

Hip hop a l'Àfrica

Recorreguts i maneres

Projecte de recerca de Dídac P. Lagarriga, 2006
<http://www.ozebap.org/pdf>
Amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Qualsevol música afroamericana sorgeix com una forma de resistència, primer a l'esclavatge i després a tot tipus de discriminacions socials, econòmiques i culturals. Aquestes resistències han estat enormement creatives i, per tant, obertes i regeneradores en tot moment. Els que patiren un dels pitjors crims de la humanitat, l'esclavatge, han contestat amb una ràfega artística d'un nivell tan alt que ha revolucionat per sempre més la música internacional, del jazz al rock i de la salsa al hip hop. Però, com dirà Cornel West: «Això no té res a veure amb la genètica, sinó amb la història, la cultura i un talent disciplinat pel sacrifici.»

Una de les principals característiques del hip hop és la seva capacitat d'escampar-se com una gota d'oli. Aquesta acceptació de les seves bases es fa literalment (i en el seu doble sentit): el hip hop *marca* unes bases paradoxals (rítmiques i tancades a la pràctica i extremadament obertes a la participació a nivell teòric) que s'acullen literalment i literàriament, és a dir, s'utilitza la paraula per a donar un sentit ple a la *conversió*. Com tota idea-força, el hip hop ha trobat la manera d'estendre's i desenvolupar-se per sí mateix. La conversió al hip hop per part del joves ha crescut espectacularment des de que sorgeix com a tal: el seu inici té un abans i un després marcat, i suposa una inflexió social que, al mateix temps (i com passa amb tota idea-força) és ben viva i, per tant, està en continu moviment. De totes maneres, i això s'ha d'aclarir, aquesta idea-força no ho és en un sentit ple, és a dir, no suposa una forma total, sinó esponjosa i complementària. Parlem de *conversos* al hip hop sense oblidar que aquests mateixos poden haver-se convertit a veritables idees-força (com l'Islam o el capitalisme, per exemple). En aquest sentit, al referir-nos a la idea-força com a motor del hip hop ho fem conscients dels graus i els pesos, diferenciant les idees-força complementàries (que, sense desprestigiar-les, anomenarem subidees-força) de la idea-força fonamental i *totalitària* (en un sentit de plenitud). Ignacio Olagüe, el gran entenedor del funcionament de les idees-força, ho descriu d'aquesta manera: «En un magma creador sorgeixen unes idees-força. Competeixen entre elles com les demás estructures vitals. Aconsegueixen les més dinàmiques dominar a altres de més febles, inoperants o desencaixades del seu ambient. Es fonen en un sincretisme que representa el punt culminant de la seva evolució, i en aquest instant decisiu arriba l'art a la seva expressió més sublim. Després, s'encallen els conceptes i perden la seva elasticitat primera. Indicis subtils assenyalen una esclerosi progressiva. Despunta la decadència. Degeneren les idees-força.» (1)

No ens costarà aplicar aquest procés de l'idea-força, descrit magistralment per Olagüe, si entenem el hip hop com una part d'aquest subconjunt d'idees-força. Efectivament, el hip hop neix d'un *magma creador*: és més, contínuament està naixent de magmes creadors (geogràfics, estilístics, generacionals...). Com a estructura dinàmica aconsegueix imposar-se a les més desencaixades fins a substituir-les en molts casos, aconseguint aquest sincretisme *que representa el punt culminant* i on l'art arriba a l'expressió més sublim. Al tractar-se d'una subidea, aquesta no és totalitària i no implica la majoria de la societat: l'esquema és sempre el mateix però a diferents velocitats i escales. Potser encara és aviat per entendre alguns símptomes de la seva decadència, com els conceptes que

s'encallen i deixen de funcionar, però tota idea-força —i per més subsidiària que aquesta sigui— no pot evitar la seva pròpia desfeta.

* * *

Amb tota idea-força (parcial o total) succeeix el mateix: localitzat el *magma creador* (el lloc), tota transposició o continuació geogràfica s'entendrà, per als qui no l'accepten, com una *importació*. Depenent de la força, del seu pes i de la seva incidència, aquesta suposada importació serà passatgera (una moda) en el cas de les idees-força parcials (o subidees-força) o una ocupació (conquesta) i, per tant, una agressió, en el cas de les totals i plenes. És en aquest darrer cas com neix, per exemple —i per continuar amb les apreciacions erudites de Ignacio Olagüe— la ficció de la invasió àrab a la Península Ibèrica: no s'ha admès la veritable raó de la conversió musulmana dels habitants de la Península (l'acceptació voluntària d'una idea-força revolucionària que es feu gradualment al llarg de segles). I no s'ha fet perquè els que no volien admetre els fets històrics van poder construir i fixar (segles després) els relats que encara ara donem per bons. Negant el procés de l'idea-força, no els quedava més remei que localitzar el magma creador (en aquest cas a Aràbia) i emmotllar les seves pròpies creences per a falsificar la història: la importació imposada (militarment) era el pretext idoni per als seus propòsits.

Expliquem aquest cas per a entendre tot seguit les crítiques que rep el hip hop quan s'estableix fora del seu nucli creador (Estats Units), especialment a l'Àfrica, on continua veient-se com un pols entre modernitat i tradició, i una amenaça d'aculturació. Com que el hip hop pertany al subconjunt d'idees-força i no suposa un canvi ple per a tota la població, els seus crítics també veuran aquesta acceptació (*conversió*) d'una forma, igual de distorsionada, però més suau: la importació no serà militar però sí cultural. La *moda* podrà arribar a fer trontollar una tradició i una identitat *pròpia*. No obstant, i com veure'm més endavant, per exemple al Senegal (com a molts altres països africans), aquesta crítica ferotge dels primers temps —titllant-lo de fenomen importat i un exemple més de l'imperialisme nord-americà— ha anat diluint-se gràcies a la gran capacitat que han tingut els joves rappers per encaixar el moviment dins de la societat. Actualment és evident i reconegut: el rap que es fa a Dakar forma part de la múltiple identitat senegalesa contemporània. Precisament perquè es tracta d'una subidea-força, el hip hop no substitueix idees-força totals sinó que funciona *amb elles*, ja sigui voluntàriament, per oposició o al marge. Continuant amb el cas de Senegal, ho veurem amb la relació entre el hip hop i les idees-força que actuen a la societat, com l'Islam, el neoliberalisme, el *desenvolupamentisme*, l'altermundialisme, etc. En aquests casos el rap —polifònic de per sí— trobarà el seu lloc d'expressió com a complementari (per oposició o promoció, per activa o per passiva) i no com a substitut.

* * *

És habitual llegir que el hip hop arriba a l'Àfrica després d'haver-ho fet a Europa durant els anys 80, especialment a Anglaterra i França, dos països que per raons evidents tenen una influència directa (juntament amb els Estats Units) al continent africà. Però en molts casos aquesta intenció d'establir un circuit directe i clar ve donada per l'obsessió de buscar l'origen i l'arrel, i no per assumir la ruta, el viatge, la mediació i els imprevistos en una identitat constant i no constatada: Paul Gilroy ho resumirà enfrontant el concepte de *route* (ruta) al de *root* (arrel) (2). Només reconeixent aquest moviment no desqualificarem les idees-força de tot tipus com a imposicions d'aculturació i, per tant, amb poc suport.

És cert que existeixen inflexions a tota idea-força que faciliten el seu reconeixement; per aquest mateix motiu, ens podem referir al hip hop com a tal. Però també cal ser conscients de tot allò que provoca aquesta inflexió, aquest abans i després. I el que és més important: entendre que, un cop feta aquesta primera inflexió —es digui hip hop, es digui comunisme, es digui Islam— el procés no finalitza. De la mateixa manera que l'Islam no s'hagués consolidat a la Península Ibèrica, entre altres factors, sense l'existència prèvia de l'unitarisme cristià per oposició als trinitaris, el hip hop (i tornem a repetir: salvant les distàncies) no hagués trobat ressò més enllà del Bronx si no s'haguessin donat punts comuns i d'afinitat previs. En el cas del hip hop africà, aquestes raons són complexes i variades com succeeix en tota incorporació. Només les importacions forçades sorgeixen del no-res i, per tant, tendeixen a una mort ràpida i a ser un fenomen passatger i anecdòtic si no es protegeix la seva imposició inicial per mitjà de la repressió i la violència. El hip hop no passa dels suburbis d'Estats Units als de Londres i París per després aparèixer a les grans ciutats de l'Àfrica com si es tractés d'un fenomen espontani, fins i tot casual i capritxós (d'aquí els atacs al titllar-lo de moda). Els fonaments previs per aquesta explosió al continent tenen una història que arrossega segles i continents i que va més enllà d'aquesta visió reductora.

Existeix una tendència a nivell ideològic, totalment emparentada amb la lògica colonial, que nega a l'Àfrica qualsevol capacitat d'autogestió (històrica, social, cultural, econòmica...). Des de la desfeta del colonialisme —i la consegüent consolidació del neocolonialisme—, els estudis postcolonials indubtablement han diversificat i qüestionat aquesta visió perversa. Les veus i els discursos acadèmics dels darrers vint anys han criticat, matisat o afavorit (depenent dels casos) aquesta visió, en un debat complex i inesgotable: les identitats són l'eix central de les teories contemporànies, si és que alguna vegada han deixat de ser-ho. Tot i així, continuen presents maneres de fer i de pensar construïdes i consolidades sota l'explotació colonial, amb l'idea-força de la industrialització, el desenvolupament i la ciència com a motors imprescindibles pel bon funcionament de la civilització. Com que aquesta idea-força no ha desaparegut, tot el contrari, els *efectes col.laterals* (el desprestigi, la subordinació i l'explotació directa d'una gran part de la humanitat) continuen ben vius, ja sigui de forma explícita (en els discursos neoliberals, racistes, etc.) o en el nostre subconscient. Com han mostrat molts estudis, fins i tot les ONG segueixen sense poder desempallegar-se d'aquest imaginari (3). No analitzarem aquí els amplis efectes d'aquesta usurpació de la capacitat de gestió i de dinàmica del continent africà, però sí puntualitzarem alguns aspectes

per entendre com s'escampen idees-força que han estat titllades d'importacions forçades i, com a tal, causants d'aculturació. Com ens demana Serge Latouche quan parla de desenvolupament i economia a l'Àfrica, abans que res hem de començar per «descolonitzar el nostre imaginari (4)».

Ntone Edjabe (dj i director de la revista sud-africana *Chimurenga*) criticava l'*excepcionalisme* de Sud-àfrica dins del continent amb aquest exemple: «La cançó de Fela 'Lady' era tot un èxit a Sud-àfrica al mateix moment que sonava per tots els clubs de l'Àfrica de l'oest, i això va ser molt abans que arribés la moda de Fela a la indústria londinenca. Són els blancs, aquí, els que no tenen cap referència ni vincle amb la resta de l'Àfrica (5)». És a dir, moltes vegades els discursos parlen dels propis teòrics i les seves experiències personals, però es camuflen d'impersonals i objectius. L'exemple de la propagació de la música de Fela és un de tants que ens mostra com un fenomen — ideològic, musical...— s'escola per *altres* vies de distribució menys ortodoxes o regulades.

El mar ha estat al llarg de la història el gran canalitzador d'idees-força, des del Mediterrani de l'antiguitat fins als oceans que han anat forjant la modernitat. Paul Gilroy va escriure el llibre *The Black Atlantic* per a demostrar com l'oceà Atlàntic pot entendre's com un espai unitari per analitzar moltes de les complexitats que han sobrepassat la modernitat. Aquest aspecte és clau per comprendre els moviments d'idees de més i menys durada i capacitat d'influència. Sovint, i especialment en els processos culturals, aquests moviments s'han entès de forma unidireccional, amb una estretor de mires restringida en el temps i en l'espai. Si agafem el cas de la música afroamericana i la seva evolució des dels primers temps de l'esclavatge, ens trobarem amb una realitat que desafia tot el nostre imaginari occidental.

Encara ara, l'opinió majoritària, o com a mínim aquella que té més força, és la de que el trajecte es va fer en una única direcció, de l'Europa antiga i l'Àfrica esclavitzada al nou món. Els musicòlegs que s'han dedicat a la recerca d'aquests estils musicals han provat que el *carril de sentit únic* per a parlar d'influències musicals no té cap fonament. Tot i no existir la televisió per satèl·lit (una de les causes que s'acostuma a comentar per justificar l'arribada del hip hop a l'Àfrica), els vaixells van fer la mateixa funció. Agafant les paraules de Paul Gilroy: «El vaixell va ser possiblement el mitjà de comunicació panafricà més important fins que aparegués el disc de llarga durada». Des del segle XVII, com escriu Peter Fryer al seu llibre *Rhythms of resistance. The emergence of Brazilian Popular Music*, els ports d'Europa, Àfrica i Amèrica —com el de Lisboa (amb una gran població negra i tenint una influència a la resta del continent europeu pel seu comerç transatlàntic), els de Luanda i Benguela a Angola, el de Lagos a Nigèria, els ports de Salvador, Recife i Rio de Janeiro al Brasil, Saint-Pierre a la Martinica o el de Nova Orleans— creaven «un sistema connectat de punts de trobada musicals, una mena de gran entrepàs on nous balls i estils musicals es transmetien en poques setmanes dins d'aquest triangle.»

Podem remuntar-nos molt abans, amb la proliferació d'africans (majoritàriament wolof de Senegàmbia) a la Península Ibèrica durant l'esplendor d'Al-àndalus, i que tingueren un paper clau en la influència musical que continuà després de la *Reconquista*. «La major i potser la més antiga concentració de població negra era a Sevilla, que per molt de temps va ser un dels referents al món

com a centre de la cultura musical. Aquesta població prenia part a les cerimònies públiques, i el 1475 un decret reial assignava un jutge especial, ell mateix també negre, per a les persones negres i mestisses (*loros*), ja fossin esclaus o lliures. Des del segle XV també hi havia comunitats lliures de població negra a València, Granada, Cadis, Jaén. [...] Segons P. E. Russell, existeixen evidències que la música negra de l'Espanya musulmana va començar a reflectir-se a la literatura des del segle XIII. Russel cita, entre altres, un poema satíric escrit pel gallec D. Lopo Lias sobre una melodia descrita com a "son de negrada", remarcable pel seus ritmes inusuals i irregulars.» Aquest procés és evident i amb el temps també es consolida a Portugal, on l'intercanvi, després del *descobrimet* d'Amèrica, era constant i prolífic: «Als períodes de contacte intensiu amb l'Àfrica normalment no es trigava gaire fins que un nou ball, una cançó popular o una nova moda musical que sorgia a Lagos o Luanda es conegués entre les poblacions de Rio de Janeiro o Salvador», mentre que nous balls i estils musicals que es desenvolupaven a les ciutats portuàries de Brasil aviat es coneixien entre les poblacions negres de Lisboa. «Seria un error —escriu Fryer— creure que un d'aquests punts del triangle era el dominant o l'estàtic.» La influència musical de Portugal a Angola, per exemple, es pot trobar des del segle XVII. Occident acceptava cada vegada més les influències africanes a la seva música —amb l'ús sistemàtic dels sincopats, la reiteració d'una nota conductora, canvis entre majors i menors, els arranjaments polirítmics, el caràcter percussiu de tots les instruments, inclòs la veu humana, i un ús freqüent dels patrons de crida-resposta (6).

Com és lògic, amb el pas del temps aquesta interconnexió constant i en totes direccions no s'atura, tot el contrari. Al segle XX s'accelera i consolida (amb la indústria discogràfica, la ràdio, etc.) una dinàmica que es donava des de feia segles. Si agafem el fenomen del funk carioca o el reguetón i el seu èxit massiu a Europa en aquests inicis del segle XXI, comprovarem que es continuen reproduint esquemes, on estils que sorgeixen de les poblacions negres marginades passen primer a les classes pobres blanques per esdevenir després estils nacionals i donar un salt al terreny internacional. Els balls amb forts continguts sexuals continuen escandalitzant i atraient als europeus com ho feren antigament. Els terrenys fèrtils i la ràpida propagació d'un estil o una idea mai han estat casuals, i la devoció que desperten els balls del *nou món* a la Península Ibèrica des del segle XVI és un de tants exemples.

* * *

No podem analitzar aquí cada societat del món on el hip hop ha gaudit d'una autonomia pròpia; fins i tot al centrar-nos *només* en el continent africà ja simplificarem fets i obviarem molts dels aspectes inabordables (entre d'altres coses per la poca voluntat de pretendre inventariar i *dominar* tota iniciativa, creació, idea o resposta que sorgeixi al voltant del hip hop africà).

Per explicar l'inici de la gran proliferació del hip hop a l'Àfrica (només a Dakar hi ha uns 2.000 grups), no n'hi ha prou amb limitar-nos a la imatge d'un hip hop com a *invent* afroamericà amb unes llunyanes i mítiques arrels africanes. No és que això sigui erroni, però pot portar a la

confusió si aïllem el hip hop, centrem el seu naixement a la comunitat afroamericana, expliquem els seus inicis i arrels sense sortir d'aquesta comunitat i, després, importem el fenomen a la resta del món un cop construït, enllestit i preparat per al seu consum —de la mà de tot l'imperialisme cultural americà que bombardeja constantment les llars del planeta. Però, com anem repetint, si la terra no és fèrtil, les llavors —per molta voluntat i abnegació que es tingui— no donaran cap fruit o, com a mínim, no els esperats ni d'una manera tan generosa com ha succeït amb el rap africà. Es pot argumentar, i així es fa molt sovint, que les arrels comunes del joves afroamericans i africans que s'interessen pel hip hop facilita molt més aquesta proliferació que no pas en altres parts del món. Efectivament aquesta és una altra de les raons, però amb menys pes del que s'acostuma a pensar. En primer lloc pel gran èxit i la consolidació del hip hop a moltes parts del món i com a fenomen que ha sobrepassat la comunitat, la nació, la raça i la classe social. D'altra banda no hem d'oblidar que no estem parlant d'un estil fàcil (tant pel qui l'escolta com per qui el fa), lleuger i agradable, que pugui justificar en principi una propagació d'aquesta mena. Sense anar més lluny, els militars americans utilitzen el hip hop com un element més de tortura que apliquen als detinguts il·legals de Guantánamo, amb audicions a tot volum durant hores...

En segon lloc sorgiren —i continuen sorgint— estils que, tot i tenir una presència al continent africà, no és tan massiva com d'altres. Durant el segle XX els estils llatins (com els de Cuba), el rock, el funk o el reggae foren apropiats i *encaixats* per les escenes locals d'una manera creativa i regeneradora. És a dir, aquesta reivindicació —a vegades folklòrica, com veurem— del griot i la tradició oral africana com arrel de tota música afroamericana i la conseqüent facilitat d'acceptació per part dels africans és un fet, però ni és tan important ni respon a un patró establert: no tota la *música negra* creada a la diàspora es consolida i regenera a les Àfriques de la mateixa manera i amb la mateixa intensitat. A més, si agafem un estil com el hip hop i seguim els seus passos de consolidació al continent africà, veurem que depenent de les zones la seva consolidació és molt més ràpida que en d'altres. Segons Daniel Künzler, «els moviments del hip hop amb figures carismàtiques al capdavant van agafar embranzida amb les crisis socials dels anys noranta, malgrat que el rap ja es conegués abans. Entre els països on el hip hop va arribar primer trobem Costa d'Ivori (al voltant de 1980), Tanzània i Sud-àfrica (1980), Senegal (1982), Gabon (sobre 1985) i Nigèria (sobre 1987). Una mica més tard comença a Ghana (1990), Benín (1992), Kenya (1993) i després a Uganda, Burkina Faso i Mali (mitjans dels noranta). Actualment trobem moviments de hip hop per tot el continent (7)». Aquesta fragmentació de temps i de geografies seria encara més evident si ens apropéssim més detalladament a cada zona, cada ciutat, cada barri, per comprovar com els processos són més complexos i heterodoxos del que es necessita per a fixar un discurs originari.

Ens podem limitar als paràmetres d'un estil musical quan parlem de hip hop? Només en part. Per tant, per traçar el recorregut del hip hop cap a l'Àfrica, el podem comparar amb altres estils musicals que han fet més o menys el mateix camí, però sent conscients d'aquesta diferència. Però si el hip hop només és en part un estil musical, què compon la resta? La paraula. Sense la

necessitat de constituir una formació musical, qualsevol base rítmica —encara que només ressoni dins del cap d'un mateix—, ja serveix per a començar a narrar. La necessitat d'emmarcar la pràctica i crear-ne una comunitat de codis encara facilita més l'accés al hip hop i, per tant, l'accés a escoltar i ser escoltat. Ni castes, ni maneres, el rap va entrar a l'Àfrica per les orelles però s'ha escampat per tots els altres racons del cos. Abans que res el hip hop es poesia, però si l'anomenem hip hop i no poesia i prou, o poesia rap, o paraula recitada (*spoken word*)... es perquè també conté aquesta altra part d'estil musical. No es tracta de dissecar el hip hop per extreure'n tants per cent d'autenticitat (90% poesia, 10% musical...). Pot ser molt útil pels teòrics però poc pràctic per aproximar-nos a les seves complexitats, i és que, com adverteix Olivier de Sardan: «No es pot ser intel·lectual, ni molt menys investigador en ciències humanes, sense provar de reduir la complexitat de la vida social a un nombre limitat d'estructures, i sense recórrer a la noció, implícita o explícita, d'una lògica dels fenòmens socials. Poc importa que les presumpcions siguin veritat o mentida: la necessària coherència del discurs universitari està relacionat amb la recerca d'una coherència de les pràctiques i de les representacions que es volen desxifrar (8)». Tenint present aquesta advertència, el que intentem és oferir elements diversos que provin d'aproximar-se, si més no, al conjunt polièdric que suposa qualsevol expressió cultural viva i multitudinària.

Parlem d'idees-força (subsidiàries i complementàries o centrals i totalitzants) com una possible definició d'aquest *magma* creador. Els misteris, imprevistos, espontaneïtats, determinismes, casualitats i paral·lelismes que es donen de manera inevitable en qualsevol procés d'aquestes característiques, són una resistència per ella mateixa als intents de voler-ho *coherenciar* tot: objectivant, reduint i discriminant obtindrem *una* història del hip hop a l'Àfrica... Però, de quina mena? Una explicació d'un fet pot defraudar (potser la por principal del teòric) si s'accepta que ni es tenen respostes per a tot ni es posseeixen les claus de com funciona el món... Parlar de móns i aconseguir-los entreteixir, encara que només sigui suggerint o apuntant, és una altra manera d'aproximar-nos a l'esdeveniment que, com a tal, succeeix (es mou): una teoria al costat d'allò teoritzat comporta més riscos, és més flexible i pot arribar a perdre's en els detalls, alhora que ens assegura una fidelitat i ens assenyalava una complexitat on s'hi reconeix.

* * *

Existeixen tants prejudicis sobre el hip hop que ens serà difícil acceptar, d'entrada, que qualsevol jove que rapeja és un poeta. Però ho és, sigui *bo*, sigui *dolent*. La mirada d'Occident (parlem d'Occident com a construcció imaginària i ideològica que constitueix un fonament identitari, polític i, per tant, sense una restricció geogràfica) continua sent etnocèntrica. Fins a cert punt és inevitable i comprensible: exigir que es tingui una mirada verge i despallada de qualsevol referent cultural no deixa de ser una forma més d'aquest imaginari etnocèntric. Ara bé, mirar el món i interpretar-lo segons els referents d'un mateix (uns referents mòbils, aleatoris i més o menys descontrolats, *gràcies a Déu*) no implica necessàriament una posició de superioritat anihiladora, excoient i arrogant.

Tampoc el contrari: ni l'altre és dolent, ni l'altre és bo (de fet, l'altre és l'altre i està en un mateix). Quan diem que la mirada d'Occident continua sent etnocèntrica, no li exigim que es despulli de qualsevol referent ni que es fonamenti en el relativisme pur, sinó que parlem d'aquesta visió arrogant, amb poca capacitat per entendre de forma igualitària les altres maneres de viure (incompetència vers la diversitat), afegit a la voluntat d'erigir-se com a portaveu de la veritat absoluta. És una idea-força que entén el desenvolupament (únicament industrial però camuflat de *social*) com a motor imprescindible pel seu funcionament. Aquesta cosmovisió occidental inclou, és clar, les expressions artístiques. El *primitivisme* i l'absència d'individualitat han estigmatitzat de manera central l'art no-occidental al mateix moment que aquest darrer s'hi *inspirava* (sovint constituïa un espoli més). Les primeres avantguardes artístiques i els primers zoos humans coincidiren en el temps (finals del s. XIX i inicis del s. XX) i en l'espai (les principals capitals europees). Un dels arguments més repetits per justificar (i mitificar) l'art avantguardista i el seu amor per *l'art negre* és la capacitat de l'artista modern de personalitzar (la famosa *intenció*, el *gest*) per a reencaixar-lo en el seu temps (irrompre de la mà del desenvolupament i *evolució* que forja la modernitat i trenca amb el passat). És a dir: la creació s'associarà més a la innovació que a l'expressió sincera. L'Art (amb majúscules) *només* tindrà unes reminiscències d'altres *arts* menors, exòtiques i allunyades (en tots els sentits) que consoliden, paradoxalment, l'estigmatització.

Simplificant al màxim direm que, per lògica i coherència imperial, l'art occidental es genera juntament amb la idea política i, per tant, es vol i es veu superior al de la resta del món. Això afectarà, és clar, el conjunt de les disciplines: pintura, escultura, música, literatura... S'ha vist (i es continua veient) que sense dominació i explotació salvatge no pot donar-se un desenvolupament econòmic possible. La revolució industrial comporta la raó de ser del colonialisme (màxim benefici/mínima inversió). Però Occident va més enllà: la seva civilització serà la Civilització. El 1885 la Conferència de Berlín reparteix l'Àfrica entre les potències europees, traçant unes fronteres artificials (agrupant pobles que tenien poc en comú i separant-ne d'altres que sí compartien valors culturals similars) que encara ara és una de les raons del conflicte permanent.

Les avantguardes artístiques es veuen com un trencament formal amb el passat. És una ruptura que molt sovint no fou tan radical com s'ha anat repetint. A la *nova* societat capitalista tot té un rendiment, tothom ocupa un lloc. Fins i tot la ideologia que funciona com a contrapès, el marxisme (i tots els seus derivats), actua més com a força reguladora (amb els sindicats, per exemple) que no com a opositora. L'individu és al centre i posseeix l'element clau de la industrialització: ha de ser actiu, ha de consumir. Quan arriben a Europa les expressions artístiques dels móns colonitzats, les incorporacions en aquells discursos de trencament i d'innovació, malauradament, segueixen les lògiques imperants —ja sigui conscientment i voluntària com de forma inconscient. L'artista europeu de l'època sent una devoció sincera per l'art *primitiu* i *salvatge* fins al punt d'incorporar-lo plenament al seu propi llenguatge expressiu. Entre els molts exemples podem citar la fascinació de Debussy pels sons del gamelan indonesi —i la revolució que suposà a la música clàssica europea— o, d'una manera més evident, els treballs en els camps de l'escultura, la pintura o la dansa que foren

determinants per les noves formes d'expressió i d'aproximació a l'obra d'art. Tot i aquell culte i reconeixement, el creador continuarà, paradoxalment, estigmatitzant qualsevol creació cultural que li arriba de manera cada vegada més fàcil —gràcies a la proliferació d'encontres com les fires universals (i els seus zoos humans), importacions, viatges, migracions...— que proporciona el sistema colonial. L'entusiasme paradoxal per les arts africanes i el *salvatgisme* no es limita als artistes, ans el contrari: suposa un fenomen de masses extraordinàriament popular. Aquest aspecte és fonamental per entendre els futurs esdeveniments que marcaran la història del segle XX, especialment les pràctiques culturals modernes.

Mentre les potències europees es repartien el pastís africà, a Estats Units, com a la resta del continent americà, la producció i innovació artística amb arrels africanes s'anava consolidant de manera espectacular. Durant el segle XVIII i sobretot el XIX, l'evolució de l'esclavatge cap a noves formes de socialització donaven fruits inesperats: les afirmacions identitàries dels afroamericans sumaven i recopilaven temps i espais per a configurar i reconfigurar sistemes d'afirmació: l'Islam —arribat a Amèrica de forma oficial durant el temps dels esclaus—, el cristianisme dels amos, els diversos cultes ancestrals i en contínua transformació i adaptació, la irrupció dels nacionalismes, les grans migracions del sud rural al nord urbà, el *desig d'Àfrica* i l'obsessió pel retorn, les noves recerques d'expressió i comunicació inherents a qualsevol activitat intel·lectual... És a dir, una sèrie d'idees-força —i mecanismes per a sostenir-les— que es troben i interactuen en conflictes de més o menys intensitats, mitjançant la confrontació i la negociació, d'una manera decisiva per a la construcció plural de la cultura contemporània afroamericana —i, de retruc, l'africana.

«Després de les abolicions de l'esclavatge a l'univers claustrofòbic d'Amèrica —escriu Rosa Amelia Plummelle-Urbe—, la negació de justícia i el dèficit d'humanitat van continuar colpit els negres. Els patrons van conservar els privilegis heretats de l'esclavatge. Els negres, profundament traumatitzats i discriminats, es van convertir en assalariats al servei dels antics botxins. [...] L'absència d'aquesta reivindicació en el discurs de Marx i d'Engels és a l'origen de la reticència, fins i tot de l'hostilitat, dels marxistes de cara a l'especificitat de la lluita contra l'opressió racial dins de la lluita antiimperialista i contra l'explotació de l'home per l'home. Fins i tot els moviments feministes, molt dinàmics en alguns moments de la història, mai no han inscrit en la seva agenda una condemna expressa contra la triple opressió que, tant al mercat del treball com arreu, afectaven a les dones negres.

Aquesta ceguesa explica, almenys en part, el fracàs dels moviments d'esquerra, incapços de guanyar l'adhesió massiva dels que, a més a més de ser econòmicament explotats, eren també discriminats per la seva pertinença racial. Aquesta ceguesa també ha provocat en molts negres una reacció de desconfiança en aquests revolucionaris que, en nom de la lluita de classes, no es centraven en els crims de genocidi que acompanyaren les guerres de conquesta, la barbàrie colonial, el tràfic de negres i l'esclavatge. (9)»

El panafricanisme nacionalista veia el retorn a l'Àfrica com una de les solucions al racisme. Els mateixos blancs, com per exemple succeí a Anglaterra (on el moviment abolicionista anava en

augment fins a convertir-se en un referent a Amèrica), donen suport a aquest retorn dels esclaus alliberats, ja sigui per solidaritat o per evitar la problemàtica de persones sense feina pidolant pels carrers i les relacions sexuals interracials. El 1787 uns tres-cents ex-esclaus anglesos arriben a les costes de Sierra Leone amb la intenció d'establir-hi una «colònia lliure». Als Estats Units succeí el mateix i es crea Libèria, que s'independitza l'any 1847. Wilson J. Moses anomena el període de 1850-1925 «l'edat daurada del nacionalisme negre als Estats Units, el centre dels moviments i pensadors nacionalistes negres de la història» (10). Una ideologia que no es limitava a l'idea d'estat-nació sinó que volia un estat transnacional per a les poblacions negres. Entre totes les personalitats del nacionalisme negre d'inicis del segle XX, trobem al jamaicà Marcus Garvey, que crea als Estats Units la Universal Negro Improvement Association (UNIA) pel retorn dels esclaus a l'Àfrica. Als anys vint impulsa la construcció d'equipament industrial i educatiu a Libèria, tot i que es troba amb les dificultats dels interessos europeus a la zona. Garvey viatja constantment a Anglaterra i Àfrica (Etiòpia, Ghana, Libèria...) amb el seu discurs per a la segregació racial, i amb els anys fins i tot s'aproxima a les tesis racistes del Ku Klux Klan. Tot i això, el moviment gaudeix d'una gran popularitat, amb més d'un milió d'afiliats als Estats Units, i la figura de Garvey serà reivindicada més endavant per molts tipus de moviments, des de Nation of Islam fins als rastafaris, que el consideren un profeta. Aquesta reivindicació de Garvey pels rastafaris i l'afrocentrisme del reggae és un altre dels elements claus que faciliten l'arribada del hip hop a l'Àfrica.

El moviment rastafari, que sorgeix als anys trenta als barris populars de Jamaica, situa a Etiòpia el seu centre espiritual. Probablement l'arribada de jueus africans esclavitzats als Estats Units, i la seva posterior fugida a Jamaica, sigui una de les hipòtesis més admeses que justifiquen el naixement del rastafarisme. El judaisme negre i el cristianisme ortodox que trobem a Etiòpia es combinen amb sincretismes de tota mena, des de l'hinduisme —gràcies a la gran immigració índia que es trobava al Carib— fins a les doctrines racials de Marcus Garvey. Una altra de les personalitats a qui els rastafaris adoraven fou Haile Selassie, rei d'Etiòpia coronat l'any 1930 i l'únic líder negre acceptat per les monarquies europees. Quan finalitzà la II Guerra Mundial, Selassie permet que els afroamericans que ho desitgin s'estableixin a Etiòpia. La capital etiòp, Addis Abeba, es converteix en una ciutat-culte pel rastafarisme. Anys després, neix un estil musical amb el que alguns rastafaris trobaran un mitjà per a expressar-se i un èxit internacional sense precedents: el reggae.

«Durant els anys setanta, el rastafarisme va esclatar en popularitat, tant a Jamaica com a l'exterior. Principalment es degué a la connexió entre la música reggae i la religió. El reggae va néixer dels negres pobres de Trenchtown, el principal gueto de Kingston, que escoltaven emissores de ràdio dels Estats Units. Els músics jamaicans, que en la seva majoria eren rastafaris, aviat van fusionar la música folk tradicional jamaicana, el rythm & blues, el jazz i l'ska, que donaria lloc al reggae sota la influència del soul. El reggae comença a entrar a la consciència internacional als primers setanta, especialment gràcies a la gran fama de Bob Marley, amb un reggae més lent. Tot i això, molts rastafaris ortodoxes van rebutjar el reggae, titllant-lo de música comercial i "vinguda de

Babilònia". [...] Babilònia és un important terme rastafari que es refereix al patriarcat blanc que ha oprimint la raça negra durant els segles amb l'esclavatge econòmic i físic. El rastafarisme es el desafiament a Babilònia (11).»

* * *

Com ja hem dit, els ports d'aquest triangle Europa-Amèrica-Àfrica suposaven punts d'activitat, innovació i proliferació cultural constants des de feia segles. Així doncs, durant els segles XIX i XX el continent africà continua reproduint i generant músiques, danses, literatures i idees. Sembla obvi, però convé recordar-ho perquè sovint s'ha negat que l'Àfrica tingués un passat (i un present) actiu. *L'electrificació* del món accelera els intercanvis: «L'oceà de vibracions esdevingué electrificat. Així com els instruments tradicionals es poden veure com transformacions alquímiques de la terra i de l'aire, fustes i metalls, els mitjans sonors revolucionaris que seguiren a l'aparició del telègraf —telèfon, fonògraf i ràdio, per no parlar del theremin, els Moogs o la Roland 303— es poden entendre com transmutacions creatives dels nous "elements" que vindrien a capgirar la consciència cultural del segle XX: electricitat i electromagnetisme (12)». El món no *evoluciona*, però sí varien els ritmes i les intensitats. Els híbrids sempre han estat presents, i a vegades s'han evidenciat d'una manera espectacular (o grotesca, o empobridora, o il.luminadora...). Parlar de mestissatge, d'aculturació o de pèrdues de puresa és recórrer els límits entre realitat i ficció, és a dir, anar al cor del discurs identitari. Reconèixer la interferència i els graus que aquesta pot adoptar sense per això renunciar a les interferències primeres, omnipresents.

Un exemple molt breu: la consolidació de la ràdio a partir dels anys 20-30 del segle XX a Zimbabwe és clau per a que s'estableixin sonoritats i instruments que més endavant es veuran com a nacionals i representatius tradicionals, mentre que altres músiques que podien ser més populars abans de l'aparició de la ràdio desapareixeran. El fet de que els estudis de gravació es trobessin geogràficament més a prop d'unes pràctiques musicals i no d'unes altres (normalment no anaven molt més enllà de la capital i la seva regió), i l'emissió constant d'uns instruments i d'unes músiques en concret, canvià la història de la música «tradicional» de Zimbabwe. L'instrument estrella d'aquest «èxit mediàtic» fou la mbira (instrument percussiu de tires metàl·liques amb una base de fusta) (13). Gairebé al mateix temps que la ràdio el convertia en el so nacional de Zimbabwe, en un altre país on havia gaudit de gran popularitat entre els esclaus, el Brasil, queia en desús. Actualment (un segle després) i contra tota lògica, altres instruments africans que creuaren l'Atlàntic s'han convertit en símbols nacionals de Brasil reconeguts internacionalment —especialment a casa nostra— com el berimbau (amb la capoeira), o la proliferació de grups (blocs) de batucada que ja formen part de les festes populars catalanes, com els correffocs.

Si resseguim qualsevol instrument d'arreu del món veure'm que no té cap sentit parlar de mestissatge, ja que fent-ho s'admetria una puresa que mai ha existit. Paradoxalment, la música és una de les eines que més s'utilitza per expressar i reafirmar les construccions efímeres de tota

identitat «pura»... La irrupció al mercat discogràfic de les «músiques del món» ha contribuït al malentès, però al mateix temps ha accelerat migracions sonores i intercanvis creatius a nivell mundial. Mentrestant, els pocs treballs de hip hop africà que trobarem a les botigues de Nova York, París o Londres estaran majoritàriament a la secció de "músiques del món" i no a la de "hip hop". Aquest fet no succeeix només amb el rap, com es pot veure en la següent entrevista que vaig realitzar al guitarrista Camel Zekri:

«—Suposo que el teu treball xoca sovint amb això... Recordo un article sobre el teu disc *Venus Hottentote* a la revista musical i molt especialitzada *The Wire*, on van posar el disc a la secció «Global», quan just al costat en tenen una altra anomenada «Improvisació». Tenint en compte que el disc està dedicat completament a la improvisació amb la guitarra, dóna la sensació de que l'única raó per posar-te a Global (una etiqueta intel·lectualitzada per evitar dir *Worldmusic*) és el teu nom i els teus orígens, i no té res a veure amb el teu disc...

Camel Zekri: —És una de les coses de les que més em queixo. I no només al *The Wire*; a qualsevol festival o espai de difusió no poden considerar el treball d'un artista que prové del sud com a una obra universal. És aquest el debat més crucial, ja que significa que per aquests periodistes i responsables culturals la classificació jerarquitzada encara està molt present a la seva manera de veure les coses, fins i tot (jo mateix en conec alguns) si les combaten. Per què? Tota la propaganda colonialista des del segle XIX s'ha impregnat profundament. Les ferides encara estan obertes. És un llarg procés que ens portarà cap a pràctiques més naturals, fins a un reconeixement artístic universal. Pel que fa a etiquetes com global, *worldmusic*, músiques de fusió, mestissatge... D'aquí a cinquanta anys ens faran riure.» (14)

Si el triangle Europa-Amèrica-Àfrica suposa un intercanvi cultural permanent, la costa est del continent africà manté la mateixa activitat amb Àsia, des de les costes més properes del Iemen fins a les més allunyades d'Indonèsia. Comerç i cultura en un anar i venir repetitiu i mutant on la migració ha anat canviant el paisatge oriental de l'Àfrica i, com no, la seva manera d'expressar-se. A l'escrit de Ibrahim Noor Shariff «Islam and secularity in Swahili literature: an overview (15)», el professor fa una introducció a la riquesa de la literatura suahili, tant oral com escrita. Durant segles, els mestres de la paraula, mitjançant la recitació poètica, trobaven la manera d'expressar i tractar tots els temes, encara que fossin tabú o delicats a nivell polític. Fins fa unes dècades, els literats es destacaven pel seu coneixement de l'Islam i per la seva habilitat poètica en l'ús de tot tipus de metàfores, substitucions i similis quan no podien parlar directament d'un tema o d'una persona. Una de les formes poètiques més utilitzades, l'*utenzi*, és idònia per a explicar contes, recordar fets històrics, aconsellar a la població sobre temes de fe, d'educació sexual o fer propostes de gestió social. Segons Noor Shariff: «L'Alcorà ha esdevingut la influència més important en l'expressió literària, tant pel contingut com per l'estil. Si en molts casos l'Alcorà es pot llegir com poesia, els poetes suahili descobriren en el seu llenguatge, ja de per si procliu a la poesia, una font inesgotable per a articular-la (...) A l'Islam la tasca més noble és explotar les possibilitats innates de cadascú per a posar-les al servei de tota la comunitat i de Déu». El poeta suahili serà molt conscient d'això i en farà el principal propòsit. Potser no és casualitat que un dels països on més s'ha consolidat el hip hop africà sigui precisament aquest, amb la seva capital, Dar es Salaam, convertida en un dels centres del continent més prolífics, com veurem més endavant.

L'idioma suahili, parlat per uns cent milions de persones —concentrades majoritàriament a l'Àfrica de l'est—, «té un gran repertori de paraules que poden ser rimades, a més de tenir una estructura lingüística que facilita la mètrica i la rima —els dos principals aspectes que distingeixen la poesia suahili de la prosa. La llengua suahili coneix bé aquest recurs i l'ha explotat com a mínim des de fa deu segles. L'art era tan avançat al segle XIX que esdevingué una de les principals eines de comunicació». A Tanzània, amb l'elecció del president Mkapa (1995) i la liberalització política, les xifres de 1997 indicaven que, només a Dar es Salaam, es publicaven un centenar de diaris i revistes. En molts diaris, com escriu Ali Mazrui, ocupa un lloc destacat la secció de poemes al director «amb una gran varietat temàtica: inflació, salut, política governamental... A la cultura suahili existeix una escola de pensament que argumenta que les converses quotidianes han de provar d'aproximar-se el més possible a l'elegant llenguatge de la poesia. Aquests poemes als editors dels diaris de Tanzània formen part d'aquesta tradició». Un costum que es manté a molts indrets d'Àsia, com al Paquistà: «A diferència del món occidental, on gaudir de la poesia s'associa amb els artistes i la gent "cult", el paquistaní mitjà la incorpora a la lectura quotidiana. És comú trobar poesia en tota la premsa escrita, fins i tot els diaris. [...] La poesia és molt permissiva i té una funció catàrtica. Abans de la modernitat era el vehicle principal de les idees i continua tenint aquest paper; per mitjà d'ella parlen de les seves frustracions, del que realment pensen sobre els altres, els seus reclams a la pròpia comunitat, de reflexions sobre la cultura, de la religió, dels tabús que recuperen o rebutgen, i per tot això constitueix una eina autèntica per a explorar els diversos matisos que componen la cultura paquistaní. (16)»

Pel rapper somalí K'Naan, «Somàlia és una terra on la poesia és la primera forma de comunicació. Al meu país, t'adones que és impossible separar-la del teu parlar quotidià. Quan vaig passar del que només pensava i escrivia a la música, ho vaig fer automàticament, sense dificultats. El meu pensament va esdevenir paraula, i aquella paraula es convertí en so. (17)»

* * *

Abans que res, el hip hop és una filigrana de la paraula recitada, expressió i memòria, un fill de la tradició oral humana (no només africana, com diu el tòpic) que mica en mica va anar desapareixent en alguns llocs, sobrevivint en d'altres i apareixent al *nou* món. «La tradició —escriu Oliver Jackson— actua a un nivell més profund que la cultura. No és casualitat que el rap l'hagin produït els negres, perquè és una forma molt africana d'emprar el llenguatge. Àfrica adora jugar amb el ritme del llenguatge; relliscar, arrossegar, frenar i entrebancar-se amb les paraules. El rap és un estil totalment impregnat de la sensibilitat africana. (18)» La tradició necessita llinatges i hereus, receptors/emissors, crida/resposta. Com diu el poeta novaiorquès Quincy Troupe: «En el terreny de la poesia es veuen clares diferències entre una audiència blanca i una audiència negra. La blanca roman callada, mentre que la negra participa gairebé tant com en un concert. Asseure's de manera seriosa i en silenci és un comportament de la cultura dels bons modals. I els bons modals espanten

la creativitat. Nosaltres venim d'una cultura expressiva. El *performer* —poeta, músic, actor, esportista...— s'alimenta de l'audiència. Quan el públic s'expressa, el *performer* s'omple d'energia i es supera a sí mateix. La cultura africana, i per tant l'afroamericana, sempre ha estat participativa. (19)» Per continuar amb aquesta diferenciació de públics, l'any 1970 Roger D. Abrahams, a *Deep down in the jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia* conclouïa: «Una de les diferències més grans entre la classe mitja blanca i els membres de la comunitat afroamericana dels guetos, és que aquests darrers encara conserven una concepció del món basada en l'oralitat, mentre que els primers centren la seva energia creativa i la seva imaginació als llibres i l'escriptura, manual o tipogràfica.» La lluita contra l'apropiació de qualsevol estil per part de la societat blanca nord-americana també força la màquina creativa: «Necessitàvem crear alguna cosa pròpia. [...] Quan vam crear la nostra música —es tracta del jazz primigeni— van venir els blancs, els hi va agradar i ho van imitar. Ràpidament va deixar de ser la nostra música... En el moment que tenim una música, el blanc arriba i l'imita. Què podem fer? Hem de continuar, sense aturar-nos, inventant alguna cosa nova. Quan la tenim, els blancs ens la prenen, i hem de tornar a començar... (20)»

Si se'ns fa difícil destriar el moviment del hip hop i decantar-nos per un estil (musical, literari, polític...) possiblement es deu al seu encaix en una tradició africana que ha sobreviscut el traspàs atlàntic i que utilitza una via de comunicació polifònica i polisèmica: l'oració. Seguint els estudis d'Octavio Di Leo sobre el descobriment d'Àfrica a Amèrica i l'afro-romanisme, «el terme "oració" indica la triple filiació de la tradició oral africana (musical, literària i religiosa) —una triple filiació que les investigacions etnomusicològiques haurien de tenir sempre present. (21)» Ja sense pors, descriurem el hip hop com a oració, resposta a una reacció: «La música, poesia, ritmes, estil, vestimenta, llenguatge i experiències viscudes pels artistes de hip hop reflecteixen els encontres de la població negra amb l'Islam, el Cristianisme, la vida a la presó, la mort, violència, drogues, amor, sexe, esperança i desesperació dins de les comunitats urbanes. Aviat, la poesia rap va començar a compondre-se pels joves de tot el món. Una vegada més, els afroamericans han creat una música, un art i una espiritualitat profunda que sorgeix de les runes de la seva vida quotidiana (22)».

Als Estats Units de després de la Segona Guerra Mundial, els moviments pels drets civils dels afronord-americans agafen una rellevància tan important que canviaran el transcurs de la història. L'oració musical, literària i religiosa està més activa que mai. La segona meitat del segle XX és revulsiva i revolucionària com ho fou la primera, però el seu ritme s'ha accelerat. El món ja està oficialment dividit en tres: el primer es beneficia dels espòlis al tercer mentre lluita contra el segon; aquest, alhora, també intenta apropiarse al màxim del tercer (econòmicament i també socialment) per sumar forces contra el primer. Àfrica esclata: intent d'independència dels antics imperis europeus —malauradament amb poc èxit—, incursió salvatge dels nous imperis —EE.UU i URSS—, experiments nacionals, mimetismes i emmirallaments, regirament tradicional i proliferació de la guerra bruta pels cada vegada més necessaris recursos energètics. Les ciutats, i tot el que comporta, creixen a un ritme inèdit i imprevisible. Amb l'urbanització moderna apareixen nous problemes i nous paradigmes. Es traspassen pràctiques rurals a àmbits urbans, migracions forçades,

acumulacions extremes... Una acurada descripció que exemplifica aquesta situació la digué Sally Wade, professora de geografia urbana: «Les categories habituals no serveixen: formal/informal, públic/privat, tradicional/modern, camp/ciutat... En realitat, tot està barrejat i en mutació permanent. Aquí a l'Àfrica està passant el mateix que arreu, però de manera concentrada i accelerada. Aquí tots som una mena de mutants, però cadascú en diferents moments de mutació. Per això costa d'entendre'ns, fins i tot entre nosaltres mateixos. (23)» Neix la metròpolis i l'àrea cosmopolita, espai d'intercanvis accelerats, migracions en massa, altres sociabilitats i llenguatges: sense la conglomeració urbana el hip hop no hagués renascut al continent africà.

* * *

Si fins a principis del segle XX els afronord-americans veien l'Àfrica com la terra verge, el paradís immutable on retornar, l'Àfrica de les independències dels anys seixanta coincideix amb l'Afroamèrica dels drets civils, fins a cert punt «emancipada» d'Àfrica. El moviment afronord-americà dels anys seixanta compta amb tres líders, Martin Luther King, Malcolm X i LeRoi Jones que, malgrat les diferències, tenen una cosa en comú: «els interessos dels afroamericans es troben als Estats Units i no a l'Àfrica, i només la lluita —que cadascú d'ells entenia a la seva manera— modificaria la forma en com eren tractats. (24)» L'Àfrica queda com a mite, referent i símbol, conservada a l'imaginari... Tot i això, Malcolm X viatja per l'Àfrica gràcies a la seva conversió a l'Islam, i es vincula amb les lluites pels drets civils internacionals, l'anticapitalisme i l'emancipació dels pobles. Les relacions culturals i polítiques entre les dues costes de l'Atlàntic continuen. Gràcies a les noves repúbliques socialistes tropicals es reforça el vincle creatiu entre Àfrica i l'Amèrica llatina, especialment amb Cuba. La reivindicació social d'aquella època engloba tota la pràctica artística. Les declaracions del músic de jazz Cecil Taylor de l'any 1967 són el testimoni d'una època: «He après més al gueto negre de Boston que al conservatori... Per què hem de passar tants anys aprenent les tradicions musicals europees mentre que no hi ha ni un professor que conegui Harlem o alguna de les tradicions afro-americanes? Després de tot, els criteris emprats es refereixen a la seva música, Però quina deu ser la idea de bellesa per a Louis Armstrong? A qui li interessa? I fins i tot si això els importa, la seva opinió no m'interessa més, senzillament perquè no s'imaginem que puguem tenir el nostre propi criteri». Entre aquest ambient, també trobem els poetes de Watts dels anys seixanta, clars precursors del hip hop: «El més important és que van agafar la tradició afroamericana del llenguatge del carrer, el van formalitzar poèticament i el van tornar una altre vegada al carrer (25)». Però d'influències directes n'hi ha més:

«El hip hop neix quan la màquina entra a la tradició oral afroamericana. El robot, fill de la diàspora (com ens ensenya l'afrofuturisme i el *black sci-fi* amb la identificació del robot-servent i l'esclau negre, les naus extraterrestres i els vaixells d'esclaus, etc.), disposa ara de nous mitjans de producció i difusió. Però tot ja hi era. Hi ha precursors obvis (Melvin van Peebles, els predicadors negres, Leroi Jones...). Hi ha mimetismes, competència i evolució. Hi ha etiquetes (*spoken word*,

rap poetry...) [...] Fronteres tangibles escrites per les seves pròpies mutacions. Poetes amb memòria i sobreexposició. Excessos verbals. Expansió del *toast*, analogies verbals pels experiments musicals de John Coltrane, xarxes socio-polítiques i d'avantguarda. Agafar la tradició, sacsejar-la i convertir-la, anys després, en tradició.» (26)

«Els mitjans de comunicació oficials va decidir centrar-se en el sensacionalisme del *gangsta rap* dels anys 90, maneres de viure i lletres que assenyalaven la brutalitat policial, la vida a la presó, la lluita entre bandes, el tràfic de drogues, l'homofòbia i el sexisme de la cultura del hip hop de Califòrnia. Òbviament aquests temes confirmaven els estereotips cap a la població negra que han dominat la indústria cinematogràfica i musical des de principis del segle XX, i que han proveït encara una altra raó per a un sistema judicial que empresona més persones per càpita que a cap altre nació del planeta. Alguns dels estudiosos i sociòlegs que comenten el hip hop també han caigut en aquesta criminalització feta des de Hollywood de la música rap, ressaltant el trencament entre la "generació hip hop" i la "generació per als drets civils". Però no obstant, i emprant les paraules de Tricia Rose, molta de la poesia del hip hop conté "transcripcions ocultes". El rap ofereix veritables crítiques socials, polítiques i espirituals al classisme i al racisme sistemàtic. Més que ressaltar aquestes discontinuïtats amb les altres parts de la cultura negra, és més adient conèixer la continuació del hip hop amb els temes de protesta del blues, el jazz i els músics del Black Arts dels anys seixanta, representats per grups com The Last Poets (entre els quals hi havia musulmans com Sulaiman al-Hadi)» (27)

Les influències, com a tota tradició, es consoliden a diversos nivells, no sempre perceptibles o definits. Mirant enrere pot semblar més fàcil escollir-les, ressaltant-ne unes i marginant-ne d'altres. Per exemple Chuck D, membre de l'influent grup Public Enemy, afirmarà: «The Last Poets estaven en una mena de jazz, recitant sobre un beat. Quan va aparèixer el rap, també es recitava sobre un beat, però sincronitzat. Per a nosaltres James Brown és més important que The Last Poets. El seu disc *Say It Loud, I'm Black and I'm Proud* ("Digueu-ho ben alt: sóc negre i n'estic orgullós") va tenir un gran impacte perquè era ballable i et feia pensar al mateix temps (28).» A la mateixa dècada dels setanta, James Brown tenia èxit els Estats Units i feia concerts per Àfrica, en especial a Nigèria, on Fela Kuti estava arrasant a les pistes de ball amb la seva versió del funk anomenada afrobeat. Les lletres de Fela Kuti carregades de crítica política cap al regim militar el portaren a la presó moltes vegades, però també el convertí en un heroi nacional que sobrepassà fronteres. Aquesta trajectòria en paral·lel d'estils musicals creats per afroamericans (apropiats pels blancs) i adaptats al context particular africà el trobarem en molts altres estils contemporanis: la salsa i la rumba (la rumba congolese és un dels estils de ball més populars des dels anys cinquanta a gran part del continent), el jazz, el funk i el rock (amb la irrupció de la guitarra elèctrica, que a més dóna pas a noves versions d'estils tradicionals gràcies a la facilitat dels músics per adaptar la guitarra als instruments locals, com la kora a Mali o la mbira de Zimbabwe), el reggae (Bob Marley és el convidat estrella del concert per la independència de Zimbabwe l'any 1980, que coincideix amb l'explosió d'aquest estil a l'Àfrica amb figures internacionals com Alpha Blondy de Costa d'Ivori o Lucky Dube de Sud-àfrica) i, és clar, el hip hop. Si Chuck D prefereix com a precursor a James Brown que als Last Poets, molts del mc's actuals de Nigèria escolliran els missatges incendiàries de Fela Kuti i no els poetes socials d'aquella mateixa època —o els griots, sempre tan presents i ambigus. Malgrat tot, sovint es continuarà veient la poesia activista i política dels anys seixanta com el referent incontestable del hip

hop. L'afrocentrisme és una resposta dels afronord-americans al racisme blanc i utilitza les seves mateixes armes. Per tant, distorsiona el present al fer fictici i mitificar un passat borrós i glorificat. En aquesta estratègia, la força expressiva i narrativa del hip hop s'emparenta amb els griots africans i, com tot allò que és africà, quedarà relegat al passat i al mite. Mentrestant, els griots continuen existint d'una manera activa, tot i que cap jove africà que comenci a rapejar els veurà com un referent: per aquests joves, el hip hop ve d'Estats Units.

Sovint s'explica la història com si els elements que apareixen fessin desaparèixer els ja existents. Segons aquesta lògica, les suplantacions fan evolucionar el món: d'A es passa a B, i de B a C; per tant, es sobreentén que A desapareix quan apareix B, C substitueix a B i així linealment fins arribar a la Z de la posmodernitat (quan, finalitzat l'abecedari, enterrem la història). La suplantació i la linealitat faciliten els discursos *coherents* i la racionalitat dels comportaments: justifiquen l'*evolució*. Una vegada arribats al final de la història, el progrés de l'home només ha d'anar perfeccionant allò que encara no ho està, especialment en aquelles societats que no han tingut la mateixa opinió *universal* de què suposa viure. A aquesta visió reductora de la història se li pot contraposar un amuntegament més o menys incoherent, imprecís i imprevisible, on temps i idees s'acumulen, o surten per tornar a entrar, o senzillament canvien de nom... Després d'A no apareix B, sinó que tenim un seguit de lletres que, composant-les de diverses maneres, fan néixer un llenguatge constant. L'oració sorgeix d'aquesta combinació.

Escollir les arrels *coherents* del hip hop ens serveix per evidenciar que cap estil surt del no-res, però també pot resultar reductor o mistificador si ho fem a través del mètode lineal. Si es tria el griot oest-africà com a precursor llunyà del hip hop (per la seva funció de narrador de la comunitat i la seva capacitat mnemotècnica i comunicativa) i expliquem la història pel mètode substitutiu i evolutiu, el griot suposarà l'A i, per tant, desapareixerà amb la B o, si encara en queda alguna cosa, ho farà amb l'arribada de la C o la D. Gràcies a això, el griot és sinònim de passat per aquells que expliquen les primeres arrels de la cultura oral afroamericana vinguda amb els esclaus. «Darrera de tot del hip hop es vol veure al griot, però res es diu que, per aquesta mateixa lògica, l'afrobeat i el chimurenga també sortirien d'aquest, així com qualsevol estil musical —i no són pocs— que haguessin existit tant a l'Àfrica com a tota la diàspora des de l'època on l'historiador/ideòleg volgués situar la figura iniciàtica del griot. Que la reivindicació d'aquest narrador com a "avi" del hip hop es justifiqui per motius polítics als Estats Units de finals dels anys 70 no treu que ja toqui revisar aquest concepte. Un llibre com *Rap attack* de David Toop (29), escrit l'any 1984 i reeditat diverses vegades, es considera «la Bíblia» teòrica del hip hop, i sens dubte en molts aspectes ho és. Subtitulant-lo *African rap to global hiphop* i incloent imatges de griots del nord de Nigèria per a justificar aquests orígens («l'ancestre dels mc's actuals», escriurà), el llibre va sentenciar aquesta idea. Al 1984 potser David Toop es podia permetre adjudicar aquesta necessitat oral als griots —pel que es veu, els únics—, però en la introducció que escriu quinze anys després, amb un hip hop africà ja estès per tot el continent i sent Àfrica una de les regions del món on això es viu amb més intensitat, continua sense dir-ne res, ni tan sols ho comentarà. La fotografia dels griots nigerians sembla

assenyalar-nos: *Aquells que estan allà com sempre; la civilització encara no els ha pervertit; la terra de l'origen, del passat.* En aquesta història, per variar, l'Àfrica continuarà negada de present. (30)»

Una de les raons principals per les que s'arrela i s'escampa ràpidament el hip hop a l'Àfrica es per la capacitat que té de facilitar l'expressió als joves. Enfrontant-se per un cantó a la tradició de la comunitat (on el jove acostuma a escoltar i acatar) i, per un altre, a la política repressiva de l'estat modern (on el ciutadà només ho serà si es sotmet), el hip hop africà trenca tabús i funciona com a vehicle catàrtic. La reputació que tenen molts dels griots contemporanis de l'Àfrica de l'oest serà un element més que provoqui aquesta explosió del hip hop africà, però no precisament per les seves influències artístiques, tot el contrari: la fama que acostumen a tenir els griots d'aquesta zona del continent de conservadors, porucs i d'estar sempre al costat del poder i dels diners, forçarà a rebel·lar-s'hi. És evident que aquesta denúncia no neix amb el hip hop, i un dels molts exemples el trobem a Mali. La tradició exigia que els griots només es casessin amb griots, formant una casta molt restrictiva i amb un paper molt exclusiu. Mica en mica aquesta idea va canviant, amb la cada vegada més present comunitat musical fora dels cercles tradicionals. Un grup de dones de la regió de Wassoulou començarà a tenir repercussió des de finals dels anys 70 per irrompre de manera directa en aquesta tradició narradora. En aquell país, i durant la dictadura dels anys 80, molts griots continuaven cantant i alabant els valors i les virtuts de les capes més riques i poderoses de la societat, sense fer cap mena de menció a la seva corrupció ni perversitat delictiva. Poc abans del derrocament de la dictadura l'any 1991, una d'aquestes dones, Oumou Sangaré, aconsegueix editar un casset que titularà *Moussolou* (dona). En poc temps la cinta haurà venut més de 200.000 còpies només a Mali, sense contar les edicions pirates. Els seus missatges directes triomfaran per sobre de l'elitisme d'alguns griots: «Canto per a tothom, no només per a una sola persona que se sent superior. Abans, a Mali, si no eres un griot no podies cantar, però a Wassoulou hem donat la volta a tot això (31)». És obvi que el hip hop no és un pioner en aquest tipus de denúncia. De fet, al segle XX la música popular sempre ha estat útil per articular missatges de protesta. Quan la democratització de la paraula va ser reprimida i substituïda pel poder vertical dels «uns parlen, els altres acaten» colonialista, molts dels rols i mecanismes precoloniais van canviar. No tots desapareixerien: remodelació, incrementació, substitució, implants, remeis, assemblatges... Tan imprevisibles com localitzables, alguns d'aquests canvis són d'eco retardat. Un dels èxits del hip hop a l'Àfrica és aquesta immediatesa que permet l'estil d'expressar-se per expressar-se. Els missatges poètics-polítics de ritme monòton ressonen, circulen, es barregen amb emissions de notícies, comentaris en veu alta, rialles i jocs dels nens, crits de venedores i tràfic constant. Tot el dia, «sept sur sept». Les dues «capitals» del rap africà, Dakar (Senegal) i Dar es Salaam (Tanzània) es troben cadascuna a un cantó del continent; les dues donen a mar, les dues contempen tot el seu darrere. Sí la gran majoria d'habitants del continent tenen menys de trenta anys, trobar una base —rítmica— que acompanyi les seves veus ha estat un dels majors avanços socials d'aquests darrers anys. Ni utòpics ni demagogs, la Paraula contra el paper —burocratitzat i corromput— no té les de guanyar, però «la gent del hip hop a l'Àfrica ha sabut agafar posicions dures i implicar-se en els canvis socials

i polítics importants; el seus discursos són coherents amb les aspiracions de canvi que hi ha per tota la societat africana» (Pindra Safouane, director dels *Hip Hop Awards* de Senegal) (32).

El hip hop és un aglutinador de referències impecable: des de la mateixa tècnica de la mescla mitjançant el dj o l'ús de cites sonores amb els samplejats, fins a la interconnexió amb altres estils com el jazz, la música electrònica, el reggae o el ragga. Vagi on vagi. Als anys vuitanta, una veu sobresortí: Alpha Blondy. Des de Costa d'Ivori, el seu reggae parlava directament a les joves generacions africanes, provant d'unir-los per sobre de creences religioses, enfrontaments ètnics o disputes polítiques. La prova del seu èxit, malauradament, va venir per les amenaces, la censura i la prohibició. Però el pas ja s'havia fet: el missatge havia sobreviscut. L'hereu directe es diu Tiken Jah Fakoli, criat també a la Costa d'Ivori però exiliat a la veïna Mali. El seu reggae és el de sempre, i les seves lletres, com les notícies: immigració, política, esperança, lament... Actualment és una de les figures més populars entre els joves de l'Àfrica de l'oest, especialment francòfona, i això també queda reflectit en els seus concerts a França, on esgota les entrades. I és que mentre la política francesa continuï fent i desfent en aquesta zona, els vincles i les denúncies continuaran, com en la seva casset titulada de forma explícita *Françafrique*. Aquest terme s'utilitza per a explicar la relació criminal de França amb les seves antigues colònies, donant suport a dictadures i desviant els fons de «cooperació». A una de les cançons, Tiken Jah parla de com funciona la intervenció militar francesa a tota la regió: «Primer sou els piròmans i després voleu ser els bombers». Durant l'edició del Fòrum Social Mundial a Mali l'any 2006, el seu concert a l'estadi Modibo Keita, amb un preu popular, fou una de les coses més esperades pels joves de Bamako. Fruit d'aquest diàleg constant entre el reggae i el hip hop és la col·laboració habitual de Fakoli amb grups de rap de Mali, com el popular Tata Pound. Precisament aquests també s'han destacat per denunciar el neocolonialisme francès, participant en les campanyes i en els discs de hip hop africà i francès editats per l'associació francesa Survie (www.surve-france.org), que es dedica a la denúncia aquestes activitats il·legals (33). Aquests recopilatoris són una mostra del tipus de hip hop i reggae polític que uneix forces entre l'Àfrica de l'oest i França, amb figures molt conegudes com Smockey (Burkina Faso), Dider Awadi (Senegal), Lassy King (Mali), Pee Froiss (Senegal) o les formacions amb base francesa però d'origens diversos com Djama (Comores, el Magreb i La Guayana) o el col·lectiu MAP, Ministère des Affaires Populaires. França és un dels països de llengua no-anglesa on històricament el hip hop ha tingut més acceptació i ha estat més combatiu: «Si el rap d'Estats Units —escriu Hisham Aidi— sovint s'ha criticat pel seu materialisme, nihilisme i determinisme, el hip hop francès ofereix crítiques punyents al racisme, la globalització i l'imperialisme. [...] Els partits d'ultradreta, com el Front Nacional, han criticat el hip hop i les subvencions públiques per organitzar festivals, argumentant que "el hip hop pertany als immigrants d'origen africà residents a França, constitueix una crida a la sedició i va en contra de les nostres institucions". (34)» Però a la cançó-manifest «Délivrance» de Tata Pound i Fakoli, que obre un d'aquests recopilatoris, ho deixen clar: «No estem en contra teu, però sí contra el teu sistema, tingueu clar». Com ha demostrat i denunciat tantes vegades l'associació Survie, els membres del Front Nacional formen el gruix dels mercenaris que

actuen a l'Àfrica complint les ordres dels successius governs de França, des de Mitterrand a Chirac, organitzant la guerra bruta o encarregant-se de la guàrdia personal de dictadors «amics» (35). Per tant, és normal que vulguin fer callar el hip hop, una veu dissonant que s'oposa al seu règim despòtic i de suport a les dictadures. Mentre França continuï fent i desfent a l'Àfrica, en patirà les conseqüències dins mateix del seu territori. El hip hop és una manera de canalitzar les crítiques i l'odi que genera aquest tipus de política. La censura o el descrèdit cap als moviments político-culturals del hip hop és habitual gairebé arreu: Burkina Faso, amb l'*amic* de França Blaise Campaoré, acostuma a titllar els joves rappers de delinqüents. Com a resposta, artistes com Smockey (el més popular de Burkina) no es cansa de criticar polítiques, actituds i costums que, segons ell, obstaculitzen el veritable desenvolupament humà: la cooperació, l'atur, la mutilació sexual femenina, la repressió a la premsa lliure... El seu primer disc *Építaphe* (2001), està produït i enregistrarat per ell mateix al seu estudi de Ouagadougou, i tres anys després coneix un gran èxit amb el disc *Zamana*.

Aquest descrèdit del hip hop per part dels polítics no es en va. A principis del 2000, Senegal i Kenya, dos països allunyats geogràficament i culturalment, van tenir canvis de govern importants gràcies, en part, al hip hop. La mobilització dels joves exigint canvis i l'articulació d'aquests missatges a través del hip hop serví per derrocar governs instaurats des de feia dècades. «Per primera vegada —escriu Daouda Ndao sobre Senegal— els joves gosen atacar la configuració de la societat que facilita pràctiques indecents al tancar els ulls per raons de "sutura" (pudor) o de "kersa" (discreció). Els rappers s'hi rebel·len. Gens de complaença per abordar problemes d'una societat que neda en les seves pròpies contradiccions, els seus silencis culpables, les seves indecisions. Res no pot parar aquests joves, que si cal arriben fins als texts alcorànics per legitimar millor els seus atacs i convidar a una espiritualitat més sana, més autèntica. El règim polític al poder des de la independència ja no trobava suport en una joventut a l'atur; aquests rappers, que li haurien pogut servir d'indicador al govern si estigués una mica més atent als seus anàlisis, han contribuït a la seva caiguda. Els que creïen que el hip hop era només un canvi d'humor, un fenomen passatger, han hagut de canviar d'idea. El rap no té res de moda, és una manera de ser, una filosofia, una arma que els "sense veu" i els "deixats apart" s'han apropiat per denunciar la injustícia. El rap dona als joves una identitat, un sentiment de pertinença a un esquadró de "soldats del micròfon" (segons l'expressió del Daara J) il·luminats, amb una missió social, cívica, fins i tot divina amb els seus. Volen reconquerir els valors africans amenaçats d'alienació i de desintegració. (36)» La cançó del grup de hip hop *Gidi Gidi Maji Maji* titulada "Unbwogable" (2003) va ser censurada pel govern de Kenya, convertint-se així en l'himne de l'oposició. A Senegal, el canvi de govern no va implicar que els joves rappers avalessin el nou president. Com rotundament conclourà Didier Awadi al seu disc *Un autre monde est possible* (2005): «Si el president t'oblida, oblida el president.» Awadi forma part del carismàtic i veterà grup senegalès Positive Black Soul, tota una institució a Senegal. Fundat l'any 1989, les seves lletres en francès, anglès i wolof, i la incorporació d'instruments locals de percussió o de corda (com la kora) van establir una manera de fer que ha creat escola. Per la seva banda, el col·lectiu de Kenya Ukooflani Mau Mau (<http://ukooflanimaumau.com>), format per més de vint

grups, ha continuat amb la crítica política i social com a necessari contrapoder un cop l'establiment del nou parlament i el derrocament del dictador arap Moi. L'any 2006, el senegalès Didier Awadi comença un projecte titulat *Président d'Afrique*, on coneguts rappers de tot el continent (com membres d'Ukooflani Mau Mau) reciten juntament amb grabacions de discursos de presidents carismàtics com Lumumba, Sankara o Mandela. Awadi és, en aquest sentit, un dels pioners del hip hop africà en treballar més enllà de les fronteres nacionals o culturals del continent, posant en pràctica el panafricanisme tan reivindicat durant els anys seixanta però sense un èxit real. En aquest sentit també forma part del col·lectiu Aura (Artistes unis du rap africain), que reuneix disset artistes de deu països i que treballen el tema de la infància. El col·lectiu es va formar a Niamey, la capital del Níger, durant la tardor del 2006 arran d'un seminari de formació sobre els drets dels menors, que reuní a diversos artistes de hip hop que van passar a formar la xarxa Aura. Entre aquests, els autòctons WassWong, un dels grups més populars del Níger (www.wasswong.com).

Un cas semblant al de Kenya és el d'Angola, on associacions, partits polítics i ONG, es van unir l'any 2004 per fer un front comú contra el MPLA, el partit en el govern, i l'autoritarisme del president José Eduardo dos Santos. La cançó símbol d'aquesta plataforma és «A técnica, as causas e as consequências», del rapper MC K. Figura destacada del hip hop angolès, els textos de MC K (www.cabinda.net/MCK.htm) són un desafiament a la política anglesa, especialment quan aquesta cançó es convertí en el tema d'una tragèdia. L'any 2003, un netejador de cotxes del palau presidencial a Luanda cantava aquesta cançó mentre treballava. Un grup de guardaespalles del president el van sentir, el van començar a insultar i van acabar per matar-lo. Cap persona va ser condemnada per aquests fets. Des de llavors, MC K ajuda a la família del treballador assassinat i s'encarrega de l'educació dels seus fills. Els seus discs han esdevingut un símbol per a la llibertat d'expressió, tot i les amenaces que rep i les dificultats que troba per organitzar concerts i per distribuir la seva música (37).

A molts països els partits han intentat comprar els grups de hip hop en temps d'eleccions, com per exemple a Benín. Un dels grups més coneguts del país, H2O, parlen del canvi d'actitud des dels seus inicis a mitjans dels noranta, un temps on ningú creia que aquesta música arribés gaire lluny: «Ara els adults compren els nostres cassets perquè també s'hi veuen reflectits». Aquest èxit els ha permès esdevenir líders d'opinió: «Tots sabem la mutació nocturna dels polítics, com si fossin rèptils. Pel matí tenen l'altra cara, que ens mostren a tothom, propagant la idea de que es preocupen dels problemes de la gent, però això no és veritat. Nosaltres no deixem de denunciar als polítics i tot el que hi ha darrera seu». Malgrat tot, els partits polítics no van dubtar en demanar-los suport en les darreres eleccions presidencials, cosa que H2O va rebutjar.

La censura i el suport polític és ambivalent: a vegades la política utilitza el hip hop com a element propagandístic, i pot ser que la censura o les coaccions vinguin més de la mateixa indústria musical. A Kinshasa, per exemple, la vella guàrdia de la rumba congoleesa veu perdre públic amb l'augment popular del hip hop, i per això va començar una campanya de pressió i desprestigi important. Però, en una societat on la música és imprescindible, ha aconseguit tot el contrari: «Ara

som més escoltats a Kin [Kinshasa] que fa dos mesos», afirma Lexus Legal, del grup Pensee Negre Brute. La barreja de hip hop amb la rumba sembla que mica en mica va guanyat la confiança dels congoleesos: aquí el hip hop ha arribat per a quedar-se. «L'impacte de la censura —afirma el rapper Pasciphik— ha tingut una influència negativa, però també positiva. Negativa perquè amb la censura s'ha paralytitzat una mica el desenvolupament del rap, que encara és recent a la societat congoleesa; positiva perquè amb la censura va venir la solidaritat i la confiança entre tots els que fem hip hop, i també ha servit perquè la societat en general presti una mica més d'atenció a aquesta música». En canvi, a països com Mali el hip hop ha gaudit del suport de les figures musicals més carismàtiques del país, com Salif Keita o Ali Farka Touré. Precisament aquest últim ha editat la majoria de hip hop de Mali des del seu segell Mali K7, que a més serveix com a plataforma de promoció internacional del moviment a través de la pàgina web www.mali-music.com.

Un dels altres exemples de pressió des de la indústria discogràfica el trobem a la Costa d'Ivori, amb la història de la parella de rappers Garba50. Format per Sooh i Oli, a principis del 2000, s'ha convertit en el símbol d'una escena rap en plena letargia que pensa com tornar a trobar el seu lloc des de fa anys. L'octubre de 2005, el grup enregistra un títol destinat a la difusió radiofònica. Recorrent estudis, programes i creant la seva pròpia pàgina web (www.garba50.fb.bz), l'acollida serà excepcional i Garba50 rep l'aprovació. Els seguidors, tant a Abidjan com dins del país, reclamen un àlbum. Aquest serà el fruit del treball que han fet pacientment durant tres anys a l'habitació d'un amic: Sly. Al seu estudi domèstic instal·lat al costat del seu llit, treballen, componen i arreglen les seves cançons. Enregistren el disc, però les discogràfiques interessades s'hi repensen perquè Garba50 no ha cedit a la pressió de fer títols comercials, en l'òrbita musical actual dominada per l'èxit del coupé-decalé. Però per a Garba50, el seu *Ya nen pour les oreilles* ha de sortir sigui com sigui. Davant una indústria del disc hermètica cal una altra estratègia: l'autogestió. La parella enregistra 100 còpies que vendrà a 2.000 francs CFA pel carrer. En pocs dies les esgoten i tenen més diners per a fer-ne uns altres cent. I així successivament. Com s'escriurà des de la premsa nacional: «Perquè les cases de distribució no han volgut *Ya nen pour les oreilles*, el carrer s'encarregarà de distribuir aquest àlbum. El carrer, és cadascú de nosaltres, cadascú de nosaltres que li donem vida i és cadascú de nosaltres que donarem vida a aquesta revolució. *Ya nen pour les oreilles*, el primer àlbum anunciat de Garba50, és una obra d'autor. Els texts de Sooh i Oli ens fan passejar pels carrers d'Abidjan. Una música molt marcada pels canons del hip hop amb un discurs ple d'accents ben ivorians. Per al hip hop de la Costa d'Ivori, aquest àlbum sona com un tret que trenca un silenci. Un tret que dona la sortida a un moviment. Un moviment que es resumeix en una paraula... REVOLUCIÓ! [...] Per entrar en l'univers musical ivorià, s'han batejat Garba50. Molt ben pensat! Perquè el garba [unes farinetes molt populars] és el símbol de la supervivència de la gent del carrer. Per comprendre aquest èxit naixent, cal tornar a la història del rap a la Costa d'Ivori. Aquest moviment musical va néixer a les vores de la llacuna Ebrié amb colors i accents occidentals. Mentre que als Estats Units, el rap va néixer al carrer, a Abidjan, ha sortit més aviat dels barris alts. Per tant, no expressava les preocupacions del carrer i mai no ha assolit un veritable èxit, com sí ha passat amb el zouglou i el

coupé-décalé. Garba50 ho ha entès bé i es basa en texts escrits en el llenguatge típicament ivorià per lliurar una caricatura càustica de la vida del carrer. És bonic i hilarant. Gran art! Són cançons que afecten a tothom.»

El treball d'autogestió és molt habitual entre els col·lectius de hip hop, que, a més, han d'enfrontar-se amb el gran problema de la pirateria. Un d'aquests exemples és el grup de rap senegalès Da Brains: «Hem produït aquest àlbum (*Mission*, 2006) amb els nostres propis mitjans i sense l'ajut de ningú. I serem nosaltres mateixos els que ens assegurarem la venda del nostre treball. Que les autoritats en prenguin nota: no serem dels qui donen de menjar als lladres». El grup, format per Djibril Dioum, Bakhao Dioum i Dj Ema, han volgut posar de manifest, entre d'altres coses, la passivitat i els laments injustificats de la joventut senegalesa: «Convidem als joves senegalesos a tenir iniciatives, a ser perseverants i a esforçar-se enlloc de passar-se tot el dia lamentant-se. Més enllà de les crítiques als qui governen, els joves han d'anar per feina (38)». Aquest parlar directament als joves, posar el dit a la llaga i no només conformar-se amb la crítica fàcil o la queixa reiterativa és una característica de la maduresa del hip hop africà, on cada vegada trobem més exemples. L'esmentat Didier Awadi (www.awadimusic.com) ha començat una tasca seriosa que gira sobre els joves i la immigració. «El missatge de *Sunugaal* és fer veure als polítics la decepció dels joves pel que fa a la seva gestió del país; parlo de les múltiples promeses que no han fet, parlo del somni trencat, dels escàndols de tot tipus, tot el que desanima els joves per a quedar-se al país. Els meus germans fugen de l'infern cap a un Eldorado que no existeix. Els proposo quedar-se al continent, sense caure en la mediocritat, comptant amb ells mateixos, amb la seva pròpia força. Els africans fracassem perquè els homòlegs occidentals, els colons, no accepten que els africans gaudim de les nostres riqueses. Mentre el jove congolès no gaudeixi del petroli, mentre el jove de la Costa d'Ivori no determini el preu del seu cacau, mentre el pescador senegalès no s'alimenti dels fruits del mar, els fills de l'Àfrica aniran naturalment cap a allà on es troba la seva riquesa confiscada. Aniran tots cap a l'Occident. [...] No penso que la immigració sigui una solució. Tanmateix, és legítim que l'africà viatgi com vulgui, com cada ésser humà, sigui quina sigui la destinació escollida i la raó invocada. Però ens correspon a nosaltres construir el nostre continent, hem de creure en nosaltres: gosem inventar el nostre futur! Els emigrats desenvolupen regions, fan entrar molt diners, això és un fet. Però en un moment donat, cal tornar i posar-se a treballar. Proposo que se sostinguin els pescadors signant menys acords amb els països que ens envien vaixells-fàbriques. Cal sostenir els pagesos bloquejant els productes estrangers subvencionats que inunden els nostres mercats. Cal fomentar la iniciativa privada i el microcrèdit. Cal que es pugui acumular riquesa. Els dirigents han d'ajudar les poblacions a viure del seu sòl i del seu subsòl. Si em comprometo és perquè no tinc cap altra opció. Si tinc la informació no tinc cap dret a callar-me. Em comprometo per als meus germans i germanes, per als meus fills. Haurien de poder viure millor que jo en un món millor. Un altre món és possible! El compromís no és una pose, és un combat! No és rebel·lió, és consciència (39).»

Aquest treball social també es veu dins mateix del moviment de hip hop. Formació dels joves per a compondre i rapejar per part d'artistes consolidats, organització d'esdeveniments,

establiments de programes de ràdio i de pàgines web (com www.africanhiphop.com)... És a dir, tot un seguit de propostes que faciliten la consolidació i la propagació del fenomen. Els festivals i competicions que reuneixen grups locals i dels països veïns també són una de les claus d'aquest èxit. A l'Àfrica de l'oest, Libreville (Gabón), Dakar (Senegal) i Ouagadougou (Burkina) acullen cada any concerts multitudinaris on es premien els millors grups i es mesura el pols creatiu de l'escena. El *Ouaga Hip Hop*, per exemple, té la particularitat de triar grups que barregin música tradicional i rap recitat en les llengües nacionals. A Benín, Ardiess (<http://www.geocities.com/groupardiess>), un dels grups de hip hop més coneguts i format per una vintena de joves, també s'encarrega d'organitzar el festival *Hip Hop Kanpke*, en benefici dels que tot just comencen. Pel raper de Gabón Baponga, que va obtenir el Premi de la integració africana al 5è *Hip Hop Awards* de Senegal, «aquests tipus de manifestacions permeten unir diverses formacions de diferents països. Els grups poden teixir relacions i intercanviar experiències. És com un retorn al passat. L'Àfrica es un sol país (40).»

Per Michelle Auzanneau, aquests joves: «no se situen doncs a la perifèria de la societat des d'un punt de vista socioeconòmic. No obstant això, es declaren al marge de la societat dominant i pateixen una marginació simbòlica d'una manera general per part de la població adulta, sobretot la gran, que estigmatitza el seu comportament.

En la majoria dels casos, diversos temes generals es toquen en una cançó: l'autopresentació i l'escena, la festa i la diversió («el groove»), les relacions amoroses, les plagues (sida, droga...), la crítica sociopolítica, la descripció de la misèria social africana, la cultura i la tradició, la reflexió interior, la biografia personal, l'homenatge a una persona o a una ciutat, la moral i la religió, la mística... La seva freqüència o el seu pes en el repertori d'un grup varia segons les realitats diferents de cada ciutat.» Segons aquest estudi, centrat en el hip hop fet a Senegal i Gabón, «des llengües de les cançons del corpus són el francès i l'anglès (sota formes més o menys estàndards) així com el wolof, el poular i el serer pel que fa al repertori senegalès, i el fang, el teké i el punu, per al de Libreville. Les llengües més freqüents són el francès, o, al Senegal, el wolof; després l'alternança del francès amb una altra llengua (al Gabon, el fang o l'anglès, al Senegal, el wolof), o la del wolof amb l'anglès. Només el francès, el fang, el wolof i l'anglès poden ser utilitzats en un marc monolingüe. Les altres llengües són alternades amb una altra llengua i en particular amb el francès o el wolof. Les cançons monolingües en francès o, al Senegal, en wolof, existeixen en el repertori de cada grup estudiat. L'anàlisi de la cançó rap prové d'una problemàtica urbana. És el reflex de les dinàmiques sociolingüístiques en curs a la ciutat. Mostra com el factor urbà i el rap, en tant que espai social, actuen a la vegada sobre la forma, les funcions i els valors de les llengües. Participa en la comprensió de la ciutat travessada de xarxes socials intra- i inter- nacionals. (41)» L'idioma s'alterna, característic d'una societat històricament plurilingüe. Cites, refranys, argot... Tot i cap, fins i tot en una mateixa frase. La capacitat expressiva, la forma i l'artesanía oral es desenvolupen millor en un context com aquest. El hip hop sempre ha tingut necessitat d'aquesta creació lingüística, però a

l'Àfrica li costarà superar el ventall de possibilitats expressives. És un altre dels factors que han permès el seu encaix.

* * *

L'aspecte social del hip hop africà el trobem també en els països que han patit guerres recents, com el Sudan, Libèria o Sierra Leone. Nens que van créixer entre les guerrilles o adolescents que ara ja són adults han adaptat la cara més violenta del hip hop al seu dia a dia, però amb una diferència: «Aquests nois han conegut molta més violència i misèria que el més dur dels rappers nord-americans (42)». Una de les figures més conegudes del hip hop estereotipat de violència entre bandes, diners i sexe dels Estats Units és Tupac Shakur, assassinat a trets i esdevingut màrtir. A Sierra Leone, la seva cara va esdevenir un símbol per a tota la joventut, i fins i tot grups armats de joves i nens soldats atacaven pobles sencers amb la imatge del seu rostre impresa a les samarretes, tatuades als braços o gravades als fusells. Díficil oblidar-ho.

Costa de trobar un rapper a Freetown, la capital de Sierra Leone, que no faci referència a la guerra. Lletres per treure-ho tot, per a compartir el dolor, per a sortir-se'n... Jimmy B., de trenta-cinc anys, va poder escapar de la guerra vivint als Estats Units i a Sud-àfrica, tot i no perdre mai el contacte amb el país i viatjant-hi sovint. Des del 1990 es va convertir en una de les figures del hip hop nacional, amb lletres sobre el nou esclavatge o la condició de les dones i els infants. Una vegada acabada la guerra va instal·lar-se a Freetown i creà el *Paradise Recording Studio*: «El *Paradise* és una veritable escola de la indústria musical, amb Jimmy B com a productor, mentor i germà gran» i produint una quarantena d'artistes de hip hop, r&b i música de vi de palma propera al highlife. Tot i la inevitable còpia dels seus ídols nord-americans, el hip hop local poc a poc va agafant més personalitat. Jimmy B. sembla tenir molt a veure amb aquest incipient però significatiu canvi d'actitud: «Tenim una cultura, així doncs, en lloc de l'anglès, perquè no rapejar en krio, temné o limba? De totes maneres la gent que parla anglès tampoc us entenen. [...]». La majoria de joves volen marxar però el fet que comencin a pensar en un retorn a Sierra Leone és «veritablement una petita victòria». L'exemple de Jimmy B., sens dubte, és un referent clau: «El meu cor sempre ha estat aquí; m'estimo el meu país més que a mi mateix. Hi ha tant per fer... I jo tot just acabo de començar (43)».

L'any 2005, l'escena internacional es felicitava per l'aparició del disc *Ceasefire* (Riverboat/Worldmusic) dels sudanesos Emmanuel Jal i Abdel Gadir Salim. Anunciat com la col·laboració entre un rapper cristià del sud i un músic musulmà del nord, el disc és un manifest en pro de la convivència i el desarmament. Jal (www.emmanueljal.net), nascut al sud del Sudan, va ser nen soldat durant cinc anys, fins que va poder sortir del país per criar-se a Kenya. De ben jove ja va començar a destacar amb el seu hip hop pacífic, proper al gospel. Per la seva banda, Abdel Gadir Salim és un veterà músic de l'estil nord-sudanès, una barreja d'influències àrabs i africanes. El disc conjunt *Ceasefire*, amb el suport d'Amnistia Internacional i la campanya Control Arms, és un còctel

d'estils i de ritmes, on melodies tradicionals es compenetren amb el rap d'Emmanuel Jal en anglès i nuer i les lletres en àrab de Salim sobre els infants soldats, la importància de l'amor o la situació diària de la guerra.

Si com hem vist el hip hop serveix com a instrument per a la societat civil en aspectes de canvis polítics o de conscienciació i educació en països que no han patit una violència extrema, en l'àmbit de postguerra la funció catàrtica d'aquest fenomen s'afegeix a les eines per cicatritzar les ferides, especialment entre els més joves (44).

* * *

Fent un salt, i per finalitzar, parlarem de com aquest recorregut (que, com sempre, és plural) continua sense estancar-se. Hem vist alguns factors que han facilitat l'apropiació del fenomen hip hop a l'Àfrica. Però, una vegada establert, com prossegueix aquest moviment? El hip hop africà, ha aconseguit sortir del seu àmbit geogràfic? Podrà arribar a capitanejar algun dia el moviment hip hop global?

De la mateixa manera que una de les claus de l'arribada directa al continent va ser gràcies als africans que van emigrar als Estats Units, aquestes xarxes s'han convertit, anys després, en un camí de doble circulació. Les ràdios americanes, especialment de les zones amb més immigrants, ja emeten el hip hop africà, com per exemple entre les comunitats de la costa est. A França, Bèlgica, Holanda o Alemanya també és habitual la proliferació de hip hop africà entre les comunitats d'origen, com la creació a Amsterdam de la ràdio Ghetto Radio (www.ghettoradio.net) per i per a joves kenyans. Per la inauguració de l'emissora van convidar artistes de hip hop de Kenya que mai abans havien vingut a Europa. Un d'ells, Buddha Blaze, declarava d'aquesta manera la importància d'actuar internacionalment: «Si la premsa de Nairobi sap que has tingut un concert a Amsterdam, s'interessaran molt més pel que fas que fins aquell moment. Un cop tornem ens trucaran i ens entrevistaran...». D'altra banda, l'edició de recopilatoris d'aquest estil per part de multinacionals o segells europeus, tot i que encara és escassa, comença a tenir els seus fruits. Un grup com X Plastaz (www.xplastaz.com), definit com «hip hop massai», ja ha fet varies gires per països europeus gràcies a l'edició del seu disc al segell alemany out-here. Precisament aquesta discogràfica és una de les capdavanteres en la difusió de la música urbana creada a l'Àfrica. El recopilatori *Lagos Stori Plenti: Urban sounds from Nigeria* (2006) és una mostra excel·lent de la creativitat musical nigeriana, dominada, com no podia ser d'una altra manera, pel hip hop (amb artistes com Eedris Abdulkareem, Terry tha Rapman, Weird MC o l'impressionant Six Foot +). Altres àlbums editats per out-here (www.outhere.de) són el recopilatori de rappers de Tanzània *Bongo Flava* i el disc *Dakamerap* del trio femení Alif, de Senegal (45). L'any 2006 ha nascut a Londres el segell Afrolution (www.afrolution.com) dirigit per Trenton Birch, una de les personalitats més influent de la indústria musical anglesa. El seu recopilatori *The Original African Hip Hop Collection* recull artistes de vuit països de parla anglesa (com Gàmbia, Kenya, Zimbabwe o Malawi) i les seves actuacions a la capital

londinenca en dvd. Un altre d'aquests recopilatoris és *African rap: rappers, rebels and ragamuffins* (Worldmusic, 2004) amb diversos grups del continent com Prophets of da city (Sud-àfrica), Positive Black Soul i Pee frois (Senegal), Kalamashaka (Kenya), X Plastaz i Hard blasters (Tanzània), K-Melia (Congo) o Tata pound (Mali).

Una altra manera de veure aquest recorregut cap enfora és la col·laboració de figures africanes amb músics d'arreu, com és el cas del raper de Zimbabwe Metaphysics (actualment vivint a Alemanya, ha treballat amb Busta Rhymes, Inspecta Deck de Wu Tang Clan, Slum Village...), els ponts entre les escenes de Senegal o Malawi (per posar només dos exemples) amb els Estats Units i Anglaterra o la tradicional via Àfrica-Jamaica, fins fa poc dominada pel reggae però cada vegada amb més presència del hip hop, com els senegalesos Daara J. Pel que fa a l'escena anglesa i moçambiquesa, el triangle entre Àfrica, Portugal i Brasil continua tan actiu com ho ha estat des de fa segles...

NOTES

- (1). Ignacio Olagüe: *La revolución islámica en Occidente*, Plurabelle, Córdoba, 2006.
- (2). Paul Gilroy: *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*, Verso, Londres, 1993.
- (3). Veure, per exemple, Dídac P. Lagarriga: «Àfrica, les ONG i la vulneració de l'ètica», *Setmanari Directa*, Barcelona, novembre 2006 i reproduït a www.ozebap.org/text
- (4). Serge Latouche: *La otra África. Autogestión y apañío frente al mercado global*, ozebap, Barcelona, 2007.
- (5). Dídac P. Lagarriga: «Who no know go know. Interview with Ntone Edjabe», www.ozebap.org/text, setembre 2004.
- (6). Peter Fryer: *Rhythms of resistance. The emergence of Brazilian Popular Music*, Pluto Press, Londres, 2000.
- (7). Daniel Künzler: *Hip hop movements in Mali and Burkina Faso*, XVI International Sociological Association World Congress of Sociology, Durban, 2006.
- (8). Jean-Pierre Olivier de Sardan: *Les sociétés songhay-zarma*, Karthala, París, 1984.
- (9). Rosa Amelia Plummelle-Urbe: «Les Femmes Noires face à l'exploitation économique et l'oppression raciale», afrikara.com, 07/12/2006.
- (10). Richard Brent Turner: *Islam in the African-American Experience*, Indiana University Press, Indiana, 2003.
- (11). «Movimiento rastafari», Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_rastafari
- (12). Erik Davis: «Recording Angels. The esoteric origins of the phonograph», al llibre: *Undercurrents. The hidden wiring of modern music*, Continuum, Londres, 2002.
- (13). Thomas Turino: *Nationalists, cosmopolitans and popular music in Zimbabwe*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.
- (14). Dídac P. Lagarriga: «Entrevista a Camel Zekri», www.ozebap.org/text, 2005.
- (15). Al llibre de Kenneth W. Harrow (ed.): *Faces of Islam in African literature*, Heinemann, Londres, 1991.
- (16). Maritza García: «La Prashan Rambla», *El País*, Barcelona, 02/12/2006.
- (17). Jim Welte: «K'Naan breaks out», <http://harowo.com>, agost 2006.
- (18). Mireia Sentís: *En el pico del águila. Una introducción a la cultura afroamericana*, Árdora, Madrid, 1998.
- (19). *Ibid.*
- (20). Philippe Carles i Jean-Louis Comolli: *Free Jazz. Black power*, Gallimard, París, 2000.
- (21). Marta García Quiñones: «A propósito del libro de Octavio Di Leo: *El descubrimiento de África en Cuba y Brasil, 1889-1969*, Editorial Colibrí, Madrid, 2001». Ressenya publicada a www.ozebap.org/text, 2005.
- (22). Richard Brent Turner: *Islam in the African-American Experience* (Indiana University Press, 2003).
- (23). *Àfriques. L'artista i la ciutat*, Catàleg de l'exposició al CCCB, Barcelona, 2001.
- (24). Mireia Sentís: *En el pico del águila*. Op, cit.
- (25). Brian Cross: *It's not about a salary... Rap, race + resistance in Los Angeles*, Verso, Londres, 1993.
- (26). Dídac P. Lagarriga: «Rap (audiovisió personal)», publicat a *PROPOSTA, Festival Internacional de Poesies*, CCCB, Barcelona, 2003.
- (27). Richard Brent Turner: *Islam in the African-American Experience* (Indiana University Press, 2003).
- (28). Jeffrey Louis Decker: «The State of Rap» a *Microphone Fiends: Youth music and youth culture*, Routledge, 1994, p.105.
- (29). David Toop: *Rap attack, Serpent's tail*, Londres, 2000.
- (30). Dídac P. Lagarriga: *Afrosistències, afroressonàncies. Teixint les altres Àfriques*, ozebap, Barcelona, 2006.
- (31). *Ibid.*
- (32). *Ibid.*
- (33). *Africa wants to be free* (2005) i *Décolonisons!* (2007), Harmonia Mundi/Survie, París.
- (34). Hisham Aidi: «Let Us Be Moors. Islam, Race And "Connected Histories"», *Middle East Research and Information Project*, febrer 2004.

- (35). Jozé Bape (ed.), François-Xavier Verschave, Jean-Marie Volet, André Ntonfo, Odile Tobner / Mongo Beti: *El bombero pirómano. La actuación criminal de Francia en el África contemporánea*, oozebap, Barcelona, 2006.
- (36). Daouda Ndao: «Le Rap: la revanche des marginaux», www.joko.sn, Dakar, 2004.
- (37). Daniel Künzler: «The voice for a unified opposition against the MPLA in Angola?» a *Hip hop movements in Mali and Burkina Faso*, op. cit.
- (38). «Mission : Da Brains trace la voie du salut pour les jeunes», *Wal Fadjri*, Dakar, 2006.
- (39). «Didier Awadi aux jeunes d'Afrique: Ensemble, osons inventer notre avenir!», Xalima.com, Dakar, 04/10/2006.
- (40). Idrissa Sane: «Baponga, rappeur gabonais : Il faut s'inspirer de nos valeurs culturelles», www.lesoleil.sn, Dakar.
- (41). Michelle Auzanneau: «Identités africaines : le rap comme lieu d'expression», *Cahiers d'études africaines*, Paris, 2001.
- (42). Eric Pape: «Generation hip-hop à Freetown», *Spin*, Nova York / *Courrier International*, n. 735, Paris, desembre 2004, citat a Dídac P. Lagarriga: *Afrosistències, afroressonàncies*. Op. cit., pp. 171-172.
- (43). *Ibid.*
- (44). Per altres mecanismes de construcció de pau a Sierra Leone i a Burundi veure: Dídac P. Lagarriga: «La lección de las mujeres africanas en la reconstrucción social. Sabine Sabimbona y Christiana Thorpe», *Masala*, Barcelona, juny 2006 i reproduït a www.oozebap.org/text.
- (45). Per més informació sobre X Plastaz i Alif, veure: Dídac P. Lagarriga: *Afrosistències, afroressonàncies*. Op. cit., pp. 162-170.