peripheries.

Keywords: Colonialities. Decolonialities. Border thinking. Youth. Popular music. Cairo.

Mahragan como espaço fronteiroço: Colonialidades estéticas, emancipação cultural e classificação social no Cairo

Resumo

Este artigo oferece uma abordagem alternativa para analisar experiências sociais, políticas e culturais como o Mahragan, localizadas em estruturas de poder assimétricas historicamente construídas, além das dicotomias epistemologicamente dominantes que con-

trastam entre o Islã e a modernidade. Proponho, então, a partir de experiências etnográficas com grupos de jovens na cidade do Cairo desde 1999, um ensaio histórico-antropológico que nos permita entender, além da própria marginalização do universo cultural *Shabi*, as relações de poder estabelecidas na estrutura social egípcia. Estes pontos de partida fazem o mahragan aparecer como um encontro histórico, uma resposta dos jovens egípcios que tem raízes nas tradições musicais passadas, para transcender o que identificamos como modernidade colonial, dentro dos contextos islâmicos. Através da análise da música Mahragan, abordaremos a dinâmica da dialética colonização-decolonização para aprofundar a compreensão dos espaços simbólicos da fronteira como os criados nas periferias de Cairo.

Palavras-chave: Colonialidades. Descolonialidades. Pensamento de frontera. Juventude. **Música popular.** Cairo.

En el mes de setiembre de 2019, el actor y empresario egipcio Mohamed Ali, antiguo contratista con las Fuerzas Armadas, inició una campaña de difusión de vídeos en su página de Facebook, acusando al ex mariscal Al Sisi de encabezar una trama de corrupción en el Ejército (<https://www.facebook.com/maactor/>). Los vídeos se hicieron virales culminando en un llamamiento a una manifestación para el viernes 27 de setiembre. Durante esos días de setiembre Islam Hassan, un estudiante egipcio de 17 años, interpretaba *Mesh Benkhaf* (“No tenemos miedo”). El 24 de setiembre el tema se viralizó cuando se publicó en la página de Facebook Mohamed Ali Secrets (<https://bit.ly/3bJyssw>), convertido en el lema de los manifestantes que repetían sin cesar uno de los estribillos del tema:

No tenemos miedo / con tus ojos negros, tembloroso, asustado, verás que mañana serás devorado, Sisi / La gente lo ha hecho, la revolución está en todas partes y te colgarán

en la plaza, Sisi / La gente se rebelará y te golpeará en la cara, Sisi¹.

Meses después de esas protestas, se han producido miles de detenciones por diferentes causas y las músicas como el Mahragan se han proscrito por distintos motivos. Una vez más, su exhibición pública por cualquier medio ha sido prohibida. Además, el sindicato de músicos egipcios ha lanzado la orden de que cualquier empresario que contrate artistas de Mahragan serán sancionados. Sin embargo, el estilo continúa siendo el protagonista de las bodas y celebraciones callejeras en los barrios marginales cairotas igual que en décadas anteriores, siguiendo con las tradiciones musicales *shabi* en las que se encuadra². El Mahragan, como mezcla de diversos estilos populares, procede de una tradición musical urbana mestizada con ritmos propios del sufismo y elementos propios de los ritmos globales. Músicas constantemente desvalorizadas y estigmatizadas, por diversos motivos, tanto desde los discursos provenientes de la modernidad como por parte de los islamistas. En esta tradición se incluye el Mahragan, la variedad *shabi* producida por las generaciones

1 Los temas *Stannani, Ya Sisi* ("Espérame, Sisi"); *Mohamed Ya Ali, Ihna Shaeb Riggala* ("Somos un pueblo fuerte"); y *Anadik Bi Eh?* ("¿Qué debería llamarte?") también se convirtieron en virales. Las letras de las canciones, humillantes e irónicas, denunciaban la corrupción y brutalidad del régimen. Además, un dato importante a retener para la discusión posterior es que son interpretadas en *ammiya*, el egipcio coloquial hablado en los barrios más desfavorecidos. Todos los temas referenciados en el texto se encontraban abiertos en la página del actor-contratista y en YouTube. Desaparecieron en el momento en que la contratación y exhibición pública del Mahragan fue prohibida el pasado 28 de febrero alegando la inmoralidad de sus letras (<https://egyptianstreets.com/2020/02/17/popular-mahraganat-music-is-now-banned-according-to-egypts-musical-syndicate/>). <https://www.facebook.com/watch/?v=499630007267977>
<https://www.facebook.com/MohamedAliSecrets/videos/1039618686370430/?v=1039618686370430> ; <https://www.facebook.com/watch/?v=2225665130871820>;
<https://www.facebook.com/watch/?v=483628669149336>

2 *Shabi*, literalmente popular, deriva del sustantivo *shab*, pueblo, siempre con un sentido colectivo que implica una gran carga política. Su manipulación por parte de la clase dirigente y por los grupos políticos islamistas, ha sido constante desde los inicios del proceso de independencia en el primer tercio del siglo XX.

de Tahrir. ¿Porqué esta continua marginación de estos estilos musicales *shabi*? ¿Qué clasificación social se esconde detrás de esta marginación? ¿Cómo se ha construido?

Este artículo ofrece un enfoque alternativo para analizar experiencias sociales, políticas y culturales como el Mahragan, situadas en estructuras de poder asimétricas históricamente construidas, más allá de las dicotomías epistemológicamente dominantes que contrastan entre islam y modernidad. Me propongo entonces, a partir de experiencias etnográficas con grupos juveniles de la ciudad de El Cairo desde el año 1999, un ensayo antropológico-histórico que permitirá comprender, además de la propia marginalización del universo cultural *shabi*, las relaciones de poder establecidas en la estructura social egipcia³. El ánimo es develar de qué manera la colonialidad, como uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista, funda una imposición de una clasificación social para un grupo social en la estructura egipcia cimentando dicho patrón de poder. De esa manera, es necesario entender la estructura social egipcia como una expresión en un tiempo y un espacio determinados de lo que Hodgson llamó el islamicate⁴. En este texto, sobre la base de Hodgson y otras concepciones más recientes, usamos el término en su sentido más inclusivo,

3 Fruto de estas experiencias etnográficas he analizado la construcción identitaria juvenil en El Cairo, los movimientos sociales y políticos previos y posteriores a las revueltas de 2011 y las formas musicales que aparecen en los barrios periféricos. En ese sentido, mi encuentro con la estructura social egipcia, con informantes primero y ahora amigos, paulatinamente, me ha obligado a un acercamiento a miradas no-eurocéntricas para entender las relaciones de poder. La adopción de esa mirada me ha permitido entender, las formas adoptadas por los movimientos de disidencia juveniles en El Cairo (Sánchez-García, 2019a) o la continuidad legislativa desde el protectorado británico para reducir a los rivales políticos, como parte de procesos propios de la colonialidad del poder de la modernidad (Sánchez-García, 2019b). Así, aspectos del Mahragan que ya han sido tratados en otros lugares serán un ruido de fondo para la lectura de este ensayo.

4 El término *Islamicate* fue originalmente acuñado por el historiador estadounidense Marshall GS Hodgson, quien lo usó en *The Venture of Islam*, para describir “el complejo social y cultural históricamente asociado con el Islam y los musulmanes, tanto entre los mismos musulmanes como incluso entre los no musulmanes” (Hodgson, 1974, p. 59).

para referirnos al mosaico dinámico de formas de vida sociales y culturales que existen no solo en las sociedades de mayoría musulmana, sino también de los musulmanes de la diáspora. Se trata de una heterogeneidad histórico estructural diferenciada de la modernidad eurocéntrica pero que, al mismo tiempo, contiene formas eurocéntricas en disputa con elementos propios⁵.

Estos puntos de partida hacen que el Mahragan aparezca como un encuentro histórico, una respuesta de las personas jóvenes egipcias que hunde raíces en tradiciones musicales pasadas, para trascender lo que identificamos como modernidad colonial, dentro de los contextos islámicos. El punto de partida analítico de este enfoque es la comprensión de la modernidad como una condición cuya introducción en contextos islámicos fue facilitada históricamente por la expansión gradual del colonialismo europeo. La colonialidad propia de la modernidad se une, en el islamicate egipcio, a una orientación de la vida social hacia tradiciones, prácticas y valores islámicos que todo el conjunto social acepta y adopta -incluso entre perspectivas rivales- pero que reduce las posibilidades de los jóvenes a un transitar entre el capitalismo y la redención prometida. Será en el intersticio, la fractura entre esos dos espacios, por dónde las prácticas estéticas *shabi* entran en el islamicate, adquieren su relevancia al ocupar la zona fronteriza entre ambos. Esta perspectiva adoptada emerge a partir de cierto escepticismo sobre las concepciones unilineales y eurocéntricas de la modernidad y de la historia del mundo moderno en relación al mundo islámico que opere para una descolonización epistemológica (Grosfoguel, 2011). Se realizará un análisis del Mahragan, como contradiscurso y modo

5 "El eurocentrismo, por lo tanto, no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los grupos dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía. Y aunque implica un componente etnocéntrico, éste no lo explica, ni es su fuente principal de sentido. Se trata de la perspectiva cognitiva producida en el largo tiempo del conjunto del mundo eurocentrado del capitalismo colonial / moderno, y que naturaliza la experiencia de las gentes en este patrón de poder" (Quijano, 2014, p. 287).

de resistencia social, política, cultural, epistemológica y estética, en un contexto de mayoría musulmana, islamicate, destinado a subvertir y perturbar la condición globalizada de la modernidad colonial.

Grupos shabi y colonialidad estética

En Egipto, la categoría clasificatoria *shabi* se refiere a una amplia gama de prácticas nativas, gustos y patrones de comportamiento en la cotidianeidad⁶. A pesar de incluir comportamientos de las clases bajas no es posible describir exclusivamente a los incluidos en la categoría *shabi* de esa manera, al existir una gran disparidad económica y de las áreas residenciales que ocupan. Es común que en el mismo edificio conviva un rico comerciante con socios internacionales, con todas las comodidades domésticas, y familias que deben alquilar una habitación con derecho a baño y cocina compartidos. Así, trabajadores cualificados, propietarios de talleres artesanos y de manufacturas, profesionales de perfil bajo, comerciantes a pequeña y media escalas y subempleados en la economía informal ocupan los mismos lugares de residencia y comparten sus referentes culturales. Los miembros de mayor nivel económico siguen en sus áreas residenciales, porque las prefieren por su proximidad al centro de trabajo, por el prestigio que mantienen en dichas áreas y por los beneficios de la red social *-wasta-* en la que se insertan⁷. Por lo

6 Siguiendo a Quijano, entendemos que la construcción de una categoría de clasificación social es el resultado de un proceso dónde los grupos sociales se “disputan el control de los ámbitos básicos de existencia social, y de cuyos resultados se configura un patrón de distribución del poder, centrado en relaciones de explotación/ dominación/conflicto entre la población de una sociedad y en una historia determinadas” (Quijano, 1999, p. 312).

7 *Wasta* es el término árabe que designa el sistema de redes sociales a disposición de un individuo en las diferentes dimensiones de su vida. En la situación actual, la importancia de estas redes en la búsqueda de un buen empleo y socios para diferentes actividades es fundamental. En consecuencia, las buenas conexiones *wasta* son una fuente de inclusión y participación social en especial para los jóvenes. Desde perspectivas eurocéntricas pueden percibirse como nepotismo, pero desde un punto de vista decolonial puede ser

tanto, la diferenciación económica en el interior del grupo no es tan significativa como la diferencia cultural frente a grupos sociales modernizados. Así, *takaful*, la solidaridad de grupo, para hacer frente a las necesidades de la comunidad, es el valor compartido frente al individualismo y la competitividad propia de la eficacia moderna. Sus valores y prácticas son habituales protagonistas de las populares comedias teatrales, series televisivas y cinematográficas, convirtiendo en estereotipos ciertos rasgos de algunos de sus miembros como el analfabetismo, la ingenuidad o el uso de la violencia como forma de mediación de conflictos. De esa manera, lo anecdótico se convierte en categoría, como atributos propios de todo el grupo, clasificando como algo primitivo, como una “supervivencia”, sus formas culturales. Como categoría se ha construido desde la llegada de los británicos, en un proceso de largo plazo que exhorta, por tanto, a explorar la historia, las condiciones y las determinaciones de la distribución de relaciones de poder en la sociedad egipcia ya que es esa distribución del poder la que clasifica socialmente, determina sus recíprocas relaciones y genera sus diferencias sociales, ya que sus características, empíricamente observables y diferenciables, son resultado de esas relaciones de poder.

En la sociedad egipcia, la colonización británica implicó la transformación de la estructura social establecida a través del dominio del Imperio Otomano. Sin embargo, en Egipto, las herencias cultural, cognitiva, intelectual y estética no pudieron ser aniquiladas; pero, paulatinamente, se fue imponiendo la hegemonía del modo eurocéntrico de producción de conocimientos, y en una parte muy amplia de la población el propio imaginario fue

entendido como un fenómeno social positivo que establece lazos de solidaridad entre personas para obtener beneficios compartidos. En el primer caso, calificarlo de “nepotismo” significa asumir la mirada eurocéntrica según la cuál, la modernidad no acepta estos lazos y han de ser sustituidos por procesos meritocráticos. Este artículo no está relacionado con esta discusión que, implícitamente, interroga sobre qué tipo de enfoques epistemológicos aplicamos a otras formaciones culturales e históricas diferenciadas de las perspectivas occidentales.

colonizado y educado en los cánones estéticos modernos siendo la música, y el arte en general, entendido como un agente potencialmente transformador, con propiedades redentoras. Estas cualidades civilizatorias, entonces, hacen que el arte sea clave en la colonización de los jóvenes.

Así, durante el mandato de Hosni Mubarak, el gobierno amplió enormemente sus programas culturales juveniles, al mismo tiempo que adoptó políticas económicas neoliberales. El Ministerio de Cultura construyó docenas de instituciones culturales que presentaron programación juvenil, talleres artísticos patrocinados y concursos para jóvenes de diferentes edades, y desempeñó un papel importante en el lanzamiento de bibliotecas juveniles y colecciones de libros. El gobierno asignó millones de libras egipcias para estos proyectos como parte de una expansión más grande del ámbito cultural, que los organizadores describieron a menudo como un proyecto de *tanwir* (iluminación), en una clara remembranza de la era de las luces que inauguró y sentó las bases de la modernidad. A través de estos programas, los funcionarios estatales, muchos de los cuales eran musulmanes de orientación secular y laicistas (*almaniyyin*), formularon una definición de la cultura nacional adaptando las formas de las culturas refinadas de las élites europeas. Los programas, dirigidos principalmente por urbanitas de clase media, promovieron las artes como definitorias de la nación, de las cuales el islam es un aspecto entre muchos, y tenían el objetivo explícito de cultivar culturalmente a la población, *tathqif*, un concepto árabe que connota un importante componente civilizador.

Al favorecer tales medios y formas, las autoridades esperaban que Egipto se convirtiera en un actor en la escena internacional del arte contemporáneo, que estaba dominada por las instituciones culturales europeas y americanas. Sin embargo, la obra nunca podría imitar el arte occidental. Más bien, debería basarse en lo ‘mejor’ de la práctica artística occidental

mezclado con elementos locales, personificando así de manera auténtica la especificidad y el cosmopolitismo de Egipto a un tiempo. El arte verdaderamente egipcio no podía contener ningún tema considerado vulgar o desagradable, lo que significaba que los tres temas prohibidos, el sexo, la religión y la política, no podían ser tratados. Sin embargo, esos son los temas siempre presentes en las expresiones estéticas de lo *shabi*.

Desde las filas islamistas, un grupo de intelectuales, a principios de la década de 1980, constituyeron lo que se conoció como centrismo islámico (*al-wasatiyya*), discutiendo sobre el valor positivo del arte en el islam. Sin embargo, fue a fines de la década de 1990 y principios de la década de 2000, unos años después de que el estado comenzara el proyecto de 'iluminación' juvenil, cuando surgió un nuevo grupo de predicadores de televisión por satélite e Internet que dirigieron sus prédicas especialmente a los jóvenes. Usando un estilo propio de la clase media alta, señalaban la importancia del arte para crear una comunidad realmente islámica y acercarse a Dios. Entre estos telepredicadores podemos destacar a Amr Khaled y Moez Masoud, que apelaban al carácter civilizador del arte, casi en los mismos términos que los programas gubernamentales para definir la *umma* -comunidad de creyentes- y elevar el nivel cultural de los jóvenes musulmanes. El surgimiento de estos predicadores provocó una reacción negativa entre las élites culturales estatales quienes los vieron como el equivalente de los vendedores de huevos de serpiente, a pesar de sus opiniones similares sobre el arte y la juventud.

El examen de sus discursos religiosos sobre el arte desvela que están, a un tiempo, enlazados y contrapuestos a los discursos del estado-nación, de una manera similar a lo que Hirschkind (2006) llamó "*counterpublic*", un discurso asentado en fórmulas religiosas utilizado de manera general por parte de todos los grupos sociales para justificar causas incluso contrapues-

tas⁸. En primer lugar, el enlace con las formas estatales de entender el arte es posible al compartir la potencia transformadora del arte con los imaginarios nacionalistas. Por su parte, el contrapeso surge cuando se disputa el lugar apropiado de la religión en la creación artística entre aquellos que se identifican como laicistas (*almaniyyin*) o religiosos (*mutadayyin*) creando la dialéctica entre dominación y emancipación a través del arte. Para estos religiosos, amar el arte es cultivar el alma, siendo lo opuesto a la cultura (*thaqafa*), la ignorancia (*jahl*). Eso inició protestas de la audiencia en sus programas, sobre todo de grupos de clases altas, de las experiencias de los grupos *shabi* tanto por sus prácticas cotidianas como por sus prácticas artísticas y, en especial, la música al utilizar formas vulgares tanto en las melodías como en las letras, para acabar reconociendo la posibilidad de una música propiamente islámica, como por ejemplo el cantante Maher Zain, estrella del canal y discográfica Awakening con más de seis millones de seguidores en Facebook y casi cuatro millones en Instagram (Winnegar, 2014). Se trata de la música *nashid*, un pop islámico con fórmulas rítmicas y sonoras similares a las eurocéntricas propias de las listas de éxito⁹.

En otros lugares he señalado la importancia del sufismo en la construcción del Mahragan, sin embargo, para las autoridades estatales y religiosas las prácticas sufistas son una “supervivencia” folclórica propia de personas analfabetas. Como señala

8 Hirschkind señala: “La forma del [discurso] islámico contemporáneo [...] exhibe una arquitectura conceptual que trasciende las distinciones modernas entre estado y sociedad, público y privado, que son centrales para la noción habermasiana de esfera pública” como un espacio para la formación de opinión a través de la razón intersubjetiva. Las prácticas deliberativas que constituyen esta arena se basan en la evolución de las tradiciones islámicas del deber cívico, que fueron reformuladas por los reformistas egipcios en el contexto de un compromiso con las instituciones, conceptos y tecnologías de la vida política moderna “(Hirschkind, 2001, p. 4)

9 Sirva de ejemplo el video de “Gracias Allah”, donde canta: “Cuando pierdes tu camino/A Allah deberías volver/Porque como prometió/Siempre estará allí/Allahu Akbar, Allahu Akbar...”. <https://www.youtube.com/watch?v=f4j7-WR1QOY>

Schielke (2012), la práctica sufi contemporánea en Egipto desafiaba la sensibilidad de muchas élites urbanas, tanto religiosas como seculares al entender que tanto el *dhikr* -rituales extáticos de comunión con la divinidad- y los *mulid* -celebraciones para recordar morabitos- son propias de poblaciones no-civilizadas, en el sentido propuesto tanto por las autoridades estatales como por los propios islamistas. Aunque, los tele-predicadores no se referían al sufismo, recurrían a la filosofía sufi, distinguiendo entonces entre pensamiento y práctica sufi, elevando lo uno a categoría cultural y desvalorizando las prácticas como hacían los estamentos gubernativos. Así, ambos grupos discursivos en lucha por la hegemonía cultural en el islamate compartían un interés civilizador hacia los jóvenes egipcios, en especial de los grupos *shabi*, aunque el objetivo fuera diferente en cada caso.

Dialécticas en la colonialidad musical juvenil: electro-shabi, Al-Jil y shababiya

Históricamente la escena musical egipcia ha tenido tres fuentes estéticas principales: la componente popular de tradiciones tanto rurales como urbanas, las expresiones musicales ligadas a la práctica religiosa -que a pesar de no ser clasificadas como música tanto por sus productores como por sus receptores tiene una gran importancia en el ethos y el pathos musical musulmán-; y por último, la introducción de músicas occidentales -clásicas y pop- como consecuencia del proceso de colonización del país iniciado en el siglo XIX. El Cairo, durante la segunda mitad del siglo XX, aparecía como la gran factoría desde la que se lanzan grandes estrellas, tanto hacia el Este como hacia el Oeste árabe, como consecuencia de la larga tradición musical egipcia que desarrolló, tempranamente, una industria discográfica en beneficio de los cantantes que representaban los gustos de la burguesía nacionalista dominante desde principios del siglo pasado. Sin embargo, estas figuras nacionales han perdido su legitimidad entre los jóvenes y los retornados de la migración, desar-

rollando sus propias expresiones musicales. Considerando que los oyentes locales identifican varios estilos como el *shabi* (incluyendo al Mahragan), el canto religioso, el *inshad*, la recitación del Corán, la música popular y clásica occidental, y la música de baile -categorías solapadas entre sí-, localizar lo categorizado desde Occidente como música popular en este contexto no tiene mucho sentido. En el discurso local no existe un sólo término para contener todo lo que comúnmente se llama “popular” en Occidente, con sus divisiones en el *easy listening*, el rock clásico, country y western, rap, punk, etcétera. En este sentido, son tres los estilos específicamente juveniles: el *shabi* (con sus variedades generacionales), el *Al Jil* y la *shababiyya*.

Los estilos encuadrados en el género *shabi* son músicas urbanas, con raíces rurales, de alto dinamismo, con un fuerte pulso rítmico realizado por cantantes a menudo, pero no exclusivamente, masculinos. En general, ha sido comparado con la rembetika, el fado, el raï o el kuduro. Sus temas principales son la mala suerte, la ocupación informal, la sexualidad ilícita y los crímenes pasionales; despreciando la respetabilidad y modernidad de la clase media modernizada, a menudo con tonos humorísticos y ridiculizantes. Estas canciones, muchas prohibidas, evitaban una alusión explícita a la política, aunque por su propia naturaleza transmite una fuerte sensibilidad hacia lo *shabi*, denunciando el descontento social y económico. De manera general, el estilo está dirigido a los pobladores de las zonas periféricas del Gran Cairo caracterizada por el uso del dialecto *ammiyya*, afirmando sus valores frente a los de la respetable burguesía de clase media alta recién aparecida que habla el árabe estándar y de la que se mofan. Para muchos, la música *shabi* como la única no adulterada por el mundo exterior, frente a las músicas modernizadas por los cambios instrumentales, uniéndose cajas de ritmos, baterías, órganos, sintetizadores o guitarras eléctricas que han invadido la música egipcia. Como nombres representativos se pueden citar a Ahmed Adaweyyah, que usaba el *ammiyya* por primera vez en 1969, distribuyendo su música a través de cintas de audio

ventas informalmente en los mercados urbanos. A pesar de la desaprobación del sindicato de músicos profesionales y la exclusión de sus canciones de la televisión o la radio, su popularidad entre los grupos *shabi* nunca dejó de aumentar llegando a protagonizar numerosas películas. Como seguidores de Adaweyyah podemos citar a Abd el Rahim que cantaba en forma de rap canciones prohibidas denunciando la terrible situación de los barrios marginales caiotas; Kat Kut el Amir que buscaba *tarab* a través de creación de atmósferas musicales densas, con decenas de seguidores entre los fumadores de hachís; o Hassan el Aswar que introducía coros femeninos en sus producciones con claras connotaciones eróticas. Entre estos artistas era común fusionar lo urbano con lo rural, reproduciendo la composición demográfica y social de las barriadas populares, tanto instrumentalmente como en modos musicales, ritmos, letras y preocupaciones, cuyo contenido gira en torno a maldecir el destino y su traición que destruye el placer y a las comunidades. La trilogía prohibida por los promotores culturales gubernamentales, sexo, política y religión era, precisamente, aquellas temáticas que más usaban los autores *shabi*. La consecuencia fue el etiquetaje como prácticas vulgares, propias de analfabetos, por los entes culturales, los islamistas y por los jóvenes modernizados que gustan de globales, incluyendo el *nishad* islámico

Si la música *Shabi* aparece con la política de apertura económica de Saddat durante los años 1970, una segunda oleada aparece a partir de finales de los años 1980: el Al Jil, relacionado estrechamente con las grandes figuras egipcias -Khalsoum, Farid el Atrache o Mohammed Abd al Wahab- por sus temas de amor no correspondido, romance adolescente y corazones rotos, influido musicalmente por la escena pop mundial, con la intención de homologar las culturas juveniles egipcias y “civilizar” a los jóvenes de las barriadas populares, siguiendo los cánones estéticos impuestos desde la industria musical global. De tonos pegadizos y ritmos bailables utiliza una gran variedad de instrumentos tradicionales árabes y occidentales electrificados. Desaparecen las

melodías intrincadas, la poesía, el uso de modos clásicos y sonidos tradicionalmente egipcios para ser sustituidos por el sintetizador y el formato canción pop de tres minutos. Los artistas de Al Jil son físicamente atractivos, con talento vocal y operan dentro de los límites adecuados para los religiosos moderados y los modernistas estatales. Sus canciones llegan a las audiencias de televisión a través de programas de emisión de videos musicales, conciertos grabados, tele-maratones para recaudar dinero para causas caritativas y galas estatales, aliándose con las grandes empresas musicales mundiales. En los años 90's e inicios del siglo XXI, la producción musical capitalista, lanzaba estrellas de pop comercial como Hani Shaker, Mohamed Mounir o Mustafa Qamar, que produjeron álbumes de gran éxito de ventas con temas religiosos y nacionalistas. Pero, el rey indiscutible de la música Al Jil desde mediados de la década de 1980 ha sido Amr Diab.

Desde su llegada al poder, el gobierno de Al Sisi, siguiendo las políticas culturales iniciadas por Mubarak, sigue pretendiendo “cultivar” a los jóvenes *shabi*, con lanzamientos de estrellas musicales como Cairokee o Mohamed Ramadán, es el estilo conocido como *shababiyya*. Se trata de una fórmula musical para el gran público, bien conocida en contextos occidentales pero alejada de las duras realidades sociales y económicas de las barriadas de construcción informal cairotas donde se producen todos los estilos *shabi*. Los jóvenes de clase media se integraron a la política institucionalizada musical utilizando los estilos juveniles como el Al Jil y la *shababiya*, para difundir mensajes institucionales en rivalidad con los jóvenes marginados de los barrios populares que expresan su descontento por sus deficiencias educativas, económicas y sociales. Por tanto, estamos frente a una política cultural de larga duración que sigue pretendiendo civilizar a los jóvenes *shabi* ya que sus expresiones estéticas vulgares son propias de ignorantes (*jahl*), frente a la refinada música de los estilos alentados desde el Ministerio de cultura, que son cultura (*thaqafa*). Por tanto, el mecanismo de exclusión

artística sigue en vigor con los artistas mahragan, como también ocurrió con los cantantes *shabi*. Un buen ejemplo de *shababiya* es el tema pop producido por el gobierno, “*Hom Ayzinha Fawda*” (“No quieren nada más que caos”), interpretada por el actor y cantante Mohamed Ramadan¹⁰. La televisión estatal y los canales privados emitían repetidamente la canción durante los cortes comerciales durante el mes de setiembre de 2019 para hacer frente a la llamada a la revuelta de los artistas del Mahragan. El acto culminante fue la interpretación en vivo de Ramadan y otros artistas de la canción durante una manifestación en apoyo de Al Sisi en la plaza Rabia al-Adawiya el 27 de septiembre, lugar de la matanza de islamistas tras el golpe de estado del mariscal. La canción describe a Al Sisi como un líder que entiende a su pueblo, mientras glorifica la seguridad que brinda la policía y el ejército egipcio.

No quieren nada más que caos, caos y más caos / ¿Qué sabes sobre las calles y qué sucede allí? / ¿Qué sabes sobre el niño que mantiene a su familia? / ¿Qué sabes sobre la seguridad que brindan la policía y el ejército?

Después de haber dibujado sucintamente los estilos juveniles egipcios, el Mahragan, descrito como un arte esencialmente *shabi*, lejos de los circuitos formales de producción y la música para jóvenes patrocinada por empresas globales, propone una decolonización de las músicas para jóvenes. *Shababiya*, o música para jóvenes, como género musical cercano a las tendencias mundiales de la música de baile implementada por artistas como Amr Diab o Cairokee, representantes del modelo moderno y civilizado de joven, intentan “cultivar” las políticas culturales actuales.

10 <https://www.youtube.com/watch?v=SKvWevmBHHk>. Compárese la producción de este video financiado desde el Ministerio de Cultura con las producciones de los videos de Mahragan.

Decolonialidades estéticas: El Mahragan

Frente a la *shababiya* y el Al Jil, las agrupaciones juveniles de las vecindades más marginales estaban produciendo, desde finales de la primera década del siglo XXI, su forma musical propia recogiendo, al mismo tiempo, la tradición musical sufí y *shabi* como formas expresivas simbólicas significativas para la esfera contracultural. El resultado está siendo la música Mahraganat, siguiendo con las formas de producción y distribución informal que, tradicionalmente, han usado los intérpretes de electro-shabi. Se distingue, por tanto, de la música de masas, representadas por el Al Jil y la Shababiyya, y de las formas elitistas de recuperación de las tradiciones sufistas puestas en marcha desde los agentes culturales estatales. La ambigüedad de referencias en los textos de este estilo permite lecturas orientadas por el horizonte contracultural, difundiendo ampliamente sus contenidos entre jóvenes de todos los grupos sociales.

El Mahragan proviene diversos estilos populares, siendo una práctica cultural urbana: entre sus antepasados podemos citar las composiciones de Ahmed Fouad Negm junto al oudista Shaikh Imam que denunciaban la represión contra la disidencia en la revuelta de 1968 y las condiciones de vida en los barrios populares de forma satírica¹¹. En los 70's, la apertura al mercado extranjero del país, durante el mandato de Anwar as Sadat, favoreció la apa-

11 Imam nació en una familia pobre en Giza. Perdió la vista cuando era un niño y se mudó a El Cairo para estudiar donde llevó una vida dedicada a la contemplación sufista. Allí conoció a Sheikh Darwish el-Hareery, una figura musical sufista, que le enseñó los conceptos básicos de la música y el canto, interesándose en los trabajos de cantantes populares como Sayed Darwish. En 1962 conoció al poeta Ahmed Fouad Negm, formando un dúo que compuso canciones políticas, principalmente en favor de las clases oprimidas y acusando a las clases dominantes. Aunque sus canciones fueron prohibidas en la radio y televisión, fueron populares entre los grupos *shabi* en los años 1960 y 1970. Sus canciones revolucionarias que criticaban al gobierno después de la guerra de 1967 los llevaron a prisión varias veces y después de las protestas contra Nasser en 1968. En Youtube se encuentran sus composiciones como "Sharaft ya Nixon baba" ("It's Been an Honor, Father Nixon") una sarcástica crítica a los nuevos amigos de Egipto: <https://www.youtube.com/watch?v=7qyNcCJfG10&list=RDfNk51FjI2Ug&index=17>

rición de nuevas expresiones en la ciudad, fruto, en especial, de la creación de una nueva clase media urbana beneficiada por el dinero obtenido con el trabajo que ofrecían los Estados petrolíferos del Golfo. Con el retorno a El Cairo, esta nueva clase reconstruye su identidad, siendo uno de los elementos que les ayudan a ello, las nuevas formas musicales. En estas interpretaciones se trata de recuperar temas folclóricos populares de las regiones de origen de los retornados de la migración. Normalmente interpretadas por mujeres como Layka Nasky y Aída, precedentes de la actual música de masas. Además, aparece el electro-shaby con Addawayya como gran impulsor del nuevo estilo, antes ya presentado.

Desde 2009, la música Mahragan se convirtió en un medio importante para criticar la situación marginada de los jóvenes en los barrios populares de El Cairo. La música grabada de Mahragan se popularizó en todos los grupos sociales antes de 2011, se extendió rápidamente por toda la ciudad y se convirtió en un artefacto cultural que extendió los discursos contraculturales. Su 'minuto de gloria' fue durante 2012, cuando algunos DJ y cantantes populares fueron llevados a Londres en busca de algo así como un 'rock revolucionario' por algunos periodistas occidentales, documentales y proyectos sociales como Cairo Calling del British Council.

Entre los grupos *shabi*, por tanto, entre los creadores y oyentes de Mahragan, dos conceptos son fundamentales para entender su estética: *tarab* y *asil* (autenticidad). En primer lugar, *tarab* se relaciona con una consistencia estética y una eficacia emotiva dependiente de una relación comunicativa activa y directa entre el artista y el oyente entrenado¹². El proceso de escuchar, a

12 El concepto estético de *tarab* se refiere a la emoción musical y a los recursos musicales-poéticos tradicionales para producirla, especialmente expresando solo el canto de poesía evocadora, en un estilo improvisador. "Tarab también depende de las constantes interacciones intérprete-oyente, en las cuales los oyentes experimentados reaccionan a la música expresando emoción a través de exclamaciones y gestos vocales. El cantante, a su vez, se conmueve y dirige a través de tales comentarios. Además, es un intenso disfrute musical sentido tanto por el público como por el intérprete" (Frishkopf, 2001, p. 67).

diferencia del impuesto por los cánones clásicos eurocentrados, depende de ese concepto, asimilado coloquialmente a una suerte de “encantamiento”, que puede ser traducido como “audicionando”, convirtiendo a la música en una verdadera experiencia holística. Esa capacidad es la que se valora tanto en la música *shabi* como en las músicas sufíes, reprendido desde ambientes salafistas. Para muchos oyentes eso es lo que se consigue con la audición musical: alejarse del mundo, de su situación precaria. En el caso de *asil* se trata de una propiedad estética de la música, cierto pathos, que permite identificarla como propia de una herencia local, entroncando los diferentes estilos así calificados con cierta identidad egipcio-musulmana, del mismo modo que podemos identificar una arquitectura estéticamente islámica. Además, asociado habitualmente a herencia cultural (*turath*), adquiere todas sus connotaciones identitarias con esta referencia a un legado recibido históricamente, propio del islamicate egipcio.

Al remezclar canciones tradicionales sufíes populares (aunque no su ‘versión cultivada’ promovida por el Ministerio de Cultura egipcio) con la música *shabi* (pero no la música mainstream árabe juvenil), los seguidores, cantantes y productores de Mahragan (re)producen estéticas propias diferenciadas de las propuestas desde parcelas colonizadas. El marco estético se hace visible de maneras que también transforman la imagen corporal, las formas de baile y el comportamiento cotidiano en términos comparables al rap y el hip-hop. El pelo largo, las gorras de béisbol y las camisetas de los equipos de fútbol pueden parecer exóticos para los vecinos, y el consumo de drogas y alcohol en sus reuniones puede facilitar la creencia de que se trata de un orden social desviado. Sin embargo, al hundir sus raíces en los estilos *shabi*, representa la autenticidad de los barrios populares caiotas. El Mahragan es percibido, simultáneamente, como algo intrínsecamente egipcio por los grupos *shabi*, y como potencialmente peligroso por las clases medias y altas modernizadas. Si el Estado egipcio está cultivando al nuevo egipcio, esta imagen del joven

musulmán está lejos del mundo semiótico del Mahragan. Para este último, la capacidad de romper la dicotomía secularista/religiosa usando melodías *shabi* e *inshad* significa la capacidad de disputar el orden social y político en el Egipto post-Mubarak (Sánchez García, 2018). Tal autenticidad cultural facilita la tolerancia de los adultos, a pesar de las blasfemias y vulgaridades que se pueden escuchar en algunas canciones. Usando ritmos electrónicos, samplers y remezclas, el Mahragan crea piezas musicales genuinas abordando temas como la frustración sexual, el subempleo informal y la búsqueda de narcóticos. Un buen ejemplo puede ser *Nope Nope* de Dok Dok Funky:

Ella pasa, nope nope/No dice hola, no/Le miro a los ojos, nope nope/Y ella mira a los míos, nope/Ella usa ropa ajustada, nope nope/Y mis rodillas tiemblan, nope [...] /Y mis amigos se están burlando de mí, nope [...] /No, vuelve tarde, nope nope/Me pongo celoso, /Se queda despierta hasta tarde y se va de fiesta, nope nope/Entre las personas malas, nope [...] /Y ella es quisquillosa/Si tienes dinero, nope nope/ Ella corre hacia ti./Y si no tienes dinero, nope nope/Tomate un descanso, nope [...].

Este tipo de versos hacen del Mahragan una estética disruptiva con relación al joven que se intenta cultivar desde las producciones inspiradas en las políticas del Ministerio de Cultura. Para las clases modernizadas, la música mahragan es un género sin el nivel requerido de erudición para formar parte del actual proyecto nacional, cultural, moral y políticamente desinfectado que pretende Al Sisi para sus jóvenes. Además, y al mismo tiempo como resultado de este “proceso civilizador”, los jóvenes egipcios de clase baja masculina han interiorizado las representaciones negativas sobre sus estilos de vida, ideologías y gustos transmitidos por los medios de comunicación convencionales, pero esto no impide que se adhiera a las redes sociales virtuales y lo utilice para sus propios fines. La estigmatización favorece también los sentimientos de desconfianza que sienten hacia instituciones específicas, lo que se expresa

al distanciamiento de la juventud por las iniciativas culturales del gobierno.

La música mahragan aparece en las fronteras de lo islámico y lo moderno, creando nuevos espacios fronterizos de (auto)identificación sin cuestionar los pilares dominantes del universo *shabi*: el empleo, la familia y el vecindario. Si el mahragan desafía los discursos provenientes desde la modernidad, no rechaza las reglas sociales dominantes de los grupos *Shabi*. La privación económica y el fracaso de la educación formal para adquirir habilidades musicales, de producción y tecnológicas, no rechaza las reglas sociales dominantes de las clases populares: los valores patriarcales de la familia shabi y sus modelos de género. Este es el caso de la letra de 'Nop-nop', que revela el imaginario de las clases inferiores masculinas jóvenes de los barrios populares cairotas: las mujeres jóvenes son objetos deseables que podrían ser comprados. En consecuencia, en sus temas, las mujeres siguen subyugadas al papel tradicional impuesto por los modelos de género, evidenciado en la casi inexistencia de féminas en el género, más allá de roles secundarios.

Colonialidad del ser y Mahragan

El carácter individualizante de las sociedades modernizadas determina una nueva ontología del ser acorde al concepto moderno de ciudadanía que implica una mayor responsabilidad del individuo en relación con su capacidad de acceder a las ofertas del mercado, capitalizar las oportunidades, dependiendo de sus decisiones el éxito o el fracaso de los caminos que elijan. Como señala Wendy Brown,

el neoliberalismo normaliza y desafía a los individuos como empresarios en todas las esferas de la vida ... [y] caracteriza a los individuos como criaturas racionales y calculadoras cuya autonomía moral se mide por su capacidad para cui-

darse a sí mismos, esto es, la capacidad de proporcionar lo que es necesario para sus propias necesidades al servicio de sus propias ambiciones” (Brown, 2006, p. 43).

En el artículo 82 de la Constitución egipcia de 2014 podemos leer: “el estado garantiza el cuidado de los jóvenes y niños para ayudarlos a descubrir sus talentos y desarrollar sus habilidades culturales, científicas, psicológicas, creativas y físicas, alentándolos a participar en actividades grupales y voluntarias y permitiéndoles participar en la vida pública”, siempre y cuando se ajusten a la ontología del ser propuesta por la modernidad. Los jóvenes egipcios son llamados al emprendimiento, al mercado y a resolver problemas por sí mismos que previamente habían sido considerados como propios del estado. Propio de perspectivas eurocéntricas, se trata de convertir a los jóvenes en exitosos cosmopolitas, competitivos, una juventud homologable a las juventudes eurocentradas, incluyendo un musulmán piadoso alejado de las formas radicales. Son componentes civilizadores compatibles con la clases urbanas, medias y altas, nacionalistas y globales, siguiendo el modelo neo-liberal propio de la modernidad impuesta colonialmente.

Sin embargo, desde concepciones del ser no colonizadas presentes en el islamcate entre los grupos *shabi*, el ser joven presenta un conjunto de valores y atributos ideales asignados, *futuwa*, en contraste con los atributos morales regulados para la vida adulta, *muwuwa*¹³. De alguna manera, la pareja *muwuwa / futuwa* asigna valoraciones a las acciones individuales de acuerdo con la edad y el grupo social de la persona que las realiza.

13 El término *futuwa* se refiere a la juventud y, al mismo tiempo a la totalidad de las cualidades nobles, caballerescas como magnanimidad, generosidad, nobleza, caballerosidad. Además, el plural *futuwwat* se utiliza en *ammiyya* para referirse a un joven luchador, honesto, caballeroso, duro. Por su parte, el término *muwuwa* afirma la calidad esencial que corona la virtud refinada que se presenta como uno de los verdaderos valores del hombre en la sociedad islámica. Para una discusión extensa de ambos términos ver Sánchez García (2011).

Por lo tanto, los hombres jóvenes deben poseer ciertas virtudes únicas asignadas a su grupo de edad para ser reconocidos positivamente como tales. Entre las características masculinas están la fuerza, el coraje, la valentía, la honestidad, la inteligencia, la generosidad, la gracia, el entusiasmo, la comprensión..., en contraste con *murūwa*, entendido como un modelo de control por el intelecto de las pasiones y lujurias irracionales. El hombre dominado por la razón, *aql*, masculina, controlada por la *murūwa*, como sistema de virtudes cardinales del conjunto de valores islámico. Es decir, la lealtad a lo sagrado e inviolable, especialmente el cumplimiento de los deberes, el alineamiento estricto y sin debilidades con la voluntad divina y sus leyes, ordenando, entre otras cosas, la desobediencia al deseo, que domina el mundo femenino; en oposición a lo civilizado, implicando una lucha constante que se siente continuamente y nunca acaba de resolverse. La lucha contra el deseo es lo que se conoce, la gran yihad, lucha que dará como resultado un “buen musulmán” como elemento prototípico del modelo, aspiración de algunos jóvenes para entrar en el mundo adulto de la *asabiya* familiar¹⁴. Será este contenido el que las asociaciones islamistas emplearán para construir el sentido de lo masculino en la persona apelando a su carácter clásico, reconstruyendo el concepto y convirtiéndolo en “tradicional”. Se trata de un modelo patriarcal, reproducido entre los seguidores e intérpretes de Mahrāgan, enfatiza la falta de razón -*aql*- de los jóvenes, lo que paradójicamente permite la expresión de ciertas actitudes que se desaconsejan fuertemente en otros grupos de edad y se clasifican como graves errores de juicio, incluida la desobediencia al sistema político.

14 En el dialecto *ammiyya*, *asabiya* remite a la definición de la asamblea de los miembros varones de la familia que han adquirido la *murūwa* al contraer matrimonio y responsabilizarse de su propia unidad doméstica para la toma de decisiones asamblea masculina familiar (Sánchez-García, 2009, p. 227-248).

A pesar de las diferencias, la lucha por la significación del término *murūwa* entre intelectuales islamistas y laicistas, ambos modelos ontológicos corresponden a un esquema único, la colonialización del joven para que adquiriera la *murūwa*. Si el Estado trata de controlar las situaciones individuales, volviéndose entonces, receptivas a configuraciones y orientaciones políticas; el modelo *shabi* está anclado en la performatividad de las acciones cotidianas. Para la intervención estatal se hace necesario que el individualismo como producto de la modernidad, sin arraigo cultural, reconfigure los esquemas acomodados en la tradición local haciéndolos “naturales”, comprensibles y utilizables por el nuevo individuo para, al mismo tiempo, crearlo. Esta continúa colonialidad de los artefactos culturales convierte el escenario en una situación en la que “la sociedad musulmana actual se guía por un proceso de modernización que la empuja, irremediablemente, a adoptar formas de organización económicas, políticas e intelectuales modernas, mientras que la religión musulmana se halla en una dinámica de resistencia ante las tendencias de marginación y pulverización” (Ghalioun, 2001, p. 254).

Siguiendo a Schielke, la vida en el Egipto contemporáneo está determinada principalmente por el capitalismo global, entendido como una esquema narrativo y explicativo de la realidad que influye en la vida cotidiana, que abre horizontes de esperanza para los ‘adaptados’ al nuevo mundo, mientras que, al mismo tiempo, provoca profundas ansiedades sobre el futuro para los considerados ‘inadaptados’, aquellos clasificados como jóvenes *shabi* (Schielke, 2015). En este momento espaciotemporal de la heterogeneidad histórico estructural egipcia, el renacimiento islámico y el capitalismo neoliberal han emergido juntos influenciándose mutuamente desde la década de 1970, implicando sensibilidades diferenciadas ante la vida: el capitalismo con su énfasis en la ganancia y el consumo, y el renacimiento islámico con su enfoque en la recompensa futura. Sin embargo, las promesas de ambos son transitorias. El consumidor consumido, y la noción de recompensa religiosa deja al individuo en una cons-

tante inseguridad sobre su logro ‘futuro’¹⁵. En este sentido una de las principales consecuencias para la ontología del ser ha sido la transformación de un valor fundamental de las sociedades musulmanas, la dignidad *-karama-*. Si antes la dignidad pasaba por la adquisición de los valores fundamentales de la masculinidad antes descritos, ahora el conseguir respeto y dignidad se basa en la capacidad de consumo del individuo tal y como se presenta en las expresiones culturales modernas en el cine, la publicidad y, especialmente, en la música dirigida a los jóvenes (Mernissi, 2015).

Perspectivas decoloniales y fenómenos sociales

El análisis de la continua estigmatización de los universos *shabi* y del Maharagan, desde una perspectiva post-colonial, adquiere sus matices al asumir que todo fenómeno histórico-social se expresa a través de campos de relaciones sociales cuyo sentido y comprensión ha de ser situado en un campo de relaciones mayor al que corresponde. Según Quijano (1999, p. XX), “dicho campo de relaciones respecto del cual un determinado fenómeno puede tener explicación y sentido es lo que aquí se asume con el concepto de totalidad histórico-social”. Así, hemos presentado el campo de relaciones musicales en la estructura egipcia y cómo depende de una clasificación social determinada desde instancias colonizantes. De lo que damos de cuenta es de un espacio y una red de relaciones sociales de explotación, dominación y conflicto articuladas, básicamente, alrededor de la disputa por el control de los siguientes ámbitos de existencia social: la sub-

15 Siguiendo a Schielke, las relaciones de poder propias de las estructuras sociales producen ‘Grand Schemes’ que hacen referencia a aquellas maneras de organizar el mundo que influyen en las orientaciones individuales en la vida cotidiana. Se trata de esquemas externos a la experiencia cotidiana, convertidos en una guía para la vida, que son ambiguos y polisémicos. Presentan dos dimensiones relacionales: con las preocupaciones y experiencias cotidianas; y con otros esquemas. En definitiva, como brújulas que son, prometen proporcionar significado y sentido a las acciones individuales cotidianas dirigidas por ellos.

jetividad y sus productos materiales e intersubjetivos a través del control de los medios de comunicación y de los programas estatales civilizatorios; la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios a través de la represión de la producción cultural *shabi*.

Como hemos visto, este proceso de estigmatización, es un producto de la colonialidad como uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. En nuestro caso, se funda en la imposición de una clasificación de la población *shabi* que opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivos, de la existencia cotidiana. El modelo de joven educado, emprendedor económico, bien educado y homologable a sus homónimos occidentales, está siendo impuesto y admitido como el único modelo racional válido del ser y como emblema de la modernidad. Sin embargo, este modelo y su consecuencia la clasificación social, es fruto de una articulación estructural entre elementos históricamente heterogéneos, es decir, que provienen de historias específicas, con formas y caracteres no sólo diferentes, sino discontinuos, incoherentes aun conflictivos entre sí.

El análisis muestra, además, cómo elementos, experiencias, prácticas, históricamente discontinuos, distintos, distantes y heterogéneos puedan articularse juntos, no obstante, sus incongruencias y sus conflictos, en la trama común que los urde en una estructura conjunta. Lo que hemos observado en el caso del Mahragan es cómo se generan históricamente las condiciones para que, en la articulación actual egipcia, el grupo modernizado ha logrado imponerse sobre las demás formas de ser. Sin embargo, el modo como los grupos *shabi* llegan a ocupar, total o parcialmente, transitoria o establemente, su lugar y su papel respecto del control de las instancias centrales del poder, es conflictivo. Es decir, consiste en una disputa, violenta o no, en derrotas y en victorias, en resistencias, y en avances y retrocesos.

Como hemos visto, los seguidores, artistas y productores del Mahragan, proponen a un tiempo una decolonialidad de los modelos humanos provenientes desde la modernidad, pero, también, de los modelos propios. La percepción teórica que emerge del análisis de caso es la posibilidad de entender que terceras vías para trascender la dicotomía colonialismo / indigenismo son posibles y entendibles como espacios experienciales, productores de conocimiento, alternativos que podemos llamar fronterizos. De esa manera, estas formas de estar en el mundo heterogéneo contemporáneo, permitirían superar tanto el esencialismo cultural como la dominación imperial al abrazar las normas y valores de un norte global cada vez más neoliberal, sin sucumbir a tradiciones culturales y religiosas tiránicas y regresivas como las islamistas.

Referências

Armbrust, W. **Mass Culture and Modernism in Egypt**. Cambridge University Press, 2000.

Assaad, R. "Formal and Informal" in **Peuples Mediterraneens** 41-42, 2003, p. 181-192.

Brown, W. "American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization. **Political Theory**, 34(6), 2006, 690-714. <https://doi.org/10.1177/0090591706293016>

Constitución Egipcia, 2014. <https://www.sis.gov.eg/section/3/1259?lang=es> (Consultado el 12 de mayo de 2020).

Demerdash, N. "Consuming Revolution: Ethics, Art, and Ambivalence in the Arab Spring." **New Middle Eastern Studies**, 2, 2012.

Frishkopf, M. "Tarab in the Mystic Sufi Chant of Egypt". Zuhur, Sherifa (eds.) en **Colors of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East**. Cairo: The American University in Cairo Press, 2001.

Gordon, J. "Singing the Pulse of the Egyptian-Arab Street: Shaaban Abd Al-Rahim and the Geo-Pop-Politics of Fast Food". *Popular Music*, Vol. 22, No. 1 (January), pp. 73-88. Cambridge University Press. Cambridge, 2003.

Grosfoguel, R. "Racismo epistémico, islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales" en **Tabula Rasa**, Bogotá, No.14, 2011, 341-355.

Hirschkind, C. "Civic Virtue and Religious Reason: An Islamic Counterpublic", **Cultural Anthropology**, Arlington, American Anthropological Association vol. 16, núm. 1, 2001, p. 3-34.

LeVie, M. "When Art Is the Weapon: Culture and Resistance Confronting Violence in the Post-Uprisings Arab World". **Religions** 6, 2015, 1277-1313; doi: 10.3390/rel6041277.

Lodge, D. "Cairo hit factory: modern Egyptian music: al-Jil, shaabi, Nubian" in *World Music: The Roug Guide*, London, 1994.

Mernissi, F. "En guise d'introduction. Comment ajuster la publicité á la karama (dignité) après la révolution sur les 642 télévisions panarabes FTA (Free to Air)?" En Mernisi, F (dir.) **Réflexions sur la "Violence" des jeunes**, Casablanca: Editions Le Fennec, 2015.

Modeuf, A. "Mulids of Cairo: Sufi Guilds, Popular Celebrations and the 'Roller-Coaster Landscape' of the Resignified City", In Amar, Paul y Singerman, Diane (dirs.) **Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture and Urban Space in the New Middle East**, 2006, p. 465-487, Le Caire/New York, American University in Cairo Press.

Peterson, J. **Playing with spirituality: the adoption of mulid motifs in Egyptian dance music**. Published on line November 27 2008, 2008b. <http://www.springerlink.com/content/hv56113521772229/> (consultado Mayo, 2018).

Sánchez García, J. Juventud en sociedades árabes: ¿Cómo construyen su identidad? Un ejemplo etnográfico: El Cairo, 2009. <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0610109-115345/index.html#documents> .

Sánchez García, J. "De las celebraciones para los santos a la Mulid Music Dance: utopia, identidad y juventud en espacios comunitarios en Egipto". Revista **Trans de Etnomusicología. Revista Transcultural de Música**, 2010, nº 14 (2010) ISSN:1697-0101.

Sánchez García, J. "La sociedad contra el Estado... egipcio: Enfoques etnohistóricos de una revolución inacabada". **Quaderns-E** Número, 17 (2) Any 2012, pp. 34-55 ([http://www.antropologia.cat/files/Quaderns_e17\(2\)_article3.pdf](http://www.antropologia.cat/files/Quaderns_e17(2)_article3.pdf)).

Sánchez García, J. "Cairo Nights: Mulids and the politics of Mahraganat music". In **Exploring Nightlife Space, Society and Governance**, edited by Jordi Nofre and Adam Eldrige, 2018, p. 99-113. London: Rowman and Littlefield.

Sánchez García, J. "From hara to midam: Public Spaces of Youth in Cairo". In **Youth, Space and Time. Agoras and Chronotopes in the Global City**, edited by Feixa, C., Leccardi, C and Nilam, P. Leiden: Brill, 2016.

Sánchez García, J. and Feixa, C. **Musicians, Artists and Players: Leisure Education as a source for Job Opportunities in Arab Mediterranean Countries**. Barcelona: SAHWA Policy Reports Series, 2016. <http://www.sahwa.eu/OUTPUTS/SAHWA-Policy-Reports/Policy-report-on-leisure-education> (Consulted, May 2018).

Sánchez-Montijano, E. and Sánchez García, J. **Youth at the Margins: Perspectives on Arab Mediterranean Youth**. London: Routledge, 2019.

Sánchez García, J. "De la esperanza a la represión: El interminable "estado de emergencia" en Egipto" en Queirolo, L. **Winou el Chabab**, 2019a.

Sánchez García, J. "El retorno del "Nizam". Política y movimientos sociales en el Egipto post-revolucionario". En **¿Qué fue de la primavera indignada? Movimientos sociales, política y juventud en tres continentes**, edited by Sánchez García, J., Ballesté, E. and Feixa, C., Lleida: Pagés Editores, 2019b.

Sánchez García J. "Entre la modernidad y la tradición: modos de ser joven en El Cairo". **Quaderns-e**, 2011, 15(2). Publicacions de l'Insitut Català d'Antropologia, Barcelona.

Schielke, S. **Egypt in the future tense: Hope, frustration, and ambivalence before and after 2011**. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

Schielke, S. Habitus of the Authentic, Order of the Rational: Contesting Saints' Festivals in Contemporary Egypt." **Middle East Critique** 12(2), 2003, 155–72.

Swedenburg, T. "Egypt's Music of Protest: From Sayyid Darwish to DJ Haha" in **MERIP**, 2012, 42-265. <https://www.merip.org/mer/mer265/egypts-music-protest>.

Winegar, J. Civilizing Muslim youth: Egyptian state culture programmes and Islamic television preachers. **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, 20(3), 2014, 445–465. Retrieved from www.jstor.org/stable/43907699.

Recebido em 01/06/2020

Aprovado em 20/06/2020

