

Hablar de músicas africanas es muy complejo y es una conversación constantemente inacabada. Para acercarnos a las músicas africanas y entender su complejidad hay que abarcar diversas variables previas. Destaco las siguientes:

1) la primera es la idea de África, tan estudiada, tan pensada y reflexionada.

Y es la misma historia de siempre, que a pesar de que los pueblos africanos pertenecen a varios grupos de población y con idiomas, religiones y forma de vida muy diversas, nada que ver con el imaginario homogéneo y monolítico bajo el que se la observa. Tal como señalaba el filósofo Valentín Y. Mudimbe (R.D. Congo, 1941) en su libro *La Invención de África. Gnosis, filosofía y orden del conocimiento* (1988), "África, al igual que el negro, es un invento artificial construido por los europeos durante el periodo colonial".

2) El imaginario folclórico y tribal. Es común caer en un sesgo interpretativo de las culturas africanas pues impera el imaginario de lo tradicional y folclórico de las culturas, omitiendo los modos de expresión popular contemporáneos asociados a la hibridación con los modelos europeos y americanos, como las músicas urbanas, las artes gráficas, la danza contemporánea y otras "artes del pueblo" que hasta hace poco las consideraban poco africanas, y por lo tanto estaban fuera de la órbita de las interpretaciones culturales. De este modo, se ha instaurado la contraposición constante entre la tradición y la modernidad.

3) La dispersión. África es un continente en movimiento; las migraciones forzadas fruto de la esclavitud, las propias dinámicas de migraciones intracontinentales, las colonizaciones y actualmente las migraciones globales han marcado una relación de diálogo cultural constante con su diáspora global. Las migraciones involuntarias son las que más ha influenciado en la dispersión de las músicas africanas por el mundo y el mar Atlántico ocupa un lugar particular en esta cartografía, ya que el comercio triangular de esclavos lo ha convertido en un espacio de confluencias y encrucijadas, lleno de procesos de mestizaje, sincretismo y transculturación complejos que han afectado a ambos lados del océano.

En la actualidad se calcula que aproximadamente un tercio de la población de Latinoamérica y el Caribe son afrodescendientes, es

decir descendientes de africanos. Y tienen una mayor presencia en países como Colombia, Brasil, Haití o Belice, precisamente donde las manifestaciones culturales afro están más presentes. En Norteamérica, donde se calcula que llegaron unos 600.000 esclavos precedentes de África, al igual que la parte sur del continente se han gestado muchas formas culturales “afro”; así nos encontramos con músicas afrocubanas, afrocolombianas, afrobrasileñas, el blues, el jazz... Sonidos que más tarde volvieron África para influir los sonidos africanos a lo largo de toda la costa Atlántica como el Soukous, el Highlife, el Palwina... produciendo así los denominados sonidos “de ida y vuelta”.

4) El colonialismo. Las colonizaciones (Conferencia de Berlín 1885) afectaron profundamente a los hábitos cotidianos de las poblaciones africanas. En apenas un siglo se modificaron muchas las prácticas sociales, porque el colonialismo intervino en absolutamente todas las dimensiones socioculturales y las secuelas perduran hasta hoy. La intrusión en las músicas se dio en las melodías o en la armonía, pues el canto en lengua extranjera también transformó la música. Se introdujeron instrumentos modernos que modificaron el sonido y la forma de tocar, a la vez que permitieron la eclosión de nuevos estilos. El ritmo, no obstante, no se vio tan afectado y en general, los efectos materiales no fueron tan significativos como la transformación del lenguaje en sí misma. Tal como afirma el musicólogo ghanés Kofi Agawu, “La música europea colonizó partes bastante significativas del panorama musical africano, quitando su cuerpo y dejando el vestido, transformando su forma mientras dejaba algunas características que le permitían seguir siendo nombradas como músicas africanas”. Las colonizaciones también han marcado la dirección de las migraciones globales, ya que los países con más excolonias en el continente son los más receptores de población del África Negra, generando diásporas en esos respectivos territorios, aportando una gran riqueza, pero también enormes retos y complejidades

Estos elementos me permiten contextualizar las músicas africanas, aunque para entenderlas en profundidad tendríamos que entrar a hablar de instrumentos, las armonías, los ritmos o polirritmos... Es decir, de variables más musicales. En cualquier caso, la música en el continente es un fenómeno popular y desde los tiempos ancestrales forma parte integral de la existencia: de la cuna a la tumba. Las músicas africanas abarcan una gama amplia de expresiones,

incluyendo el lenguaje hablado, el cuerpo, los instrumentos o las danzas. Estas son, sin duda, una de las expresiones más reveladoras del “alma negra” que se manifiesta en carácter comunitario y participativo, en donde los participantes son tan importantes como los músicos, pues intervienen con el cuerpo o la voz, ambos concebidos como instrumentos importantes de las piezas musicales. Esta combinación de elementos hace que se conciba la música africana como una forma de arte “impura” porque casi siempre va acompañada de algún otro arte como la poesía o la danza.

En esta idea amplia de música, la danza africana ocupa un lugar central ya que ha sido un medio para marcar las experiencias de la vida. Se puede decir que en África no es realista separar la música de la danza o del movimiento corporal, porque desempeñan un papel primordial en los rituales religiosos; marcan los ritos de paso, las iniciaciones a la edad adulta y las bodas; forman parte de las ceremonias comunales, incluidas las celebraciones de la cosecha, los funerales y las coronaciones; y ofrecen entretenimiento y recreación.

Nacimiento y “muerte” de las naciones

A partir de los años cincuenta se inicia el curso hacia a la emancipación política en casi todo el continente, este hecho marca el nuevo rumbo en el futuro de la música, puesto que las músicas populares juegan un rol sumamente importante en la imaginación de las nuevas naciones. Entre 1955 y 1970 se produce una cultura popular se desarrolla bajo una perspectiva antiimperialista y panafricanista, pero sobre todo africanista; con las independencias como telón de fondo nace una nueva nación y una nueva raza de africanos, almas sedientas de libertad y de utopías.

Los medios de difusión como la imprenta, la fotografía, el gramófono o la radio hacen llegar la cultura mediatizada afroamericana, que empieza a tener cada vez más peso a nivel mundial.

En esta época se enfilan el nuevo destino de las músicas africanas, formateado, en parte, por políticos e intelectuales como Nkrumah (Ghana), Léopold Sédar Senghor (Senegal) o Modibo Keita (Mali) que deseaban “escenificar la nación” a través de las artes. Estos líderes, sobretodo, estaban interesados en recuperar la memoria y el

orgullo nacional popular de sus poblaciones atravesadas por la esclavitud y la colonización. Por esta razón, muchos convirtieron a sus músicos en funcionarios del estado, dotándoles de los instrumentos y las estructuras necesarias para su desarrollo. Favorecieron el florecimiento de industrias musicales locales y regionales, en que participaban los músicos, los sellos de música, los estudios de grabación, salas de conciertos y los locales nocturnos donde muchas bandas tuvieron la oportunidad de desarrollar sus carreras. Durante esta época se produjo un apogeo de las orquestras africanas en las que participaron músicos como Salif Keita (Les Ambassadeurs International), Youssou N'Dour (Étoile de Dakar), Mori Kanté (Rail Band), Franco (OK Jazz), la Orchestra Baobab y muchas más. Este panorama también favoreció que prosperaran nuevos sonidos y estilos.

En este proceso de las independencias y de su consecuente africanización, los líderes de muchas bandas modificaron su repertorio para adaptarse a las melodías populares locales. En muchos casos, las guitarras eléctricas, los amplificadores, los saxofones y las baterías de las bandas eran propiedad de los propietarios de hoteles y clubes, que contrataban a los músicos de la misma manera que a los camareros y cocineros, contratándolos para tocar músicaailable durante una jornada laboral.

En ese proceso muchas son las canciones y grupos icónicos que sonaban en las calles de muchas ciudades africanas, este fue el caso de "Ghana Freedom Highlife" un himno de libertad al ritmo del guajeo afrocubano del rey del highlife musical, E.T. Mensah que invitaba a celebrar la primera independencia africana el año 1957, o el «Indépendance Cha Cha» cantado por African Jazz en lingala, tshiluba y kikongo, con algunas palabras en francés, para celebrar la independencia del Congo belga, antiguo Zaire y actual República Democrática del Congo, bajo el liderazgo de Patrice Lumumba. Durante esta época no solo hubo canciones que celebraban las nuevas realidades, sino que muchas adquirieron un papel central como instrumento de radicalización, educación, comunicación y creación de relaciones.

La cotidianidad de las poblaciones se trasladan a las canciones, la música highlife en Ghana, música jùjú nigeriana y canciones de protesta y resistencia en Mozambique, Zimbabue, Kenia y Sudáfrica, marcan una nueva era de las músicas populares generando un fenómeno que

muchos conocen como la edad de oro de las músicas africanas en países como República Democrática del Congo, Etiopía, Mali, Ghana... Incluso dentro de las severas limitaciones del apartheid, que dio forma a los medios de comunicación sudafricanos hasta la década de 1990, donde los creadores de programas de radio en lengua africana encontraron maneras de dar voz a las preocupaciones populares, como demuestra el drama radial zulú. En Zimbabwe encontramos, la música popular chimurenga, que transmite mensajes de protesta social y política a través de una amalgama de estilos populares y occidentales. Chimurenga, cuyo nombre en shona que se traduce de diversas maneras como "lucha colectiva", "lucha", "levantamiento" o "guerra de liberación", jugó un papel clave en unir a las poblaciones rurales contra el gobierno de la minoría blanca durante la lucha por la mayoría negra gobernar durante las décadas de 1960 y 1970.

Fueron muchos los estilos de música que surgen durante las postindependencias. El legado musical que se conserva de esa época es fascinante. Sin embargo, la ilusión empieza a desvanecerse partir de los años setenta, cuando aumentan las dificultades para construir naciones soberanas y dignas, pues muchos estados entraron en conflictos de diversa índole, muchos como consecuencia directa o indirecta de las injerencias de los antiguos estados colonizadores. Y también, como, alegaba Franz Fanon, por "la incapacidad de inventiva las "burguesías nacionales" deseosas de apoderarse de los privilegios y riquezas de los colonos, despreciando al "pueblo" a veces con más violencia que los antiguos amos". Fanon fue tan crítico con las élites africanas como con los colonizadores, ya que les consideraba que alentaban a que los partidos nacionalistas se convirtiesen en regímenes dictatoriales, en ocasiones tribales y personalistas

Así que desde mediados de los años setenta muchos estados africanos entran en una gran crisis; el aumento de los tipos de interés y drástica caída de los precios de las materias primas, agravaron los niveles de endeudamiento de los países. A lo largo de los ochenta las exigencias y efectos de las Políticas de Ajuste Estructural, los conflictos de gobernabilidad interna, gobiernos absolutistas y la pobreza a los que se vieron sometidos muchos países marca el final de la época dorada de las nuevas naciones y se desvanece una de las etapas más emocionantes de las músicas africanas. Pero el énfasis en la democratización y en la privatización de los servicios públicos como la educación, hospitales, agua, electricidad o la vivienda, cuyo fin último

es que los estados pudieran devolver sus deudas condujo a una reducción drástica de los niveles de vida y las oportunidades de la mayoría de las poblaciones africanas.

En esos años, quizás los más duros, el continente apareció en el mapa mundial bajo la idea de incapacidad. Se reforzó la narrativa paternalista y racista acompañada ideas colonialistas. La pobreza africana se fija en el imaginario occidental por una larga tradición de asimilación simbólica entre pobres y salvajes. En esos días, decían que el futuro no pertenecía al continente. África dejó de ser un continente pobre para convertirse en mísero, envuelto en guerras, genocidios, luchas tribales, hambrunas, dificultades para sostener sociedades, inmersos en deudas... Un sinfín de valoraciones negativas que eran aprovechadas por las ONG's (privadas y gubernamentales) que necesitaban seguir promoviendo las desgracias con tal de mantener su propia supervivencia. Hechos como estos marcan la nueva deriva popular africana, que muchos leen en términos de incapacidad, sin atender la gran complejidad de las sociedades africanas y las fuertes injerencias extranjeras eran de difícil digestión.

La música, como parte integra de la vida cotidiana evoluciona en consecuencia a las nuevas realidades: poco a poco la acción cultural se va desintegrando, muchas orquestas desaparecen y sus músicos se exilian a Europa, en el caso de los países "francófonos", muchos se van a las capitales europeas, lo cual genera un nacimiento de nuevas escenas musicales en la diáspora. En el continente la vida nocturna conocida en las últimas décadas, se va apagando, los clubes de música se cierran o adquieren otras funciones, por ejemplo, en Congo, uno de los clubes míticos de la época dorada, Vis-à-Vis, es transformado en una iglesia.

La revolución socialista, las utopías y de la obsesión por la creación de una identidad nacional fueron sustituidas por la idea de supervivencia. El final de la guerra fría acaba por imponer el rumbo neoliberal de muchas economías africanas. El continente se ve asolado por la pandemia del SIDA... Estos episodios supusieron el fin de una época, pero surgió otras, las músicas volvieron a mutar para resurgir en los nuevos contextos. Esta fue una prueba mas de que la música africana es una forma de cultivar la vida, no es solo un negocio (si no hubiera desaparecido), no solo es para complacer el oído o ni solo para expresar emociones; es para vivir.

Inventiva popular

En medio de las políticas de austeridad surge en la ciudad africana la “cultura del ajuste postestructural”; una cultura que, para prosperar, o incluso para sobrevivir, se requería combinar diferentes repertorios de habilidades, autogestión y una inventiva desbordante. Las ciudades, se concierten el núcleo de “progreso” de muchos países. Estas crecen exponencialmente recibiendo toda clase de gente que con un sueño común: progresar. Personas desocupadas, trabajadores y emprendedores llenan las ciudades; se genera una cultura de la calle en la que la supervivencia económica y el ingenio cultural son inseparables. La inteligencia social y creatividad de la resistencia en la ciudad africana moderna ha sido el verdadero motor de los países africanos. No obstante, esta inventiva, idealizada por occidentales, genera una poética que no permite ver de frente la incesante corriente de obstáculos cotidianos, tampoco permite entender la indignación, desesperación e incluso violencia individual o colectiva, a la que se enfrentan las poblaciones que viven por debajo del umbral de pobreza.

En los municipios, la población urbana empobrecida crea una cultura heterogénea en la que personas de diferentes orígenes, ocupaciones y oportunidades se unen en una lucha común por la supervivencia. Surge una nueva especie proletariado negro urbano de los townships y slums como Kibera, en Nairobi (Kenia), Soweto en Johannesburgo o Langa en Capetown (Sudáfrica), los museques en Luanda (Angola), los townships de Lagos... La vida urbana origina culturas inéditas; pide improvisación, imaginación y organizaciones sociales que respondan a las necesidades.

Kalaf Apalanga, uno de los precursores del género musical Kuduro, en su libro “También los blancos saben bailar” habla de la relación directa del kuduro con la cultura popular; habla de subsistencia y autogestión que surgen de las carencias, casi como el kuduro. En el libro cuenta como uso de los monovolúmenes como autobuses en la gran mayoría de las ciudades africanas el un paradigma de una inventiva popular: «Primero llegaron los propietarios de vehículos ligeros. Pero esos coches, como la propia Luanda, se quedaron pequeños con la llegada de tanta gente y aparecieron las furgonetas de platón abiertas. Aquello era un peligro [...] En los ochenta fue cuando empezaron a circular

como taxis los monovolúmenes de nueve plazas, los que llegaron de Bélgica, de Holanda y de la RFA [...] al final de la década de los ochenta nuestros Toyota Hiace empezaron a invadir nuestras calles...»

La pobreza y su picardía llegan al teatro y a las músicas populares puesto que son catalizadores de las realidades que viven las poblaciones. Por ejemplo, numerosas canciones y obras de teatro populares en África Occidental se basan en el tema del falso amante que finge ser rico, o del falso predicador cuyas immaculadas túnicas blancas disfrazan a un estafador o un ladrón de confianza. También surgen con fuerza mujeres que incorporan las luchas de género de las metrópolis, sus canciones hablan en contra de ciertos roles de género y costumbres que provocaban desigualdades; alertan sobre la pobreza, las injusticias y las estructuras racistas que la castigan. En general todos hablan sobre la vida y sus dificultades. De este modo, la música popular se vuelve a convertir en un lugar de evasión y denuncia.

La creatividad surge en las calles. Por ejemplo, en República Democrática del Congo, surgen grupos reconocidos a escala internacional como Konono No1, que se autodenomina una orquesta de la calle o Staff Benda Bilili, que está compuesto por un grupo de músicos callejeros. Estos, en parte, son un prototipo de muchas bandas y de la nueva configuración de la escena musical. Por otro lado, la música sigue siendo un canal de comunicación con “el pueblo”; durante los años más despiadados de la pandemia del SIDA, la prevención se incorporó en el imaginario popular porque fueron muchos los músicos incorporaron en su repertorio la importancia del uso del preservativo en las relaciones sexuales.

Esta capacidad de inventiva se multiplica exponencialmente a partir de 1990 con la entrada de internet, de los ordenadores y de los teléfonos móviles. Se produce una verdadera revolución digital; llegan ideas que son absorbidas y se transforman en nuevos géneros y estructuras culturales que desbordan la idea modernidad generada durante la época de las independencias. Estas experiencias de vida, que se producen a todos los niveles (educativo, urbano, migratorio...) incorporan los aprendizajes globales a la vida local. Este equilibrio entre lo tradicional, o neo-tradicional y lo “extranjero” produce estilos como el azonto, kizombas, kuduro, hiplife, gqom, shangaan electro, etc.

El espectro digital

Esta inventiva popular encuentra en la desregulación de los medios de comunicación (que antes eran de propiedad estatal) y, a partir del 2000, en la creciente disponibilidad de tecnología de medios digitales pequeños un espacio para la expansión global. Los individuos que podían comprar y operar sin licencias o controles estatales, “Los teléfonos móviles, y luego los smartphones, y las computadoras portátiles no solo abrieron el acceso a Internet, sino que transformaron la comunicación interpersonal. Permitieron que las personas hicieran grabaciones de audio y video por sí mismas y luego las publicaran en Internet o las pasaran a los productores de televisión o música”. (Barber, X)

Esto es, las tecnologías digitales de grabación y creación de ritmos, que podían ser operadas por un productor de música en solitario en una pequeña sala, llevaron a la aparición de una gran cantidad de estudios de producción musical en competencia que atienden a una gran cantidad de jóvenes aspirantes a músicos. Raperos tanzanos con composiciones swahili en la era posterior al ajuste estructural que buscan nuevas audiencias continentales y diaspóricas en Internet; la internaciliazación del sonido Shangaan Electro porque Nozinja sube un video a Youtube y se viraliza hasta el punto de que lo contraten los festivales más punteros de música electrónica como el Sonar de Barcelona; unos jóvenes en sus estudios en medio de los townships crean los sonidos punteros, como el Gqom, de las discotecas de todo el mundo. Nuevos sonidos y nuevas oportunidades surgen en todas partes de África. Las personas usan teléfonos móviles para documentar eventos sobre el terreno, compartir música, promover agendas de activistas, realizar transferencias de dinero e imaginar mundos alternativos a la vez que iban deconstruyendo el imaginario colonial de su continente castigado.

En pocos años muchas personas se sentían empoderadas para utilizar herramientas innovadoras de creación artística, más personas tenían acceso a un segmento del espacio público, lo público y lo oficial ya no era claramente distinto de lo privado y no oficial, y lo local, nacional africano e internacional se superpusieron e interactuaron. Este hecho alteró la relación de los dispositivos culturales locales con los globales, así que, en una tienda de alquiler de videos en Lagos se podía encontrar en el mismo estante vídeos de Hollywood, Bollywood y Nollywood, la

final de la Copa del Mundo, video de la NBA, Rihanna, Youssou N'Dour al lado de Fela Kuti o Burna Boy.

La música popular, que es la que en definitiva circula por las calles, las radios, los locales de música, los discos pirateados; la que atraviesa las fronteras a través móviles, los mp3, los ordenadores... se va transformando con la vida, y va dialogando con la gente a través de los medios de difusión, y que de manera a veces orgánica, otras abrupta por la velocidad por las posibilidades que brinda la era digital e internet. Y aunque, tan solo alrededor de un tercio de la población africana cuenta con acceso a la red eléctrica, se han desarrollado maneras muy diversas en todas las ciudades, como los cibercafés, para atender a personas que no tenían los medios para comprar computadoras portátiles, smartphones o internet en casa.

Internacionalizar

La internacionalización "democrática" de las músicas africanas tiene que ver con el hecho digital, desde la grabación hasta la difusión existe la posibilidad de conectar con nichos específicos sin tener que pasar por una industria, que por cierto está cada vez más fragmentada. Antes dependían absolutamente de un mercado al que pocos podían acceder, el azar era un factor primordial en la internacionalización. Entre las décadas de 1950 y 1970, era raro que la música viajara más allá del continente. En la mayoría de los países africanos, los estudios de grabación estaban técnicamente mal equipados y las compañías discográficas no disponían de un sistema para exportar discos, incluso a los países vecinos, y menos aún a los principales mercados occidentales. Hay excepciones como la de Miriam Makeba que en 1956 tuvo un éxito estadounidense aislado con "Lovely Lies". Once años después, en el exilio en los Estados Unidos, entró en el Top 20 con "Pata Pata", y al año siguiente, el trompetista Hugh Masekela, encabezó la lista con "Grazing In The Grass". En 1973, el saxofonista camerunés Manu Dibango llegó al Top 40 con "Soul Makossa". En Gran Bretaña, la melodía "Tom Hark" fue un éxito entre los cinco primeros en 1958 para el grupo sudafricano de Kivela (kwela) Elias and His Zigzag Jive Flutes. Pero estas fueron novedades aisladas.

En cambio, el movimiento del WorldMusic y Worldbeat comenzó a atraer la atención de la audiencia occidental sobre la música africana a

mediados de la década de 1980, había estilos distintos en la mayoría de las regiones de África. Los nuevos géneros, marcados por la idea de globalización, son creados a fin de integrar en un concepto amplio toda la música tradicional o folclórica, música popular, música étnica y otros géneros locales o característicos de algunas zonas o culturas del mundo. Aunque ahora existe una crítica ferviente al worldmusic, entre ellas soy la primera que las cuestiono, porque ¿Realmente tiene sentido seguir utilizando la etiqueta worldmusic o Músicas del mundo? ¿Será que los que no se encasillan bajo esta denominación no son de este mundo?

En cualquier caso, a partir de los ochentas los reproductores de casetes y luego de cd's portátiles hicieron que la audiencia de la música popular africana se expandiera a los oyentes africanos y occidentales. Entonces que varios vocalistas lanzaron sus carreras internacionales después de separarse de las orquestas famosas de la década anterior, en particular Mory Kanté y Salif Keita (ambos de la Rail Band) o Youssou N'Dour (Star Band de Dakar). Por otro lado, el empeoramiento de las condiciones de vida en el continente hizo que muchos músicos se trasladaran a Europa en búsqueda de nuevas oportunidades (Ali Farka Touré, Sorry Bamba, Manu Dibango, Baaba Mal...). Por lo que ayudó a solidificar el mercado de músicas del mundo con sellos de música como Lusafrica o World Circuit a la vanguardia.

Internacionalización a partir de Youtube y las plataformas digitales, propias de la era digital se da a partir del siglo XXI, transmutando las culturas importadas en algo diferente; lo global se apropia de la experiencia local dando pie a diferentes culturas urbanas.