MUSICAS DEL MUNDO

AFRICA

Matthew Clarke



Celeste

GENEROS DE ETIQUETA

La muerte de Bob Marley en 1981 privó al mundo de la primera superestrella del Tercer Mundo y hubo que empezar a buscar un sustituto. El éxito comercial del *reggae* había demostrado que existía un mercado para ritmos de baile tropical, dando origen a una multitud de «tradicionalistas modernos» que trataron de presentar su música en un contexto actual sin perder contacto con sus raíces tradicionales.

En los años ochenta, una oleada de jóvenes músicos africanos llegó a Europa buscando instrumentos electrónicos, sintetizadores y mejores estudios de grabación, especialmente en París y Bruselas, demostrando que las tradiciones africanas eran perfectamente compatibles con la alta tecnología. Nombres tan prestigiosos como Youssou N'Dour, Salif Keita, Toure Kunda, Mory Kante o Manu Dibango no fueron suficiente sin embargo para ocupar el trono de Bob Marley y, a finales de los años ochenta, la industria discográfica abandonó la búsqueda de una superestrella del Tercer Mundo para favorecer colaboraciones como *Graceland* –de Paul Simon– o *Rei Momo* –de David Byrne.

Bajo el condescendiente título de *World Music* –Músicas del Mundo– se etiquetó arbitrariamente toda la música internacional no incluible en la corriente principal, de modo que fue normal

Africa

WITHDRAWN
No longer the property of the
Boston Public Library.
Sale of this material benefited the Library

Africa

Matthew Clarke

CELESTE EDICIONES

Géneros de Etiqueta
colección dirigida por Alberto Manzano

Músicas del Mundo: Africa
© Matthew Clarke, 1995

Dedicado a Tidiane: que el mundo sea tu continente

AL BR
ML350.5
.C537
1995x

Copyright de esta edición:
© 1995, Celeste Ediciones
Fernando VI, 8, 1.° 28004 Madrid
Tel.: 310 05 99. Fax: 310 04 59

Traducción de las canciones: Matthew Clarke y Alberto Manzano
Diseño de la cubierta: Lourdes Barbal
Diseño de interiores: Celeste
Fotografías: Ivan Giesen (págs. 16, 30, 46, 50, 64, 72, 80, 99 y 100), Jack Killy (págs. 26, 76, 88 y 96).
Fotografía de la cubierta: Matthew Clarke
Gracias: Lois Darlington, de Stern's; Lois Gillett, de Rykodisc; Anne Sasson, de Piranha; Oumar Bella Baldé; Fatou Diawara; Pape Faye; Lamine Gassama; Dr. Ricardo Jaume; Carlos del Río; Sergio Rocha; Colin Smith; Arantxa García, del Ajuntament de Barcelona (Grec '95)

ISBN: 84-8211-041-1
Depósito legal: M-34.346-1995

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Impresión: Fareso, S. A.

Indice

Africa es mi país, el mundo mi continente

El poder de las palabras ... 9
La buena vida ... 12
Nuestra autenticidad ... 13
El *soukous* ... 14
Los maníacos del *jazz* ... 17
Conversaciones con la diáspora ... 19
El tiempo industrial ... 24
Colisiones con Europa ... 27
Abriendo las puertas ... 28

Músicos

King Sunny Ade ... 33
Aster Aweke ... 35
Bembeya Jazz National ... 37
Orchestre Baobab ... 39
Kanda Bongo Man ... 41
Stella Rambisai Chiweshe ... 43
Johnny Clegg ... 45
Toumani Diabaté ... 47
Manu Dibango ... 51
Cesaria Evora ... 55
Franco ... 57
Ali Hassan Kuban ... 61
Mory Kanté ... 63
Salif Keita ... 65
Angélique Kidjo ... 71
Fela Kuti ... 73
Ladysmith Black Mambazo ... 77
Ray Lema ... 79
Lokua Kanza ... 81
Baaba Maal ... 83
Mahlatini ... 89
Miriam Makeba ... 91
Thomas Mapfumo ... 93

Hugh Masekela ... 97
Youssou N'Dour ... 101
Oumou Sangaré ... 107
Ibrahima Sylla ... 111
Ali Farka Touré ... 113
Touré Kunda ... 117
Papa Wemba ... 119

Canciones

Soy un *griot* ... 125
Africa recuerda ... 126
Turista ... 128
No nos movamos ... 129
¿Quién va a pagar? ... 131
Los pobres no tenemos derechos ... 134
Ankoay ... 135
Todo tiene su límite ... 136
Caballero ... 137
El mujeriego ... 138
Donde las mujeres no tienen madres ... 139
El aldeano ... 140
Materialismo ... 142
Oh, mamá ... 143
Papá ... 144
Los niños hemos fallado ... 146
Si te vas ... 147
Lunes ... 148
Noah Libuko ... 149

Africa es mi país,
el mundo mi continente

Africa Es Mi Pais, El Mundo Mi Continente

"En Africa, la música es la vida. Te sigue desde la infancia hasta la muerte." Así lo explica el senegalés Ismaël Touré y lo confirma una rápida ojeada a las sociedades rurales por debajo del Sáhara, donde la música es invariablemente el cemento que une cualquier agrupamiento y le confiere su identidad.

En las ceremonias de iniciación, por ejemplo, canciones secretas instruyen a los jóvenes de sus responsabilidades adultas. Las mujeres africanas utilizan música para aliviarse de sus deberes domésticos: suelen cantar al compás de las manos de sus morteros cuando preparan la comida —práctica que ha inspirado una fiesta anual en Cabo Verde—. La música también sirve para romper tabúes temporalmente, como ocurre en las regocijadas reuniones de las mujeres de la etnia *beti* de Camerún, donde cantan sobre sus vidas sexuales; o en las ceremonias de las sufíes sudanesas, donde fuman, beben y representan sus fantasías con impunidad. También los instintos agresivos se canalizan a través de la música: los zulúes organizan grandes concursos de *ngoma* —danzas de guerra—. Según el músico y antropólogo Johnny Clegg, "la danza revela la manera en que los hombres deben vivir juntos. Cuando los zulúes bailan, se confrontan, se pelean, se matan. Luego, vuelven a bailar juntos, y se matan de nuevo. Al cabo de un rato, una repentina claridad mental te hace ver hasta qué punto estás solo y hasta qué punto estás implicado con los demás".

El poder de las palabras

Estas asambleas participatorias y comunales tienen lugar en todo el continente, pero, en la zona occidental existe además una casta tradicionalmente destinada a la música: los *griots* —como los Kouyaté y los Diabaté, entre los mandingos—. Desde antiguo, el *griot* quedaba bajo el patrocinio de un mecenas noble al que acompañaba en los momentos claves de su vida, recordándole las obligaciones de su linaje. Como explica el *griot* contemporáneo Mamadou Kouyaté, "los *griots* conocen la historia de los reyes y, por esa razón, son sus mejores consejeros. Cada rey quiere un cantante para perpetuar su

memoria, ya que la memoria del hombre es corta. Nosotros, los *griots*, somos depositarios de la sabiduría del pasado. Quien conoce la historia de un pueblo, puede predecir su futuro".

Cuando, hace setecientos años, Sundiata Keita reconcilió los distintos reinos de los mandingos bajo un solo imperio, los *griots* se encargaron de formular la constitución oral. En una época en que nadie se fiaba de la palabra escrita, los *griots* eran las bibliotecas en cuyos estantes había tomos de historia y derecho, filosofía y ciencia, chistes y fábulas, además de periódicos. Los *griots* eran comentaristas políticos, autorizados a burlarse de cualquier persona a través de proverbios y metáforas. Podían amonestar a un rey e, incluso, llegar a destronarle. Así pues, no es sorprendente que en Africa se desarrollase una tradición de extravagante generosidad hacia los músicos: inspiraban miedo, además de cierto desprecio. Una rígida estructura social les impedía bodas fuera de su casta; de esa manera se negaba a los *griots* el ejercicio del poder político, y sus secretos quedaban protegidos.

Hacia finales del siglo XVIII, algunos *griots* empezaron a dejar a sus nobles patrones para seguir una vida ambulante o para instalarse en los pueblos. Hoy todavía se puede encontrar algún *griot* practicando su profesión y provocando las mismas reacciones ambiguas de siempre. El escritor inglés Mark Hudson relató este encuentro con uno de ellos durante un bautizo en Gambia: "El *griot* más alto se dirigió a Sanyang, el padre del niño. Habló largamente, en voz baja y pastosa, interrumpiendo su discurso con gestos enfáticos entre caladas a un *rothman kingsize*. Evocó imágenes de la grandeza ancestral del joven mientras esparcía cenizas por sus pantalones. Sanyang apartó la mirada, como intentando eludir el poder de sus palabras, pero era una lucha desigual y, de pronto, Sanyang, malhumorado, se metio la mano en un bolsillo, sacó un billete de cinco dalasis —cien pesetas, aproximadamente— y se lo dio al *griot*... 'Esta gente no hace más que molestar', dijo Sanyang, físicamente desolado por tener que desprenderse de tanto dinero".

Pero no todos los patrones son tan tacaños. Hace veinte años, un eminente maliense ofreció a su mujer durante una noche a un *griot* y, desde entonces, ningún *griot* se ha atrevido a volver a su casa. Su paisano Baba Sissoho hacía gala de una generosidad tan fabulosa, que corrían rumores de una fuente de dinero mágica —regalaba avionetas, coches y villas a las cantantes principales de Malí, como Kandia Kouyaté o Ami Koïta—.



El *griot* Toumani Diabaté.

Algunos *griots* han preferido crear una música independiente de los caprichos de millonarios —el guineano Sékou Diabaté recuerda así su integración en Bembeya Jazz, en 1960: "No tocábamos para unas pocas familias, tocábamos para todo el mundo. Eso me atraía"—, una nueva música populista que ha sabido reflejar fielmente los cambios sociales y políticos más recientes ocurridos en el continente africano. Como cuando, tras la independencia de Ghana, en 1957, su nuevo presidente, Kwame Nkrumah, abogó por la reafirmación de la cultura africana. Se iniciaron cursillos para enseñar a los músicos las danzas e instrumentos tradicionales del país, y se obligó a incluir una canción popular en su repertorio a los grupos que tocaban en la radio. Incluso, en sus viajes presidenciales, Nkrumah siempre se acompañaba por grupos de *highlife*, como los Tempos.

La buena vida

El *highlife* se originó, en los años veinte, en los puertos de Africa occidental cuando los marineros extranjeros introdujeron instrumentos como la concertina, la armónica y, sobre todo, la guitarra. Músicos locales, como Kwame Asare —"Sam"—, solían tocar la guitarra en bares de vino de palma, adaptando las técnicas tradicionales de pulsación con dos dedos, pero pronto sus melodías empezaron a oírse en ambientes más salubres. Las grandes orquestas que tocaban valses, polcas, *foxtrots* y *ragtime* para la elite negra de Accra insertaron nuevas melodías indígenas en sus repertorios. La gente que no tenía dinero para entrar en esos locales y se quedaba en la calle escuchando los nuevos sones, veía a los enchisterados de dentro como representantes de la *highlife* —la buena vida—, término que dio nombre a esta forma musical.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el saxofonista y trompetista E. T. Mensah introdujo cambios importantes en el *highlife:* redujo la gran orquesta a un grupo de siete músicos —los Tempos—, dominado por instrumentos de viento, e incorporó arreglos de *swing* y calipso, junto a ritmos y percusión cubanos. Tiempo después de la introducción de la guitarra eléctrica, en los años cincuenta, grupos como los African Brothers infiltraron elementos del *reggae* y *funk*,

dando a este estilo un aire más rápido y bailable —aunque recurriendo frecuentemente a las canciones de pioneros como "Sam" y, en particular, a su "Yaa Amponsah", tema que llegó a inspirar concursos nacionales en la interpretación de su ritmo—[1].

Sin embargo, las buenas perspectivas musicales se frustraron momentáneamente con el golpe de Estado que derrocó a Nkrumah, en 1966 —que también golpeó a la industria musical ghanesa—, aunque los esfuerzos de su primer presidente por fomentar "la personalidad africana" ya habían inspirado a otros líderes progresivos de la región.

Nuestra autenticidad

Sékou Touré, al llegar al poder en Guinea, en 1958, estableció una red de orquestas regionales que competían en un concurso bienal por convertirse en orquestas nacionales, a las que se les concedía equipos de sonido de setecientos vatios, asistencia médica gratuita, viviendas modestas y sueldos de funcionarios igualmente modestos.

Fueron estos grupos, como Bembeya Jazz, los que revitalizaron el arte de los *griots* mandingos con su inyección de arreglos modernos, duplicando en las guitarras eléctricas las partes de la *kora* —harpa— y el *balafon* —xilófono de madera— que, tradicionalmente, habían sido utilizados para crear una base de ritmos cíclicos sobre los cuales el *griot* recitaba o improvisaba largas y fluidas líneas de alguna melodía. Además, como contrapeso del canto, se introdujeron instrumentos de viento impregnados de música cubana.

La política cultural de Sékou Touré también elevó la posición social de los *griots* —que habían sido considerados unos palurdos durante el colonialismo—, reconociendo que, gracias a su tradición oral, se había mantenido viva la historia de su pueblo. Pero los *griots* modernos no sólo llegaron a relatar esa historia sino que, en ocasiones, incluso la crearon. En 1977, tras el fracaso de Touré en su intento de reconciliar a los presidentes de Malí y Alto Volta —actualmente Burkina Faso— para evitar una guerra declarada, la

---

[1] Bembeya Jazz y Paul Simon también se sirvieron de este ritmo en "Mammy Wata" y "Spirit Voices", respectivamente.

mediación del *griot* Sory Kandia Kouyaté fue decisiva: recordó tan apasionadamente los sufrimientos y alegrías compartidos durante siglos por los dos pueblos, que ambos contendientes se deshicieron en lágrimas y desconvocaron la guerra.

Ese año, a pesar de semejante triunfo diplomático, Guinea se encontraba en una profunda crisis económica y política. Se cerró Syliphone —la casa de discos estatal— y, seis años después, el Gobierno modificó su patrocinio a las orquestas nacionales otorgando a cada grupo la gestión de un bar musical. Kélétigui Traoré, líder de una de esas orquestas, abandonó su puesto insistiendo en que él era músico y no camarero, y sus colegas no tardaron en demostrar su incompetencia empresarial. A la muerte de Sékou Touré, en 1984, todo parecía indicar que su revolución cultural estaba agotada, pero ya había repercutido en todo el continente.

Doce años antes, el presidente del antiguo Congo Belga, Mobutu Sese Seko, había declarado en un mensaje radiófonico: "Tenemos que revitalizar nuestra música a toda costa. Es escandaloso que muchos de nosotros conozcamos los detalles más insignificantes de las vidas de grandes músicos, como Mozart, Beethoven y Wagner, incluso los nombres de sus amantes y, sin embargo, no sepamos nada de nuestros propios artistas, como si los cantantes de nuestra 'autenticidad' no tuviesen talento ni vida amorosa suficientemente interesante para la posteridad".

Al año siguiente, Mobutu dio al país y su capital nuevos nombres africanos —Zaire y Kinshasa, respectivamente—, y urgió a sus compatriotas a hacer lo mismo con sus nombres. El prominente músico Franco —rebautizado L'Okanga La Ndju Pene Luambo Makiadi— recorrió las provincias para explicar esta campaña de "authenticité", mientras el Ministerio de Cultura y Arte editaba un disco recopilatorio de clásicos indígenas y organizaba festivales de música tradicional. No obstante, las exhortaciones de Mobutu no habían hecho más que acelerar un proceso ya en curso, pues, desde hacía varias décadas, su país constituía el corazón musical de Africa.

El *soukous*

El primer disco congoleño, *Mbeya*, de 78 r. p. m., fue grabado por Antoine Wendo, en 1948, bajo los auspicios de un empresario grie-

go. En él, Wendo rendía homenaje a su madre fallecida —un acto de justicia, pues ella había inspirado su carrera musical a través de una aparición en un sueño: "Por la mañana", recuerda Wendo, "me levanté y encontré una guitarra en la casa. No tenía la menor idea de dónde había salido"—. *Mbeya* precipitó un torrente de discos que coincidió con la inauguración de una emisora de radio y los primeros bares para una clientela africana en Kinshasa cuyos gustos musicales, sin embargo, se inclinaban especialmente por la rumba cubana —que había sido introducida originalmente por inmigrantes melómanos de Africa occidental—, aunque el proceso evolutivo de la música autóctona ya era imparable. En los años cincuenta, este ambiente se vio desplazado por el desarrollo de un sonido más enraizado gracias al trabajo de grupos eléctricos como African Jazz, de Joseph Kasabele, y Orchestre Kinois Jazz, de Franco[2].

Con la llegada de los discos de 45 r. p. m., éstos se dividieron en dos partes: una rumba lenta y un *seben* —o rápida sección instrumental, a menudo basada en un ritmo tradicional—, donde se lucían dulces armonías vocales, suaves vientos y una red de guitarras eléctricas que evocaba el *likembe*[3]. Este género, que ha llegado a conocerse como *soukous*, ha demostrado poseer una extraordinaria capacidad de renovación, asimilando tanto los retos ajenos como las tradiciones de las doscientas cincuenta etnias de Zaire. En 1970, la formación Zaiko Langa Langa estrenó un sonido muy influido por el *rock*, colocando las guitarras en un primer plano, prescindiendo de los instrumentos de viento y destruyendo las armonías con gritos de animación para disparar las pistas de baile.

Otros estilos, como el *makossa*, de Camerún, y el *benga*, de Kenia, han desarrollado el sonido particular de la guitarra africana, pero ninguno ha privado al *soukous* de su supremacía como música de baile panafricana. Según un político zairense, "sin *soukous*, Africa estallaría".

---

[2] Normalmente se utiliza la abreviación OK Jazz para la Orchestre Kinois Jazz. Franco solía decir irónicamente: "Uno entra OK y sale KO".

[3] El *likembe* es un piano de pulgares, pues son estos dedos los que hacen vibrar sus láminas metálicas, montadas sobre una base de madera.



OK Jazz en los años sesenta, con Franco sentado frente al micrófono.



El *griot* Jalimadi Tounkara, pionero de la modernización de la música maliense, primero con Le Rail Band de Bamako y, actualmente, con el trío acústico Bajourou.

Africa oriental ha resultado ser un caldo de cultivo especialmente fértil para el *soukous*. En los años sesenta, la guerra civil congoleña había propiciado la llegada de refugiados a Kenia, entre ellos Pascal Onema y la OS Africa Band, cuyo éxito animó a otros a huir de Zaire, donde un puñado de hombres, entre ellos Franco y su gran rival, Tabu Ley "Rochereau", controlaban el mercado musical. Así, grupos de *soukous* como Orchestre Virunga y Les Mangelepa han seguido dominando la vida nocturna y la industria discográfica de Nairobi, para disgusto de los músicos locales.

En la vecina Tanzania la puerta no quedó tan abierta, ya que el Gobierno de Julius Nyerere se resistió a la influencia zairense y prohibió la emisión de música importada en la radio nacional, a la vez que impulsaba el *swahili* como lengua del país, de modo que algunos emigrantes musicales tuvieron que adaptarse a las tradiciones locales: Remmy Ongala, que llegó de Zaire en 1978, diluyó su *soukous* con ritmos indígenas para convertirse en un lúcido cronista de la miseria urbana, llegando a declarar: "Puedo hacer llorar al criminal más duro".

También en Zimbabue, los zairenses del grupo Real Sounds se integraron hasta el punto de representar partidos de fútbol de su país de adopción. En sus conciertos salían con un balón y las vestimentas futbolísticas apropiadas para interpretar el tema "Dynamos Versus Caps" —y, puesto que el resultado fue de empate a cero, se puede especular que su representación era más divertida que el suceso original—. Otros músicos de Zimbabue, como Devera Ngwena [4], crearon una variante del *soukous* ligera y vigorosa, aunque la base preferida de la música eléctrica siempre haya sido el folclor tradicional o el *mbaqanga* surafricano.

Los maníacos del *jazz*

Mientras, desde Senegal hasta Zaire, la música latina representaba una mezcla de lo nuevo y lo familiar —por sus retenciones africanas—, la música negra de Estados Unidos ha cumplido esa función en Africa del Sur durante décadas.

---

[4] Devera Ngwena significa, literalmente, "Sigue al cocodrilo", refiriéndose a las largas colas que los aficionados solían hacer para entrar en sus conciertos.

En los años veinte, los músicos surafricanos se enorgullecían de saber reproducir los últimos éxitos de Harlem, y un pianista perfeccionó tanto su imitación de Fats Waller que incluso consiguió morir el mismo día que su ídolo. Treinta años después, aún florecía esta devoción, tal y como ilustra la siguiente efusión de un aficionado, en 1956: "¡Música tribal! ¡Historia tribal! ¡Jefes! ¡No nos importan los jefes, dadnos *jazz* y estrellas de cine! ¡Queremos a Duke Ellington, Satchmo y mujeres calientes, cualquier cosa que sea norteamericana! Dejad toda esa mierda de *kraals*[5], fábulas y *basutos*[6] con mantas. ¡Olvidaos de todo eso!". Un rechazo tan vehemente de los valores tradicionales indica la confusión sembrada por sucesivos gobiernos racistas que no sólo despreciaron la cultura africana, sino que, a su vez, fomentaron la identidad separada de cada etnia para dividir a la población negra. Un abrazo demasiado fuerte a la tradición implicaba una complicidad con esa política, mientras que el *jazz* la trascendía y verificaba la capacidad del negro para sobresalir en la cresta de la vida moderna.

Pero los estilos norteamericanos siempre han dado empellones a las formas musicales más auténticas. Durante los años veinte, se celebraban fiestas todos los fines de semana en los *shebeenes* —bares forzosamente ilegales ya que, hasta 1962, no se permitió a los negros surafricanos comprar licor—. Las propietarias —*shebeen queens*— dispensaban unos brebajes a veces mortales: el consumo repetido de *mbamba* provocaba una coloración gris en la piel, seguida por la descamación y muerte por excesiva dilatación del abdomen. El *marabi* —que era la música que acompañaba a este proceso— estaba sostenido por un piano y percusión —normalmente una lata con piedras en su interior— y se alimentaba de simples ritmos cíclicos adornados por melodías que reflejaban el crisol urbano, como himnos cristianos adecuadamente sincopados y, sobre todo, canciones tradicionales de los zulúes, sothos y xhosas. El *marabi*, evidentemente, era desaprobado por la burguesía negra, pero alcanzó tanta popularidad que grupos sofisticados como los

---

[5] Viviendas comunales de los zulúes.

[6] Una etnia que, tradicionalmente, se cubre con mantas.

Jazz Maniacs tuvieron que incorporar algunos temas de este estilo en su repertorio.

La confluencia del *jazz* y las formas musicales locales continuó después de la Segunda Guerra Mundial, cuando pastores recién emigrados del campo a la ciudad cambiaron sus tradicionales flautas por instrumentos de latón baratos. Tocaban en las calles de los *townships* —barrios reservados para negros, tal como Soweto— pero, en 1954, su alegre música, denominada *kwela*, consiguió una repercusión internacional con el tema "Tom Hark", de Aaron Lelele, que supuso una ganancia para el artista de treinta rands, y de doscientos cincuenta mil para su compañía discográfica. Cuatro años después, el flautista Spokes Mashiyane experimentó con el saxo en "Big Joe Special", dando origen al *mbaqanga* —así llamado por su evocación un buñuelo casero y popular—, que asimiló *jazz* y *rhythm'n'blues* en una combinación genuinamente africana de guitarras rapídisimas y robustas armonías vocales reforzadas por un bajo retumbante. El *mbaqanga* ocupó la cima de la música surafricana hasta su desplazamiento, en los años setenta, por la *soul-disco* de artistas como los Cannibals y Sipho Mabuse, pero, en la década siguiente, conoció un inesperado despertar con el álbum *Graceland*, de Paul Simon, del que se vendieron siete millones de copias —aunque este fenómeno debe verse sólo como una fase más del complejo tráfico de ideas entre Africa y el resto del mundo.

Conversaciones con la diáspora

Hay indicios de que los primeros africanos que alcanzaron las Américas eran miembros de una expedición encabezada por Abubaki, nieto de Sundiata Keita, cincuenta años antes del "descubrimiento" de Colón; lo cierto es que les siguieron unos cuantos millones, secuestrados para la esclavitud. Su cultura quedó marcada por el nuevo ambiente y, desde esta síntesis, surgieron muchísimas músicas afroamericanas, como la samba, el *blues*, el son, el *reggae*, el *kompas*, el *zouk* y el calipso. Posteriormente, el regreso de antiguos esclavos al continente africano puso en marcha un diálogo a través del Atlántico que, actualmente, está enriquecido por la tecnología moderna.

El primer grupo de esclavos repatriados desembarcó en Sierra Leona en 1785[7]. Entre su equipaje había tambores *gombe* que sonaban con tanta gracia que, cincuenta años después, la música *gombe* hacía furor a lo largo y ancho de Africa occidental. La combinación de estos tambores con nuevos instrumentos —el acordeón, la guitarra e, incluso, la sierra musical— creó otros estilos, como la *maringa* y el *asiko*, que, a su vez, se convirtieron en ingredientes para el guisado del *highlife*. Se añadió más picante cuando los británicos enviaron soldados caribeños a Ghana, en 1874. En los ratos libres, sus trompeteros y trombonistas tocaban calipso, de modo que los músicos locales se sintieron estimulados no sólo a tocar calipso sino a utilizar instrumentos de charangas en sus propios ritmos: el fruto de estas experiencias se reflejaría en nuestro siglo con el nacimiento del *dance-band highlife*.

Aunque la influencia musical en la diáspora era profunda, el contacto fue inevitablemente esporádico hasta después de la Segunda Guerra Mundial, cuando los modernos medios de comunicación empezaron a fraguar una conexión más continua. El fuego de la música latina sopló a través de la extensa distribución por parte de EMI de doscientos discos cubanos clásicos; más tarde, la aparición de la radio y, más recientemente, la televisión y los casetes baratos popularizarían a figuras como James Brown, Bob Marley y Michael Jackson.

En los últimos años se ha formado en Europa una nueva diáspora africana de "inmigrantes económicos", entre ellos músicos que ni siquiera tuvieron medios suficientes para comprar sus propios instrumentos en Africa y prefirieron probar suerte en otras latitudes. No siempre fue fácil: el guitarrista zairense Diblo Dibala tuvo que pasarse dos años fregando platos en Bruselas antes de conocer el éxito junto al cantante Kanda Bongo Man, en París —sin duda, son muchos aún los que siguen sin conseguir escapar de su vida marginal—. A pesar de todo, importantes comunidades musicales arraigaron en Lisboa, Londres, Berlín y, sobre todo, París, donde artistas

---

[7] Eran *maroons*, esclavos que se habían escapado y formado comunidades en las colinas de Jamaica. Los británicos consideraron que sus capacidades subversivas serían menores en Africa.

de distintos países francófonos se emocionaron ante la oportunidad de poder trabajar juntos, como explica Bongo Man: "Antes, los zairenses no conocían a los senegaleses ni a los antillanos —era muy difícil—. Ahora todos vivimos juntos y eso produce una mezcla fantástica".

Cada nación ha aportado sus propios ritmos a esa miscelánea. En los años ochenta, el productor Aladji Touré suministró marcos lujosos y sintetizados para el enérgico *makossa* de cameruneses como Moni Bile. Touré fue también la máquina motriz del acoplamiento entre el *makossa* y el *zouk*, una modernización de la música percusiva de Guadalupe, desarrollada por Kassav', formación que no se amilanó ante la logística de organizar giras por Africa, llenando estadios enteros desde Malí hasta Angola, mientras sus miembros todavía encontraban tiempo para ser los pilares del ambiente parisiense: su teclista y arreglista, Jean-Claude Naimro, ha sido ubicuo en numerosos discos de *makossa*, como el *Makassi*, de Sam Fan Thomas, y el *O Si Tapa Lambo Lam*, de Moni Bile.

Tanto el *zouk* como el *makossa* supieron explotar hábilmente los recursos técnicos de los estudios parisienses, aunque siguieron tomando prestados algunos trucos del *soukous*. Sam Fan Thomas, por ejemplo, incorporó un estribillo de Franco en su mayor éxito, "African Typic Collection", y guitarristas zairenses como Diblo Dibala y Rigo Star contribuyeron con sus garbosos solos a varios discos de *zouk*. Sin embargo, la sofisticación del *makossa* y el *zouk* no tardó en presagiar la inminente caída del *soukous*, como comentaría el camerunés Douglas M'Bida, pianista de Kassav: "Los africanos teníamos un punto de referencia que conocíamos de memoria, una música que había arrullado nuestra infancia: el *soukous*. El único problema es que no ha sabido evolucionar".

Los zairenses supieron reaccionar ante esta amenaza aplicando los nuevos ritmos a sus distintivas guitarras y, con este espíritu, el zairense Syran Mbenza, miembro integrante de los Quatre Etoiles, formó, en 1986, un grupo empapado de *zouk*, Kass Kass. Desde entonces, ha surgido un *soukous* parisiense que elimina los restos de rumba y se concentra en rápidos ritmos bailables. Demasiado a menudo es meramente formulista la combinación de guitarras diáfanas y armonías angelicales, salpicadas de vociferantes exhortaciones al baile, pero hay variantes que mantienen la frescura de la forma.



Kanda Bongo Man.



King Sunny Ade.

Koffi Olomide, conocido como Le Rambo du Romance, a pesar de su predilección por el maquillaje, ha devuelto la dulzura al *soukous* con baladas arropadas por capas de sintetizadores, y Papa Wemba, antiguo cantante de Zaiko Langa Langa, ha incorporado con gran maestría elementos del *rock* y *soul*.

Wemba es también conocido como uno de los fundadores de la SAPE —Société Des Ambienteurs Et Personnes D'Elegance—, que ha elevado el afán por la moda a alturas delirantes en la noche parisiense. Una canción suya, "Proclamation", consiste en una lista de sus diseñadores favoritos —"Gianfranco Ferré, ésa es una marca muy buena"—. Hoy en día, Wemba intenta distanciarse de tanta frivolidad y favorece una elegancia discreta, en claro contraste con un cantante de su grupo actual, Gloria Tukhaido, cuyo estilo, en 1995, consiste en una falda escocesa a cuadros con calcetines y peinado complementarios.

Otros músicos africanos prefirieron buscar su suerte en la otra orilla del Atlántico. Uno de los pioneros fue el percusionista nigeriano Babatunde Olatunji, que, en 1950, zarpó con una beca a la entonces segregada Universidad de Atlanta, quedándose asombrado ante "los mitos y estereotipos de Africa, a imagen de Hollywood y Tarzán. Los estudiantes me hacían preguntas increíbles: si teníamos leones en las calles, cosas de ésas. ¡El primer león que vi en mi vida fue en el zoo del Bronx!". En 1958, Olatunji inauguró un centro cultural en Harlem, gracias a la ayuda económica de John Coltrane, y, nueve años despues, Coltrane dio su último concierto en ese centro.

Actualmente, una apreciación cada vez más sofisticada de la cultura africana es evidente entre la población negra norteamericana. En las universidades ningún alumno negro habla ya de Tarzán, pero, en cambio, puede estudiar la historia de Sundiata Keita como una obra maestra de la literatura mundial. Claro que esas oportunidades están reservadas a la clase media y quedan fuera del alcance del resto de la población que aún depende del televisor para su instrucción. La misión de Babatunde Olatunji de comprobar que hay "una base cultural para la unidad" entre los pueblos de origen africano se ve incumplida en Estados Unidos.

Incluso, en la misma Africa, hay todavía músicos que prestan oídos sordos a la llamada panafricana y buscan inspiración en la cul-

tura europea. Según el cantante zairense Evoloko: "Hay dos estilos. Uno es Iglesias, el otro, Bob Marley, un fumador de porros, un *punk*. Son muy distintos. Para mí, tiene que ser Julio Iglesias". Este gusto tan exótico ejemplifica la profunda influencia que sigue ejerciendo la cultura europea después de siglos de contactos.

El tiempo industrial

Los primeros europeos que pisaron la costa africana en el siglo XV encontraron una hospitalidad acompañada, inevitablemente, de música: al portugués Vasco de Gama le dio la bienvenida un conjunto de cinco flautistas cuando arribó al cabo de Buena Esperanza, en 1497. Los portugueses no tardaron en introducir su propia música como símbolo de las futuras relaciones entre los dos continentes. En 1505 la flotilla del almirante d'Almeida entró en el pueblo swahili de Kilwa, en la costa oriental. Unos "padres franciscanos desembarcaron llevando dos cruces en procesión y cantando el *Te Deum*. Fueron al palacio para colocar las cruces y el almirante rezó. Luego, todo el mundo empezó a saquear la ciudad de todas sus mercancías y bienes".

Generalmente, hasta el siglo XIX, tales atrocidades quedaron limitadas a las zonas costeras. Hasta entonces, el interior había tenido poco trato directo con los europeos, pero no pudo escapar de su influencia cuando el Tratado de Berlín estableció la división de Africa por las potencias coloniales, en 1885. Llegó una enorme oleada de misioneros, apologistas del nuevo orden, a todas luces incompatible con "la monotonía inexplicable y pasiones súbitas" de la música tradicional, que, en algunos casos, llegó a prohibirse. Los misioneros formaron coros y bandas como "excelente manera de introducir en los niños el concepto de tiempo industrial", pero sus innovaciones llegarían a incorporarse en formas seculares.

Los misioneros sustituyeron el órgano por el más portátil acordeón, que, más tarde, en los años veinte, acompañaría al *highlife* de "Sam" y la rumba congoleña de Antoine Wendo, treinta años después. El rebaño africano aprendió también los himnos cristianos, a veces con los textos traducidos a sus propias lenguas, aunque, dado

que muchos idiomas africanos son tonales[5], los resultados solían ser incomprensibles. De todas formas, la influencia de las melodías y progresiones armónicas acabó siendo difundida por toda la música popular —en Suráfrica, particularmente, el encuentro del himno cristiano con una sólida tradición coral contribuyó al desarrollo del *mbube*, un estilo vocal popularizado por Ladysmith Black Mambazo.

La presencia de militares europeos marcó también la música africana. En el siglo XVIII los británicos y holandeses construyeron más de doscientas fortalezas en la costa occidental para alojar a los esclavos antes de iniciar su viaje a las Américas. Los soldados supieron utilizar el talento local para formar charangas que interpretaban música marcial y, en Ghana, este tipo de instrucción musical continuó hasta la Segunda Guerra Mundial.

En 1940, el saxofonista E. T. Mensah aprendió de un sargento escocés "los métodos correctos de entonación, vibrato, boquilla y control de respiración", incorporándose a su banda para tocar *swing* y *jazz* en los cuarteles de las tropas aliadas. Después de la guerra, Mensah aplicó su experiencia al enriquecimiento del *highlife* con su grupo los Tempos.

El *konkoma* fue otro estilo rural basado en las charangas militares, pero utilizando voces, kazoos e instrumentos locales, a falta de instrumentos de vientos importados, que despertó gran afición y proporcionó un ingrediente más al *highlife* en los años cuarenta.

La intervención de Europa en Africa se caracterizó también por la explotación comercial. Desde luego, el ejemplo más grotesco fue el tráfico de esclavos, que reducía a los africanos a meros bienes transportables. No sólo eso, desde el siglo XVII Africa ha sido un mercado para los productos europeos de desecho: entonces se trataba de sábanas, fusiles y uniformes; ahora son medicamentos y armamentos anticuados. En recompensa, Occidente ha recibido con agrado los recursos naturales de Africa a bajo precio. En nuestro siglo, este capitalismo voraz ha visto en la música africana otra fuente de beneficios, pues, como sentencia el camerunés Manu Dibango: "En Africa, el petróleo es la música".

---

[5] La entonación de la sílaba determina su sentido; así, la música de una canción tiene que seguir a la letra, y no al revés.



E. T. Mensah.



Ladysmith Black Mambazo.

Colisiones con Europa

Ya en 1912 el primer disco africano, grabado en Johanesburgo, desencadenó una lucha entre las principales compañías europeas por ese nuevo mercado, aunque su compromiso no se capitalizó precisamente en inversiones a largo plazo. Fueron pocos los estudios o compañías discográficas que se fundaron en Africa y, con la posterior retirada de los poderes coloniales, los nuevos países independientes se quedaron con una infraestructura frágil para desarrollar su propia industria de discos. Además, los músicos que han conseguido grabar en estas circunstancias se enfrentan a la amenaza de una piratería desaforada que, actualmente, mueve una facturación calculada en cien millones de dólares al año en Africa. En muchos países los copistas de casetes operan impunemente en tiendas o mercados, y los músicos se indignan por la falta de protección legal conferida por sus propios gobiernos. En 1986 la pragmática intervención estatal en Ghana, descrita por el músico de *highlife* King Bruce, sigue siendo una excepción: "El Gobierno ha dejado claro que copiar es ilegal, pero persiste una gran demanda de productos musicales que, a veces, no están en las tiendas, o son demasiado caros. Por un lado, había gente dispuesta a comprar esas copias y, por otro, había grabadores dispuestos a vendérselas. Así que, por un pequeño reconocimiento al Copyright Office, autorizaron a esa gente a grabar".

Unas medidas tan limitadas no llegan hasta el fondo de un problema de proporciones internacionales, pues hay mafias capaces de infiltrar millares de casetes perfectamente reproducidas en Bahrain o Singapur, con la complicidad de aduaneros corruptos. De modo que no es extraño que muchos músicos acudan al extranjero para avanzar en su carrera, aunque muy a menudo se hayan encontrado con una industria todavía motivada por la política colonial de un beneficio rápido por una inversión mínima.

Cuando el tema "Soul Makossa", de Manu Dibango, llamó la atención de una emisora de radio en Nueva York, su compañía discográfica, Decca, que sólo había editado el *single* en Africa, no tuvo el menor interés en seguir promocionándolo. Dibango lo analizó irónicamente: "Para esta compañía soy la última rueda del carro. No le cuesto mucho. El repertorio africano le proporciona benefi-

cios sin promoción alguna. ¿Qué más puedo pretender? Como africano, no puedo aspirar al lustre de la celebridad. Eso me lo dejan muy claro". Afortunadamente, el sello Atlantic, especializado en *soul*, compró los derechos de "Soul Makossa", que llegó a ser disco de oro.

También ha sido importante el patrocinio prestado por algunas estrellas del *rock* a la música africana. En los años setenta el batería Ginger Baker se subordinó modestamente al gran ego del nigeriano Fela Kuti, y la banda británica Traffic incorporó al percusionista ghanés Reebop Kwaku Baah como componente integral. Sin embargo, estos primeros gestos democráticos acabaron desembocando en una época insegura para el *rock*, que erraba por los ritmos del mundo con la intención de salir de su crisis menopáusica. ¿Cómo podrían seguir en la cresta artistas cuarentones con una música cuyo determinante principal era la juventud? Sin tener raíces propias que buscar, se pusieron a explorar las raíces de los demás.

En París, el productor norteamericano Bill Laswell se responsabilizó de una serie de "colisiones" con músicos africanos que, aun diez años después, espantan por su falta de sensibilidad. A Paul Simon le tocó la lotería con la hábil unión de su neurosis neoyorquina y los ritmos surafricanos en el álbum *Graceland*. Peter Gabriel invitó a colegas de todos los continentes en un vano intento de aligerar sus indigeribles discos. A pesar de su variable calidad, estas colaboraciones estelares han catapultado a algunos músicos africanos a expresarse directamente ante un público occidental sin la mediación de ningún rockero famoso.

Abriendo las puertas

Los músicos africanos suelen considerarse como embajadores de su continente. Tradicionalmente, los *griots* eran los encargados de transmitir su legado cultural: los músicos de hoy han recogido el testigo y son los más aptos para continuar esa función y destruir lo que Nelson Mandela llama "la falsa declaración europea de que a los africanos les falta un pasado civilizado". También pueden disipar la impresión propagada por los medios de comunicación de que el

presente sólo se compone de guerras y hambrunas. Los músicos personifican el deseo de superar esta desfiguración con su participación en la aldea global creada por la alta tecnología. Como suele decir el maliense Salif Keita: "Africa es mi país, el mundo mi continente".

Sin duda, una integración como ésta en una cultura global corre el riesgo de mermar la peculiar personalidad africana. Para el cantante senegalés Baaba Maal, "la tradicional sociedad africana representa todavía un modelo de 'equilibrio', a pesar de sus problemas actuales". Maal opina que "este equilibrio es el verdadero mensaje de la música africana". Las observaciones de Melissa Pearson, una estadounidense que ha estudiado intensamente las danzas de los *dagbamba* en Ghana, descifran este mensaje: "Los *dagbamba* dicen que los valores espirituales de paciencia, respeto y sabiduría son los fundamentos de un ser humano y de una comunidad. Una bailarina demuestra estas cualidades cuando baila 'con sentido'. De este modo, muestra un gesto de respeto hacia la tradición de la danza, y la danza se convierte en una encarnación de esa tradición. Si sales a bailar sin tranquilizar tu corazón, bailando descontroladamente, eso demuestra que no te has respetado a ti misma, y los espectadores verán que eres una persona sin paciencia. Si bailas tranquilamente, todos los estilos que utilices enriquecerán la danza y harás feliz a la gente".

Algunos críticos perciben la modernización y comercialización de la música africana como dañinas para la coherencia de esta tradición. En cambio, la renovación es esencial si los africanos quieren cumplir su deseo de inculcar una mayor comprensión hacia su cultura y liberarla del prejuicio y tergiversación occidentales. Según Baaba Maal: "La gente quiere acercarse para conocerse, y así es como pueden arreglarse muchos asuntos: el racismo, el egoísmo. Yo creo que es importante que se abran esas puertas a través de las cuales podamos llegar a la tolerancia".

Estas nobles aspiraciones y el respeto que inspiran dentro de Africa no son suficientes, sin embargo, para eliminar por completo el ancestral desprecio que se siente hacia los músicos. Africa está llena de padres indignados que hacen todo lo posible por rescatar a sus hijos de la depravación de una carrera musical —el progenitor del nigeriano Stephen Osita Osadebe envió a su hijo un telegrama

anunciando su propia muerte cuando el cantante actuaba por primera vez en la radio—. No obstante, el público africano agudiza todavía el oído para escuchar al último de sus artistas preferidos, provocando esta réplica de Remmy Ongala: "Los músicos no somos bandidos / O, si lo somos, ¿por qué compráis las casetes? / Si somos vagabundos, ¿por qué pedís nuestras canciones por la radio? / Si somos ladrones, ¿por qué compráis nuestros discos? / Si somos parias, ¿por qué bailáis nuestra música?".



Angélique Kidjo y Manu Dibango.

Músicos

King Sunny Ade

El nigeriano Sunny Ade, nacido en el seno de una regia familia en 1946, es el músico de *juju* más famoso fuera del continente africano. El *juju* es un estilo que ha evolucionado a partir de la música que se interpretaba en los santuarios de los dioses yorubas. Fue en los años cincuenta cuando surgió una forma popular amplificada que mezclaba lo antiguo con lo moderno, el tambor hablador, el gong y el *shekere* —carraca— con el acordeón y la guitarra eléctrica. Durante la década siguiente, el flaco Sunny Ade y el gordo Ebenezer Obey iniciaron una rivalidad que inspiró varias docenas de discos muy exitosos y un brote de nuevos estilos —*systems*—. Ade llegó a ganarse el título de King —Rey— y, de mano del jefe tradicional de Lagos, el de Ministro de la Diversión.

En 1982, entre gran revuelo de los medios de comunicación, Ade firmó con Island Records. El músico y sus African Beats —formación compuesta por diecisiete miembros— correspondieron a las esperanzas iniciales: la policía tuvo que pacificar a quinientos aficionados que no consiguieron entradas para su primer concierto en Londres, y sus discos *Juju Music* y *Synchro System* merecieron la aclamación de la crítica y público —se vendieron catorce mil copias del último en una semana.

Ambos álbumes no consistían más que en éxitos nacionales adaptados al mercado internacional: se acortaron las canciones —que solían llenar por sí solas una o incluso las dos caras de un elepé—, se complementó la percusión tradicional con sintetizadores y cajas de ritmos y se destacaron las guitarras hawaianas y eléctricas. Los

resultados satisficieron a los nigerianos, pero la tercera ofrenda, el sobreproducido *Aura*, significó un desencanto generalizado, obteniendo unas ventas mundiales de sólo cinco mil copias. Un representante de Island Records sentenció que "la gente fascinada por el *juju* había comprado los primeros discos, pero luego su interés se desvaneció". En cualquier caso, se desvaneció el interés de Island que no renovó el contrato de Ade y, para agravar sus problemas, en 1984 fue abandonado por todos sus músicos durante una gira por Japón. El Rey regresó a Nigeria para lamerse las heridas.

Ade reapareció con nuevos músicos y un disco, *Sweet Banana*, que le devolvió su trono en Nigeria, aunque su corona volvió a deslustrarse en 1989 con la edición de *Wait For Me*. La novedad residía en las letras. Ade, un cristiano conservador que siempre había utilizado proverbios *yorubas* para reafirmar los valores tradicionales: desarrollo comunitario, autoestima, respeto hacia los ancianos y fomento de la familia y los hijos —el cantante realmente había puesto esto último en práctica: tenía doce hijos—, sorprendió cantando en "Wait For Me": "Hay maneras de hacer el amor / Sin hacer niños / A eso se llama planificación familiar". La revelación de que una agencia del Gobierno estadounidense había otorgado trescientos cincuenta mil dólares para grabar y promocionar el disco escandalizó tanto a conservadores como a radicales. El comentario que provocó fue típico: "Ade es cómplice de un ataque a las tradiciones culturales africanas, además de observar una desavenencia a la soberanía nacional nigeriana". El Rey ya nunca ha podido recuperar completamente su reputación, aunque conserva un público fiel en Nigeria y más allá de sus fronteras.

Discografia Seleccionada

King Sunny Ade And His African Beats:
Juju Music (Island)
Synchro System (Island)
Live Live Juju (Rykodisc)
Live At The Hollywood Palace (Hemisphere)

Chief Commander Ebenezer Obey:
Get Your Jujus Out (Rykodisc)

Aster Aweke

La etíope Aster Aweke decidió dedicarse a la música a los dieciséis años, cuando abandonó la casa de su padre, un funcionario del régimen del emperador Haile Selassie. No tardó mucho en prosperar como cantante en la Roha Band, pero su éxito se cortó con la llegada de la dictadura militar del coronel Mengistu Haile-Mariam. Se impuso una asidua censura acompañada por un toque de queda permanente a las diez de la noche. Aweke huyó de condiciones tan sofocantes y se instaló en Estados Unidos en 1979. Allí empezó a cantar en restaurantes y tuvo que esperar hasta 1990 para grabar por primera vez fuera de Africa.

El arte de *Aster* revela una voz apasionada y provocadora, destacada por arreglos que mezclan tradición con modernidad: el *krar* —arpa etíope— con vientos empapados de *funk*. Sus letras se explayan en el amor obsesivo y el dolor de la separación: "Desde que te dejé, no siento calor en mi interior / Ni siquiera puedo creer que haya sobrevivido". Sin embargo, Aweke, una mujer ambiciosa que niega haber estado nunca enamorada, no es ninguna amartelada enferma de amor, imbuyendo tales sentimientos convencionales con una intensidad erótica poco común en una cantante africana: "Voy a temblar, mi espíritu maligno montará en cólera / Si alguien toca a mi querido".

A pesar de sus largos años de exilio, Aster Aweke sigue siendo muy popular en Etiopía, donde editó el álbum *Ebo*, por cuenta propia, en 1994. Ese mismo año, un excelente recopilatorio apareció en Europa con algunos de sus primeros éxitos.

Discografia Seleccionada

Aster Aweke:
Aster (Columbia)
Kabu (Triple Earth)
Ebo (Barkhanns)

Varios artistas:
Ethiopian Groove –The Golden '70s (Blue Silver)



Aster Aweke.

Cuando se formó en 1961, en el sudeste de Guinea, Bembeya Jazz era sólo otra banda especializada en temas cubanos, pero, con la incorporación del joven *griot* Sékou Diabaté —todo un prodigio en la guitarra eléctrica—, empezó a introducir elementos del folclor guineano. No fue, sin embargo, hasta la llegada de Abouboucar Demba Camara, un tímido carpintero que convertía su tartamudeo habitual en un canto de excepcional fluidez, cuando cristalizaría su sonido definitivo. Bembeya ganó el concurso bienal de grupos regionales en 1964 y 1966, fue nombrada orquesta nacional y se convirtió en bandera de la campaña de autenticidad cultural del presidente Sékou Touré.

Su primer éxito, "Ballake", homenaje a un luchador contra los invasores franceses, proporcionó arreglos modernos al tradicional elogio mandingo: estableciendo un fondo solemne para las caricias de la voz de Camara, de pronto la guitarra de Diabaté es barrida por la irrupción de dos vigorosas ráfagas de viento que inducen a Camara a emitir una serie de gemidos guturales y extrañas carcajadas. Los elementos claves del estilo Bembeya ya estaban fijados: arreglos inventivos sobre el folclor —estilo *big band*—, apoyando a un cantante intenso e imprevisible. Esta fórmula fue aplicada a una amplia gama de material, desde la epopeya histórica de "Regards Sur Le Passé" hasta las adaptaciones de *highlife*, "Mammy Watta" y "Whiskey Soda" —donde Camara, ebriamente, arrastra las palabras—, o los reflejos de la vida urbana, en el tema "Doni Doni".

Sus dramáticos conciertos realzaron su reputación y el optimismo de la época fue captado en la primitiva grabación en directo, *10 Ans*

De Succès, donde incluso Camara se burlaba de su tartamudeo en el tema "Tentemba", una historia de brujería y locura. En 1971, durante el primer festival panafricano —FESTAC—, en Argel, Bembeya arrasó a todos sus oponentes y obtuvo la medalla de plata —por supuesto, un grupo argelino ganó la de oro.

Dos años después el avance triunfal de la banda se vio truncado por la muerte de Demba Camara en un accidente automovilístico en Dakar. Muchos creyeron que Bembeya Jazz había muerto con él, pero, tras un descanso de un año, el resto de la formación supo recuperar su fama internacional, volviendo a ser la comidilla en el segundo FESTAC —ahora en Lagos—, en 1977. Sékou Diabaté ganó, esta vez, el apodo de "Dedos de Diamante" y, durante la clausura del festival, compartiendo escena con los zairenses Franco y Rochereau, éstos no pudieron dar ninguna respuesta a sus extravagantes solos, salvo desconectar sus amplificadores.

Sin embargo, la crisis económica y política de su país no les permitió aprovechar este triunfo. Los Bembeya no volverían a grabar hasta después de la muerte del presidente Sékou Touré, en 1984, cuando viajaron a París y editaron dos discos de escaso éxito. Los tiempos habían cambiado y el antiguo adalid ya estaba pasado de moda; su disolución final, en 1991, pasó casi inadvertida. No obstante, cualquier grupo africano que intente modernizar su folclor siempre estará en franca deuda con Bembeya Jazz National, pues, como dice Diabaté: "Bembeya abrió la puerta".

Hoy aún puede escucharse la guitarra acústica de Sékou Diabaté acompañando el canto de su hermana Sona, o en *Diata*, una casete instrumental editada en Guinea, en 1994, que demuestra el persistente brillo de los "Dedos de Diamante".

Discografia Seleccionada

Bembeya Jazz National:
Special Recueil / Souvenir Du Bembeya Jazz National –Mémoire De Aboubocar Demba Camara (Syliphone)
10 Ans De Succès (Syliphone)

Sona Diabaté:
Kankele-ti (popular african music)

Orchestre Baobab

En los años setenta, la Orchestre Baobab dominó la música senegalesa interpretando melodías cubanas con arreglos basados en guitarras, vientos comedidos y utilizando letras de canciones españolas, o textos originales en *wolof* o francés. En 1978 aceptaron una invitación para tocar en Francia, donde les estafaron olímpicamente —grabaron doce canciones en París sin cobrar nada y, después de seis meses, pidieron billetes de vuelta a Senegal—. Allí se toparon con la audaz percusión de nuevos grupos, como Etoile de Dakar, que pronto los dejó atrás, haciendo murmurar a su líder Balla Sidibé: "A las mujeres les gusta ese tipo de baile y, allí donde van las mujeres, les siguen los hombres". Sin embargo, unas recientes reediciones de Orchestre Baobab en Europa —como *On Verra Ça*, fruto de sus sesiones parisienses— revelan a unos músicos magistrales capaces de combinar brío con delicadeza.

Actualmente, ya ganada la lucha por establecer un moderno estilo indígena, los músicos senegaleses vuelven a sentirse libres para expresar su inquebrantable afición a la música cubana, y veteranos intérpretes de este estilo resurgen en grupos como Africando.

Discografia Seleccionada

Orchestre Baobab:
Pirate's Choice (World Circuit)
On Verra Ça (World Circuit)
Bamba (Stern's)

Africando:
Trovador (Stern's)
Tierra Tradicional (Stern's)



Orchestre Baobab, con Balla Sidibé —derecha— y el cantante Thione Seck, actualmente un solista prominente en Senegal.

Kanda Bongo Man

Kanda Bongo Man empezó a cantar en el coro de su escuela católica en Kinshasa, pero a los quince años su dulce voz ya estaba celebrando placeres más terrenales con grupos eléctricos. Se dio a conocer cantando con Bella Mambo y Bella Bella, grupos liderados por los hermanos Vangu y Dianzenza Soki y en 1979, presionado por la compleja situación profesional en su país, emigró a París: "Es difícil para los jóvenes evolucionar. Los viejos músicos tienen virtualmente el monopolio: tienen los instrumentos y sus propios locales para tocar".

Sus primeros discos en solitario, *Iyole* y *Djessy*, grabados en París, propulsaron un nuevo estilo de *soukous* más apto para los gustos europeos, con temas cortos que se deshacían de la típica introducción lenta en favor del veloz *seben*. Sus letras siempre han girado en torno al amor y evitan resueltamente toda controversia. ¿Política? "Maldito lo que me importa." ¿Sida? "Hay que informar a la gente, pero yo no he escrito ninguna canción sobre ello porque ya sale en la radio y la tele." Sin embargo, una nota mas sombría surgió en *Zing Zong*, álbum grabado en 1992 y dedicado a la memoria de los hermanos Soki, que murieron el mismo año, aunque, incluso aquí, predomina la marcha —Bongo Man es un trabajador incansable en proporcionar alegrías, y el profesionalismo y espectáculo de sus conciertos han sido la clave de su fama internacional.

El elemento fundamental del sonido pionero de Kanda Bongo Man es la guitarra *lead* de Diblo Dibala, que consigue combinar la energía de grupos como Zaiko Langa Langa con la nitidez de la alta

tecnología parisiense. Dibala empezó a tocar, en secreto, siendo niño, con un instrumento casero que se construyó utilizando los frenos de bicicletas como cuerdas, pero su ingenio pronto vio la luz pública gracias a sus estancias en OK Jazz y Bella Mambo. En 1986 Dibala creó el grupo Loketo, que hizo mover muchas caderas —cadera es el significado del término *loketo*, en lengua *lingala*— con sus discos y conciertos de gran energía. En sus entrevistas los componentes de Loketo solían describirse como un equipo, incluso una familia, aunque, según Dibala: "era imposible. Cuanto más éxito teníamos, tanto más insoportable se hacía la gente. Había un solo coche y todo el mundo quería conducirlo". Loketo se disolvió en 1990 cuando Dibala formó Matchatcha, esta vez con las manos seguras al volante y el objetivo de ampliar el público para el *soukous*. Ahora sus canciones lucen frases en inglés y francés, y su virtuosismo le ha proporcionado una variopinta admiración: además de ser uno de los protagonistas del ambiente panafricano en París, Diblo ha colaborado en discos de David Byrne y Juan Luis Guerra, empezando a llamar la atención de rockeros en busca de un *guitar hero*.

Discografia Seleccionada

Kanda Bongo Man:
Nonstop Nonstop (Globestyle)
Kwassa Kwassa (Hannibal)
Zing Zong (Hannibal)
Welcome To South Africa (Mélodie)

Diblo Et Le Groupe Loketo:
Mondo Ry (Jimmy's)

Diblo Et Matchatcha:
Aimer La Danse Nyekesse (Afric Music)
OK Madame (Afric Music)

Stella Rambisai Chiweshe

La *mbira* —a veces conocida como piano de pulgares— es un instrumento muy antiguo con hasta treinta teclas metálicas que se pulsan para producir un zumbido burbujeante, como "afinadas gotas de lluvia", según comenta Stella Rambisai Chiweshe, quien rompió la tradición que impedía a las mujeres tocarla en los años sesenta. Entre los *shona* de Zimbabue se utiliza tradicionalmente en ceremonias —*biras*— para comunicarse con los espíritus de los antepasados. Evidentemente, las *biras* estuvieron prohibidas por la administración colonial de la entonces Rhodesia, que las consideraba subversivas. Chiweshe lo recuerda así: "Envolvíamos las *mbiras* para esconderlas, porque nos decían los misioneros: Estas cosas son obra de Satanás, no son civilizadas, iréis al infierno".

En 1980, la independencia de Zimbabue llevó la *bira* al dominio público y a Chiweshe a papeles principales en la National Dance Company. Empezó entonces a grabar *singles*, como "Kasahwa", que fue disco de oro en su país, aunque su verdadera ilusión era dar a conocer la *mbira* fuera de sus fronteras. Lo intentó en un primer contacto poco afortunado con la industria discográfica europea. Grabó una canción para los rockeros alemanes Dissidenten, pero su versión final —incluida en el álbum *Live From The Pyramids*— le horrorizó: "Es como un parásito que chupa la sangre desde fuera. ¡El sintetizador y la batería que han añadido! Aún peor, sacaron el nombre 'Kasava' y la titularon 'Song For Winnie Mandela'. Si quiero cantar una canción sobre Winnie Mandela, la haré yo misma".

A pesar de la decepción Chiweshe siguió conjuntando marimbas —xilófonos de madera— con la *mbira* y el *hosho* —carraca—, actuó como telonera de Thomas Mapfumo en Europa y grabó *Ambuya?*, en Londres, con la sección rítmica de 3 Mustaphas 3, en 1987. Desde entonces, ha repartido su tiempo entre Zimbabue y Alemania, donde ha grabado tres nuevos discos.

Por impresionantes que sean sus trabajos discográficos es en directo donde Chiweshe mejor transmite lo esencial de su tradición. Ya toque sola o con acompañamiento acústico o eléctrico, Chiweshe sigue a disposición de las fuerzas sobrenaturales de la *bira*: "Toco cualquier sonido que atraiga a los espíritus. Tengo sentimientos que me incitan a tocar. A veces estos sentimientos me hacen tocar durante treinta minutos. Y me pregunto: ¿Qué es esta canción? ¿De quién es?".

Tras Chiweshe ha surgido una nueva generación de *madrizambiras* femeninas, tales como Amai Muchena y Beulah Diago, pero en Zimbabue una mujer que canta en público todavía se considera poco menos que una prostituta. Por esta razón Chiweshe formó Mother Earth Trust, una fundación para apoyar a sus hermanas musicales.

Discografia Seleccionada

Stella Rambisai Chiweshe:
Ambuya?/Ndizvozvo (Piranha)
Kumusha (Piranha)
Shungu – The Mbira Queen Of Zimbabwe Live (Piranha)

Durante su adolescencia en Johanesburgo, Johnny Clegg, hijo de emigrantes ingleses, quedó fascinado por la música de un guitarrista ambulante, Sipho Mchunu, al que pidió enseñanza. Así empezó para Clegg una larga inmersión en la cultura zulú. Tocó junto a Mchunu en fiestas privadas antes de formar el grupo Jaluka —"sudor"—, en 1976. Semejante grupo multirracial era poco común en aquella época y sufrió un implacable hostigamiento policial. A pesar de esta coyuntura, Jaluka consiguió grabar siete elepés de cruda música rural, amplificada con vigor, antes de su disolución en 1986, cuando Mchunu se marchó al campo para criar ganado.

Con su siguiente grupo, Savuka, —"nos hemos alzado"— Clegg cambió su acento: mientras que Jaluka había atacado al *apartheid* por medio de proverbios tradicionales, Savuka lo criticaba abiertamente en canciones como "Asimbonanga", compuesta en homenaje a Mandela y Biko. En cambio las texturas sonoras eran más dulces y lujosas, gracias a los sintetizadores, con cuya píldora dorada Clegg esperaba atraer la atención de los blancos, a los que "el Gobierno del *apartheid* había entorpecido, dura y eficazmente, los sentidos". Savuka logró gran éxito en Europa y Estados Unidos, especialmente gracias a la maestría de las danzas tradicionales zulúes exhibidas en sus animados conciertos —la afirmación política de un blanco en una sociedad absorta en la marginación de la cultura negra.

En el Africa del Sur del presidente Mandela a tales afirmaciones les falta su antigua carga emocional, y hay que considerar a Savuka según los limitados méritos de su música actual, cada vez más anodina y melosa.

Discografia Seleccionada

Johnny Clegg:
In My African Dream: The Best Of Johnny Clegg And Savuka (Rhythm Safari)



Johnny Clegg.

El maliense Toumani Diabaté nació en 1966 en el seno de una eminente familia de *griots*. Su padre, Sidiki Diabaté, inició el desarrollo de la *kora* —parecida al arpa— como instrumento solista. Tradicionalmente el *griot* aprendía el arte de su padre, pero el aprendizaje de Toumani reflejó los cambios del mundo moderno: "Cuando regresaba del colegio, mi padre siempre estaba tocando en algún sitio, de modo que normalmente escuchaba casetes. Escuchaba las casetes de mi padre y mi abuelo, y también de otros músicos como Bembeya Jazz, Miriam Makeba e, incluso, Jimi Hendrix".

El joven estudiante decidió conjuntar su antigua tradición con la innovación de artistas como Hendrix, "aunque necesite *pick-ups* y toda la parafernalia normalmente asociada a la guitarra eléctrica. El mundo de hoy no es el mundo del siglo XVIII, así que el *griot* tiene que adaptarse porque está aquí para comunicarse y tiene que encontrar nuevos medios de comunicación".

A pesar de estas declaraciones, Diabaté tocó la *kora* sin la menor sombra de adorno en su estreno discográfico europeo, *Kaira*, *en* 1988. Su virtuosismo era tan asombroso, el sonido tan denso y rico, que se vio la necesidad de recalcar en la portada: "sin *overdub* ni acompañamiento de otra *kora*". El impacto de *Kaira* proporcionó a Diabaté la oportunidad de intercambiar ideas con músicos de distintas culturas y así cumplir su "misión de establecer la *kora* como instrumento universal". En Londres, ese mismo año, realizó un concierto triunfal con músicos clásicos indios que, desafortunadamen-

te, no vio la luz en ninguna grabación. En cambio, su estancia en Japón, en 1993, produjo el excéntrico *Shake The Whole World*, que utilizaba cincuenta y dos músicos de una Orquesta Simétrica para mezclar las tradiciones mandingas y japonesas con *samples* y un cuarteto de cuerda. Pero el proyecto de Diabaté que ha conseguido mayor repercusión es su colaboración con el grupo de flamenco Ketama.

Diabaté conoció a Ketama en una fiesta en Londres, en 1988, compenetrándose perfectamente a pesar de la barrera lingüística. Se reunieron en un estudio con el coro femenino de Mory Kanté y el bajista británico Danny Thompson y, tras sólo dos ensayos, grabaron *Songhai* en cuatro días. *Songhai* refleja el placer espontáneo de parientes lejanos explorando su abolengo común, puesto que el flamenco y la música *mandinga* comparten raíces árabes. El híbrido de *Songhai* resultó tan orgánico que, según Diabaté, en Africa se consideró "música maliense con un español cantando; y al revés en España, donde todo el mundo pensó que era flamenco, pero con un maliense tocando".

Cinco años después de *Songhai*, Diabaté volvió a colaborar con Ketama, esta vez aportando auténticas leyendas musicales: el cantante Kassemady, de Kela —una aldea totalmente poblada por *griots*—, Basékou Kouyaté, virtuoso del *ngoni* —un laúd de cuatro cuerdas— y Kélétigui Diabaté, maestro del *balafon* —xilófono de madera—. Si el éxito de *Songhai* se basa en la espontaneidad, el más limado *Songhai 2* expone la confianza y madurez de una amistad profunda. Aquí la rumba representa la divisa común, otra vez por razones históricas, ya que este palo nació de la confluencia de elementos españoles y africanos en el Caribe. Sin embargo, el interés de los protagonistas de *Songhai 2* es menos académico y más actualizado. En esta última década, Ketama ha lucido un rasgo salsero cada vez más marcado, y el contingente africano se ha tomado a pecho estas palabras de Salif Keita: "Considero que todos los malienses tenemos el deber de amar la música cubana".

A pesar de la aclamación internacional ante sus diversos trabajos, la principal inspiración de Diabaté sigue siendo Malí. En 1993 dio la bienvenida al Gobierno electo de Alpha Konaré con estas palabras: "Hoy tenemos mucha más libertad. Antes, cada vez que unos músicos se reagrupaban o separaban, la gente suponía que

había una razón política detrás de ello. Ahora los músicos estamos más despiertos; por ejemplo, tenemos por primera vez nuestro propio sindicato". Diabaté contribuyó a la nueva apertura formando una orquesta de veinte músicos, La Rencontre Des Generations, que combina instrumentos eléctricos y tradicionales, jóvenes prodigiosos y veteranos procedentes de las grandes orquestas regionales de los años setenta.

Pero el apoyo de Diabaté al nuevo Gobierno no es incondicional y, en 1994, sus denuncias de corrupción le impidieron la autorización para viajar a España con motivo de la celebración de un concierto junto a José Soto. Aunque sí le han dejado salir este año —1995— para grabar en Londres el CD *Djelika*, un modelo de música tradicional para oídos modernos, donde melodías antiguas se conjuntan con citas de Ennio Morricone.

Discografia Seleccionada

Toumani Diabaté:
Kaira (Hannibal)
Shake The Whole World (Ki-oon)
Djelika (Rykodisc)

Ketama, Toumani Diabaté y Danny Thompson:
Songhai (Nuevos Medios)

Ketama, Toumani Diabaté y José Soto:
Songhai 2 (Nuevos Medios)



Manu Dibango, al saxo.

Manu Dibango

Desde su nacimiento en Camerún, en 1933, Manu Dibango —hoy considerado como el *grand frère* de los músicos africanos en París— se ha sentido "dividido entre dos mundos". Sus padres, pertenecientes a dos etnias antagónicas, le enviaron a las provincias francesas para acabar sus estudios. Allí, jamás se había visto a un negro. La música de Louis Armstrong en la radio alivió su soledad: "Por fin una voz negra que reconocía". Más tarde, Dibango llegaría a tener todos los discos de Armstrong y, actualmente, el *jazz* sigue siendo su gran amor: "El *jazz* es el denominador común de todas las músicas, de blancos y negros". Dibango empezó a llevar una gorra como Lester Young y, cuando un amigo le prestó un saxo, en 1952, le gustó tanto que ya nunca se lo devolvió. Aunque Dibango tocaba *jazz* regularmente, seguía estudiando sin ni siquiera soñar con una carrera musical, hasta que sus padres se enteraron de su pasatiempo y le retiraron la pensión.

En Bélgica, en 1960, Dibango tocó por primera vez con músicos africanos: el African Jazz del zairense Joseph Kabasélé, el pionero del *soukous*, que le invitó a Kinshasa para grabar. Las sesiones empezaban a las nueve de la mañana; Dibango llegaba a las ocho para calentar su saxo; tres horas más tarde llegaban los demás, sin la menor idea de lo que iban a tocar, y así fue como se grabaron cuarenta canciones en quince días. Precisamente la carrera de Dibango representa una reacción contra esta informalidad, un intento de establecer una infraestructura profesional para lanzar una música moderna africana.

A finales de los años sesenta, el profesionalismo de Dibango se dio a conocer a través de la Organización de Unidad Africana, que le invitó a tocar durante sus conferencias en varios países. Dibango viajaba solo, reclutaba una orquesta entera y ensayaba durante quince días antes de actuar. En 1972 un ministro camerunés le encargó grabar un *single* para conmemorar el final de la copa africana de fútbol entre las selecciones de Camerún y Congo. Orgulloso, Dibango mostró a su padre el dinero que le habían adelantado, quien comentó a su esposa: "Algo está pasando en este país. El presidente le ha dado un millón de CFA[1] a tu hijo para que haga ruido".

El ruido consistía en un himno patriótico eslabonado con el instrumental "Soul Makossa", que, a pesar del ánimo que infundió al equipo camerunés, no pudo evitar su derrota. La frustración de los aficionados se manifestó en el destrozo de las copias del disco, pero, un año después, se encontró un ejemplar ileso en Nueva York. Se emitió por la radio, se vendieron treinta mil copias en una semana y Jackie Onassis lo declaró su disco preferido —diez años más tarde, Michael Jackson también demostró su admiración por este tema al robarle setenta y siete segundos que incorporó a su *Thriller*. Dibango le llevó a los tribunales, y ganó.

Desde este éxito, el incansable Dibango ha personificado una música africana siempre abierta al exterior. Ha tocado salsa con los Fania All-Stars, *reggae* con Sly and Robbie, y *hip-hop* con MC Mell O. Ha creado bandas sonoras para el cine, presentado su propio *show* televisivo en Francia y fundado la orquesta para la cadena estatal de televisión en Costa de Marfil. Ha grabado una desconcertante variedad de discos propios y organizado dos importantes proyectos panafricanos.

En 1985, para llevar a cabo su *single Tam-Tam Pour L'Ethiopie*, Dibango reunió a la flor y nata de los *négropolitains* —término inventado por Dibango—, que incluía a Touré Kunda, Salif Keita, Youssou N'Dour y King Sunny Ade. Dibango llevó personalmente los beneficios a las víctimas del hambre en Etiopía, con el fin de impedir cualquier desvío de los fondos.

---

[1] Unas 400.000 pesetas.

Un reparto parecido se encuentra en su disco de 1994, *Wakafrika*, que, aparte de dos olvidables temas instrumentales, repasa clásicos africanos como "Pata Pata", de Miriam Makeba, "Em'ma", de Touré Kunda y "Lady", de Fela Kuti. El retorno de Ladysmith Black Mambazo a sus raíces, en "Wimoweh"[2], es emocionante, Angélique Kidjo y Papa Wemba, por efecto mutuo, hacen chispear el ingenio en "Ami Oh!", si bien el resto de los arreglos llevan los dos sellos peculiares de Dibango: competencia e insipidez.

Su importancia no radica en la propia discografía, de calidad variable, sino en su profecía de un Africa eléctrica: "Hay gente que piensa que los músicos africanos no pueden tocar pianos, sintetizadores ni saxos. Quieren ver a los africanos tocando el tam-tam... pero eso está cambiando". La contribución de Manu Dibango ha sido fundamental para este cambio.

Discografia Seleccionada

Ambassador (Island)
Afrijazzy (Celluloid)
Live '91 (Stern's)
Wakafrika (Tabata)

---

[2] Canción también conocida como "Mbube" —león—, que dio nombre al estilo vocal popularizado por Ladysmith Black Mambazo.



Cesaria Evora.

Cesaria Evora

El cliché de que el éxito logrado de la noche a la mañana sigue a muchos años de trabajo duro nunca ha encontrado mejor ejemplo que el de Cesaria Evora. Nacida en 1943 en el archipiélago de Cabo Verde, a 600 kilómetros de la costa senegalesa, Evora empezó a cantar a los diecisiete años en bares, a cambio de cacahuetes, *whisky* o unas monedas sueltas. Su familia era tradicionalmente musical y un tío suyo, un minusválido cruelmente apodado B. Leza —*beleza*—, era un destacado compositor de *mornas*, canciones típicas inspiradas normalmente en la añoranza. Para Evora, "hay mucha tristeza en el corazón de la *morna*", y su melancolía se inspira en otras formas del mundo lusofóno, como el fado y la samba. La elegancia de las interpretaciones de Evora le mereció una reputación en las islas, pero no mucho más: "Muchas veces pensaba en marcharme, pero nunca encontraba la oportunidad". Desencantada, dejó de cantar profesionalmente en 1975.

Evora no era la única que pensaba en irse: la inhospitalidad del clima siempre ha provocado emigraciones masivas y, todavía hoy, viven más isleños fuera que dentro de Cabo Verde, formando importantes comunidades en Lisboa, París, Amsterdam, Boston y Nueva York. Así, la separación es un tema constante en las *mornas* de Evora, y el mar un tema omnipresente como metáfora de la pérdida y el reencuentro: "Dame una señal de vida / Para que pueda dirigir mi barca / Y velar en el mar de tu amor/ Lejos de todo dolor".

En 1985, Evora finalmente encontró la oportunidad de viajar y rompió su silencio para grabar en Lisboa un disco patrocinado por la

Asociación de Mujeres de Cabo Verde. Poco a poco, el fervor de sus compatriotas en Europa y Estados Unidos llamó la atención de los demás, culminando en su "descubrimiento" por la prensa francesa, en 1993, con la edición de *Miss Perfumado*. Los excelentes arreglos acústicos de Paulino Vieira, centrados en el típico *cavaquinho* —ukelele—, dejan el protagonismo a la inolvidable voz de Evora, que evita todo histrionismo y sentimentalismo, aspirando sólo a recordar sus pasiones, no a recrearlas: "Mi fe y mi esperanza en ti, Cabo Verde / Están muertas en el recuerdo de mi juventud / En esta nube cargada que no se convierte en lluvia". Evidentemente, suya es la voz de un ser resignado que ha perdido sus ilusiones, pero, paradójicamente, su efecto es inspirador. La *morna* da vida a los fantasmas de la soledad y el dolor para luego exorcizarlos, como explicaría Paulino Vieira: "La *morna* es nuestra religión y nuestra terapia. Nos tranquiliza y nos permite olvidar nuestras dificultades: nuestra tristeza tiene que salir".

Evora ha sufrido demasiadas privaciones para exaltarse por su tardío éxito, contemplado con su peculiar resignación: "Si yo hubiera tenido éxito a los veinte años, ahora estaría tranquilamente jubilada, pero más vale tarde que nunca".

En el álbum *Cesaria*, de 1995, Evora y Viera presentan más miniaturas de su "tierra pobre llena de amor y *morna*", interpretadas con gustosa atenuación. La sencillez de Evora también sobresale en sus conciertos, donde siempre canta descalza, revistiéndose de una autoridad moral que supera los caprichos de la industria discográfica.

Discografia Seleccionada

Cesaria Evora:
Mar Azul (Lusafrica)
Miss Perfumado (Lusafrica)
Cesaria (Lusafrica)

Varios artistas:
Musiques Du Monde: Cabo Verde Antología 1959-1992 (Buda)

Nacido en 1938, Franco tuvo poca educación formal, pero desde muy joven estuvo en contacto con la vida callejera, la llamada *Radio Trottoir*[1] de Kinshasa, que le proporcionó el título de una canción y material para muchas más. Su madre era comerciante en el mercado y Franco empezó su carrera musical junto a ella, tocando una guitarra casera fabricada con una lata y cuerdas de cable eléctrico. A los once años entró a formar parte, con una guitarra más convencional, de su primer grupo profesional, antes de ser uno de los fundadores del OK Jazz, en 1956.

Al principio OK Jazz tocaba la música latina que estaba de moda, pero en los años sesenta la rumba se africanizó con la incorporación de elementos folclóricos. Entonces Franco alargó sus temas, que a veces llegarían a ocupar ambas caras de un elepé, creando la fórmula clásica del *soukous*: una sección vocal relajada, normalmente una rumba, seguida por un tema instrumental rápido, el *seben*, propulsado por guitarras entrelazadas. Más de ciento cincuenta discos y actuaciones por toda Africa mantuvieron a Franco en la cima de la música de ese continente, hasta su muerte en 1989, de modo que no fue gratuito que su grupo acabara llamándose TP —Todo Poderoso— OK Jazz.

Pero el poder de Franco no se limitó a lo puramente musical y su apoyo prestado al presidente Mobutu y a su campaña de auten-

[1] "Radio de Acera", circuito de rumores.

ticidad le valió un patrocinio estatal. Hasta la aparición del empresario Kiamunguana Verckys, como promotor de la nueva ola del clan Zaiko —integrantes del grupo Zaiko Langa Langa—, Franco había arrasado a la competencia al agenciarse a sus músicos. Años después, el cantante explicaría así esa conducta: "Muchos de esos grupos no eran estables; el mío lo era. Así pues, cuando no podían arreglar sus cuentas, elegíamos a sus mejores músicos. No podían encontrar ningún otro sitio, así que se dirigían a mí". Pero Franco no era precisamente ningún buen samaritano; el camerunés Manu Dibango recuerda que sus empleados le miraban con "respeto mezclado con odio". Sus métodos autoritarios sostuvieron un imperio comercial que, en los años ochenta, incluía varias mansiones, una discoteca de tres plantas, tres formaciones de OK Jazz —una en Bélgica— y una fortuna personal, aumentada por el tráfico de diamantes y el patrocinio del caprichoso Mobutu.

Franco recibió de manos de Mobutu el título de "Le Grand Maître", normalmente reservado a jueces, intelectuales y hechiceros, pero reclamó el derecho antiguo del *griot* de fustigar la corrupción. Franco exclamaría: "Puedo cantar sobre lo que la gente piensa y no se atreve a decir en voz alta". Según Radio Trottoir, su "Lettre A Monsieur Le Directeur Général", en 1983, fue un ataque frontal al presidente Mobutu, si bien el cantante afirmó que su crítica estaba dirigida a "directores que no escuchan a sus empleados, que dirigen a millares de personas pero sólo confían en la opinión de una o dos". Pero *Radio Trottoir* fallaba pocas veces en su juicio y sabía de qué político se mofaba en "Tailleur", una canción que hablaba de un tejido bajo control absoluto de un solo sastre. El escándalo resultante llevó a Franco a un breve exilio en Bélgica.

No obstante, las ásperas fábulas de Franco eran normalmente más directas y solían estar dirigidas a la avaricia y grosería de sus paisanos, como en "Très Impoli", de 1984: "Visitas a la gente y te quitas la camisa / Enseñas los sobacos sudorosos / Y levantas los brazos —¡Qué peste! / ¿Por qué eres tan maleducado?". Al año siguiente, Franco dedicaría dos largas canciones a "Mario", un culebrón musical sobre un joven que se aprovecha de la viuda de un político importante —en esta sátira Franco exhorta severamente a Mario a buscarse un trabajo digno de su educación—. Pero "Mario" es una

canción excepcional en la obra de Franco, donde sus reparos más duros se reservan a las mujeres: el músico refleja la inseguridad de su generación frente a las mujeres independientes de los nuevos tiempos: "¿Que por qué ataco a las mujeres?", se pregunta *le Grand Maître*, "pues porque tienen problemas. Engañan a los hombres. Una mujer dirá que va a preparar la comida, pero, cuando llega el hombre, aún no está hecha. Porque ha estado fuera de casa. Cosas así me exaltan, por eso canto sobre ellas".

Tampoco estas críticas al mundo femenino hicieron que disminuyera el interés de las mujeres hacia Franco, que, aún más, se ofrecía como consultorio sentimental a muchas de ellas. En el tema "12.600 Lettres A Franco", el cantante hace público su buzón, pero sólo para permitir a sus corresponsales pintar un cuadro deprimente de recriminación mutua; por ejemplo, "Madame Dikuma, de la República del Congo, dice que no puede concebir. Su cuñada la insulta diciéndole que lo único que sabe hacer es gandulear en coches cargada de joyas caras". Tales quejas llevaron a Franco a la conclusión de que "las mujeres nunca podrán construir una ciudad: siempre están peleándose entre ellas".

En 1986, Franco dejó su machismo de lado para tratar un tema de significación universal en "Attention Na Sida". Tres años después, las emisiones de *Radio Trottoir* anunciaron que Franco estaba infectado por el VIH, aunque el músico atribuyera a una enfermedad renal su dramático adelgazamiento ¡hasta 90 kilos! —Franco nunca hizo nada a medias—. Su muerte, como su vida, quedó oscurecida por los rumores y la leyenda. A su fallecimiento, se le comparó con Shakespeare, Balzac y Mozart, pero Franco era un fenómeno exclusivamente africano, un modelo para redefinir el papel del músico en una sociedad moderna —y hacer bailar a sus miembros.

OK Jazz ha intentado seguir sin el maestro, pero, como dice Papa Wemba: "Existe por la sencilla razón de existir, la gente tiene que trabajar, pero, francamente, falta algo". El legado de Franco está mejor representado por artistas fuera del redil, como el cantante de origen angoleño Sam Mangwana y el guitarrista Papa Noel, cuyas últimas ofertas personifican la dulzura de su tocayo.

Discografia Seleccionada

Franco Et Le TPOK Jazz:
Azda (Sonodisc)
20ème Anniversaire (Sonodisc)
Mario (Sonodisc)
Attention Na Sida (African Sun Music)
Makambo Ezali Bourreau (Auvidis)

Sam Mangwana:
Maria Tebbo/Waka Waka (Stern's)

Papa Noel:
Haute Tension (Les Mampokos)



Franco, en el centro con guitarra.

Ali Hassan Kuban

Ali Hassan ya hacía tiempo que se había trasladado desde su aldea nubia, Kuban, hasta la capital, donde descubrió tanto la música árabe como la europea —apreció a tocar el clarinete con los *boy scouts*, instrumento que le permitió entrar en la orquesta de la Opera de El Cairo. Su espíritu emprendedor le hizo traducir los ritmos antiguamente marcados por las palmas en un surtido de tambores, añadiendo órgano y vientos exhuberantes en sus interpretaciones.

Las letras de sus canciones tratan habitualmente sobre sentimientos amorosos, pero la superficie convencional esconde a menudo una referencia al desasosiego traumático del pueblo nubio: "Nos han separado / Si esa mala gente supiera de nuestra tristeza / Nos dejarían estar juntos". Sin embargo, el ánimo nacionalista de Ali Hassan nunca ha hecho disminuir la alegría de su música festiva, que le ha erigido en toda una institución para los egipcios, ya sean árabes o nubios. Tan solicitado está Ali Hassan que se ha visto obligado a tener siete grupos a su cargo —sesenta músicos en total—, pues, en ocasiones, deben tocar simultáneamente, cada grupo en una fiesta, mientras su jefe trajina de una a otra en taxi.

Discografia Seleccionada

From Nubia To Cairo (Piranha)
Walk Like A Nubian (Piranha)



Ali Hassan Kuban.

Mory Kante

Uno de los últimos de los treinta y ocho hijos de su padre, el *griot* Mory Kanté, nacido en Guinea en 1950, pronto empezó su formación musical y cantó en público por primera vez a los siete años, acompañándose de un *balafon* —xilófono de madera—. Más tarde dominó la guitarra y varios instrumentos tradicionales de cuerda, sobre todo la *kora*. En 1964 se trasladó a Bamako, se hizo célebre en los *apollos* —grupos acústicos que tocaban en fiestas callejeras— y, en 1970, se unió a Le Super Rail Band Du Buffet Hôtel De La Gare De Bamako como instrumentista, apoyando al cantante Salif Keita, que fue sustituido por Kanté dos años después. Entre las grabaciones durante su estancia de más de un lustro en la Rail Band destaca su interpretación, medio cantada, medio recitada, de "Sundiata", que conjuga perfectamente las más antiguas tradiciones con modernos instrumentos eléctricos.

Esta conjugación se convirtió en su auténtico sello. Pero fue con su marcha a Abidjan, en 1978, cuando empezó a desarrollar lo que definiría como *kora-funk*: la *kora* ferozmente amplificada contra un fondo de vientos y percusión. Su primer disco en solitario, *Courounégné*, que contiene clásicos mandingos como "Diarabi", lanzó esta mezcla por toda Africa occidental, pero Kanté no conoció ninguna recompensa económica por su éxito. *Courounégné* había sido objeto de una operación de piratería masiva y, cuando el infractor tuvo que explicarse ante un juzgado, presentó contratos con la firma falsificada de Mory Kanté. Desencantado, el músico se dirigió a Paris, donde continuó su vocación experimental hasta lograr, en

1988, un enorme éxito internacional con otro tema clásico, "Yéké Yéké", extraído del elepé *Akwaba Beach*. Este *single* animó las pistas de baile desde Ibiza hasta Río de Janeiro e, incluso, logró una remezcla *acid house*. "Si la gente ha de aceptar Africa", explicó Kanté, "hay que ir al paso de los demás". Sin embargo, la moda es veleidosa y actualmente Kanté se ha quedado rezagado ya que sus últimas grabaciones no aportan ni suficiente *kora* para los puristas ni suficiente *funk* para las pistas de baile.

Discografia Seleccionada

Rail Band:
Mali Stars Vol. 1 – Rail Band: Salif Keita et Mory Kanté (Syllart)

Mory Kanté:
10 Kola Nuts (Barclay)
Akwaba Beach (Barclay)
Nongo Village (Barclay)



Mory Kanté.

Desde su nacimiento, en 1949, Salif Keita se ha quedado al margen de los demás: es albino. Según su etnia *bambara*, los albinos traen buena suerte cuando son sacrificados. Los antiguos reyes guardaban a los albinos para matarlos cuando las circunstancias lo requerían, ya que se creía que algunos fetiches no funcionaban sin una rociada de su sangre. Todavía hoy los albinos inspiran miedo y repulsión, y Keita observa que jamás se ha encontrado con ningún albino anciano: "Se los han llevado a todos para sacrificarlos".

Cuando el padre de Salif Keita vio a su blanco bebé, lo rechazó y se lo echó a su madre —a pesar de la posterior reconciliación, Keita siempre ha mantenido unas relaciones tempestuosas con su progenitor, que mira su carrera musical con total desacuerdo—. Salif incluso destacó en su nacimiento por su linaje; aunque sus padres eran pobres y vivían en una choza indistinta en Dioliba, a cincuenta kilómetros de Bamako, ambos eran descendientes de Sundiata Keita, el fundador del imperio mandingo. Así, a lo largo de su infancia, Salif escuchó los mandamientos históricos: "Un Keita no debe mentir. Un Keita no debe robar. Un Keita no debe tocar música...". Sin embargo, su nobleza le dio la ocasión de saturarse de música tradicional, puesto que "cuando era joven", explica Keita, "los *griots* venían a mi casa sólo para cantar y elogiarme".

Keita recurrió a esa música cuando no se le permitió presentarse al último examen de formación pedagógica a causa de su pésima vista. Amargado por ese último rechazo, Keita, en contrapartida, rechazó a la sociedad en un gesto digno de un personaje de Genet:

se fue a dormir al mercado de Bamako, ganándose la vida cantando en la calle y bares cutres. Tras dos años de llevar ese estilo de vida y experimentar la libertad de no tener nada, Keita aceptó la oferta del *griot* Tidiane Koné de integrarse en su nuevo grupo: Le Super Rail Band Du Buffet Hôtel De La Gare de Bamako.

La Rail Band se formó en 1970 bajo el patrocinio del Ministerio de Transportes. Sus componentes uniformados cobraban sueldos de funcionarios y animaban un patio del hotel de la estación de tren seis noches por semana, desde las nueve de la noche hasta la salida del último cliente. Su repertorio satisfizo los requisitos de una juventud que exigía una expresión moderna de sus tradiciones, aunque, según Keita, la Rail Band "a menudo tocaba *jazz* cuando era tarde, para que la gente se marchase a casa". Keita se convirtió en estrella musical de Malí por sus intensas interpretaciones de clásicos como "Sundiata", y su éxito le proporcionó la aceptación social que anhelaba: "Era en la Rail Band donde sentía que la gente podía quererme, por lo menos un poco. La gente se dio cuenta de que era un artista". Sin embargo, en 1973 Salif Keita devolvió su uniforme de la Rail Band y provocó una crisis ministerial al pasarse al bando de sus grandes rivales, Les Ambassadeurs Du Motel De Bamako, un grupo patrocinado por el Ministerio del Interior.

El Motel tenía una clientela cosmopolita, que incluía a numerosos técnicos extranjeros, variedad que reflejaba el repertorio del grupo: algo de folclor, pero también rumba, *r'n'b*, *jazz*, baladas francesas y temas rusos y chinos para ingenieros nostálgicos. Keita se entusiasmó por la oportunidad de explorar un nuevo territorio musical y conoció en Les Ambassadeurs a un perfecto compañero de viaje, el guineano, *chef d'orchestre*, Kanté Manfila.

El jefe de la policía nacional, Bagayogo Tiékoro, se responsabilizó personalmente de promocionarlos. Recuerda Kanté que "cuando Tiékoro decía: los Ambassadeurs tocan aquí o allá, nadie se atrevía a oponerse. Todo el mundo estaba convencido de que éramos agentes de Tiékoro". Los Ambassadeurs alcanzaron fama internacional a través de varios discos y una gira por Francia, pero, en 1978, perdieron a su benefactor. Tiékoro fue encarcelado como chivo expiatorio por una brutal represión de una huelga estudiantil y nunca se volvió a saber de él. Aunque afortunadamente su sucesor también era *fan* de los Ambassadeurs, Keita y Kanté prefirieron mar-

charse a Abidjan, donde había mejores recursos técnicos, para formar los Ambassadeurs Internationales, que consiguieron su primer gran éxito, curiosamente, con una primitiva grabación de dos pistas del tema "Mandjou", convirtiéndose en el himno no oficial del pueblo mandingo.

Mandjou es un apodo habitual para un miembro de la familia Touré, y el elogio fue dedicado al —también albino— presidente de Guinea, Sékou Touré. Tradicionalmente, en la música mandinga el canto dirige a los instrumentos, norma que fue respetada por los sutiles arreglos de Kanté Manfila en este tema, cuya delicada guitarra eléctrica proporcionó un fondo melancólico a la escalofriante interpretación emocional de Keita. "No todas las canciones son iguales en el corazón", explicaría Keita. "Cuando canto 'Mandjou', lo canto no sólo con determinación sino con más sentimiento y fuerza. Es como un martillo que golpea los corazones de la gente, y reaccionan."

En 1980, Keita y Kanté pasaron tres meses en Washington para grabar dos elepés, *Tounkan* y *Primpin*, acompañados por músicos norteamericanos y el mayor presupuesto para un disco africano jamás otorgado hasta entonces. Quedaron impresionados por la profesionalidad de sus colegas estadounidenses, quienes reconocieron el esfuerzo que les supuso dominar los ritmos y coros mandingos. De esta experiencia surgió otro tema emblemático, "Primpin", donde Keita avisa de los peligros del alcohol y la droga: "El alcohol te matará / O ¿crees que tienes suficiente fuerza para matar tú al alcohol?... La droga te matará / O ¿crees que tienes suficiente fuerza tú para matar a la droga?". Sentimientos bastante convencionales, pero Keita sorprende al final con una denuncia a la complicidad de "los aduaneros", "el coronel" y "la policía" en el tráfico de drogas. "Primpin" se prohibió en las radios de muchos países, pero no sirvió de nada ya que sintonizó perfectamente con las frustraciones de una juventud harta de corrupción.

Aunque a principios de los años ochenta los Ambassadeurs eran el grupo más popular de Africa occidental, Keita seguía buscando un público más amplio y, en 1984, se trasladó a París después de una pelea por cuestiones económicas con Kanté Manfila. A pesar de los éxitos de "Mandjou" y "Primpin", tuvo que empezar casi de cero; cantaba en restaurantes y *foyers* —centros de inmigrantes africa-

nos— mientras su fama de terco seguía desconcertando a los productores. Finalmente, en 1987, Ibrahima Sylla, especulando medio en broma con que "la colaboración con un albino trae suerte", lo contrató para grabar *Soro*, álbum que marcaría un antes y después en la difusión mundial de la música africana.

La innovación de *Soro* reside en los teclados de sus arreglistas franceses, François Bréant y Jean-Philippe Rykiel, que tejen densos tapices de sonido con texturas de instrumentos tradicionales como la *kora* y el *balafon*. *Soro*, además, demuestra que la alta tecnología de cuarenta y ocho pistas y sintetizadores no pertenece por derecho natural a los continentes que la fabrican sino que puede servir como expresión de una sensibilidad profundamente africana. Pero, indudablemente, en el corazón del disco está la voz de Salif Keita y, por sofisticados que sean los arreglos, tienen el gran mérito de guardar cierta distancia respecto a ella.

Cuando en la obra de Keita las producciones han presentado arreglos demasiado rígidos, el cantante se ve acorralado y su pasión suele convertirse en berrinche, pues, a pesar de su espíritu aventurero, la magnífica voz de Keita es limitada; su amplia experiencia le ha otorgado una destacable técnica vocal, pero ésta no puede evitar cierta insulsez cuando carece de un intenso compromiso emocional. Por otro lado, cualesquiera que sean sus letras, las canciones de Keita siempre contienen el mismo subtexto, dado que su arte es la destilación de una soledad que va más allá de las palabras, de un sufrimiento que él mismo admite le hace "sentir vivo".

La primera canción de *Soro*, "Wamba", es una sátira sobre una chica moderna, soltera y materialista —"el matrimonio no tiene futuro"—, pero el resto de los temas absorbe los proverbios e historias de la tradición mandinga.

El siguiente disco de Keita, *Ko-Yan* —"Lo que está pasando"—, desarrolla la idea de que "somos nosotros los que hacemos la historia, y si nos referimos sólo a lo que ya ha pasado no habrá ninguna historia". Esta vez, la alta tecnología se conjunta con una contemplación del mundo actual. Es un mundo dominado por Satanás, donde "los que aman a Dios son excepcionales", a pesar de un fervor religioso que produce "cada vez más gente que reza / Y menos gente que cree". Otros trastornos incluyen la droga —en una repetición de "Primpin"—, una distribución injusta de la riqueza —en "Yada"— y el racismo en

Europa —en "Nou Pas Bouger"—, pero hay una posibilidad de redención a través del amor: de la pareja, de la familia y, sobre todo, de Dios. La conclusión es que "sin amor, la vida no es posible", y la voz de Keita casa perfectamente con este optimismo melancólico.

Tras la edición de *Ko-Yan*, Keita vio realizado su sueño de integrarse en la comunidad musical internacional. Casi resucitó un disco de Jackson Browne, *World In Motion*, contribuyó con una desastrosa "Begin the Beguine" al proyecto antisida *Red, Hot And Blue* y colaboró con *chansonniers* franceses como Bernard Lavillier. En 1993, algunos amigos famosos —Carlos Santana, Wayne Shorter— tuvieron la oportunidad de participar en el nuevo álbum de Keita, *Amen*, con producción de Joe Zawinul —músico de Weather Report—, aunque el lastimoso resultado bien mereció el fracaso comercial, dejándose oír críticas que anunciaban la repercusión negativa del afán de diversificación en su obra. Su compatriota Ali Farka Touré observó que "para mí, la actual música de Salif no significa nada. Ha perdido su rumbo; ya no toca música africana. Y se lo he dicho a la cara. Claro que Salif me comentó lo que pensaba, pero eso queda entre nosotros dos". El resto de los mortales tendremos que adivinar su respuesta a través de sus siguientes grabaciones.

En 1994, Keita, por su cuenta y riesgo, editó dos casetes en Africa, *Sosie* y *Sirga*. El primero no disipa ninguna duda ya que, mayormente, consiste en baladas francesas de compositores como Lavillier, Serge Gainsbourg y Michel Legrand, que Salif interpreta con más aplicación que brillantez. En cambio *Sirga* es, sin duda, su mejor trabajo desde *Soro*, inspirándose de nuevo en los ritmos hipnóticos del folclor mandingo, perfectos para dar rienda suelta a los maravillosos ululatos arabescos de Keita. A finales de 1995, los primeros informes sobre su nuevo álbum, *Folon*, indican que sigue esta trayectoria.

Discografia Seleccionada

Les Ambassadeurs:
Best Of Les Ambassadeurs (Celluloid)
Les Ambassadeurs Internationales Featuring Salif Keita (Rounder)
Salif Keita:
Soro (Island)

The Mansa Of Mali... A Retrospective (Island)
Sirga (casete africana a beneficio de SOS Albino) / *Folon* (Mango)

Kanté Manfila:
N'Na Niwalé (popular african music)
Ni Kanu (Hemisphere)



Salif Keita.

Angelique Kidjo

Angélique Kidjo es la cantante africana que mayor éxito internacional ha logrado desde el encumbramiento de Miriam Makeba en los años sesenta. Kidjo refleja una nueva elite de mujeres cultas y emprendedoras, aunque su espíritu independiente no le ha impedido diluir su música para el consumo occidental.

Kidjo nació en Benin en 1960. El trabajo de su madre en La Troupe Théâtrale Et Folklorique Du Benin fascinó a la joven Angélique, que "le hacía preguntas para saber más. ¿Por qué este ritmo es distinto del otro? ¿Por qué no se puede bailar ambos de la misma manera? ¿Por qué, por qué, por qué? Me apodaron 'Quién y por qué' cuando era niña". Su curiosidad no se limitó a la cultura tradicional: improvisaba sus propias letras en *fon* —una de las lenguas del país— con melodías de James Brown y los Beatles.

A los 23 años, su búsqueda musical la llevó a París, donde amplió su técnica vocal con estudios de *jazz*. Luego, llamó la atención de la compañía discográfica londinense Mango, para la que grabó, en 1989, su primer álbum, *Parakou*, que revelaba una voz poderosa y dramática, contrarrestada por una percusión imaginativa y ecléctica. Las ventas fueron mínimas, pero sus siguientes trabajos, *Logozo* y *Ayé*, atrajeron a un público amplio y diverso, especialmente en Francia. Sus actuaciones dinámicas y profesionales, combinadas con una imagen imponente de cabeza rapada y un pico de oro, han extendido su fama, aunque sólo a base de la adopción de un sonido *funky* formulista. Pero Kidjo es impenitente: "No voy a tocar tambores tradicionales y a vestirme como los bosquimanos".

Discografia Seleccionada

Parakou (Mango)
Logozo (Mango)
Ayé (Mango)



Angélique Kidjo.

Si en Africa la música tiene el papel de los periódicos, el nigeriano Fela Kuti es el responsable de las tiras cómicas. De forma única entre los principales músicos del continente, Kuti no ha velado sus comentarios políticos en proverbios sino que ha empleado el sarcasmo y la caricatura para denunciar la corrupción y la "cleptocracia" —gobierno por robo— de los sucesivos dirigentes nigerianos; evidentemente, Kuti ha pagado el precio de su audacia.

Fela Ransome-Kuti nació en 1938 en el seno de una familia próspera de clase media que, a los veinte años, le envió a Londres para estudiar medicina. Acto seguido, Kuti abandonó su carrera para estudiar piano y composición en una prestigiosa escuela, aunque mostró más interés por su propia banda de *jazz* y *highlife*, Koola Lobitos.

En 1970, este conjunto establecido en Lagos se convirtió en Afrika 70, y un rasgo político apareció en su trabajo a partir del encuentro de Kuti con Malcolm X y otros líderes radicales durante un viaje a Estados Unidos. Kuti alentó el rechazo a la cultura occidental en favor de las tradiciones indígenas: "Creo que la forma de vida africana salvará al mundo de su falta de naturalidad. Africa podrá desarrollar un nuevo espiritualismo, el poder de crear una nueva ciencia a través de fuerzas superiores".

Musicalmente, esta nueva conciencia se reflejó en un estilo innovador, *afrobeat*, que utilizó estratagemas populistas para combatir la influencia entonces generalizada de James Brown. Kuti sustituyó las complejidades jazzísticas de Koola Lobitos por ritmos monolíticos, impulsados por el genial batería Tony Allen y adornados por arreglos

densos y dramáticos de viento. Introdujo el patrón vocal típicamente africano de llamadas de un líder repicadas por un coro y, crucialmente, decidió cantar, casi siempre, en *pidgin*[1]. De este modo no sólo rebasó las divisiones étnicas nigerianas sino que llegó a un público esparcido por toda Africa occidental anglófona. Entre 1972 y 1975, Afrika 70 grabó diecisiete elepés y el *afrobeat* se convirtió en el estandarte de los desposeídos y marginados de las casuchas africanas.

Sin embargo, sus furibundas denuncias a sucesivos regímenes corruptos provocaron venganzas brutales. En 1974, cuando declaró la comuna de Afrika 70 como República independiente de Kalakuta, cincuenta policías la asaltaron violentamente. Kuti dio una típica respuesta musical: "No hay nada especial en un uniforme: un sastre lo cose de la misma manera que tu ropa". El entusiasmo de Kuti por la *igbo* —marihuana— también provocó varias redadas. En una ocasión la policía sospechó que Kuti se había tragado la hierba. Mientras esperaban su aparición, la madre de Kuti le trajo un laxante tan feroz que la evidencia quedó triturada e irreconocible. "Expensive Shit" —Mierda Cara— registró con júbilo ese suceso para la posteridad.

Las reacciones del Gobierno solían ser especialmente virulentas cuando Fela tenía la oportunidad de airear sus quejas ante la prensa internacional. En 1977, Kuti se negó a participar en el festival panafricano FESTAC, proponiendo celebrar otro festejo alternativo en el Shrine, la *boîte* de su comuna. El Gobierno militar envió a mil soldados para acallar a su crítico recalcitrante. Quemaron la propiedad y atacaron a sus ocupantes: les machacaron los testículos y pezones con piedras, fracturaron el cráneo de Kuti, violaron a sus bailarinas y mataron a su madre, de setenta y siete años, arrojándola por una ventana desde un primer piso. Kuti y su séquito de setenta personas se exiliaron entonces a Ghana, donde su siguiente disco, *Zombie*, que atacaba el militarismo, ofendió al régimen militar ghanés, que los deportó de nuevo a su tierra.

El cantante celebró el primer aniversario de la destrucción de Kalakuta casándose con sus veintiséis bailarinas, supuestamente para afirmar los valores tradicionales africanos y, en 1979, cuando los militares permitieron elecciones democráticas, se ofreció como candidato presidencial, pero le negaron su derecho.

---

[1] Lengua criolla que adapta palabras inglesas a una estructura gramatical africana.

Los años ochenta le trajeron más palizas y encarcelaciones, aunque la música ya había cambiado. La gran virtud y principal discapacidad del *afrobeat* de Fela Anikulapo-Kuti son su mismo progenitor[*]. Los solos están reservados exclusivamente para él —en saxo y teclados— y sus partituras están rigurosamente controladas: "Lo escribo todo yo. Tengo que enseñar a cada músico lo que debe tocar, así que no importa quién haya en el grupo". La deserción de músicos claves refutó esta tesis. El guitarrista Bob Ohiri se fue con los African Beats de Sunny Ade, y en 1979 el irreemplazable batería Tony Allen se marchó cuando Kuti decidió utilizar los sueldos de sus músicos para financiar su campaña presidencial malograda. Además, los arreglos escalofriantes de Kuti se disiparon en desvaríos flojos y sus comentarios incisivos se convirtieron en divagaciones colgadas. Mientras que la leyenda de Kuti, el provocador rebelde, ha florecido, el músico ha perdido su antigua vitalidad.

Sin embargo, la reciente reedición en Stern's de unas viejas grabaciones ha provocado un nuevo interés por Kuti. Se rumorea que hará una gira por Europa, e incluso que ha rechazado un contrato discográfico de dos millones de dólares. Pero una visita del periodista inglés Robin Denselow a Lagos, en 1995, sugiere que, a pesar de su carisma, el Kuti de hoy es una figura marginada: "En la casa de Fela hay fiesta y mercado continuos en el patio. En el interior, las cortinas cubren unas ventanas rotas; hay pocos muebles y carecen de corriente eléctrica. Una serie de mujeres ligeras de ropa vaga por las habitaciones. Fela, con sólo unos calzones, está sentado en el suelo con las piernas cruzadas, medio escondido en una nube de humo de marihuana y gritando: '¿Qué chica está de servicio?', cuando quiere un globo terráqueo para explicar la significación del hecho de que Nigeria tenga la misma forma que España".

Discografia Seleccionada

Fela's London Scene (Stern's)
He Miss Road (Stern's)
Black Man's Cry (Shanachie)
Original Sufferhead (Shanachie)

---

[*] En 1975, Fela Kuti rechazó su "nombre de esclavo" —Ransome— en favor de Anikulapo —"con control sobre la muerte"



Fela Kuti.

Ladysmith Black Mambazo

Una noche, el joven surafricano Joseph Shabalala soñó con unos niños que cantaban. No entendió su lengua, pero sus movimientos y melodías le inspiraron la formación de Ladysmith Black Mambazo, en 1960.

Eran siete hombres que cantaban *mbube* —intrincadas armonías sin acompañamiento instrumental basadas en tradiciones rurales zulúes—. Durante los fines de semana participaban en concursos nocturnos en los hostales de obreros inmigrantes de Johanesburgo, con un éxito que justificaba su nombre —Mambazo significa "hacha para derribar al enemigo"—. A menudo, sus letras metafóricas reflejaban la fe evangélica de su fundador, y su evitación de temas políticos era recompensada con emisiones regulares en Radio Zulú. Como explicaría Shabalala: "Siempre tenemos la radio presente cuando componemos. Si algo es contencioso no lo emiten, de modo que nadie lo escucha". Se ganaron un público leal entre los zulúes, pero no consiguieron un contrato discográfico hasta que, en 1973, el productor West Nkosi les contrató para el sello Gallo. Ello dio como fruto una treintena discos, con ventas de más de cuatro millones de copias y una modesta fortuna: en 1981, Shabala ostentaba "una casa con dieciséis habitaciones y otra con nueve".

Su primera aparición en el extranjero fue en *Rhythms Of Resistance*, un documental de la BBC rodado en 1978. Entre los telespectadores había un extasiado Paul Simon, que tardó siete años en cumplir su deseo de trabajar con Ladysmith Black Mambazo, hasta la grabación de su álbum *Graceland*, "porque no me atrevía a

pedir a Joseph Shabalala que aceptase colaborar conmigo". De hecho, Shabalala se apresuró a aprovechar la oportunidad y su grupo supo acaparar toda la atención en la gira de Graceland con sus suaves armonías y graciosas danzas de estilo *isicathulo* —que marca el cruce entre la tradición zulú y varias influencias ajenas: desde el claqué hasta el estilo personal de los Temptations, pasando por parodias de los desfiles militares británicos.

Ladysmith Black Mambazo consolidó este éxito con *Shaka Zulu* —producido por Simon en 1987— y una serie de colaboraciones en Estados Unidos: con la prestigiosa compañía teatral Steppenwolf en Chicago; con el actor Danny Glover en la grabación del cuento de Kipling *Cómo el leopardo obtuvo sus manchas*; y con Spike Lee en un documental sobre el canto *a cappella*.

Mientras tanto, su popularidad en Suráfrica menguó: se criticaba tanto sus prolongadas ausencias como su conservadurismo político. Ultimamente, Shabalala ha cambiado de rumbo centrándose más en su tierra y aspirando a inaugurar una escuela de cultura indígena surafricana. El relato de trece fábulas zulúes en el CD *Gift Of The Tortoise* anticipa este proyecto al integrar voces de niños en el sonido Ladysmith. Pero los oídos de la imaginación no tienen fronteras y, en 1995, Ladysmith Black Mambazo se ha reunido con el cantante de ópera ruso Boris Shtokolov, bajo el patrocinio del Ayuntamiento de San Petersburgo.

Discografia Seleccionada

Ladysmith Black Mambazo: *Shaka Zulu* (WEA)
The Best Of (Shanachie)
Gift Of The Tortoise (Flame Tree)

Varios artistas
Rhythm Of Resistance (WEA)

Ray Lema, nacido en 1946 en la estación de tren de un pueblo zairense, entró en un seminario a los once años y empezó su formación musical tocando el órgano cada día durante un lustro. Sin embargo, los ritmos profanos de Kinshasa le distrajeron del sacerdocio, aunque los músicos de *soukous* quedaron poco impresionados por su virtuosidad clásica. Lema recuerda que "la aceptación de mi propio pueblo se convirtió en una obsesión personal", de modo que se agarró a la oferta de dirigir la orquesta del Ballet National du Zaire. Su evidente talento organizativo indujo al Gobierno a encargarle el montaje de una ópera que amontonaba alabanzas al presidente Mobutu, pero su primer disco, *Mwam Ame*, que criticaba a políticos que necesitan un Mercedes para ir hasta el lavabo, calmó todo entusiasmo oficial. El exilio era inevitable y, en 1983, Lema llegó a París. Grabó varios discos —*Nangadeef*, *Tout Partout*— demostrando su habilidad multiinstrumentista y explotando hábilmente las posibilidades técnicas del estudio. Paradigma de colaboraciones cada vez más necias: con Stewart Copeland —el metronómico batería de Police—, con Joachim Kühn —pianista de jazz— y, últimamente, con un coro búlgaro, Ray Lema es, sin duda, muy querido entre los críticos europeos que estiman tales intercambios como señas de originalidad y progreso, pero aún no ha convencido a los africanos, como así sentencia el productor Ibrahima Sylla: "Su música está completamente desnaturalizada. No hay manera de que a nosotros, los africanos, puedan relacionarnos con ella —no nos interesa lo más mínimo".

Discografia Seleccionada

Medicine (Celluloid)
Nangadeef (Mango)
Tout Partout (Buda)
Ray Lema Et Professeur Stefanov (Buda)



Ray Lema.

El zairense Lokua Kanza empezó a destacar en 1994 con la edición de su primer disco, pero ha sido un componente activo de la comunidad musical en París durante más de diez años —a veces bajo el nombre de Pascal Lokwa—. Ya había trabajado como guitarrista y cantante con Ray Lema, Manu Dibango, Papa Wemba y Youssou N'Dour, que le considera su cantante actual preferido.

En sus composiciones, Lokua intenta captar la tranquilidad de las noches de su infancia rural y su íntima música, algo que realiza por simple placer y sin ánimo de lucro. No obstante, la aparente simplicidad de su disco homónimo, grabado con medios reducidos, desmiente la sofisticación adquirida de sus ilustres mentores. La escasa instrumentación —guitarra, percusión y una bandeja de cuscús incluida— cede el candelero a las voces, que, sean un falsete con contrapunto ronco o un coro *mbube* surafricano— pertenecen todas, pasmosamente, al mismo Lokua Kanza. No obstante, por mucho que asombre esta técnica vocal, los rebuscados *overdubs* y efectos de eco privan a los cortos temas de toda intimidad e insinúan que sin adornos éstos no resistirían un examen cuidadoso. Con razón, pues esta colección de trinos en busca de una canción es más bien una tarjeta de visita, un boceto para obras más elaboradas que, sin duda, se realizarán pronto gracias a un contrato discográfico y un presupuesto más generoso. Mientras tanto, Lokua ha hecho una crucial contribución como cantante, guitarrista y compositor en el CD de su compatriota Papa Wemba, *Emotion*, en 1995.

Discografia Seleccionada

Lokua Kanza: *Lokua Kanza* (RCA)



Lokua Kanza.

Baaba Maal nació en 1955 en Podor, Fouta Tooro, la región norteña de Senegal donde actualmente se concentran los antiguos nómadas de la etnia *tukulor*. Su padre era patrón y amigo de un *griot*, y el joven Baaba, a su vez, se hizo amigo del hijo de éste, Mansour Seck, quien recuerda: "Baaba le gustaba mucho a mi padre. Muchas veces hablaba de cosas con Baaba que no discutía conmigo. Yo le gustaba a la madre de Baaba. Las últimas palabras que dijo a Baaba antes de morir fueron: 'Estés donde estés en el mundo, tienes que seguir siendo el fiel amigo de Mansour'".

Su estrecha amistad con Seck proporcionó al joven Maal una profunda inmersión en las tradiciones secretas normalmente reservadas a los *griots*. Los dos jóvenes investigadores se pusieron en camino "de una aldea a otra. Pasábamos un par de días, tocábamos por la tarde, luego al día siguiente nos reuníamos con los ancianos para escuchar la historia de la aldea. A la mañana siguiente, continuábamos hacia otra, y así llegamos hasta Costa de Marfil. A veces cogíamos un autobús, otras veces íbamos a pie, llevando nuestro equipaje".

A los veinte años Maal poseía una voz alta, cálida y muy penetrante. Maal explica que pasó "a un cierto nivel, lo que llamamos *daande heli* —la voz que explota—, cuando la voz se amplía. Llegado a ese punto, ya no puedes tener una voz de bajo volumen". La aclamación que iba obteniendo le convenció para hacerse profesional, pero antes se preparó con su peculiar meticulosidad: se matriculó en el conservatorio de Dakar, estudiando piano y compo-

sición, siempre con la visión de que su formación clásica era una herramienta en la "reestructuración" de la música tradicional que "añade definición y destaca la armonía. No estamos reestructurando porque nos guste copiar la música europea, sino porque queremos que la música africana se haga más nítida".

Transcurridos tres años, Maal se fue a París para acabar sus estudios. Allí empezó a cantar para la comunidad senegalesa en los *foyers*, ganando suficiente dinero como para comprar un billete de avión a su amigo del alma, Mansour Seck. Una vez reunidos, el dúo grabó una serie de casetes, culminando en el magistral *Djam Leelii*, donde sus dos guitarras, discretamente apoyadas por el *balafon* —xilófono—, percusión y efectos sonoros ambientales, creaban un fondo trémulo para que la serpenteante voz de Maal se exprimiera con apasionante sinceridad.

Djam Leelii ilustró la resonancia que la música todavía puede conseguir en Africa y convirtió a Baaba Maal en héroe de Fouta Tooro, región que estaba sufriendo una progresiva desertización, con la consiguiente emigración de los *tukulores* a Dakar o Francia. Maal, por el contrario, nunca había dejado de reafirmar los valores de su etnia: "Yo veía que era una sociedad muy especial, donde la espiritualidad es muy importante, la gente es muy devota, muy hospitalaria, muy abierta. Y estas canciones les ayudaron a darse cuenta de que su tierra es hermosa, con una cultura bellísima que les pertenece". Con este mensaje subyacente, la casete tuvo resultados prácticos y muchos jóvenes empezaron a volver a sus casas para fundar cooperativas agrícolas, estableciendo, incluso, una liga de fútbol entre las aldeas.

Sin embargo, el hecho de que la melodiosa música arabesca de *Djam Leelii* no fuese específicamente bailable y que el idioma *tukulor* no fuera entendido por todos los senegaleses, hizo que esta obra no tuviese el mismo impacto en otras regiones del país. Así, al regresar a Senegal, en 1984, Maal y Seck formaron un grupo eléctrico, Daande Leñol —la voz del pueblo—, que llenó el vacío del Dakar nocturno causado por las repetidas ausencias del cada vez más famoso Youssou N'Dour, introduciendo elementos más abordables para un público no iniciado.

Las primeros casetes escudriñaron la similitud entre el *reggae* y el *yela* —un ritmo *tukulor*—, pero sus siguientes obras, *Souka Nayo* y

Wandama, ambas de 1987, presentaron una síntesis de la música senegalesa con instrumentos de varias etnias, sobre todo la *kora mandinga* y el *tama wolof*. Maal explicaría que "lo importante de mi investigación es que todo el mundo encuentre algo que pueda reconocer. Sientes que tienes algo que decir, y se lo das a todos, sin consideración de raza o nacionalidad, sin distinción". Maal, un musulmán devoto, siempre ha mostrado una gran vocación misionera por llegar a un público internacional: "Dios es uno y quiere que el mundo sea uno. Y nadie puede evitar esto. Estoy seguro de que el mundo va por ese camino y confío en que la música tendrá un papel muy importante en la creación de un acercamiento entre los pueblos, donde quiera que estén".

A través de numerosas giras la fama de Daande Leñol se extendió por Africa central y occidental, y el astuto productor Ibrahima Sylla se llevó el grupo a París para grabar los álbumes *Wango* y *Taara*, con resultados desiguales. El dinamismo de Maal quedó difuminado por unos arreglos sobreelaborados, tan sólo destacando cuando el apoyo era más simple, como en la irrefrenable percusión del tema "Wango Arti". Con todo, ambas obras lograron llamar la atención del sello británico Mango, que permitió que Baaba Maal y Daande Leñol continuaran su "reestructuración" con mayor sensibilidad.

En *Lam Toro*, de 1992, Maal añadió a los ritmos *yela* unos teclados ambientales para evocar la inmensidad de Fouta Tooro. Sólo la presencia de la gaita irlandesa de Davy Spillane, en dos temas del álbum, anticipó el eclecticismo de *Firin' At Fouta*, álbum editado dos años después. Aquí, los instrumentos irlandeses volvían a participar, pero, esta vez, codeándose con la salsa —"African Woman"—, el *reggae* —"Mbaye"—, el *rap* —"Swing Yela"—, una orquesta de cuerda —"Njilou"—, todo ello salpicado de *kora*, percusión atronadora y *samples* de escenas senegalesas —como la molienda de mijo—. Lo extraordinario es que este popurrí ensamblaba una obra sumamente unificada. Incluso el método de producción reflejaba una fusión entre la calidez africana y la frialdad de la alta tecnología, pues, conscientes de los peligros del frío ambiente europeo, Maal y Daande Leñol habían grabado las pistas básicas en Dakar, en un A-DAT —pequeño equipo portátil—, que luego fue conectado a una supermoderna mesa de mezclas en Londres. Es en semejante coyuntura cuando suele acontecer el desastre, pero, en este caso, la

combinación de un sensible productor —el británico Simon Emerson— y un sofisticado y elocuente artista empapado en sus tradiciones, ha proporcionado un triunfo que figuró entre las mejores ofrendas africanas de 1994.

El éxito de Baaba Maal con su grupo eléctrico no ha provocado su abandono de la música tradicional, ya que el núcleo de Daande Leñol está constituido, precisamente, por una banda acústica. Según Maal: "la música tradicional siempre está con nosotros, yo siempre estoy inmerso en ese sonido. Sólo toco música eléctrica cuando hay un concierto o ensayamos. Si no, toco música tradicional, todo el día. Es una parte de nosotros y forma la base de nuestra música eléctrica".

Llevando el ejemplo a la práctica, en 1991 Maal grabó un álbum acústico, *Baayo*, donde destacaba el tema homónimo, recordatorio de la muerte de su madre durante su niñez. "Siempre he cantado sobre mi madre", explicaría Maal. "Canto sobre la soledad que experimento, pero, a la vez, esa soledad me da valor."

Maal no ha olvidado las últimas palabras de su madre y considera a Mansour Seck un componente fundamental de su éxito. Seck ahora es casi ciego, debido a una progresiva enfermedad hereditaria, y Maal se ha convertido en sus ojos. Pero Seck se revela como gran artista por derecho propio, confirmado por su estreno europeo como solista, *N'der Fouta Tooro*, donde su guitarra crea delicadas filigranas mientras su voz, a pesar de un compás limitado, luce una fuerza y aspereza que arranca la pintura. Además, la obra presenta una variedad vocal fruto de la colaboración de otros dos cantantes, el *griot* de Mauritania, Ousmane Hamady Diop, y el mismo Maal, que interpreta "Tabakaly", una intensa elegía por la fallecida esposa de Seck —que él mismo fue incapaz de cantar.

Discografia Seleccionada

Baaba Maal:
Lam Toro (Mango)
Baayo (Mango)
Firin' At Fouta (Mango)

Baaba Maal y Mansour Seck:
Djam Leelii (Rogue)

Mansour Seck:
N'der Fouta Tooro Vol. 1 (Stern's)



Baaba Maal



Mahlatini.

Mahlatini

El cantante Simon Nkabinde, apodado Mahlatini, ha tenido un papel trascendental en la vida cultural de Suráfrica. Según Ray Phiri, director musical del álbum *Graceland*, de Paul Simon, Mahlatini "decidió no transigir nunca. Guardó la cultura para nosotros. Y si no tienes ninguna cultura, eres como un alma que vaga hasta el amanecer".

Nkabinde empezó su carrera profesional a los quince años en el tradicional grupo coral Alexandra Black Mambazo, pero, dos años después, su voz adolescente empezó a fortalecerse y ahuecarse tan precipitadamente que sus padres llegaron a sospechar que se trataba de un hechizo. La "voz de cabra", o "*groan*" —gruñido— resultante le valió un contrato con la compañía discográfica Gallo, en 1958. Su animación en *singles* como "Tap Tap Langa More", de las dulces Dark City Sisters, inspiró tanto una reacción contra artistas occidentalizados, como Miriam Makeba, como una ola de *groaners* que imitaban su estilo. Nkabinde personificaba el tradicional concepto zulú de la virilidad rural en una sociedad urbana donde un negro tenía que atender por *boy* a la minoría blanca. En sus conciertos, vestía pieles de animales y se ganó una serie de imponentes apodos: "Gigante Marino Negro", "Guerrero Con Hacha" y el vitalicio "Selva En La Cabeza" —Mahlatini—, que aludía a los largos mechones de los curanderos tradicionales.

En 1965 Mahlatini se reunió con las Mahotella Queens, tres coristas femeninas así llamadas por la cantidad de hoteles en que siempre se alojaban, y la modestamente titulada Makgona Tsohle

Band —banda que lo sabe todo—, liderada por el saxofonista West Nkosi. Su *mbaqanga* jactancioso y alegre tuvo tanto éxito que el conjunto llegó a ser considerado como los Beatles del Africa austral. En los años setenta, aunque las Mahotella Queens se retiraron para criar a sus familias y Nkosi inició una carrera como productor, un Mahlatini incombustible se negó a moderar su marcha. Sin caer en la tentación de experimentar con la entonces popular música *disco*, su integridad le convirtió en héroe del proletariado zulú y en estorbo para una clase media negra incómoda con la crudeza de su *mbaqanga* —estilo que, precisamente, llamaría la atención del mundo a través del éxito de *Graceland*—. En 1988, Mahlatini volvió a reunirse con la Makgona Tsohle Band y las ya corpulentas Mahotella Queens para grabar el álbum *Thokozile* y emprender aclamadas giras por Europa y Estados Unidos.

Discografia Seleccionada

Mahlatini:
The King Of the Groaners (Earthworks)

Mahlatini And The Mahotella Queens:
Thokozile (Earthworks)

West Nkosi:
Rhythm Of Healing (Earthworks)

Varios artistas:
The Indestructible Beat Of Soweto Vols 1-4 (Earthworks)

"Fue el Ser Superior quien me dio una voz, pero fueron mi madre y mi abuela quienes me dieron mis primeras palabras para cantar", recuerda la surafricana Miriam Makeba, cuya madre era una *sangoma* —curandera dotada con poderes de predicción y médium entre nuestro mundo y los antepasados—. Aunque la joven Miriam aprendió las canciones de su oficio, se hizo famosa cantando en la supuesta *ópera-jazz King Kong* y en el documental norteamericano *Come Back Africa*, rodado ilícitamente en Suráfrica. El Gobierno del *apartheid*, sin embargo, había accedido a que Makeba lo promocionara en el Festival de Cine de Venecia, en 1959, para luego retirarle su ciudadanía durante su ausencia.

Makeba se instaló entonces en Estados Unidos y, como protegida de Harry Belafonte, logró gran éxito con los temas "Mbube", "Pata Pata" y "The Click Song" —que juega con los chasquidos particulares del *xhosa*, su idioma materno—. Incluso llegó a cantar en el cumpleaños del presidente Kennedy, en 1962, y aprovechó su celebridad para dar publicidad al sufrimiento de su pueblo y al panafricanismo. Makeba habló en dos ocasiones frente al Comité Especial Contra el apartheid De Naciones Unidas y, en 1963, fue la única artista invitada por el emperador Haile Selassie a la inauguración de la Organización de la Unidad Africana, en Addis Abeba.

Sin embargo, su carrera norteamericana se truncó al casarse con un notable militante de los Black Panthers, Stokely Carmichael. Makeba se convirtió así en persona no grata y, en 1969, la pareja se vio obligada a trasladarse, primero a Argelia y, dos años después,

a Guinea. Era una época de abierto optimismo en Africa —con la reciente independencia de muchos países— que Makeba simbolizaba, ganándose el apodo de "Mamá Africa" y desarrollando un repertorio panafricano con canciones de Suráfrica, Guinea, Zaire y Kenia, particularmente "Malaika", que coronó su triunfo en el FESTAC de Lagos, en 1977.

Makeba llevó estas canciones por Africa, Europa y Asia, viajando con pasaportes honorarios de nueve países africanos, pero la industria discográfica norteamericana no le dio la bienvenida hasta que participó en la gira *Graceland*, de Paul Simon, en 1987. Poco después, volvió a recurrir a las canciones de su madre y grabó, con arreglos escuetos que intensificaron el poder de su voz, el álbum *Sangoma*, aunque su canto haya acabado hundiéndose en los ringorrangos de sus siguientes discos, como *Sing Me A Song*, en 1993, que celebró su vuelta a Suráfrica después de un exilio de más de treinta años.

Discografia Seleccionada

Miriam Makeba:
Best Of Miriam Makeba And The Skylarks (Kaz)
Sangoma (Warners)

Varios artistas:
King Kong: Original Cast (Celluloid)



Miriam Makeba.

Thomas Mapfumo

Cuando Thomas Mapfumo empezó a cantar, en la entonces colonia británica de Rhodesia en los años sesenta, siguió la moda de la música norteamericana, interpretando temas de Otis Redding, Sam Cooke y Elvis Presley que, evidentemente, no reflejaban la tensión política que se respiraba en el aire. En 1965, un grupo de racistas blancos liderado por Ian Smith declaró unilateralmente su independencia de Gran Bretaña. Smith estableció un régimen parecido al *apartheid* surafricano, pero, en los años setenta, se encontró amenazado por los guerrilleros del movimiento ZANU, de Robert Mugabe.

ZANU infiltraba propaganda desde una emisora de radio en Mozambique y, salpicados entre los discursos de sus dirigentes, se oía música tradicional y canciones de *chimurenga* —lucha por la liberación—, interpretadas por un coro de militantes. Mapfumo recuerda que "la gente empezó a enfrentarse al hecho de que había una guerra entre las masas y los explotadores" y, en su nuevo rumbo musical, empezó a reafirmar los valores de su propia cultura. Se convirtió en el primer artista urbano que cantaba letras en *shona* y, aunque las melodías seguían teniendo el sello de Occidente, confiesa que "al principio todo el mundo se burlaba de mí y pensaba que me había vuelto loco. Pero persistí".

Mapfumo cambió los ritmos desarrollando unas transcripciones modernas de la música de las *biras* —las ceremonias religiosas a las que había asistido de joven en el campo—. Los pulsos de la *mbira* —piano de pulgares— fueron duplicados por dos guitarras eléctricas

y los ritmos del *hosho* —carraca— y de los pies pateando la tierra se trasladaron a los címbalos y bombo, respectivamente. El canto intenso y ronco de Mapfumo también se semejaba a los ululatos de los cantantes tradicionales y el conjunto era tan fiel a la *bira* que algunos oyentes entraban en trance durante sus conciertos.

El cantante, sin embargo, siempre intentó esconder el verdadero significado de sus canciones utilizando los "proverbios profundos" de la tradición *shona*, consiguiendo, frecuentemente, unos resultados que tienen la inescrutabilidad de un *haiku*: por ejemplo, Mapfumo explicaría que la canción "Butsu Mutandarika", con su estribillo "zapato largo, supergrande y puntiagudo" es "una canción política sobre soldados y guerrilleros que siempre andan persiguiéndose". Tales canciones se editaron en una serie de *singles* crudos y apremiantes, que fueron prohibidos por la radio local y distribuidos a hurtadillas. Sin embargo, Mapfumo fue mucho más explícito en su actitud personal, llevando su música a las aldeas para participar en los *pungwes* —reuniones nocturnas de campesinos y guerrilleros—.

A pesar de la ambigüedad de sus letras, Mapfumo no consiguió ocultar al Gobierno su apoyo al ZANU y fue detenido durante noventa días sin juicio previo. Después de su liberación, el Gobierno de Smith, que pretendía colocar al obispo negro Abel Muzorewa como líder-títere tras un "acuerdo interno" manipulado por las potencias occidentales, intentó aprovecharse de la enorme influencia del músico, quien, siguiendo la consigna dada por ZANU a sus seguidores —"si te fuerzan, no te resistas; ve a votar por Muzorewa"—, no opuso resistencia cuando los soldados fueron a su casa con la orden de que tocara en una manifestación a favor del obispo. Mapfumo y su grupo Blacks Unlimited interpretaron, eso sí, canciones *chirumenga*.

Una foto de Mapfumo junto a Muzorewa fue distribuida ampliamente y, poco después, helicópteros de baja cota sobrevolaron el país emitiendo a máximo volumen propaganda a favor de Muzorewa mezclada con canciones de Mapfumo. Muchos fueron los guerrilleros que pensaron en la capitulación del cantante, pero, en 1980, cuando Zimbabue consiguió la independencia, Robert Mugabe, el nuevo primer ministro, le absolvió personalmente. Mapfumo participó en las celebraciones de la independencia como héroe nacional —y telonero de Bob Marley.

El patriotismo de Mapfumo nunca flaqueó, como afirmaría en el álbum *Vahnu Vatema*, de 1994: "Mi corazón está en Zimbabue / Yo no olvido de dónde soy" y, solidariamente, sigue próximo a "las masas", denunciando con vigor la corrupción extendida por Zimbabue y todo el continente africano: "Hay algunos gobiernos negros que oprimen a sus ciudadanos. Tenemos el deber de sacarlo a la luz". Evidentemente, una crítica tan explícita comporta riesgo, pero Mapfumo sigue manteniendo una íntegra actitud desafiante cuando canta: "Los periódicos hablan mal de mí, pero tienen miedo / Sus lectores saben el daño que hago / Ustedes planean matarme, pero yo sé que me tienen miedo". Tales sentimientos conjuntados con dramáticos arreglos en su obra han hecho de Blacks Unlimited uno de los grupos más sensibles del continente, aunque su futuro sea incierto dado que, desde la grabación de *Vahnu Vatema*, han perdido su potente sección rítmica: el batería Saba Mbata —víctima del sida— y el bajista Charles Makwoke —reventado por una paliza de la policía.

Discografia Seleccionada

Thomas Mapfumo:
The Chirumenga Singles: 1976-1980 (Shanachie)
Shumba: Vital Hits Of Zimbabwe (Earthworks)
Corruption (Mango)
Chamunorwa (Mango)
Vahnu Vatema (Zimbob)
Chirumenga For Ever (Hemisphere)

Varios artistas:
Zimbabwe Frontline Vols. 1-2 (Earthworks)



Thomas Mapfumo.

Hugh Masekela

A principios de los años cincuenta, los alborotadores más incorregibles de St. Peter's School, en Johanesburgo, eran llamados ante el reverendo Trevor Huddleston —más tarde presidente del Anti-Apartheid Movement, en Inglaterra—. Un día le tocó al joven Hugh Masekela, que así recuerda el encuentro: "Aquel cura gamberro me preguntó: '¿Qué quieres hacer realmente?', y yo contesté: 'Si pudiera tener una trompeta, ya no molestaría nunca más'". Huddleston le compró una trompeta de segunda mano y recuerda a Masekela "sentado fuera del colegio, haciendo unos ruidos horribles con ella".

En 1959 Masekela ya había adquirido suficiente técnica para encontrar trabajo como arreglista y músico en la obra teatral *King Kong*, junto a su futura esposa, Miriam Makeba. En 1963 siguió a la cantante en su exilio a Estados Unidos, grabando *The Americanization Of Ooga Booga*, junto a Miriam y Harry Belafonte, y, cuatro años después, su *single* "Grazing In The Grass" vendió un millón de copias. A pesar de su éxito, Masekela estaba poco convencido del sueño americano: "Aunque yo tenía una gran experiencia cultural en Estados Unidos y mi carrera había empezado a cuajar, lo encontraba mucho más deprimente que Suráfrica, ya que la situación racial no tiene ninguna esperanza. Siempre habrá una mayoría europea que pensará de la misma manera que ahora".

Masekela aprovechó su éxito para exponer las barbaries del *apartheid*: "Siempre salía en la tele hablando de Suráfrica, y me odiaban por eso". Su compañía discográfica puso incluso reparos

cuando Masekela compuso canciones de denuncia y censuró una portada donde el trompetista aparecía caracterizado de Abraham Lincoln. Además, su amistad con militantes del Black Power provocó que el FBI le tuviese vigilado y, tras ser detenido bajo sospecha de tenencia de drogas —aunque fue absuelto—, su carrera se hizo pedazos.

Masekela volvió a Africa. Deambuló entre algunos de los artistas más sobresalientes de la época: Xalam, en Senegal; Franco, en Zaire; Fela Kuti, en Nigeria, y su ahora ex esposa, Miriam Makeba, en Guinea, antes de arraigarse en Ghana. Allí se unió a Hedzoleh Sounds y grabó ocho elepés que revelan el lirismo de su trompeta, exultando un rítmico *highlife* con elegancia. La disolución del grupo, en 1978, le encaminó de nuevo hacia Suráfrica, pero, no pudiendo pisar su tierra, se instaló cerca de la frontera, primero en Lesotho, donde organizó un concierto con Makeba, y luego en Botsuana, donde estableció un estudio móvil y una escuela de música. Formó el grupo Kalahari, que le acompañó en el álbum *Techno-Bush*, una vigorosa revisión de varios estilos urbanos de Suráfrica.

El deseo de Masekela de promocionar mundialmente la música de su pueblo le hizo participar en la gira *Graceland*, de Paul Simon, que había recibido duras críticas por grabar en Suráfrica, rompiendo así el boicoteo cultural de la ONU, aunque la presencia de Masekela —y Makeba— otorgó al proyecto una mayor legitimidad política.

Hugh Masekela volvió a su país en 1990 y, tres años después, rejuveneció con *Hope*, una especie de "grandes éxitos" en directo donde los tonos límpidos y elocuentes de su trompeta sirven como guía musical de sus numerosos viajes. Su instrumento tiene otro atractivo: cuando está en su boca, le impide cantar, pues los ásperos gruñidos de Masekela no tardan en perder la escasa gracia que tienen.

Discografia Seleccionada

Home Is Where The Music Is (MCA)
Stimela (Conneisseur Collection)
Hope (Worldly Triloka)



Hugh Masekela (derecha).



Youssou N'Dour

En 1973, cuando murió Papa Samba Diop, líder de la Star Band senegalesa, se organizó un concierto en el estadio de Saint-Louis en su memoria. Se presentó un niño de trece años para cantar una elegía, acompañado por el grupo Diamono. El presentador predijo: "Una nueva estrella va a nacer ante vuestros ojos", y la decorosa interpretación de "M'ba" cumplió su profecía; desde aquella noche, Youssou N'Dour ha sido una figura pública en Senegal.

Su madre, Ndeye Sokhna Mboup, ya había presentido que llevaba un niño excepcional en su vientre y comió carne seca de camello durante su embarazo —una receta tradicional para la creación de hijos famosos—. Mboup era una *griotte* que inusualmente había aceptado casarse fuera de su casta musical a condición de dejar de cantar en público. Evidentemente, ésa no fue razón para que sus parientes musicales se privaran de visitar la casa materna del joven Youssou en Dakar, aunque él nunca consideró que aquel ambiente fuera crucial en su deseo de cantar: "Desde pequeño siempre sentí que sabía cantar, aunque nunca pedí ayuda de nadie. Sólo cantaba para divertirme, de la misma manera que me divertía jugando al fútbol".

Pronto N'Dour llegó a ser un Pelé vocal y, a los nueve años, su claro falsete ya era muy solicitado en los *kasaks* —fiestas de circuncisión— que Youssou animaba y, en alguna ocasión, su presencia fue exigida en diez ceremonias durante una sola tarde. Semejante éxito, por el contrario, no producía ninguna alegría en su padre, que llegó a llamar a la policía para que devolvieran a Youssou a su casa cuan-

do éste vendió sus zapatos para huir con Diamono después de su triunfo en Saint-Louis.

En 1977, por fin con el consentimiento paterno, N'Dour se integró en la Star Band, que tocaba seis noches por semana en el Miami Club de Dakar. El repertorio estaba centrado en temas de la Orquesta Aragón y Johnny Pacheco, aunque N'Dour contribuía al folclor nacional cantando en *wolof*. En 1979 la Star Band se separó y su núcleo, con N'Dour incluido, formó Etoile De Dakar, que siguió interpretando música latina sin jamás olvidar los aspectos tradicionales de su música: lucían un total de siete tambores locales, destacando el *sabar* —conga golpeada con un palo—, el *bugarabu* —conjunto de cuatro tambores— y, sobre todo, el *tama* —pequeño tambor "parlante"—, tocado por el genial Assane Thiam, sobre el que N'Dour comentaría: "En Nigeria utilizan el tambor parlante como acompañamiento. Para nosotros, es un protagonista, induce a la gente a bailar, a estallar". La percusión se mezclaba con enérgicos vientos y, la guinda que coronaba la tarta, los apasionados vagidos de N'Dour. Este estilo llamado *mbalax* —ritmo— llevó a la pista de baile la callejera vitalidad del *kasak* y sus danzas *saisai* —traviesas—, como el *hoti chaya*, que bailaban los iniciados una vez recuperados de su circuncisión, cuando eran capaces de pensar otra vez en chicas y agarraban sus horcajaduras meneándose de manera sugerente.

También crearon una danza nueva, ahora famosa en toda Africa: *le ventilateur*, durante la cual las mujeres se agachaban para agitar mejor sus amplios traseros al compás del caprichoso parloteo del *tama*, mientras N'Dour les animaba con gritos de *"Ventilateur! Climatiseur!"* —¡Ventilador! ¡Aire acondicionado!—. Sus letras eran igualmente pícaras; una frase típica era *"Bilahi, xalis nehrna!"* —¡Por Dios, qué encantador es el dinero!—, que, junto con unos elogios apropiados, animaba a los que bailaban a sacar propinas de sus bolsillos. Lo hacían con tal generosidad que N'Dour supo aprovecharlo para realizar unas inversiones muy astutas: formó su propio grupo, Super Etoile De Dakar, compró todos sus instrumentos, abrió la *boîte* Le Thiossane —donde ofrecía sus propias actuaciones—, constituyó una sociedad anónima para pagar a sus músicos y proporcionarles seguro médico y editó una serie de veinte casetes que, coincidiendo con la proliferación de radiocasetes baratos en Africa, permitió que se vendieran hasta diez mil copias de cada una de sus cintas en el mismo día de su lanzamiento.

La cruda energía del *mbalax* impregnó estas primeras casetes, aunque N'Dour trasladó las partes de algunos tambores a los teclados y guitarra eléctrica, añadiendo una nueva sofisticación con la incorporación del bajista y teclista Habib Faye y el batería Pape Dieng, ambos muy aficionados al *jazz*.

También, gradualmente, N'Dour fue extendiendo la gama de sus letras. Al principio se fundamentaban en elogios y juerga, como en el tema "Tabaski", que celebraba una fiesta musulmana donde cada familia sacrifica un cordero —se oye balar a uno de ellos durante la canción—. Frecuentemente, Alla Seck, un bailarín y *animateur*, interponía su peculiar frescura, exclamando, por ejemplo: "Nos negamos a comer gachas con leche fría: somos músicos de talento". Pronto se incorporaron comentarios sobre problemas sociales —reflejo del interés de N'Dour por convertirse en un *griot* de la era tecnológica— con los que el cantante informaba a su pueblo de las últimas noticias, aunque siempre interpretándolas a la luz de la tradición.

Es probable que aquel chaval que gritaba "*Xalis nehrna!*" —¡qué encantador es el dinero!— pensara que el pavimento de las calles europeas fuera de oro, pero, cuando las pisó por primera vez en 1983 al aceptar una invitación para tocar en la Asociación de Taxistas Senegaleses en París, N'Dour se escandalizó de la marginación que sus paisanos sufrían allí. Escribió "Immigrés" para ellos: "No importa la riqueza que hayas ganado / El rango social que hayas alcanzado / Un día deberías volver a tu tierra", una canción que explora frontalmente un tema clave en su obra: el deber de una persona de mantenerse fiel a sus orígenes; y constante, pues ya en el primer volumen de sus casetes N'Dour aconsejaba a los *dakarois* que habían emigrado del campo a la ciudad: "Acordaos de volver a vuestros pueblos / Para visitar a vuestros parientes / De lo contrario, Dakar os estropeará / Nadie es originario de Dakar / Aunque todos nos conozcamos aquí".

La primera visita de N'Dour a Francia supuso la oferta de una gira europea para el año siguiente, que, a su vez, condujo a la grabación de *Immigrés* en París y a un encuentro crucial en Londres con Peter Gabriel. El fundador de *Womad* y *Real World* quedó tan alucinado por su voz "de plata líquida" que llevó a N'Dour y a su Super Etoile como teloneros en su gira mundial de 1986.

Llegó un momento en que fueron tantos sus compromisos internacionales que N'Dour creyó oportuno crear Super Etoile II para seguir al pie del cañón de su discoteca en Dakar. Por supuesto, tal conducta hizo levantar críticas que le acusaban de haberse hecho "demasiado americano", aunque N'Dour ya estaba demasiado acostumbrado a las malas lenguas: primero le menospreciaron diciendo que era demasiado joven para escribir sus canciones y que, sin duda, debían de ser obra de su madre; después le vilipendiaron diciendo que era "demasiado *griot*" y que sólo tocaba "música de mujeres" —esta última queja solía ser frecuente entre músicos feos y envidiosos.

La canción "Apartheid (Nelson Mandela)" le confirió un gran respeto en los círculos oficiales y una condecoración del mismo presidente, concluyendo con la inauguración de la Place Nelson Mandela en Dakar. Sin embargo, tanta respetabilidad volvió a inspirar quejas que ahora apuntaban al hecho de que N'Dour había perdido contacto con la vida callejera. Impávido, el cantante siguió absorbiendo influencias en un esfuerzo por aclarar las complejidades rítmicas del *mbalax* para un público internacional.

Su colaboración con Gabriel había llevado a N'Dour a crear un espectáculo que estallaba en coreografía e iluminación, de modo que cuando el *animateur* Alla Seck —que había sido el foco visual de Super Etoile— murió de fiebre tifoidea, en 1987, el cantante se vio en una encrucijada. Volvieron a dispararse las lenguas viperinas, esta vez concluyendo que N'Dour no sabía bailar —nunca había abandonado su pose de estatua delante del micro—, pero tuvieron que tragarse sus comentarios ante la elegancia que el cantante exhibió en su nuevo espectáculo.

Gabriel, por su parte, avaló a N'Dour en el sello Virgin y lo propuso como parte del cartel en la gira mundial de Amnistía Internacional, en 1988, junto a Bruce Springsteen, Sting, Tracy Chapman y el mismo Gabriel. Evidentemente, entre semejante compañía, N'Dour no tuvo ninguna dificultad para surgir como un talento refrescante. Sin embargo, *The Lion* y *Set*, los dos discos ensamblados por Virgin y saturados de producción, fueron sendos fracasos comerciales.

N'Dour reflexionó que con el mismo dinero que Virgin se había gastado en sus proyectos "habrían podido construir un estudio en Dakar donde grabarme a mí y a muchos otros más", de modo que eso fue lo que hizo el cantante, inaugurando su estudio Xippi —ojos

abiertos—, en 1991, con la grabación de *Eyes Open*, producido por N'Dour, Habib Faye y el pianista ciego francés Jean-Philippe Rykiel, bajo los auspicios de Spike Lee.

Hasta ese momento siempre había existido un gran contraste entre las grabaciones africanas de N'Dour, crudas pero vitales, y las europeas, técnicamente superiores pero con poca chispa. N'Dour explicaría que "el sistema funciona así. Cuando estás en Africa, tocas instrumentos de inferior calidad, pero logras un sonido satisfactorio. Si pones el mismo producto en un estudio, todo cambia, es más racional, pero se pierde la calidez". Ahora, en su propio estudio, N'Dour podía combinar esa calidez con una grabación nítida.

El tema central de *Eyes Open*, "Africa Remembers", es una melancólica súplica de unidad africana ante la crisis político-económica y, aunque N'Dour siempre ha sido un vehemente adversario del "afropesimismo", el mensaje que propone en su *funky* "New Africa" refleja un panafricanismo sumamente idealista: "Me gustaría ver a toda Africa bajo una sola persona / Alguien a quien pudiéramos ofrecer nuestras ideas con ilusión". Es más realista y penetrante cuando habla de la vida cotidiana, como en "Live Television", donde el cantante recuerda a unos anfitriones que le dejaron solo para ver el culebrón de turno; en "Country Boy" describe la alienación de un campesino que emigra a la ciudad, mientras en "Survie" se burla del burgués egoísta: "Dices que eres feliz / Que tienes una buena vida / Con todo en su sitio / Pero estás aburrido junto tu piscina / Y nunca miras en tu cocina".

A pesar de la excelsa calidad de la obra de N'Dour, como solía decir Celia Cruz: "Si no te entienden, no te atienden", y ésa era precisamente la barrera con que se encontraba N'Dour en su afán de conquistar Estados Unidos. De modo que aunque *Eyes Open* incluyera varias canciones interpretadas, parcial o totalmente, en inglés, y el *videoclip* del tema "New Africa" contuviera un divertido prólogo en ese idioma —un niño, el único negro en una clase de blancos, se irrita tanto por las mentiras que cuenta su maestra blanca sobre la historia de Africa, que pide permiso para ir al lavabo— el esfuerzo de N'Dour cayó en saco roto porque: si lo pronuncias tan mal que siguen sin entenderte, tampoco te atienden.

Dos años después N'Dour dominaba el idioma suficientemente como para obtener un gran éxito con el tema "7 Seconds" —votada canción del año por la MTV—, junto a Neneh Cherry, y extraído

del disco de oro *Wommat*, aunque N'Dour seguía considerando a los norteamericanos seres cerrados ante la música africana: "Aún no la entienden, apenas han evolucionado en comparación con Europa, donde hay realmente más interés, cada vez mayor".

Wommat ilustra perfectamente la lúcida observación de N'Dour de que "antes no pensábamos en grabar discos, sólo sabíamos tocar en directo. Ahora tenemos una concepción del disco y podemos estar más tranquilos y concentrados". Esta tranquilidad se refleja en el canto: si antes el joven N'Dour cantaba para la multitud del *kasak*, ahora hay una nueva intimidad y la alta potencia se reserva para los momentos claves. También el alcance de su voz ha aumentado, sobre todo en los registros bajos: el escalofriante falsete se guarda para surtir mejor efecto, pues, como explica el cantante con gran aplomo, "cuando tienes una posibilidad, hay que buscar otras. Yo busco la de una voz más baja, porque ya tengo la posibilidad alta. Es más interesante".

Por supuesto, el gran éxito de *Wommat* ha calentado aún más el recelo de los críticos de Senegal, que siguen considerando a N'Dour "demasiado americano", en contraste con la mayoría de sus compatriotas que se ufanan del éxito del más famoso senegalés del mundo, que hoy viaja con pasaporte diplomático otorgado por el UNICEF.

Como dice el escritor Mamadou Traoré Diop: "El Banco Mundial puede devaluar a voluntad el precio de nuestras materias primas, pero nunca podrá devaluar la música de Youssou, que ha llegado a lugares jamás alcanzados por nuestros cacahuetes, ni por nuestros fosfatos, ni siquiera por el avión presidencial".

Discografia Seleccionada

Etoile de Dakar:
Absa Gueye (Stern's)
Thiapathioly (Stern's)

Youssou N'Dour:
Immigrés (Earthworks)
Eyes Open (CBS/Sony)
Wommat –The Guide– (CBS/Sony)
Dikkat (Xippi casete)

Oumou Sangare

Durante los años ochenta, soportando la dictadura de Moussa Traoré y una grave crisis económica, los malienses empezaron a mirar más allá de los valores representados por los *griots*. Estos cantaban alabanzas a patrones cuya riqueza a menudo tenía sus orígenes en la corrupción, sin airear las preocupaciones cotidianas del pueblo llano.

En el frente doméstico las cosas también estaban cambiando. Tradicionalmente una joven era concedida por sus padres, a cambio de una dote, a un marido que incluso podía tener otras mujeres, pero, en los últimos años, las mujeres estaban oponiendo una gran resistencia a esta situación: querían casarse ni más ni menos que por amor —actualmente está aumentando la tasa de divorcios en Malí, muchos de ellos iniciados por mujeres, mientras disminuyen los matrimonios hasta el punto de que algunas revistas han introducido secciones de "corazones solitarios" para solteros.

Ante este nuevo panorama han ido emergiendo unas potentes cantantes en Wassoulou, una región selvática en el sur del país, donde no hay *griots* y la música se basa en la percusión —rasgada y sacudida— y la *kalamen ngoni* —un arpa de seis cuerdas— para acompañar canciones de caza, fiesta y coqueteo. En los años setenta y ochenta, cantantes como Coumba Sidibé y Nahawa Doumbia añadieron instrumentos eléctricos a las pulsaciones hipnóticas de la región de Wassoulou, pero fue *Moussolou* —Mujeres—, una casete editada por Oumou Sangaré, en 1990, lo que las sacó de las sombras.

Sangaré comentaba: "Los *griots* cantan para un individuo determinado. Yo canto para todo el mundo, sobre cosas que interesan a

todos, no para una sola persona, para que se sienta superior... Antes, si no eras un *griot*, no podías cantar en Malí. Nosotros, en Wassoulou, hemos dado la vuelta a todo eso".

Sangaré, nacida en 1968, canta especialmente para las jóvenes como ella. El tema "Diya Gneba", por ejemplo, reivindica el matrimonio por elección: "Deberías amar a la persona con quien te casas / Si os amáis, deberíais compartir una manta / Compartir vuestros muslos, vuestros pies, vuestras manos". No obstante, ante esta nueva tesitura femenina es frecuente que el amor origine serios conflictos entre las exigencias de los padres y las de un novio, como así ilustra el tema "Ah Ndiya": "Mi padre está en casa, no puedo volver / Me dice: 'Pequeña, te gusta demasiado la ciudad' / Entonces mi novio me dice: 'Cariño, veo que no te interesa nuestro amor / Estás todo el día en casa, creo que no sirves para nuestro amor'". Sentimientos que se expresan con una sutileza extraordinaria en una debutante que conoce las virtudes de la moderación —mientras el canto de las *griottes* mandingas acostumbra a ser estridente.

La prodigiosa voz de Sangaré, resaltada por coros femeninos, sirve a sus canciones sin concesiones de lujo y los arreglos son igualmente discretos, con los instrumentos tradicionales reforzados por un bajo y un violín sensual. Se vendieron más de doscientas mil copias del álbum *Moussolou* en Malí —sin contar el pirateo— y Sangaré se convirtió en una figura nacional, pues, "ahora las jóvenes tenían a alguien que las podía ayudar a gritar lo que sentían". En el CD *Ko Sira*, grabado en Berlín y editado en 1993, Sangaré apunta hacia la poligamia y los hombres que "cuando te han vencido, seducido y casado / Se van hacia la siguiente, otra inocente / Se mofan de tu dignidad sin la menor vergüenza". El matrimonio presagia sufrimiento, pero el verdadero amor implica separación: la separación por falta de dinero que obliga a tantos africanos a emigrar hasta donde "la humillación es vuestro destino"; la separación de la cantante de su pueblo para poder ejercer su profesión —"¡cómo echo de menos a todos mis amigos!"— y la separación final de la muerte. El tema "Saa Magni" es un lamento para un amigo fallecido que la cantante extiende a una meditación filosófica, sirviendo sus emociones personales como ilustración de verdades generales: "La muerte golpea sin distinción, sin piedad / La malvada muerte se agacha en una curva del camino / Acechándonos".

Discografia Seleccionada

Oumou Sangaré:
Moussolou (World Circuit)
Ko Sira (World Circuit)

Varios artistas:
The Wassoulou Sound Vols 1 y 2 (Stern's)



Oumou Sangaré.



Coumba Gawlo, una de las grandes promesas de la Sylla, a través de la serie *Senegal Flash*, en 1995.

Maldecir a los productores es el deporte preferido de los músicos de todos los continentes, pero los africanos tienen una particular justificación con su deprimente letanía de impagos y explotación. Por eso siempre han intentado cobrar por adelantado sus grabaciones, prescindiendo de los derechos de autor.

Ibrahima Sylla, que empezó a producir en 1980, ha procurado unas relaciones de mayor confianza con sus músicos: "Hay un mal espíritu que reina en Africa. El cantante te dice: 'Aquí está mi producto, quiero tres briques[1] por ello. Después, haz lo que quieras, si vendes mil o cincuenta mil discos, ése no es mi problema'. Todo el dinero de la producción se paga al artista, de modo que, ineludiblemente, baja la calidad y no se vende el disco. El cantante tiene que entender que eso es malo para su carrera y que no debe dejar toda la responsabilidad al productor". Este nuevo profesionalismo ha reportado grandes beneficios discográficos y, actualmente, Sylla es el principal productor africano.

La obra de Sylla se caracteriza por la realización de unos arreglos modernos aplicados a una base tradicional, normalmente grabados en Abidjan o, cuando lo permite el presupuesto, en París. Sylla considera que su papel es "hacer aperturas" en la música "para que otros oídos la acepten". Sin embargo, muchos son los músicos que acusan a Sylla de indiferencia hacia los mercados extranjeros, en favor de

[1] Unas 600.000 pesetas.

un rendimiento instantáneo en los africanos. Pero su empeño en el mercado africano ha potenciado la aparición de una auténtica música moderna, que, a su vez, ha llamado la atención de los aficionados europeos. Actualmente, Sylla tiene garantizada la distribución regular de algunas obras por la compañía británica Stern's, mientras que sus casetes africanas se venden en la tienda parisiense de su hermano menor —Africassette, 45 Rue Doudeauville, 18e.

En 1995, destacan los estrenos europeos del veterano senegalés Mansour Seck, de su joven compatriota Coumba Gawlo, y la primera grabación de Zaiko Langa Langa desde hace tres años.

Discografia Seleccionada

Oumou Sangaré: *Moussolou* (World Circuit)
Ismaël Lô: *Diawar* (Syllart/Mélodie)
4 Etoiles: *Sangonini* (Stern's)
Kassemady: *Kela Tradition* (Stern's)
Mansour Seck: *N'der Fouta Tooro Vol. 1* (Stern's)
Africando: *Tierra Tradicional* (Stern's)
Salif Keita: *Soro* (Island)
Coumba Gawlo: *Deweneti* (Syllart)
Zaiko Langa Langa: *Aris de Récherche* (Stern's)
Varios artistas: *Senegal Flash Vols. 1-4* (Syllart)

Ali Farka Toure

El creciente interés internacional en la música africana ha potenciado la acogida por la industria discográfica de talentos con valores que desafían sus preceptos comerciales. Tal es el caso de Ali Farka Touré, que observa el aumento de su fama por el prisma de la sabiduría adquirida en su pueblo natal, Niafunké —junto a Timbuktu—, en el norte de Malí, aunque, "para algunos, Timbuktu suena como el fin del mundo, pero yo soy de Timbuktu, y puedo relatar que estamos en el verdadero corazón del mundo".

Touré pertenece a la etnia *sonray*, "muy fuerte en ciencia africana. Africa tiene una gran ciencia que no ha sido escrita, y no viaja, y no consentimos escribirla". Los útiles de esta ciencia son los espíritus y, según Touré, son ellos los que le han dado su don musical.

Su iniciación fue traumática. Una noche estaba tocando la *ndiarka* —un violón de una cuerda— cuando, de repente, se quedó inmovilizado, con un pie en el aire, durante dos horas. Luego sufrió diversos ataques: "Estaba loco, agresivo. Era 1951, y tenía doce años. Entonces me ataron —todavía tengo las marcas de la cuerda—. Pero, una vez curado, cuando toqué la *ndiarka*, todos los espíritus me acogieron muy bien". Hasta hoy, la *ndiarka* ha sido su compañera constante, aunque su aprendizaje ha incluido también la *ngoni* —guitarra tradicional—, que ha inspirado su peculiar afinación y su toque con tres dedos en la guitarra acústica y eléctrica.

En 1973 Touré empezó a trabajar en la Radio Nacional de Malí, como músico e ingeniero de sonido, grabando tanto a los renovadores —como el joven Salif Keita— como a los intérpretes tradicio-

nales del campo, una intimidad folclorista que Touré considera crucial en su profesión: "Esta es la diferencia entre los otros artistas de Malí y yo, que hablo muchos idiomas locales y conozco distintos estilos de música. Malí es tan enorme, no es suficiente ser un artista para una sola etnia".

Esta versatilidad otorga a su obra una amplia gama de texturas y matices, a pesar de la sencilla instrumentación con la que acompaña a su voz nasal: guitarra, o *ndiarka*, y una omnipresente calabaza golpeada con un objeto metálico —como una pulsera— para conseguir unos chasquidos rítmicos. Esta combinación proporcionó los hipnóticos arreglos de sus primeros seis discos grabados en París, con un presupuesto mínimo —tan mínimo que nadie se preocupó de pagar a Touré—. Amargado, abandonó la música profesional para dedicarse a su granja en Niafunké.

Unos años más tarde, una representación de la compañía discográfica londinense World Circuit le visitó con la intención de convencerle para que volviera a intentarlo. Pero la aclamación que recibió en su inmediata visita a Inglaterra no fue suficiente para disipar sus dudas y Touré anunció repetidas veces su inminente jubilación a la prematura edad de cincuenta años; no obstante, hoy, próximo a cumplir los sesenta, sigue tocando con gran éxito en Europa, Japón y Estados Unidos. Simplemente, ha llegado a divertirse.

Por dondequiera vaya, la primera reacción al escuchar su música suele ser la misma: ¡suena a *blues!* El mismo Touré experimentó un asombro parecido la primera vez que escuchó un disco de John Lee Hooker: "Cogí mi guitarra tradicional y toqué exactamente lo mismo, y fue entonces cuando pensé que debería hacer algo más con mi música, pues lo que él hacía era de segunda mano. Decidí demostrar cuál era el verdadero origen de esa música. Yo tenía el azúcar, pero fue a través de él que me di cuenta de lo dulce que era". Varios años después, Touré conoció a Hooker en París y le invitó a Malí "para que escuchara los orígenes de su música. Me encantaría tocar con Hooker porque así él aprendería algo, las raíces de su música. No soy engreído, pero ésa es la pura verdad".

Touré todavía no ha tocado con Hooker, pero en su disco *The Source* grabó dos temas con otro *bluesman*, Taj Mahal, sin quedar demasiado impresionado: "No podía seguirme". En cambio, su primer encuentro con Ry Cooder, en Londres, le alucinó tanto que le

regaló su querida *ndiarka*. Touré se fabricó otra —lo cual supuso la práctica de un rito que implicaba el sacrificio de un gallo rojo, "porque cuando tocas en público tienes que evitar que los espíritus entren en la gente"— y cuando volvió a reunirse con Cooder, en 1993 en Los Angeles para grabar el álbum *Talking Timbuktu*, su música seguía teniendo la *ndiarka* como base espiritual. Literalmente, ya que el tema instrumental "Banga" es una melodía de espíritus y Touré alertó de que "alguien que lo escuche con malas intenciones, corre un gran riesgo". En otros temas, Touré y sus dos percusionistas —en calabaza y congas— se unen a Cooder y su imponente colección de instrumentos de cuerda, amén de unos cuantos músicos de sesión. A veces la batería de Jim Keltner añade demasiada torpeza californiana, pero, generalmente, Cooder y sus colegas proporcionan preciosos adornos líricos a la austeridad de Touré. El diálogo guitarrístico de "Gomni" es particularmente emocionante, con Touré trotando sobre el ritmo de la calabaza mientras Cooder lo escolta con unas notas que flotan en el aire como fuegos artificiales. "Amandrai", ya un clásico de Touré, recibe su tratamiento más *blues* y, con un contrabajo y la guitarra *slide* de Cooder, concluyendo todo con una delicada versión de la celebrada canción de amor "Diarabi".

Aunque en muchas ocasiones la colaboración entre un músico africano y un occidental célebre ha ocasionado el ahogo del primero por los excesos del último, Cooder se revela como una criatura poco común: un norteamericano que sabe ceder su puesto.

A pesar de su experiencia internacional, las canciones de Ali Farka Touré siguen arraigándose en su tierra. Profundamente patriótico, Touré anima a sus paisanos a trabajar en beneficio de todos: "Cada trabajo tiene su valor, todo el mundo debería hacer su contribución". En el tema "Dofana", el músico alaba al aldeano que lleva ese nombre, quien, durante una grave sequía, se quedó en su pueblo para instar a sus vecinos a cultivar la tierra, hasta que llegaron a cosechar toneladas de frutos y cereales. Para el cantante, "Mahaman Dofana representa la manifestación de las esperanzas del mañana", y merece más elogios que los corruptos tan citados por los *griots*: "No me interesan los millonarios que mienten, su dinero no vale nada. Si eres honrado y sólo tienes veinte francos, eso es dinero de verdad".

Touré, de familia noble, tampoco busca la adulación y recompensa de los *griots*, por lo que casi nunca toca en Malí: "La gente

regala todo lo que tiene durante una actuación, luego se queda sin nada: me da pena". Touré insiste: "No soy ningún *griot*. La música no es mi profesión, nunca lo ha sido y nunca lo será. Yo soy un granjero". Un granjero del verdadero corazón del mundo.

Discografia Seleccionada

Ali Farka Touré:
The River (World Circuit)
The Source (World Circuit)

Ali Farka Touré with Ry Cooder:
Talking Timbuktu (World Circuit)



Ali Farka Touré.

Toure Kunda

La música de Touré Kunda —la familia Touré— celebra el folclor de Casamance, la zona forestal en el sur de Senegal. Los hermanos Touré, hijos de un zapatero, siempre se sintieron encantados por el arte de los *griots* y de pequeños llegaron a ser responsables de anunciar con música los próximos bautizos y bodas de Ziguinchor, su pueblo natal. Siendo adolescentes se integraron en el grupo Esperanza Jazz, hasta que, primero Ismael, y luego Sixu Tidiane Touré, se marcharon a París en los años setenta. El duo perfeccionó un estilo que conjuntaba instrumentos modernos y tradicionales, inspirado por el *diamba dong* —baile de las hojas—, una ceremonia de iniciación a la edad adulta. Así lo explicaba Ismael: "Hay mucha música durante esa iniciación: cuando se quiere que los iniciados paseen, o vayan a comer, o echen una siesta. Al escuchar los distintos ritmos del *diamba dong*, se pueden descubrir muchos tipos de música. Por eso la gente oye en nuestra música algo de calipso, salsa, *highlife* y *reggae*".

Fueron precisamente los toques de *reggae* de su segundo disco, *Emma-Africa*, lo que les proporcionó su primer éxito en Francia y, con la incorporación del hermano mayor de los Touré, Amadou, en el siguiente álbum, *Turu*, profundizaron en los aspectos tradicionales sin privar a la música de su encanto pegadizo.

En 1983, la muerte súbita de Amadou, a causa de un infarto cuando contaba treinta y seis años, provocó un frenesí de actividad conforme al último deseo del fallecido: "Tenéis que seguir". Para financiar la repatriación del cádaver, Ismael y Sixu organizaron un concierto de homenaje, embellecido por la espontánea actuación de

la fulgurante bailarina Nabou Diop —que llegaría a integrarse en el grupo.

El siguiente disco fue otro cariñoso elogio al hermano perdido, *Amadou Tilo* —Sol de Amadou—: "Dinos cómo es tu sol / Estos que hoy bailan para ti quieren saberlo". En 1984 se reclutó a otro hermano, Ousmane, para la grabación de *Casamance Au Clair De Lune*, que significó una hermosa ampliación de su gama vocal, exhibida en una gira triunfal por Africa occidental.

Su vuelta a París provocó un giro hacia la alta tecnología: una colaboración con el productor norteamericano Bill Laswell, *Natalia*, cuya insensata colisión entre un *funk* monolítico y la sutileza de los Touré lanzó a la banda a la fama internacional.

Actualmente, Touré Kunda son víctimas de su propio éxito, un conjunto más en el sofisticado ambiente parisiense que ellos, más que nadie, han ayudado a crear. Sin embargo, la inspiración del *diamba dong* sigue potente en sus últimas obras: *Sarana*, una lección práctica de *electro-funk* para Bill Laswell, y el íntimo *Sili Béto*, con sus delicadas inflexiones de *jazz*.

Discografia Seleccionada

Em'ma Africa-Turu (Celluloid)
Amadou Tilo-Casamance (Celluloid)
Live Paris-Ziguinchor (Celluloid)
Sarana (Syllart)
Sili Béto (Trema)

En Kinshasa, durante el Año Nuevo de 1970, ocurrió una revolución musical: el debú de Tout Choc Zaiko Langa Langa cambió para siempre la música zairense —y, por consiguiente, la africana—, con el reto a la típica rumba dulce por parte de estos estridentes estudiantes. Uno de sus integrantes, el cantante Shungu Wembiado —Papa Wemba—, recuerda que "nuestras cabezas estaban llenas, llenas, llenas de ideas, y así evolucionamos en nuestro camino innovador. Rechazamos los instrumentos de viento. Decidimos tener no sólo un cantante, sino un puñado, dos, tres, cuatro, cinco o incluso seis cantantes, todos cantando a la vez con armonías distintas. Los viejos nos criticaron porque no respetábamos las reglas. Era algo rebelde, como el *pop* occidental. Era una rebelión".

Los orígenes de esta rebelión se hallan en una subcultura que surgió en Kinshasa durante los años treinta. Una pandilla, compuesta mayoritariamente por hijos de policías que podían eludir la cárcel, indujo al consumo de marihuana y la devoción a la música, ataviados con accesorios inspirados en los *westerns*, tales como tejanos, aunque la falta de caballos les obligó a conformarse con vespas y bicis conducidas acrobáticamente. Se llamaron los Bills —por Búfalo Bill— y crearon su propio argot —*hindubill*— con elaborados saludos y veinte maneras distintas de decir "dinero". Los jóvenes de Zaiko Langa Langa fueron los responsables de llevar la creatividad de este mundillo hermético a campo abierto.

Zaiko Langa Langa pronto siguió la tradición de los grupos zairenses de astillarse en una plétora desconcertante de conjuntos,

incluidos varios liderados por Papa Wemba, quien, posteriormente, llegaría a ganarse un público internacional para la estética peculiar del clan Zaiko.

Su primer grupo, Isifi Lokole, se disolvió después del encarcelamiento de su jefe por demostrar demasiadas cortesías a una aficionada jovencísima, pero la formación de Viva La Música[1], en 1974, lanzó a Wemba como pionero tanto en la música como en la indumentaria —su interés en la moda inspiró la fundación de la SAPE: Société Des Ambianceurs Et Des Personnes Elégantes—. Wemba lucía ropa de diseñadores japoneses y franceses e introdujo en sus conciertos la *griffe* —exhibición de las etiquetas de sus prendas y enumeración de sus precios—. Sin embargo, tanta extravagancia no le apartó de la vida callejera, mientras los jóvenes copiaban cada detalle de su estilo hasta el punto de encargar imitaciones locales de su ropa, adoptar su andar vaquero y las expresiones de *hindubill* salpicadas en sus canciones. Wemba renombró como Village Molokai su barrio de Kinshasa y se tomó tan en serio sus responsabilidades como *Jeune Premier* —Galán Joven— de este "imperio", que daba de comer a muchos de sus niños.

Aunque Wemba luce un cruce extraordinario de chándal y tienda de campaña en la portada de su último disco, *Emotion*, grabado en 1995, hoy modera sus excentricidades y resta importancia a la SAPE: "cuando digo 'bien peinado, bien afeitado, bien perfumado,' simplemente animo a los jóvenes a ir limpios y pulcros. Cuando alguien va bien vestido, es bien recibido en todas partes".

Wemba siempre ha estado decidido a demostrar que es más que un maniquí y, en efecto, su creciente reputación mundial está basada en una inteligencia musical formidable y, sobre todo, en una voz llamativa. En un país repleto de voces cantantes improbablemente angelicales, el descarado Papa Wemba destaca como ángel caído.

No en vano su "primera profesora y primer público" fue su madre, una plañidera profesional de quien Papa heredó su capacidad de proyectar la emoción, y, por sinceros que sean los sentimientos del cantante, nunca inhiben a su astuta consciencia del efecto que su canto produce en los oyentes. Además, está fuera de toda duda que haya fiesta segura en su música, un deseo tan genuinamente africano de

---

[1] Así llamada por la exhortación típica de Johnny Pacheco.

comunicar emociones personales a través de la celebración comunal que garantiza, en la obra de Wemba, una ambigüedad fascinante.

A pesar del enorme éxito de Viva La Música, Wemba nunca dejó de sentirse limitado en su país, tanto económica como artísticamente, llegando a afirmar: "No quiero tocar únicamente para los zairenses; voy a cantar para toda la humanidad". Wemba, que siempre ha apreciado la música norteamericana —sus compañeros en Zaiko Langa Langa llegaron a otorgarle el apodo de "Jules Presley"—, considera que "el único defecto de los músicos zairenses es que no escuchan música producida en Europa, Estados Unidos u otros países africanos. Hay que estar abierto, y hay pocos que tengan ese espíritu".

En 1987 Wemba se marchó con Viva La Música a París, donde pronto comprendió que tampoco sus colegas zairenses estaban suficientemente abiertos para enfrentarse a su eclecticismo. Con el fin de paliar este inconveniente, el cantante incorporó a músicos europeos y japoneses para mejor salpicar con ingredientes de *rock* y *soul* la receta básica del baile zairense, aunque las aventuras cosmopolitas de Wemba sólo constituyen un factor de su ecuación musical, pues, desde sus principios en Zaiko Langa Langa, Wemba ha encontrado su inspiración básica en los ritmos de la tradición indígena.

Grabando ejemplos de folclor en diversas ceremonias de Kinshasa para reinterpretarlos luego en su propio repertorio, Wemba introdujo el *lokole* —un tambor fabricado a partir de un tronco hondo—, en su concepto moderno, explicando que "es como un teléfono móvil que comunica una aldea con otra". En 1994 la percusión tradicional se repitió como elemento clave del sonido sofisticado del álbum *Foridoles*, un retorno al *soukous* para sus aficionados más puristas.

Papa Wemba considera como progreso inevitable esta fusión de la tradición y la alta tecnología: "siempre han existido las tradiciones antiguas, son simplemente los medios de comunicación que han evolucionado".

El repaso de la tradición sigue vigente en Zaire con la aparición de Swede Swede, una nueva generación de rebeldes que ha prescindido de las guitarras del soukous en favor de las armónicas y la percusión tradicional: en Africa, originalidad aún significa regreso a los orígenes.

Discografia Seleccionada

Zaiko Langa Langa:
Meilleurs Souvenirs (FDB)
Zaire-Ghana (RetroAfric)
Avis De Récherche (Stern's)

Papa Wemba:
Papa Wemba (Celluloid)
Foridoles (Sonodisc)
Le Voyageur (Real World)
Emotion (Real World)

Swede Swede:
Mokili Etumba (UWME)



Papa Wemba.

Canciones

Soy Un Griot [1]

Soy un *griot*. Soy yo, Djeli [2] Mamoudou Kouyaté, hijo de Bintou Kouyaté y Djeli Kedian Kouyaté, maestro del arte de la elocuencia. Desde tiempos inmemoriales los Kouyaté han servido a los príncipes Keita de Mali; somos las vasijas del habla, somos los depositarios de ancestrales secretos. El arte de la elocuencia no tiene secretos para nosotros; sin nosotros, los nombres de los reyes habrían desaparecido en el olvido, somos la memoria de la humanidad; nuestras palabras resucitan las hazañas y proezas de los reyes para las jóvenes generaciones.

Mi conocimiento deriva de mi padre, Djeli Kedian, que también lo obtuvo de su padre; la historia no tiene misterios para nosotros...

La historia de sus antepasados yo enseño a los reyes, para que sus vidas sirvan como ejemplos, pues el mundo es viejo, pero el futuro surge del pasado.

Mi palabra es pura y libre de toda mentira; es la palabra de mi padre; es la palabra del padre de mi padre. Te daré las palabras de mi padre tal como las recibí. Los *griots* regios no conocen la mentira...

Escuchad mis palabras, los que quieran saber...

[1] Texto perteneciente a "Las Palabras del Griot Mamadou Kouyaté", incluido en la obra *Sundiata*, publicada en edición francesa por Présence Africaine —1960—, y en edición inglesa por Longman —1965.

[2] *Djeli: griot*, en *mandinga*.

Africa Recuerda

El ayer ha pasado pero tenemos que recordarlo
Mis antepasados sufrieron esclavitud
Un árbol crece desde sus raíces
Y yo jamás dejaré de recordar

Sígueme, si quieres
Sí, ahondo en el pasado
Estoy recordando

En otro tiempo habrían venido a buscarte a tu casa
Y te habrían llevado lejos con las manos atadas
No hubieras visto a tu familia ni tus bienes
Nunca, nunca más

Así los africanos hemos tenido que esforzarnos
Hasta que por fin hemos recuperado lo más importante que tenemos
Nuestra cultura
No renuncies a tu cultura por nada en el mundo

La razón de que riñamos y peleemos en Africa
Incluso hoy
Es porque a los líderes africanos les gusta demasiado el poder
Lo que tendríamos que hacer es unirnos
La unidad es el poder

Ahora hay mucha gente nuestra en el extranjero
Que se marcharon hace tiempo
No tienen donde caerse muertos
Y no pueden hacer nada
Nunca volverán a ver a sus familias

Ndella Wade
Dame un poco de tu bondad
Dondequiera que pases el día, eres la favorita de todos
Y si pasaras la noche, tuya sería la casa
Eres la hija de mi madre[1]

Sígueme, si quieres

Lloro por Africa

Si la esperanza no está rota
Y la verdad no está perdida
Encontraremos el poder en la unidad
Voy a llorar otra vez
Porque Africa debe estar unida

Titulo Original: Africa Remembers.
Autor: Youssou N'Dour (Senegal).
Album: *Eyes Open* (CBS/Sony).
Lengua: Wolof.

[1] Tropo *wolof*, cuyo significado es "ojalá fuera tu hermano, sería un orgullo para mí".

Turista

Nuestra fama se debe a la hospitalidad del país
El cantante canta a la hospitalidad de Senegal
El escritor escribe sobre la hospitalidad de Senegal
Teniendo en cuenta tal prestigio
Los senegaleses debemos hacer todo por mantener la reputación que nos han dado

Si recibimos a turistas
Debemos mostrarles que Senegal es un país hospitalario
Así, aunque se marchen
Volverán a visitar nuestro país

Tú, taxista, debes ser honrado en tu trabajo
Tú, comerciante, debes ser serio en tus negocios
Todo lo que traen los turistas a Senegal es para los senegaleses
Así pues, seamos honrados
Porque la imagen que quieras dar debe corresponder a la realidad

Hay que dar la bienvenida a todo aquel
Que visite tu país
De modo que cuando regrese a su casa
Ya sólo piense en volver

La suciedad y la falta de sanidad
Son factores que podrían ocasionar
La desaparición de los turistas
La delincuencia también puede influir
En la disminución del turismo

Así pues, debemos encarnar la fama que nos han dado
Debemos compartir con los turistas
Nuestros esfuerzos y nuestras ideas
Para que vuelvan

¡Hago propaganda de mi país!

Titulo Original: Tourista.
Autor: Youssou N'Dour (Senegal).
Album: *(Wommat) The Guide* (CBS/Sony).
Lengua: *Wolof.*

No Nos Movamos

Desde los tiempos de la esclavitud
Los negros se han afligido
Los negros han sufrido
Los negros han sido injuriados

Ahora con la llegada de la independencia
Hay blancos en todas partes
Hay blancos en Africa
Hay blancos en Senegal
Hay blancos en Costa de Marfil
Hay blancos en Malí

Los llamamos
Cooperantes franceses
Cooperantes chinos
Cooperantes japoneses
Decimos: los blancos son nuestros hermanos de leche

Guarda mis cosas, hermana mía
La CRS está por todas partes[1]
Sólo utiliza la violencia
Para que nos movamos
No nos movamos, no nos movamos
No hay manera de movernos, no nos movamos

En los países del blanco
Hay humillación cotidiana
Cada día la vergüenza
Cada día llaman a la policía
Cada día detenciones
Cada día deportaciones aéreas

El negro habla francés
El negro habla inglés
El negro habla chino
El negro habla japonés

Para demostrar que quiere la paz
Pero eso no es suficiente

Los niños que han nacido
De padres negros y blancos
No están contentos

Diálogo, diálogo
Hay que hablar
La madre dialoga
El padre dialoga...

Titulo Original: Nou Pas Bouger.
Autor: Salif Keita (Mali).
Album: *Ko-Yan* (Mango).
Lengua: *Bambara*.

CRS: Brigada antidisturbios de la Policía francesa.

¿Quien Va A Pagar?

Si es verdad que la Democracia es buena en sí misma
Y que los pueblos oprimidos la necesitan
Para que las minorías soberbias dejen de reinar
Como dueñas absolutas de las mayorías
Hambrientas y sin techo
Hoy constato amargamente
Que en lugar de responder a nuestros problemas
La Democracia
Corrompida por lúgubres calculadores
Se ha convertido en una especie de epidemia
Una calamidad para la gente de la calle
Que, desgraciadamente
Es la única que paga la cuenta

Mientras que la Organización Mundial de la Salud
No deja de prodigarnos consejos
Para que podamos ponernos a salvo
De enfermedades capaces de matar a muchos y rápido
Mira cómo la Democracia
Utilizada de forma abusiva y sin aviso
Por vendedores de ilusiones y mentiras
Bate hoy todos los récords de rapidez en matanzas
Más que el sida
La mala gestión de la Democracia ha matado demasiado

En el nombre de la santa Democracia
Los egoístas y fascistas lo han saqueado todo
Para lograr sus ambiciones
Han explotado el descontento de los miserables
El descontento a causa de la crisis económica
Impuesta a nuestros pueblos por los socios capitalistas
Con la fijación caprichosa del precio de compra
De nuestras materias primas
Y también
El descontento debido a la mala repartición
De los ingresos de nuestras riquezas

Liquidadas a precio de saldo
Los aventureros se han aprovechado
Haciendo bajar a nuestros hijos a la calle
Para que se quemen y los maten
Teniendo mucho cuidado
De poner a su prole a salvo
Como siempre
¡Han martirizado a la gente llana!
Una vez más, los miserables hemos servido de cobayas

¿Cuántos son
Los pobres ingenuos e inocentes caídos
En Malí, en Burkina Faso, en Argelia?
¿Cuántos son
Esos a los que los malos gestores de la Democracia
Han empujado al sacrificio supremo en Togo, en Costa de Marfil?
¿Cuántos son
Los que fueron sacrificados en Camerún, en Gabón
En Zaire, en Madagascar?
Gratuitamente
Por haber confiado en los charlatanes
De la Asociación de Mentirosos Reunidos
¡Los políticos!
Si es verdad que no se hace una tortilla
Sin romper los huevos
¿Han preguntado su opinión a los huevos?
Es cierto que la mentira de los políticos
Sólo compromete a los que se la creen
Pero, hoy
A la hora de hacer balance
Balance calibrado en daños materiales
En patrimonios nacionales
En vidas humanas
¿Quién va a pagar?

Sin el respeto a la opinión de los demás
El diálogo, la tolerancia, el perdón
¿La Democracia tiene razón de ser?

Sin embargo, necesitamos la Democracia
¡La verdadera!
La que nos permita llenar el foso
De las desigualdades sociales
No la que, mal gestionada, causa más estragos
Que una epidemia de disentería aguda
¡Sí a la Democracia!
¡No al sacrificio de vidas humanas!
¿Quién va a pagar?

¿Quién va a pagar?
¿Quién va a pagar por la sangre que han derramado?
¿Quién va a pagar?

Compatriotas ¿quién va a pagar?
¿Quién va a pagar por mis compañeros
Que fueron sacrificados por nada?
¿Quién va a pagar?
¿Quién va a pagar?

Titulo Original: Na Wou Go Pay.
Autor: Lambo Sandjo Lapiro (Camerún).
Album: *Ndinga Man Contre-Attaque: Na Wou Go Pay?* (Indigo), de Lapiro de Mbanga.
Lengua: Francés.

Los Pobres No Tenemos Derechos

Si viajas, no tengas prisa
Hay muchos problemas en el camino, así que no tengas prisa
Yo hice un viaje, llegué sano y salvo
Llegué en paz
En paz
Qué amargas palabras
Todos vivimos en Dar Es Salaam [1]
En Dar Es Salaam todos estamos solos
En Dar Es Salaam todos vivimos en casas alquiladas
¿Por qué meterse en los asuntos de tu hermano
Si sólo ha comido hojas de mandioca?
No tengo nada que decir, nada que decir
No tengo nada que decir
Remmy es un debilucho, Remmy cara fea
Remmy no tiene nada que decir frente a sus semejantes

Una bici no tiene ni voz ni voto frente a una moto
Una moto no tiene ni voz ni voto frente a un coche
Un coche no tiene ni voz ni voto frente a un tren
Los pobres no tenemos derechos

Yo soy pobre, no tengo derecho a hablar
Pobre y débil frente a los poderosos
Débil mientras quieran los poderosos
Una liebre no tiene ni voz ni voto frente a un león
Una rata no se pasea frente a un gato
Es Dios quien paga el bastón de los pobres
Los pobres no tenemos derechos

Titulo Original: Mnyonge Hana Haki.
Autor: Remmy Ongala (Tanzania).
Album: *Nalilia Mwana* (Womad).
Lengua: *Swahili*.

---

[1] Dar Es Salaam: capital de Tanzania. Literalmente, significa "asilo de paz".

Ankoay[1]

Me impresionó ese pájaro llamado *ankoay*
Se cayó de un arbol y se rompió un ala
Pánico infundió entre expertos y científicos
Necesitaban mucho dinero de algún sitio
Y pronto lo encontraron
Decidieron examinar al pájaro
A todos nos sorprendió que tuviera que ser tratado en el extranjero

¿Y las enfermedades que nosotros padecemos y nos dejan cicatrices?
Las carreteras llenas de baches y barro en todas partes
Discriminación entre la misma población
Y cada vez hay más criminales
Necesitamos ayuda para mejorar nuestra vida
Necesitamos dinero para desarrollarnos
Queremos ser un *ankoay* para que algún día podamos curarnos

Y decían: "¡Paciencia! Pronto llegará ayuda y asistencia"
Pero la gente ya está harta
No puede dormir ni descansar
No tiene ningún refugio
Y cada vez hay más pobreza
Pero no hay remedio
Vamos a tener que deslomarnos siempre para conseguir algo

Si quieres que te traten como a un *ankoay*
¡Has de estar in *extremis!*

Título Original: Ankoay.
Autor: Tina Norosoa Raharimalala-Hanitrarivo Rasoanaivo (Madagascar).
Album: *Bibiango* (Green Linnet/Xenophile), de Tarika.
Lengua: *Malgache.*

[1] *Ankoay*: ave que se halla en peligro de extinción.

Todo Tiene Su Limite

Tu padre nunca fue fogonero
Tampoco carbonero
Ni marinero ni barquero
Carpintero ni albañil
Ni panadero ni pescador
Ni aún menos chapucero
No sabes lo que es estar en un apuro
Para ti la pobreza siempre fue un cuento
Nunca luchaste por la libertad
Entonces, dime, ¿quién te crees que eres
Para juzgar la realidad de nuestro pueblo?
Los humildes cristianos callan
Y la justicia del pueblo no tiene voz
Desde tu tribuna insultas
Y calumnias incluso a Dios
Pero bajo el cielo
Todo tiene su límite
Y tu poder no es infinito
Ahí está Cabo Verde

Titulo Original: Tudo Tem Se Limite.
Autor: Manuel De Novas (Cabo Verde).
Album: *Cesaria* (Lusafrica/Sony), de Cesaria Evora.
Lengua: Criolu.

Caballero

Yo no tengo nada de caballero

Hace calor en Africa y me conformo con eso
Yo sé qué ropa hay que llevar, pero mi amigo no lo sabe
Lleva calcetines y zapatos
Lleva calzoncillos y camiseta
Lleva pantalones y camisa
Lleva corbata y americana
Y lo cubre todo con un sombrero

Eso sí que es un caballero
Suda por todas partes
Hasta que se cae desmayado al suelo
Huele a mierda

Titulo Original: Gentleman.
Autor: Fela Kuti (Nigeria).
Album: *Gentleman* (Phonogram).
Lengua: *Pidgin*.

El Mujeriego

Que los hombres me perdonen por lo que voy a decir
He sido seducida, engañada y abandonada
Con paciencia él eludió mi vigilancia
Y se aprovechó de mí
Los mujeriegos seducen y engañan
Y nosotras somos tan vulnerables en el extranjero
O en la ciudad, como en Costa de Marfil
Los mujeriegos te engañan
Las prostitutas seducen
Y cuando el seductor se casa contigo
Te presenta como su primera dama
El pilar de su casa
Pero pronto se casa con una segunda
Que será la madre de sus hijos
Luego una tercera que le hará feliz
Y una cuarta, su favorita
Y nosotras habremos sido engañadas y abandonadas
Oíd la suerte reservada a la mujer en su impotencia
Sin embargo, el mismo Dios recomienda el matrimonio
Y aquí estoy yo, seducida, engañada y abandonada
En la gran cuidad, los seductores te engañan

Titulo Original: Dugu Kamelenba.
Autor: Oumuru Sangaré (Malí).
Album: *Ko Sira* (World Circuit)
Lengua: *Wassoulou.*

Donde Las Mujeres No Tienen Madres

Se han reído de nosotros
Pero nosotros reiremos los últimos
Porque estamos bien preparados
Incluso tenemos hechas las maletas
Nos vamos donde hay marcha
Donde las mujeres no tienen madres
Nos vamos a la gran ciudad
Donde sólo sobreviven los fuertes
Seguid riendo
Seguid riendo

Ahora no reís
Nos vamos donde hay marcha
Donde las mujeres no tienen madres

Titulo Original: Zwa Mfazi Onge Mama.
Autor: Simon Nkabinde (Africa del Sur).
Album: *The Lion Of Soweto* (Earthworks), de Mahlathini.
Lengua: *Zulu*.

El Aldeano

Amigos, ¡qué puedo decir de mi vida antes de llegar aquí!
Antes me quedaba tranquilo en mi aldea
Con mi mujer y mis tres hijos
Trabajaba en mi huerto con mi primo
—Mi primo —misma madre, mismo padre—
Estaba tranquilo, pero dije, no
Porque cuando veía a la gente que regresaba de la capital
Con pantalones bonitos, radiocasetes bonitos y zapatos bonitos
Dije, no, yo también he de ir a Abidjan

Así que dejé todos mis asuntos en la aldea
Y una madrugada subí a un gran camión camino de Abidjan
Pero, amigos, una vez en Abidjan
En un par de días lo vi muy claro
Las cosas en la capital no son como me las había imaginado
La gente sufre y la vida es dura
En Abidjan hay demasiada prisa

He dejado mi aldea, mi mujer y mis hijos
He venido a Abidjan para buscar trabajo
He dejado mi casa, he dejado mi huerto
He venido a Abidjan para buscar trabajo
Hoy, sinceramente, lo lamento
Abidjan es difícil, de verdad

Desde que llegué no he encontrado trabajo
En todas partes me dicen: "No hay vacantes"
Me gustaría volver a mi aldea
Pero me da vergüenza porque no he ganado nada
Aunque, amigos, de verdad que quisiera volver
Prefiero mi huerto que quedarme
Aquí en Abidjan en tiempos tan duros

La vida en Abidjan no es moco de pavo
Vas al mercado y no tienes medios para comprar nada
Todo es tan caro

¡50 francos por un *achéké!* y ni siquiera me llena la boca
El *barindau* es caro, la *mandioca* es cara
¡Y no hablemos del arroz!
Incluso el *kimala* es caro, el *barindau* es caro

Amigos, voy a volver a mi aldea
Quiero quedarme tranquilamente con mi mujer y mis hijos
Es mucho mejor

(Hablado) ¿Sabéis qué? Cuando fui a Abidjan a buscar trabajo, ¿sabéis qué me preguntaron? "¿Tienes algún diploma?" Yo dije, "¿Diploma? ¿Qué es eso?" Y ellos dijeron: "Papeles de blancos. ¿Tienes algún papel de blanco?". "Yo no tengo ningún papel de blanco". Me dijeron: "Las cosas son así, hermano. No hay trabajo para ti".

No he encontrado trabajo
No he encontrado dinero
No he encontrado nada para comer
No he encontrado casa
Tengo un montón de problemas

Titulo Original: Le Villageois.
Autor: Daouda Koné (Costa de Marfil).
Album: *Daouda* (casete africana).
Lenguas: *Diula* y francés.

Achéké: plato de comida que se vende en la calle, igual que los que se citan a continuación.

Materialismo

No te enfades si no estás satisfecho
Sólo has de tener fe en Alá
Con fe en Alá
El Todopoderoso responderá a tus oraciones
Sí, es verdad... todo llega con el tiempo
Si hoy eres pobre y fuerzas a Alá
Acabarás robando
Y eso no te conviene
Sí, todo llega con el tiempo

¡El materialismo!, ¡la gente de hoy y su materialismo!
Todos persiguiendo el materialismo
Todo llega con el tiempo...

Titulo Original: Fenko.
Autor: Kanté Manfila (Guinea).
Album: *Ni Kanu* (Hemisphere).
Lengua: *Malinke*.

Oh, Mama

Ha llegado la hora del amor verdadero
Mujeres, ¡alzaos y celebradlo conmigo!
El merecido respeto que os faltaba ya está aquí

Nunca niegues el respeto a tu madre
Debemos compartir todo lo que tengamos con ella
Hoy es una anciana
Y tú eres la mancha que le ha deslustrado con la vejez
Al chupar de sus pechos
Y dormir en su espalda

Apenas los niños crecen y se hacen hombres
Cuando olvidan quién es su madre
Incluso un becerro recuerda quién es su madre
Todas las ardillas y monos recuerdan quién es su madre

Titulo Original: O Mama.
Autor: Gimo Abdul Remane (Mozambique).
Album: *Mama Mosambiki* (Real World), de Eyuphuro.
Lengua: *Makua*.

Papa

Estoy orgulloso de tu filosofía y tu lealtad
Y también de que no seas como aquel
Que anda por ahí diciendo tonterías
Sobre todo estoy orgulloso de tu respeto
A la religión del Profeta Mahoma
¡Oh, papá!

Recuerdo lo reticente que eras conmigo
Cuando era niño, que incluso tenía miedo de hablarte
Pero ahora que soy adulto entiendo por qué lo hacías
He descubierto una costumbre tuya que me encanta
Cuando llega el momento de decir la verdad
Lo haces sin vacilar
Porque crees en Dios
¡Oh, papá!

Todo niño que tiene mamá también tiene un papá
Y los padres siempre piensan que su hijo es el más bendito
De todos los niños
Cuando el niño se hace mayor se lo agradece a su padre
Aunque no dijera nada de pequeño
Observaba a su padre sin darse cuenta
Del esfuerzo que hacía por él
Si tú tienes mujer e hijos
Sabrás el dinero que has de gastar cada día
En tu familia

La vida es muy dura
Sobre todo si quieres lograr algo
Además, hay enemigos que te atacan
Gente que utiliza brujería
Y otros que te cierran todas las puertas

Cuando llega la buena fortuna
Entra con mucha facilidad, como aguja e hilo
Pero, cuando se marcha, nada puede impedírselo

La gente discute
Algunos dicen que la vida vale la pena
Otros que no
Para mí, la vida no es para discutir
Ni para dudar ni pelear
Porque ya no quedan peces grandes
Sólo quedan pequeños
Que están llenos de espinas
Y si no tienes cuidado
Podrías clavártelas en la garganta

Titulo Original: Papa.
Autor: Thione Seck (Senegal).
Album: *Papa* (casete africana).
Lengua: *Wolof.*

Los Niños Hemos Fallado

El niño a quien yo tanto quería, niño, niño, ¡oh, mira!

El niño a quien tanto querías
Mientras crecía haciendo garabatos en la pared
Tú pensabas: será profesor
Mientras crecía leyendo libros
Tú pensabas: será médico
Mientras crecía haciendo toda clase de trabajos
Tú pensabas: él nos cuidará
Y mientras la niña crecía jugando con una casa de muñecas
Tú pensabas: será un ama de casa

Niños, ¡oh, mirad!, los niños hemos fallado

El niño a quien tanto querías y cuidabas, por quien llorabas
(Los niños hemos fallado)
A quien tanto querías, por quien llorabas y perdías el sueño
(Los niños hemos fallado)
Hoy van a procesarle por robo
(Los niños hemos fallado)
Hoy van a procesarle por homicidio, un asesino con hacha
(Los niños hemos fallado)
¡Ay, ay, ay!, parir es doloroso

Mamá, cuando tu niño sea grande
¿Qué te gustaría que fuera?
¿Médico? ¿enfermero? ¿profesor?

Entre mis cinco hijos, ¡ni uno enfermero!
(Los niños hemos fallado)
Entre mis diez hijos, ¡ni uno profesor!
(Los niños hemos fallado)

¡Ay, ay, ay!, un dolor abrasa mi corazón
¡Ay, ay, ay!, parir es doloroso

Titulo Original: Vana Tinogumbura.
Autor: Elijah Madzikatire (Zimbabue).
Album: *Viva Zimbabwe!* (Earthworks), Varios artistas.
Lengua: *Shona.*

Si Te Vas

Si te vas hoy
¿Quién cuidará el campo que labramos juntos?
Si te vas hoy
¿Quién cuidará la flor de nuestro amor?
¿Quién cuidará el campo
Y quién cuidará al niño
Que trajimos al mundo?

¿Qué voy a hacer con mi corazón
Que te has llevado
Ahora que te has ido?

Titulo Original: Awa Y'Okey.
Autor: Papa Wemba-Lokua Kanza (Zaire).
Album: *Emotion* (Real World).
Lengua: *Lingala.*

Lunes

El lunes te conocí por casualidad
El martes apareciste en mi sueño
El miércoles nos enamoramos
El jueves era la mujer más feliz
El viernes no nos vimos
El sábado estaba en la cama, enferma
El domingo nos encontramos e hicimos el amor

Si no te hubiera visto el domingo me habría vuelto loca
Nuestras caricias duraron todo el día

Mi dulce amor, mi dulce amor, eres todo mío
¿Quieres que vaya?

La próxima vez no me enamoraré de un hombre guapo
No me reiré a su lado
Ahora conozco mi punto débil
Mi punto débil
No sé cómo hizo su casa en mi corazón
Su casa en mi corazón
Hizo de mi corazón su almohada y se alimenta de mi amor
Se alimenta de mi amor

Sea lunes o martes, voy detrás de él
Sólo para vislumbrar a mi amor

Si estás pensando en que crezca nuestro amor
Si lo estás pensando... ¡ah, oh!
Deberías saber que el matrimonio es un pilar
Deberías saberlo
Lo que me haría sentir feliz y orgullosa
Tan orgullosa
Es que nos casáramos para lo bueno y para lo malo

Titulo Original: Sengno.
Autor: Aster Aweke-Yayeh Yeradalameriw-Abebe Melese (Etiopía).
Album: *Aster* (Columbia/Triple Earth).
Lengua: *Amhara.*

Noah Libuko [1]

Matamos vacas y las llevamos a la carnicería
Para comer su carne
Pero no vemos el cuchillo de Dios en la garganta de un hombre
Cuando muere
En vez de llevar la carne a la carnicería
Enterramos el cadáver

Así la tumba es la carnicería
Para la carne del hombre
En la tierra hay gusanos que comen la carne
Y están contentos
Del mismo modo nosotros comemos
Las vacas que matamos

Así pues, no llores más
Y cuida a la mujer de tu padre
Y a tus hermanos y hermanas

Titulo Original: Noah Libuko.
Autor: Shem Tube (Kenia).
Album: *Abana Ba Nasery* (Globestyle).
Lengua: *Luhya.*

[1] La composición de esta canción fue encargada por Noah Libuko para el funeral de su padre.

Indice Alfabetico

Abubaki: 19
Ade, King Sunny: 22, 33-34, 52, 75
African Brothers: 12, 13
African Jazz: 15, 53
Africando: 39, 40, 112
Alexandra Black Mambazo: 89
Allen, Tony: 73, 75
Ambassadeurs Du Motel De Bamako: 66, 69
Ambassadeurs Internationales: 67, 69
Armstrong, Louis («Satchmo»): 18, 51
Asare, Kwame («Sam»): 11, 24
Aweke, Aster: 35-36, 148

Bajourou: 16
Baker, Ginger: 28
Balzac, Honoré: 59
Banco Mundial: 106
Beatles, The: 71, 90
Beethoven, Ludwing van: 14
Belafonte, Harry: 91, 97
Bella Bella: 41
Bella Mambo: 41, 42
Bembeya Jazz National: 11, 13, 37-38, 47
Biko, Steve: 45
Bile, Moni: 21
B. Leza: 55
Bongo Man, Kanda: 20, 21, 22, 41-42
Bréant, François: 68
Brown, James: 20, 71, 73
Browne, Jackson: 69
Byrne, David: 42

Camara, Abouboucar Demba: 37
Cannibalis: 19
Carmichael, Stokely (Kwame Touré): 91
Chapman, Tracy: 104
Cherry, Neneh: 106
Chiweshe, Stella Rambisai: 43-44
Clegg, Johnny: 9, 45-46
Colón, Cristobal: 19
Coltrane, John: 23
Cooder, Ry: 114, 115, 116
Cooke, Sam: 93
Copeland, Stewart: 79
Cruz, Celia: 105

d'Almeida: 24
Dark City Sisters: 89
Denselow, Robin: 75
Devera Ngwena: 17

Diabaté, Kélétigui: 48
Diabaté, Sékou: 12, 37-38
Diabaté, Sidiki: 47
Diabaté, Sona: 38
Diabaté, Toumani: 11, 47-49
Diago, Beulah: 44
Diamono: 101, 102
Dibala, Diblo: 20, 21, 41-42
Dibango, Manu: 25, 27, 28, 30, 50-53, 58, 81
Dieng, Pape: 103
Diop, Nabou: 118
Diop, Ousmane Hamady: 86
Diop, Papa Samba: 101
Dissidenten: 43
Dofana, Mahaman: 115
Doumbia, Nahawa: 107

Ellington, Duke: 18
Emerson, Simon: 86
Esperanza Jazz: 117
Etoile de Dakar: 39, 102, 106
Evoloko: 24
Evora, Cesaria: 54-56, 136
Eyuphuro: 145

Fania All Stars: 52
Faye, Habib: 103, 105
Ferré, Gianfranco: 23
Franco: 14, 16, 17, 21, 38, 57-60, 98

Gabriel, Peter: 28, 103, 104
Gainsbourg, Serge: 69
Gawlo, Coumba: 110, 112
Genet, Jean: 65
Glover, Danny: 78
Guerra, Juan Luis: 42

Haile Selassie: 91
Hassan Kuban, Ali: 61
Hedzoleh Sounds: 98
Hendrix, Jimi: 47
Hooker, John Lee: 114
Huddleston, Trevor: 97
Hudson, Mark: 10

Iglesias, Julio: 24
Isifi Lokole: 120

Jackson, Michael: 20, 52
Jaluka: 45
Jazz Maniacs: 19

Kanté Manfila: 66-67, 70, 142
Kanté, Mory: 48, 62-64
Kasabele, Joseph: 15, 51
Kass Kass: 21
Kassav': 21
Kassemady: 48, 112
Keita, Salif: 29, 48, 52, 63, 64, 65-70, 112, 113, 129-130
Keita, Sundiata: 10, 19, 23, 63, 65, 66
Keltner, Jim: 117
Kennedy, John F.: 91
Ketama: 48, 49
Kidjo, Angélique: 30, 53, 71-72
King Bruce: 27
Kipling, Rudyard: 78
Koïta, Ami: 10
Konaré, Alpha: 48
Koné Daouda: 140, 141
Koné, Tidiane: 66
Koola Lobitos: 73
Kouyaté, Basékou: 48
Kouyaté, Kandia: 10
Kouyaté, Mamadou: 9, 125
Kouyaté, Sory Kandia: 14
Kühn, Joachim: 79
Kuti, Fela: 28, 53, 73-76, 98, 137

Ladysmith Black Mambazo: 25, 26, 53, 77-78
Lapiro de Mbanga: 131-133
Laswell, Bill: 28, 118
Lavillier, Bernard: 69
Lee, Spike: 78, 105
Legrand, Michel: 69
Lelele, Aaron: 19
Lema, Ray: 79-80, 81
Lincoln, Abraham: 98
Lô, Ismaël: 112
Loketo: 42
Lokua Kanza: 81-82, 147

Maal, Baaba: 29, 83-97
Mabuse, Sipho: 19
Madzikatire, Elijah: 146
Mahal, Taj: 114
Mahlatini (Simon Nkabinde): 88-90, 139
Mahotella Queens: 89-90
Makeba, Miriam: 47, 53, 71, 89, 91-92, 97, 98
Makgona Tshole Band: 89, 90
Makwoke, Charles: 95
Malcolm X: 73
Mandela, Nelson: 28, 45, 104
Mandela, Winnie: 43
Mangelepa, Les: 17
Mangwana, Sam: 59, 60
Mapfumo, Thomas: 44, 93
Marley, Bob: 20, 24, 94
Masekela, Hugh: 97-99
Mashiyane, Spokes: 19
Matchatcha: 42
Mbata, Saba: 95
Mbenza, Syran: 21
M'Bida, Douglas: 21
Mboup, Ndeye Sokhna: 101
Mchunu, Sipho: 45
MC Mell O: 52
Mengistu Haile-Mariam: 35
Mensah, E. T.: 12, 25, 26
Mobutu, Sese Seko: 14, 57, 79
Morricone, Ennio: 49
Mozart, Wolfgang Amadeus: 14, 59
Muchena, Amai: 44
Mugabe, Robert: 93, 94
Muzorewa, Abel: 94

Namiro, Jean-Claude: 21
N'Dour, Youssou: 52, 81, 84, 100-106, 126-128
Knosi, West: 77, 90
Nkrumah, Kwame: 12, 13
Nyerere, Julius: 17

Obey, Ebenezer: 33, 34
Ohiri, Bob: 75
Olatunji, Babatundi: 23
Olomide, Koffi: 23
Onassis, Jackie: 52
Onema, Pascal: 17
Ongala, Remmy: 17, 30
Orchestre Baobab: 39-40
Orchestre Kinois: (OK Jazz) 15, 42, 57-60
Orchestre Virunga: 17
Organización Mundial de la Salud: 133
Orquesta Aragón: 102
Osadebe, Stephen Osita: 29

Pacheco, Johnny: 102, 120
Papa Noel: 59, 60
Pearson, Melissa: 29
Phiri, Ray: 89
Presley, Elvis: 93

Quatre Etoiles: 21, 112

Rail Band de Bamako: 16, 63, 64, 66
Real Sounds: 17
Redding, Otis: 93
Reebop Kwaku Baah: 28
Rencontre Des Geneations: 49

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 04125 057 0

Rochereau (Tabu Ley): 17, 38
Rykiel, Jean-Philippe: 68, 105

Sangaré, Oumou: 107-109, 112, 138
Santana, Carlos: 69
Savuka: 45, 46
Seck, Alla: 103, 104
Seck, Mansour: 83, 84, 86, 87, 112
Seck, Thione: 40, 144, 145
Shabalala, Joseph: 77, 78
Shakespeare, William: 59
Shorter, Wayne: 69
Shtokolov, Boris: 78
Sidibé, Balla: 30, 40.
Sidibé, Coumba: 107
Simon, Paul: 13, 19, 28, 77, 78, 89, 92, 98
Sissoho, Baba: 10
Sly and Robbie: 52
Smith, Ian: 93, 94
Soki, Vangu Dianzenza: 41
Soto, José: 49
Spillane, Davy: 85
Springsteen, Bruce: 104
Star, Rigo: 21
Star Band: 101, 102
Stefanow, Profesor: 80
Sting: 104
Super Etoile De Dakar: 102-104
Swede Swede: 122, 123
Sylla, Ibrahima: 68, 79, 85, 111-112

Tarika: 135
Temptations: 78
Thiam, Assane: 102
Thomas, Sam Fan: 21
Thompson, Danny: 48, 49
3 Mustaphas 3: 44
Tiékoro, Bagayogo: 66
Tounkara, Jalimadi: 16
Touré, Aladji: 21
Touré, Ali Farka: 69, 113-116
Touré, Amadou: 117, 118
Touré, Ismaël: 9, 117
Touré, Ousmane: 118
Touré, Sékou: 13, 14, 37, 38, 67
Touré, Sixu Tidiane: 117
Touré Kunda: 52, 53, 117-118
Traffic: 28
Traoré Kélétegui: 14.
Traoré, Moussa: 107
Traoré Diop, Mamadou: 106
Tube, Shem: 149
Tukhaido, Gloria: 23

UNICEF: 106

Vasco de Gama: 24
Verckys, Kiamunguana: 58
Vieira, Paulino: 56
Viva La Música: 120, 121

Wagner, Richard: 14
Waller, Fats: 18
Weather Report: 69
Wemba, Papa (Wembiado Shungu): 23, 53, 81, 119-123, 147
Wendo, Antoine: 14, 15, 23

Xalam: 98

Young, Lester: 51

Zaiko Langa Langa: 15, 23, 41, 58, 112, 119-122
Zawinul, Joe: 69

WITHDRAWN
No longer the property of the
Boston Public Library.
Sale of this material benefited the Library

encontrar discos de todas tendencias, canciones sufis y música africana en el mismo cajón. Pero, por lo menos, están en el salón, y el melómano inquieto puede disponer de música de todo el mundo con sólo desplazarse hasta la tienda de la esquina.

Otros Títulos

1. **Blues.** *Anki Tomes*
3. **Grunge.** *Ignacio Julio.*
4. **Heavy Metal.** *Magda Gomez*

A
3
A

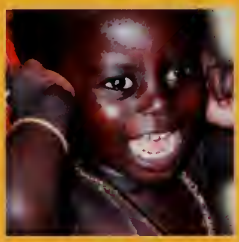
Celeste Ediciones

C/Fernando VI, 8 - 1º 28004 Madrid
Tel. 91/310 05 99 Fax 91/310 04 39

GENEROS DE ETIQUETA

MUSICAS DEL MUNDO

AFRICA



Si bien la música popular de este siglo ha estado dominada por géneros con raíces africanas –*blues*, rumba, *reggae*, samba– no ha sido sino a partir de las dos últimas décadas cuando los ritmos del África negra han irrumpido internacionalmente gracias a figuras como Youssou N'Dour, Manu Dibango, Salif Keita, Papa Wemba, Ali Farka Touré y Cesaria Evora, cuyos sutiles trabajos de adaptación de su herencia musical a las exigencias del mundo moderno han proporcionado la visión de un arsenal como punto de confluencia, sueños y matices de todo un continente.

Géneros de Etiqueta contiene fichas biográficas, antología de canciones, texto introductorio de nuestro seleccionador-locutor.

CELESTE

ISBN 84-8211-041-1