

MÚSICA POPULAR Y SOCIEDAD EN LA ARGELIA ACTUAL

LUIS F. BERNABÉ PONS

El gran profeta Sulaymán tenía poder sobre todos los genios que pueblan la vida de los seres humanos. Esta capacidad, que sólo él atesoraba, le hacía dominar a estos seres de fuego, quienes le obedecían ciegamente para poner en pie todo aquel edificio que el gran rey constructor deseaba. En una ocasión, sin embargo, Salomón les ordenó construir un gran palacio en las tierras de Argel. En aquella ocasión los genios nativos le respondieron: “*¡Iwa, ya nabi! Lakin ancor un bière!*”.

Este chiste, que se puede escuchar con mil formas distintas tanto en la capital de Argelia como en su zona de influencia, ilustra de forma humorísticamente despiadada lo que es una de las características que muchos de los argelinos atribuyen a su propia sociedad y a sí mismos: la pasividad y la inercia cívicas. Muchas son las razones que se pueden dar para ese juicio y muchas son las que ellos mismos dan —a no ser que a tu pregunta respondan con el mismo lema—: degradación social, injusto reparto económico, autarquía de los poderes políticos en manos de castas depredadoras, indigencia intelectual, tensión sociorreligiosa, ausencia de espíritu crítico, etc. La malévola conjunción de estos y más factores ha conducido al común de la población a una suerte de resignación ante la fatalidad, ante la que sólo se puede sobrevivir manteniendo, digamos, un perfil bajo y una inacción protectora. Mantener un proto-espíritu nacionalista, especialmente de puertas hacia fuera, recurrir a las pequeñas triquiñuelas que te benefician cotidianamente o explotar de júbilo ante los éxitos de la *Jadra'* en los campos de fútbol son algunos de los elementos de supervivencia que pueblan la cotidianeidad argelina, que aún aguarda su retrato literario a ras de suelo. La *hogra*, palabra y concepto omnipresentes en la vida de Argelia y cuyo arco semántico va desde la injusticia hasta el abuso, siguiendo la trayectoria del

desprecio del poder hacia el pueblo, aglutina en sí toda esa serie de pensamientos y de características más o menos negativas. El ciudadano argelino en general se siente amenazado y aplastado por la *hogra* oficial, simbolizada en la burocracia kafkiana y en las arbitrarias decisiones de los *chefs*, demiurgos a los que sólo ocasionalmente se puede acceder. Estos *hagar* o tiranuelos sempiternos han abandonado —se les acusa— los ideales de una revolución que costó muchas vidas frente a Francia, y se han fosilizado en el poder, aplastando cualquier foco no ya de posible disidencia, sino de simple molestia.

Vaya por delante que ese retrato que muchos argelinos —de toda clase y extracción— hacen de su país es intencionadamente parcial. En absoluto inverosímil, pero sí moldeado por las numerosas dificultades por las que los ciudadanos pasan en muchas ocasiones en su vida diaria. Incluso los más decepcionados con su gobierno y sus élites guarda tanto un hábito de esperanza en un porvenir mejor como un poso nada desdeñable de aprecio por su país. Y, claro, hay gentes que apuestan por mejorar su país desde todos los puntos de vista, intentado hacer progresar a su sociedad desde dentro. Ya eliminado o muy atenuado el fenómeno *harraga*, la sociedad argelina asiste a un continuo de voces que desde el exterior pero también desde el interior se enfrentan a los problemas contemporáneos, identificándolos, denunciándolos e intentando sugerir remedios. Aunque las voces exteriores son de ordinario ignoradas por las portavocías oficiales, es innegable que existe en la actualidad una especie de diálogo de aportaciones críticas que intenta remediar, en palabras de Kamel Daoud, una situación de “*larbinisme identitaire envers une dune et un croissant*”.

Pero el inmovilismo —disfrazado de precaución, normalidad o cansancio por el pasado— es el aire que se respira. La obediencia silenciosa y la no posibilidad de discusión de tipo político se han vuelto a instalar de forma cómoda en casi todas las sociedades árabes, que ven, además, cómo a la vigilancia nada discreta de los cuerpos de seguridad se ha añadido la, digamos, supervisión social, menos discreta todavía, de los partidos y grupos religiosos. Instalada en una especie de bipolaridad en la cual las autoridades y los grupos

religiosos mantienen el orden en las calles, la sociedad argelina intenta buscar, como antes se señalaba, algunos márgenes de expansión.

Es cierto que es una situación que en sus trazos generales y más comunes no es exclusiva de Argelia, sino que la comparte una buena porción de países árabes. Incluso aquellos que no poseen los recursos naturales y económicos tan enormes que ésta atesora y ha utilizado para facilitar la ausencia de protestas. Pero es cierto también que en este campo Argelia ofrece algunas particularidades interesantes en el panorama árabe. Es el único país de su entorno que ha mantenido desde hace años algún periodismo de cariz crítico, especialmente en la zona del Oranesado. Artículos y posiciones que hubieran sido impensables en países como Marruecos o el Túnez de Ben Alí han aparecido en periódicos argelinos, planteando preguntas y reflexiones de calado. Surgido del mismo fondo crítico que sostuvo a Argelia tras la Guerra de la Independencia, este periodismo criticaba la deriva que, primero el poder y después ciertas facciones de la sociedad habían tomado con el paso del tiempo. Ponía el acento igualmente en la brecha cada vez más profunda que en algunos aspectos como el desarrollo cultural y el respeto a los derechos humanos se abría entre Argelia (*vide* países árabe-islámicos) y los países de Europa. Igualmente, como uno de sus principales temas, se insiste entre el abismo existente entre las élites gubernativas y la sociedad, convertida en simple recipiendario de políticas y acciones que debe asumir acriticamente. Autores como el citado Kamel Daoud, pero también Chawki Amari o Brahim Senouci, por citar algunos de los más relevantes (y que siguen siendo desconocidos en España), han mantenido y mantienen una línea innegociablemente crítica con los poderes en Argelia, sean éstos los que fueren. Y las circunstancias en las que desarrollan su trabajo y su obra son cualquier cosa menos fáciles. Baste recordar el asesinato del periodista de televisión Smaïl Yefsah a Bab-Ezouar el 18 de octubre de 1993 —días antes de cumplir 31 años— que 22 años después sigue impune, para comprender las circunstancias en las cuales una visión crítica debe desarrollarse en Argelia. Ciertamente las circunstancias ahora no son las mismas que veinte años atrás, pero basta repasar la lista de los intelectuales, escritores, activistas, opositores, etc., que siguen

viéndose obligados al exilio temporal o definitivo para caer en la cuenta de lo difícil que es a veces para algunos hombres hablar de lo que ven.

Una de las formas en las que esta tensión social e ideológica suele manifestarse en sus diversas facetas es la de la música, especialmente la más alejada de las vertientes clásicas y tradicionales de la música árabe. En Argelia, este alejamiento toma forma, no exclusiva pero sí más conocida en la música *raï*. En las canciones y en el submundo que conforman las canciones, los cantantes y el público del *raï* se concentran muchas de las cuestiones que interesan y que traumatizan a la sociedad, especialmente a sus grupos menos favorecidos. Devenido en una suerte de reflejo nacional, el *raï* se convierte en un espejo deformante que al tiempo que recoge la imagen de quien se pone ante él, devuelve varias imágenes que responden a distintas poses, que a la vez son y no son la persona que posa ante el espejo. El *raï* argelino vive hoy en día la contradicción de saberse música de éxito intergeneracional y al tiempo espacio social sospechoso, en el que ningún cargo oficial desea ser visto.

No es éste, por supuesto, el espacio para desarrollar la historia de la aparición y desarrollo de la música y la canción *raï* en la zona de Sidi Bel Abbès y Orán y su expansión a otros lugares, por más que en nuestro país aún se eche de menos la atención crítica que se le ha prestado en otros sitios. Música de raíz popular, en el sentido del término que abarca tanto los estratos más populares de la sociedad como la posibilidad de ir incorporando elementos prestados, el *raï* y la canción argelina no clásica se caracterizó desde muy pronto, aparte de su uso del árabe argelino (¿podía ser de otra forma?), trufado de palabras francesas y españolas, por incorporar aquellos temas que laceraban a los jóvenes pero que habían sido desterrados de los repertorios musicales por “impropios”: el alcohol, el amor y el deseo sexual insatisfecho, la separación, la hipocresía de la sociedad, las normas impuestas, la emigración —dolorosa en principio, grata después al salir del país—. La visión (*raï*) de estos temas por parte de los nuevos cantantes sorprendió a unos círculos sociales acostumbrados bien a la repetición de la música tradicional, bien a la importación de la música europeo-norteamericana. Muchas de esas

canciones surgieron de los locales y cabarets donde el raï se fue formando en boca de hombres y también de mujeres como la poderosa Cheikha Remiti, conquistando poco a poco cada vez más adeptos a estas letras próximas a sus vivencias.

Años más tarde las generaciones siguientes de los jóvenes *chebs*, especialmente los nacidos en la década de los sesenta, iba a catapultar al raï con tres hechos fundamentales: la introducción de instrumentos electrónicos en sus composiciones, la grabación profesional de sus temas y el tratamiento de sus carreras, con la figura destacada del productor oranés Rachid Baba Ahmed, y la eclosión de esta música en Francia, primero entre los emigrantes magrebíes y después en los circuitos musicales franceses y europeos. Este estilo evolucionado, que fue conocido como “nuevo raï” o “raï sentimental”, fue el que consiguió la explosión definitiva del género (por más que algunos puristas lo calificasen de mixtificado) y generó las primeras grandes figuras a nivel internacional, en especial Cheb Khaled (Jaled Hach Ibrahim, Orán, 1960), Cheb Hasni (Hasni Chakrun, Orán, 1968-1994) y Cheb Mami (Ahmad Jelifati, Saida, 1966). No por casualidad los dos primeros fueron catalogados respectivamente como el rey y el príncipe del raï. Junto con ellos, otras grandes figuras que ayudaron a llevar a primera fila el raï fueron Cheb Aziz (Bchiri Buyemaa, Setif, 1968), Cheb Sahraoui (Mohamed Sahraoui, Tlemcen, 1961), su esposa Cheba Fadela (Fadela Salmat, Orán, 1962), o Cheba Zahouania (Halima Mazzi, Orán, 1959).

Sin embargo, la gran oleada de éxito internacional se vio trágicamente truncada por el estallido de la guerra civil que dio en llamarse decenio negro, que llevó a Argelia al abismo hasta la entrada en el siglo XXI. Los cantantes de raï, cuyas vivas letras ofendían a los islamistas, se convirtieron en objetivo de estos y de las acusaciones de impiedad, especialmente en lo referido al protagonismo de la mujer, se pasó pronto a procurar su desaparición. Esta persecución sin piedad suele simbolizarse en el asesinato del “príncipe del raï”, Cheb Hasni, en cuyas numerosas canciones puede seguirse sin dificultad el retrato sentimental de varias generaciones de jóvenes argelinos. Hasni, que gozaba y aún goza de una inmensa popularidad a través de las versiones de sus canciones, fue tiroteado cerca de su casa en

Orán, en el barrio de Gambetta. El cantante oranés había protagonizado un momento especial de enervamiento de los islamistas con la grabación en 1987 a dúo con Cheba Zahouania de la canción “Derna l'amour fi barraka” (“Hicimos el amor en una cabaña”). El franco lenguaje de atracción sexual y alcohol que expresaban dos jóvenes hizo que los islamistas amenazaran a los propietarios de las tiendas de discos para que no pusieran la canción o al menos no fuera audible. El debate se extendió a todos los medios de comunicación, lo que dotó a la canción de una fama instantánea:

Hasni

-*Derna l'amour fi barraka
mrannika / Ana dditha ou houma
yoghdou yrannikou.
-El jabta mine touali / Essakra mine
touali.*

Hasni

-Hicimos el amor en una cabaña de mierda. / Yo la hice mía, que los demás se fastidien.
- Es lo que tiene la juerga / Es lo que trae la bebida.

Zahouania

-*Ana bhare 3liya ou hbabi lla / Qilou
blaya ouana maqaditchi.
-Ellila rقاد 3andi / Ellila
matafrachi*

Zahouania

-Yo, tan mala conmigo, pero no con mis amigos. / Déjame con mis problemas, que no puedo más.
-Esta noche él se acuesta conmigo / ¡Oh que no termine nunca esta noche!

H.

-*Endirelha tilifoune outjini lyoum /
Ana bghite zzerga d'origine, mechi
mabrounzia.
-El jabta mine touali / Essakra mine
touali.*

H.

-La llamaré por teléfono y vendrá esta noche / La quiero morena de verdad, nada de bronceado.
- Es lo que tiene la juerga / Es lo que trae la bebida.

Z.

-*Elga3da bel3aqliya ou rana
mgassirine / La ylaha yla Allah,
elmahna doubli.
-Ellila sakra fi dari / Ellila elkhabta
fi dari*

Z.

-Nos juntaremos como hay que hacerlo y pasaremos buenos ratos. / La pasión nos desborda, por Dios.
-Esta noche beberemos en mi casa. / Esta noche el placer será conmigo.

H.

*-Ana bhare 3liya ou mektoubi lla /
Mouhal nabra oualli koutni*

3ammidète.

*-El khabta mine touali / Essakra
mine touali.*

Z.

*-Hasnou 3aouni,rani mdammira /
Hna sharna ou 3yina,jibou l'auto
tjorrina.*

*-Ellila rgadah 3andi / Ellila
matafrachi.*

H.

*-Ana ditha mene Gambetta
ountouma chta hazkoum.*

*-El khabta mine touali / Essakra
mine touali.*

Z.

-Hasnou 3aouni ida hdart ou faltite.

*-Ellila rgadah 3andi / Ellila
matafrachi.*

H.

*-Hna skerna jibou el babor yjorrina /
Hna skerna oulla nsina rouahna.*

*-El khabta mine touali / Essakra
mine touali.*

Z.

-Hbebi elli nebghihoume rani

H.

-Yo, tan malo conmigo, pero no con la que el destino me ofrece. / No quiero curarme: ésta que me abraza ha decidido no recular.

- Es lo que tiene la juerga / Es lo que trae la bebida.

Z.

-Comprende lo que digo, estoy harta de mis problemas. / Ha sido una larga noche, trae el coche para echarnos.

-Esta noche él se acostará conmigo. / Sí, esta noche no se acabará jamás.

H.

-La elegí de Gambetta, así que todos a callar.

-Es lo que tiene la juerga / Es lo que trae la bebida.

Z.

-Comprende lo que digo, si hablo demasiado y si peco.

-Esta noche él se acostará conmigo. / Sí, esta noche no se acabará jamás.

H.

-Estamos borrachos: trae un barco que nos arrastre. / Estamos borrachos y sin memoria.

-Es lo que tiene la juerga / Es lo que trae la bebida.

Z.

-Estoy con la gente que quiero. /

*3andehoum / Hna skerna ou
tobna, jibou l'auto tjorrina.
-Ellila rgadah 3andi / Ellila
matafrachi*

*H. y Z.
-Hna chorfa ou brare ou rana
baynine / Elga3da ou taouil 3and
ennass el 3aqline.
-Derna l'amour fi baraka mrannika /
Ana diteba ou houma yoghdou
yrannikou.*

Borrachos, nos hemos desplomado.
Trae el coche que nos lleve.
-Esta noche él se acostará conmigo.
/ Sí, esta noche no se acabará
jamás.

*H. y Z.
-Libertinos y orgullosos, así nos
mostramos. / Intimidación y
elocuencia es cosa de sabios.
-Hicimos el amor en una cabaña
de mierda. / Yo la hice mía, que los
demás se fastidien.*

De forma similar a lo que sucediera decenios antes con Cheikha Remiti y su “Charrak Gataa” (“Llora, araña”), interpretada por los religiosos como una incitación a las chicas argelinas a perder su virginidad y que conllevó la censura de la cantante de Tessala, la difusión del tema fue paralela a la presión que sufrieron sus intérpretes. El 24 de septiembre de 1994 Cheb Hasni fue asesinado a tiros cerca de su casa. El príncipe del raï moría en presencia de su hermano y se inauguraba una época de extrema tensión para los compositores e intérpretes que de alguna manera sobresalieran del espeso silencio que se imponía en la sociedad. Cheba Zahouania y muchos otros partieron para el exilio francés, donde se encontraron con algunos cantantes —caso de Remiti— que ya habían iniciado ese camino mucho antes. Pero el destino peor aguardaba a quienes se quedaron. Rachid Baba Ahmed, el gran catalizador del primer gran éxito del raï fue también asesinado a las puertas de su tienda de música en febrero de 1995, mientras que Cheb Aziz, el cantante del estilo chaoui, fue mutilado y asesinado en Constantina en septiembre de 1996. Pese a las condenas más o menos formales del gobierno ante los multitudinarios funerales que se llevaron a cabo para cada una de esas muertes, la situación se enrarecía cada vez más en un marasmo en el que todos sospechaban de los movimientos y las implicaciones de los demás.

Todo se complicó mucho más en agosto de 1995, cuando la cantante de la Cabilia, Lila Amara apareció asesinada. La muerte fue atribuida a los islamistas, teóricamente por la condición de mujer libre y cabil de la que hacía gala Amara, si bien el silencio en el que a tal respecto se sumió el gobierno hizo circular algo más que sospechas. Pero posiblemente fue el asesinato de Matoub Lounés en Ath Douala en junio de 1998 el acto que produjo un mayor impacto. El gran ídolo de la cultura beréber, militante cabil desde su juventud, militante antigubernamental, pero también anti-islamista y ateo, era un objetivo apetecible para varios poderes. Matoub Lounés poseía la desgraciada distinción de haber sido atacado en su vida tanto por la policía como por los islamistas, y su muerte camino de casa junto con su familia, desató una impresionante manifestación de duelo y protesta en Tizi Ouzou, con acusaciones nada larvadas.

La gigantesca ola de violencia que arrasó la sociedad argelina y su creencia de una reconciliación nacional durante muchos años conllevó la salida de una gran cantidad de escritores, cantantes, periodistas y hombres de cultura de Argelia. Paradójicamente (o no), mientras el raï y otras formas de la canción popular argelina se hacían cada vez más populares en Europa y América, con Khaled a la cabeza de un grupo en el que destacaban Mami, el más joven Faudel o el más versátil Rachid Taha —junto con la sempiterna Cheikha Remiti—, en Argelia el raï, pese a su inacabable difusión popular, pasaba horas bajas.

Tras la guerra civil que supuso el decenio negro, las ganas de ruptura con el terrible pasado inmediato y un cierto movimiento entre aperturista y tolerante por parte de los sucesivos gobiernos llevó a una aceptación del raï por parte de las esferas oficiales, que veían en él tanto la expresión de una cierta idiosincrasia argelina como una forma de manifestación victoriosa contra los grupos islamistas violentos. Los cantantes raï más jóvenes, nacidos en los años ochenta, que junto a los éxitos de sus mayores habían crecido escuchando música “occidental” y sus diversos estilos más contraculturales, se lanzan a la caza del mercado con una afluencia extraordinaria de protagonistas y de producción. Es el tiempo del raï-rock, del rap-raï o del cool-raï, diversas denominaciones que recibe un producto que

todavía está en vigencia y desarrollo junto con un raï más apegado a un estilo tradicional, con versiones incesantes de los grandes clásicos por parte de cantantes más jóvenes como Houari Manar, Cheb Fayçal, Cheba Dalila, Cheb Bilal, Cheb Redda o Cheb Rayan. Esta generación verá cómo varios de los grandes cantantes de la generación anterior que se habían establecido en el exilio comienzan a volver con cierta frecuencia a cantar a Argelia y en más de una ocasión protagonizarán sesiones conjuntas.

No faltan quienes acusan a cantantes y canciones argelinos de la última década de haber edulcorado sus canciones y sus mensajes, habiéndose plegado a una cierta mercantilización de su estilo, a una preponderancia instrumental por encima de la vocal y especialmente a una excesiva y cómoda prudencia. El hecho de que el raï haya sido aceptado oficialmente, sostienen estos críticos, ha contribuido en cierta forma a una cierta “institucionalización” y a la pérdida tanto de voluntad crítica por parte de los nuevos cantantes como de esa atmósfera de producto popular y semiclandestino que tenía originalmente.

Sin embargo, estas acusaciones no tienen en cuenta algunas características en las que se desarrolla esta nueva floración de la música pop argelina. En primer lugar, la digamos esquizofrenia social que al respecto del raï se sigue manteniendo en Argelia. La música más popular del país ha devenido un signo reconocible de la identidad argelina y de esta forma ha sido aceptada por el *establishment* de la nación a través de ciertas manifestaciones. Sin embargo este mismo *establishment* no aceptaría encontrarse en una fiesta con música raï, y censuraría a los presentes. No es necesario insistir mucho acerca de la doble moral existente en torno al consumo de alcohol, elemento indispensable en este tipo de festejos. Por otra parte, es necesario diferenciar entre los conciertos raï más o menos establecidos —sean éstos en pabellones deportivos, teatros, cabarets o cualquier tipo de festejo— y el que se desarrolla fuera de los circuitos comerciales, en lugares disfrazados puertas afuera y que acogen en la noche a cantantes raï más o menos desconocidos. Se trata de una clandestinidad que tiene sus propias reglas y su propio ambiente, con jóvenes cantantes de ambos sexos con los que el lenguaje descarnado

y los temas más tabú de la sociedad árabe-islámica encuentran su vía de escape. Ambos mundos del raï están interconectados en gentes y en canciones y si en el primero podemos hallar canciones de éxito, en el segundo hallamos versiones anónimas de esas mismas canciones —una de las señas de identidad del raï— con difícil salida en un circuito público.

Y evidentemente, como última característica, está el hecho de que la vigilancia sobre los cantantes no ha cesado. Y es una vigilancia que se realiza desde frentes parecidos a los de hace unos años. Una de las cesiones a las tensiones de la sociedad que los sucesivos gobiernos han realizado ha sido la prerrogativa que se ha dado a mezquitas, asociaciones, grupos y grupúsculos musulmanes para controlar la moral de la ciudadanía. A cambio de evitar violencias desestabilizadoras, es permitida sin embargo a estos grupos una cierta violencia de baja intensidad que ayude a reprimir ciertas pulsiones, en especial de la mujer pero en general de los jóvenes. El hecho de que en las principales ciudades de Argelia las tiendas de música no puedan anunciar en la calle sus productos más modernos es un síntoma elocuente. Por otra parte, el gobierno, que se vio sorprendido con las protestas populares de enero y febrero de 2011 —que le valieron el triste record de ser el país árabe con más autoinmolados por fuego— intentó apaciguar las protestas volviendo a rebajar el precio de algunos productos básicos, elevando el sueldo de los funcionarios y anunciando una enésima reforma a favor de la población. También esta primavera argelina que fue y no fue trajo un redoble del control político y policial. Aunque los gobiernos tuvieron que seguir lidiando con esa tradición de periodismo crítico ya citada —crítica que, con todo, jamás ha salido gratis—, en general las expresiones de desacuerdo o de discusión fueron acalladas, en especial las dedicadas al ejército o a los cuerpos de seguridad, que devinieron ídolos inatacables de la política de los últimos tiempos.

Ya en 1998 el cantante de Chlef Cheb Azzedine había tenido problemas con la oficialidad con su primer álbum *Ach Dani Lal Ghorba* dedicado en su integridad al problema de los *harraga* o emigrantes clandestinos. Problema siempre disminuido o matizado por las autoridades, Cheb Azzedine lo puso incómodamente en la

primera línea del país, con temas que se harían famosos como *El bbar*, sobre ese Mediterráneo que separa a sus compatriotas, o *Jaya mel Paris*, sobre sus vidas difíciles en Francia, huérfanos de un país natal que les proteja. La popularidad de Azzedine se hizo inmensa desde entonces como cantante que apela a la moralidad de su sociedad. Sin embargo, el conflicto estallará en 2005 al grabar la que había de ser su canción estardarte, *Chuf El Hogra chuf* (título al que en algunas versiones se añade “Président”). La canción, una denuncia de los manejos de ciertos políticos locales, le valió una denuncia del abogado de la wilaya de Chlef por ultraje y una condena —a él y al dueño de la casa Fraternelle, que producía el disco— de un año de prisión y el pago de una multa por daños y perjuicios. El caso, que mereció una condena de Human Rights Watch y su mención en el Comité de derechos humanos de la ONU, no hizo sino agrandar la figura de Azzedine entre sus admiradores (quienes llenaron, por cierto, la sala del juicio, fuertemente vigilada).

Una reedición de este mismo caso se vivió en mayo de 2013 cuando el cantante Cheb Fayçal (Fayçal Bensalah, Aïn Temouchent 1987), uno de los mejores *raïman* de su generación, fue acusado, al igual que Cheb Azzedine, de “atentar contra un cuerpo constituido”. La condena, de seis meses de prisión y pago de 100.000 dinares de multa por ultraje, vino en este caso por cantar en una fiesta privada la canción *Mamamia*. En ella, canción festiva para los jóvenes de Témouchent y por extensión del Oranesado, se hacía —o se pretendía entender— un malévolo juego de sentidos en uno de los versos con el apellido del Director General de la policía, el general Abdelgani Hamel:

*Chicha w papicha w tebla lm3icha oh
mama mía.*

*Raba a la mode, fi jater tout le
monde, oh mama mía.*

*Polisi themel goudam el hamel, oh
mama mía.*

Burek brira w ji lvotca.

Ndiru rubla, carti taana.

El hachís y las chicas me ponen
tierno ¡oh Mamma mía!

Es la nueva moda para todo el
mundo ¡oh Mamma mía!

El policía maricón engendra a otro
maricón ¡oh Mamma mía!

Burek, harira y al fin vodka.

Hagamos una fiesta, la calle es
nuestra.

<i>Wlid 46, segir wa artiste</i>	El hijo del 46 es joven y artista. De
<i>El temouchent, seghir wa blendi.</i>	Temouchent, joven y duro.
<i>Laabu laabu, barage bucif, ma</i>	¡Jugad, jugad! En la frontera de
<i>andkum ma teddu.</i>	Boucif no pillaréis nada.

El verso en cuestión, que también posee variantes, juega con los sentidos de la policía, la homosexualidad, el alcohol, la delación e inevitablemente con la presencia nominal del militar. La condena del cantante de Témouchent, de gran popularidad en el Oranesado, fue vista como un recordatorio de la vigilancia a la que el poder, especialmente el poder armado, somete a la población. La difusión de este caso por personajes de resonancia como el periodista de France Télévision Ahmed Tazir no sirvió de mucho para el cantante, quien tuvo que purgar su pena. Sin embargo la canción, que nunca había sido grabada oficialmente en un disco, se convirtió en una especie de himno oficioso de los jóvenes oraneses, que la cantaban en cualquier acto en el que se congregaran —una fiesta, partido de fútbol, una sesión de cine— ante la manifiesta irritación de las autoridades. Pese a que Fayçal se ha dedicado en los últimos años, al lado de sus propias composiciones, a versionar con gran éxito las antiguas canciones de Cheb Hasni, *Mamamia* se ha convertido en una pieza emblemática y obligada de su repertorio.

Pero si algún cantante sabe de verdad de censuras y castigos en Argelia, ese es Baâziz (Abdelaziz Bejti, Cherchell, 1963), el *mroufèz* o contestatario por antonomasia de Argelia. Ajeno al raï, Baaziz se integra de otro modo en el venero popular argelino. A través de la crítica directa y el humor corrosivo de sus letras, tomados directamente de un grande de la canción popular de la primera parte del siglo XX, Rachid Ksentini “el Charlot árabe” (m. 1944), Baaziz va a escoger el modelo de *chansonnier* de Renaud y Georges Brassens para ir desgranando uno tras otro los grandes males de su sociedad natal. Labor patriótica para él, insoportable crítica para el poder, Baâziz va a sufrir las iras del poder desde casi el principio de su carrera, lo que le acarreará una censura duradera y un exilio no menos largo. Él mismo suele contar con fruición los orígenes de este desencuentro: una de sus composiciones más célebres y más repetidas,

Algérie mon amour, había sido bien recibida por las autoridades, e incluso el presidente Buteflika la había elogiado, al parecer ajeno a los alcances que la canción, pensada para los que tenían que vivir fuera de Argelia, podía tener:

*Depuis mon enfance, je n'en finis pas de souffrir
De la faim, des privations, des pénuries
La matraque, en permanence au-dessus de ma tête
Pourtant, je rêvais de douceur de vivre,
Et de projets sur cette terre qui est mienne
Le « mektoub » en a décidé autrement
Mais, Ô mon pays, je t'en fais le serment
Un jour je reviendrai*

Estríbillo

*Algérie, mon amour
Algérie pour toujours
Algérie, mon amour
Algérie pour toujours
Malgré ta tragédie et ton sort injuste*

*Je t'aime, Ô mon pays
Je te porte toujours dans mon cœur
Et pour te préserver
Je ne reculerai devant aucun sacrifice
Mon pays, tu as cru en des idéaux
Vidés de leurs sens par quelques uns
Sache que beaucoup de tes enfants
Te sont éternellement dévoués
Ô cher pays, des gens t'on projeté
Dans les ténèbres et l'obscurantisme
Ils t'on souillée, terre nourricière
Et humilié ton peuple
C'est un exil, pas une fuite
Me voilà étranger, exilé
Mon pays ne me blâme pas trop
Si je n'ai pu tout te donner
Des uniformes mal intentionnés*

M'en ont empêché

[...]

Invitado en junio de 2000 al programa televisivo “Mesk elli”, transmitido en directo a todo el país, Baâziz calibró la potencia de esta oportunidad única y en lugar de la esperable canción interpretó *Waili Waili*, una alegre y socarrona canción dedicada a los generales que asfixiaban al país y su moral múltiple, asociada a la rapiña de poder y dinero y a la hipocresía de llenarse la boca con su exigencia de amor y fidelidad a la patria teniendo ellos la doble nacionalidad:

*walli walli
walli walli
walli walli chik mama boulo boulo
walli walli é li fi kalbi nqolo*

*qolou 3lya hadar wache iqol may wassi,
had zman el ghadar témchi m3ab étbassi.
qolhom c pas fail aji oul3ab démograssi,
li bab issir issir ana ndir wahe kali rassi.
ki nesma3 générale ana ndhak sans pitier,
khalatha bles affaires lyoum rja3 personnalité.
3andou l'pouvoir ou lmal ou double nationalité, i
dal ichamét frjal hata fel mout yaprofité.*

*walli walli
walli walli
walli walli chik mama boulo boulo
walli walli é li fi kalbi nqolo*

Las represalias contra semejante acto no se hicieron esperar y Baâziz fue prohibido en cualquier actuación radiada y televisada en el país, en primer lugar, y cualquier actuación en vivo más adelante. Para entonces Baâziz ya llevaba dos años viviendo en Francia tras haber gustado las primeras mieles de la censura y las presiones por su cultivo del *Maakus* o canción satírico-social. Como en otros casos, las censuras y las prohibiciones hacia su persona, no hicieron sino acen-

tuar su celebridad entre los argelinos de dentro y de fuera de Argelia.

Todas estas presiones no hicieron sino acentuar el perfil comprometido de Baâziz con todas las causas a combatir dentro de su país, en primer lugar, y como ser humano en general. Contra los islamistas, pero también contra el inmovilismo y secretismo gubernamental, él fue uno de los primeros en poner en pie un homenaje al asesinado Matoub Lounés, pero no ha dejado de poner su voz en contra de la situación de la mujer argelina, del drama de los *harraga* o de la corrupción rampante de su país. Uno de sus temas fetiche, *Je m'en fou*, es quizá uno de los que mejor le retrata en esa lucha anti-establishment y anti-conformismo, siempre relatada con un humor lacerante:

*ki nesma3 b'deux parties yeddabzu
3la lkursi, j'men fougir yajt'wli
rassi.*

*ki nesma3 burgeoisi, mercedes meju
mekrazi, wana m3a les bus nqâsi,*

*Ki nchuf télévigion kayen la greve
des enseignants yezgui'wluym les
fainéants,*

(...)

*anaya l youm jm'en fou, ki 3retf
lyoum kulchi festi, kulchi khdeb
koulchi faut, qulli wiin la vérité?*

*Ki negra fel Journal, kayen la
bagarre bin FLN, j'men fou,
anyaa jrejt zman.*

*yddabzo yella3bu dima binaazum
yet7abbu, mazel fil bagra ya7albu.*

*ki nsma3 3al lemra, meskina
7asbuha bagra, maa tekdeb maa
tegra.*

*ratteb qaanun al ousra, tant pie
lyoum rej3et 7urra, jm'en
fou ana mzerwaj 3achra.*

anaya lyoum jm'en fou...

(...)

Cuando oigo de dos partes que se pelean por la poltrona, me da igual, si me dejan en paz.

Cuando oigo a los burgueses del Mercedes con su cabeza hueca y yo machacado en el bus,

Cuando veo la televisión la huelga de los maestros y cómo se les llama vagos,

(...)

Hoy me da igual, porque sé que todo es falso, que todo es mentira. Dime: ¿dónde está la verdad?

Cuando leo en el periódico una pelea en el FLN, me da igual: hace tiempo que me largué.

Se pelean, disfrutan siempre, se aman y aún siguen ordeñando la vaca.

Cuando oigo hablar de la mujer, pobre, la consideran una vaca que mi lee ni escribe.

Se ajusta el código de familia y ya está libre. Pero me da igual: yo me casé con diez mujeres.

Hoy me da igual...

(...)

*kayen gâchi fel yame3, ness raqed
wness yesma3, jm'en fou
ana nelli feddar.*

(...)

*kii nesma3 bel coup d'état, kol
7ouma gareta, nedjul ta7t lcuverta;
w gayti ghayti yalgayta 7atta
tajlas l mauvais temps.*

*qulli wachen hadi la7iyat,
ya7akmou fina lmadammat,
ya7akmou fina l maddamat*

*tqulchi jlassu rjal rmarwna kamel f
la pubelle; wach 3melna f isteqlal?*

*ki nesma3 bi les intello, kayen
menhum bel kilo, la brosse rej3at
be'stylo.*

*arabofone francofone; qahera wella
la sorbonne, rajel fiboum qoulli
chkun.*

*ki nesma3 bi satellite, w dzayer
jadmet zalamet w tetfarqa3 ki
dinamit.*

*nnas kberjet mel orbite, w 7na
mazel bidun zit, ana kraht ana
mellit.*

anaya lyum jm'en fou...

Hay gente en la mezquita: la mitad duerme y la mitad escucha. Me da igual, yo rezo en mi casa.

(...)

Cuando oigo del golpe de estado, toda la gente vigila. Yo me meto bajo la manta y toco la gaita hasta que amaine.

Dime, ¿qué es esta vida en la que nos mandan las mujeres?

Desaparecidos los hombres ellas nos echan a la basura. ¿Qué se ha hecho de la independencia?

Cuando oigo de intelectuales, los hay a kilos. Los bolígrafos han reemplazado al borrador. Arabófono, francófono, El Cairo y no la Sorbona... Quien se considere un hombre que me lo diga.

Cuando oigo del satélite, Argelia ha fabricado un petardo que explotó como dinamita. La gente pasea por el espacio y nosotros aún con la lata de aceite. No puedo más, estoy harto.

Hoy me da igual...

En la línea de los cantantes comprometidos con los problemas de la gente llana de su país, con una mezcla de sátira genuinamente argelina y tono escéptico e irónico de la escena francesa, Baaziz sigue enarbolando la bandera de una radical contestación al poder. A través de las grabaciones pirata de sus discos, sus canciones circulan por todo el país a la espera de que, más allá de alguna presencia episódica en Orán, las autoridades puedan darle permiso de actuación. Pero su ejemplo ha cundido en otros artistas más jóvenes que se precian de ser amigos suyos. El rapero Lotfi Double Kanon (Lotfi Belamri, Annaba, 1974), uno de los más destacados intérpretes de este estilo junto con los más radicales Apoka, sacudía en marzo de 2014 la

campana electoral que había de elegir a Abdelaziz Buteflika para un cuarto mandato, con un video en el que denunciaba a “esos carroñeros que joden el ambiente del país”. Pocos días después, lanzaba también en Youtube una canción, *Klehhoua* (“Lo han robado”), en la que denunciaba de forma demoledora la rapiña a la cual han sometido a Argelia los miembros del poder establecido. Ya en 2013 Lotfi DK había publicado una polémica canción, *Fakakir*, dirigida directamente contra el primer ministro Abdelmalek Sellal y su particular gusto por las citas coránicas y literarias en sus ruedas de prensa. Tema que provocó un terrible ataque del oficialismo al rapero, tuvo su contrapunto cómico en una reacción que hubo hacia una de sus estrofas, en la que glosaba la inclinación de los ministros hacia sus jóvenes secretarías. Según una entrevista en *El Khabar*, el artista afirmaba que las mujeres de varios ministros le habían telefonado para confirmar sus palabras y para felicitarle por su valentía. Como en otros casos, la inmensa popularidad de las letras de Lotfi Double Kanon, especialmente entre los más jóvenes, le ha valido la censura oficial y la crítica oficialista de Argelia, empujándole a un exilio forzoso.

Acechados por varios poderes que ven en la vigilancia del creador uno de los fundamentos de su permanencia, los compositores y cantantes argelinos —así como los periodistas, cineastas, escritores, activistas...— ven comprometida su libertad de expresión dentro de su país. Obligados a emprender en muchas ocasiones un exilio forzoso, la cercanía física, psicológica y cultural con Francia hace sin embargo que su presencia en el país sea notable a través de sus oyentes. De igual modo, España va ganando poco a poco cierto espacio en las canciones de los nuevos cantantes raï (“Nedi 3omri lespania”, “Naatouha Lespania”, “Nehreg Le Spania”, etc), como espacio de libertad y disfrute, frente a los fantasmas que de ciertas formas sigue despertando Francia entre los argelinos. Esta situación, paradójica pero tradicional en Argelia, hace que en cierta forma el discurso crítico que algunos sostienen dentro del país se vea reforzado por unas canciones que, en boca de muchos —aunque fuera de los circuitos oficiales— siguen poniendo en cuestión el sistema que busca perpetuarse a sí mismo.