

Saavedra Casco, José Arturo
El lenguaje de los jóvenes: el rap, la cultura urbana y la protesta en Tanzania
Estudios de Asia y África, vol. XLI, núm. 1, enero-abril, 2006, pp. 47-77
El Colegio de México, A.C.
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58641102>

EL LENGUAJE DE LOS JÓVENES: EL RAP, LA CULTURA URBANA Y LA PROTESTA EN TANZANIA

JOSÉ ARTURO SAAVEDRA CASCO
El Colegio de México

Introducción. El *hip hop* tanzano: un rápido fenómeno mundial

Tanzania, país de África oriental aún considerado por las agencias de noticias como uno de los países más pobres del mundo, con gran parte de su población por debajo de la línea de pobreza establecida por el Banco Mundial,¹ está experimentando un sorprendente fenómeno cultural que muestra cómo la conjunción de diversos ambientes puede desarrollar nuevos movimientos culturales que combinan tanto elementos extranjeros como locales. Este hecho ha sido posible gracias a la creatividad y a la disposición de los tanzanos jóvenes que han elegido la música *hip hop* como el medio principal para expresarse, y producen su propia música y sus propias letras para describir los problemas, las preocupaciones y los sueños de su generación. En un periodo relativamente corto, la música *hip hop* ha cambiado los códigos del vestido y ha creado espacios que no existían en la sociedad tanzana. Además, ha desarrollado una nueva industria que permite a los raperos jóvenes prosperar de una forma que los músicos anteriores nunca hubieran imaginado. Al tiempo que se expanden las redes de los medios de comunicación masiva en Tanzania, los intérpretes de *hip hop* producen

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 17 de marzo de 2005 y aceptado para su publicación el 19 de mayo de 2005. (Una versión en inglés de este artículo aparecerá en *Journal of Asian and African Studies*, 41(3) SAGE, Londres, pp. 231-250.)

¹ El PIB per cápita es de menos de 300 dólares estadunidenses, y el país depende en gran medida de la ayuda externa. Véase http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/africa/country_profiles/1072330.stm

sus propios discos compactos y sus *video clips*, los cuales están disponibles en VHS y en DVD. Debido a esto, los artistas han superado el mercado típico de la música que dependía exclusivamente de los audiocasetes. También los raperos han demostrado su extraordinaria capacidad para organizar compañías y foros, así como su generosidad al compartir los escenarios a fin de que los novatos puedan mostrar sus talentos. Algunos raperos tanzanos o *maenesi* (maestros de ceremonias) han logrado forjarse una carrera que les ha dado confianza en sí mismos y los ha enriquecido. El *hip hop* de Tanzania domina por completo el escenario de África oriental; las canciones se venden en Kenia, Uganda e incluso en Europa y Norteamérica, donde viven expatriados de habla swahili. En un tiempo récord, se ha logrado acabar con la concepción inicial de las personas mayores sobre el *rap* como *musiki ya kibuni* (música de vagabundos, ladrones y delincuentes), que consideraban que “podía echar a perder la conducta de los jóvenes”; éstos, por su parte, no estaban convencidos de los valores heredados del sistema *Ujamaa*,² profesados hasta mediados de la década de los años ochenta.

El *hip hop* tanzano, aunque ha recibido fuerte influencia de la filosofía y de la cosmovisión del *rap* estadunidense, ha integrado paralelamente las viejas tradiciones de los poetas en lengua swahili, quienes desde los tiempos precoloniales componían versos para expresar los resentimientos, las alegrías y las opiniones de la gente frente a los acontecimientos que afectaban su vida cotidiana. La función social del *rap* es la misma que la que practicaron los poetas en lengua swahili durante siglos a lo largo de la costa de África oriental. Tal función también es similar a la de las políticas educacionales posteriores, las cuales preservaban, mediante la utilización de la poesía narrativa, los acontecimientos históricos notables del país.

El propósito de este artículo es observar hasta qué punto está presente este elemento africano, genuino en muchas canciones *hip hop*, así como investigar qué tanto las preocupaciones sociales y políticas aún están presentes, a pesar de que se traten

² Sistema de propiedad comunitaria introducido por Julius Nyerere en 1967 con el fin de alcanzar la autosuficiencia agraria. El sistema resultó un fracaso económico y se eliminó en 1985, tras la renuncia de Nyerere al gobierno. [N. del T.]

asuntos más cándidos y banales (aceptados con agrado por quienes desean convertir al *rap* tanzano en un negocio redituable). A fin de lograr este objetivo, haremos una breve revisión de la historia del *hip hop* de Tanzania, para lo cual nos basaremos en los estudios actuales disponibles sobre el tema. Además, con el propósito de encontrar la continuidad de la tradición de la poesía swahili y su influencia en los raperos jóvenes, utilizaremos otros materiales que muestran los vínculos africanos con el *hip hop*. Por último, se describirá la función social de la poesía que se encuentra presente en el *rap*, mencionando como muestra representativa de esta función las obras de algunos músicos famosos de *rap*, como son Mr. II, Professor Jay y Wagosi wa Kaya.

Los orígenes y el desarrollo del *hip hop* en Tanzania

De acuerdo con los datos disponibles, podemos situar las primeras muestras del *rap* estadunidense en Tanzania a mediados de la década de los años ochenta. Al parecer, durante esta década empezaron a circular los primeros materiales de *rap* estadunidense entre jóvenes de Dar es Salaam. Aunque los investigadores creen que los hijos de las familias acomodadas fueron los primeros en escuchar esta música,³ la localización y la esencia de Dar es Salaam —un puerto que recibe barcos y productos de todo el mundo— contribuyó a su difusión en diversos frentes en poco tiempo. También debe recordarse que hasta los inicios del gobierno de Benjamin Mkapa, el proceso de privatización y liberalización de la economía ayudó a incrementar el número de familias de clase alta con vínculos en el extranjero. Y sin duda, desde el comienzo la imagen de los raperos estadunidenses

³ Véase T. Gesthuizen y P. J. Haas, “Ndani ya Bongo. Kiswahili Rap Keeping it Real”, <http://www.africanhiphop.com/>, 1998; B. Englert, “Bongo Flava (Still) Hidden ‘Underground’ Rap from Morogoro, Tanzania”, *Stichproben*, núm. 5, 2003, pp. 72-93; S. Mwisheshe, “K-Bazil: Musiki Unataka Watu Wenye Elimu (*Majira*. Dar es Salaam)”, en <http://www.bctimes.com/majira/viewnews>, 24 de octubre de 2004, y A. Perullo, “Here’s a Little Something Local: An Early History of Hip Hop in Dar es Salaam, Tanzania, 1984-1997”, en B. James, A. Burton y Y. Lawi (ed.), *Dar es Salaam: The History of an Emerging East African Metropolis*, 2005. [El artículo se citó con la autorización del autor.]

dominó el escenario, y el *glamour*, la forma de vestirse y la vida lujosa asociadas a los raperos estadunidenses crearon una serie de imágenes y símbolos que admiraban los nuevos raperos tanzanos y que intentaban extrapolar a su propio ambiente. En los años posteriores, la moda del *hip hop* era muy evidente en lugares como Coco Beach, cerca de Masaki, y las tiras cómicas en swahili como *Bongo*, *Tabasamu* y *Sanifu*, tomaron de las películas estadunidenses de *hip hop* la imagen de jóvenes reunidos en la playa vestidos a la última moda y equipados con sistemas de sonido.⁴

Aunque la llegada del *hip hop* pudo haber tenido un origen social amplio, un hecho innegable es que sólo un grupo limitado de individuos tenía la capacidad de iniciar su propio *hip hop* local. Para fines de la década de los años ochenta, sólo había unas cuantas estaciones de radio en el país. Hasta 1994 no había estaciones de televisión, y la forma común de oír a las bandas de Tanzania era comprando audiocasetes con un sonido de muy mala calidad, o asistiendo a las actuaciones en vivo.⁵

A principios de la década de los años noventa comenzaron los concursos de *rap* en diversos lugares de Dar es Salaam, como el New Africa Hotel y el Kilimanjaro Poolside, donde los jóvenes se reunían a escuchar los éxitos del *hip hop* estadunidense. El concurso más notable de aquellos tiempos fue *Yo! Rap Bonanza*, organizado por D. J. Kim & the Boyz Promotion. Este acto tuvo lugar en el séptimo piso del New Africa Hotel, donde los incipientes *emecis* (maestros de ceremonias) cantaban canciones estadunidenses de *rap*.⁶ Uno de estos jóvenes, Saleh Jabir, se convirtió en el pionero del *rap* en swahili cuando se atrevió a traducir a esta lengua la letra de “Ice Ice Baby”, un éxito que había llegado hacia poco tiempo de Estados Unidos. La gente se quedó sorprendida al escuchar la letra en swahili “sin perder el concepto”. De acuerdo con Saleh, sus amigos, sin decírselo, vendieron una copia de la canción a un hombre de negocios indio, y poco tiempo después se distribuyeron algunas copias en tiendas indias de la calle Uhuru. Saleh provenía de una rica

⁴ T. Gesthuizen y P.J. Haas, “Ndani ya Bongo...”, *op. cit.*, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 2. Véase también http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/africa/country_profiles/1072330.stm#leaders (26 de octubre de 2004).

⁶ A. Perullo, “Here’s a Little...”, *op. cit.*, pp. 12-13.

familia de la costa y realmente a él no le interesaba obtener grandes beneficios de sus canciones. No obstante, produjo un álbum completo: el primer álbum tanzano de *hip hop*. Desgraciadamente la carrera de Saleh no duró mucho. En aquel tiempo el *hip hop* empezaba a ser considerado por las generaciones mayores como *ubuni* (gansterismo), vinculado a la delincuencia y a las drogas. La primera generación de raperos tuvo que hacer frente a esta situación, y Saleh, siendo el primer personaje público de este movimiento, sufrió sobremanera la actitud hostil hacia el *rap*.⁷ En vez de producir un segundo álbum, Saleh decidió abandonar Tanzania y establecerse en Emiratos Árabes Unidos, donde aún vive.⁸ A pesar de la actitud negativa de numerosos sectores contra el *hip hop*, la cantidad de grupos aumentó significativamente en los años siguientes. Kwanza Unit, K. B. C., Rhymson, Gansters & Matatizo G. W. M., E-Attack, Deplow Matz, Afro Reign, Bantu Pound y Hard Blasters, entre otros, estremecieron los escenarios y capturaron la atención de muchos nuevos admiradores. A la sazón, estos artistas no se limitaban a traducir las canciones estadunidenses de *rap*, como había sido el caso de Saleh Jabir, sino que escribían sus propias letras en swahili. Un artista de entre ellos, Joseph Mbilinyi, que inicialmente adoptó el nombre de Mr. II o Two Proud y que recientemente cambió nuevamente su nombre a Sugu, es el artista de *hip hop* más notable, cuya carrera se ha mantenido con éxito. No sólo compone sus canciones en swahili, sino que aborda temas relacionados con la política, se queja de las desigualdades sociales y toca otros problemas que afectan a los tanzanos. Se volvió tan popular, que su música llegó incluso a áreas rurales donde el *rap* no se había oído antes. Al contrario de lo sucedido con Saleh Jabir, Mr. II gozó de

⁷ T. Gesthuizen y P. J. Haas, “Ndani ya Bongo...”, *op. cit.*, p. 3. Cabe mencionar que la asociación de los músicos con la vagancia, el alcoholismo y las drogas era común en la sociedad tanzana antes de la llegada del *rap*, sentimiento que describe el famoso Remmy Ongala en su canción “Musiki Asili yake Wapi?” (¿Dónde está el origen de la música?), del álbum Remmy Ongala & Orchestre Super Matimila, *Songs for the Poor Man*, Real Word Records, 1989.

⁸ T. Gesthuizen y P. J. Haas, “Ndani ya Bongo...”, *op. cit.*, p. 4. Véase además E. Buyanza, “Dot”, “Historia ya Bongo Hip Hop”, en <http://www.darhotwire.com/>, noviembre, 2002, y T. Gesthuizen, “Saleh J. Tanzanian Pioneer”, en <http://www.africanhiphop.com/>, 2002.

mayor aceptación de las personas mayores, y la calidad de su música contribuyó a que fuera el primer rapero de Tanzania que lograra vivir de su música. También fue el primer músico tanzano de *hip hop* que realizó una gira al extranjero, a Holanda, a principios de 1998. Actualmente vive en Londres y prepara el lanzamiento de su primer álbum internacional.⁹

En la segunda mitad de la década de los años noventa, la música de *rap* experimentó una acelerada expansión gracias a diversos factores: el aumento de los medios de comunicación masiva en Tanzania (aparecieron cinco estaciones de radio y más de 350 periódicos y revistas); los efectos de la liberalización, lo cual generó recursos financieros, y la inversión en sectores urbanos del país. Este ambiente contribuyó a la llegada de tecnología moderna, lo que facilitó el acceso a los servicios de la red de internet y de equipo moderno para la industria de la música.¹⁰ En unos cuantos años habían aparecido numerosos estudios de grabación, y el *hip hop* internacional y local se transmitía diariamente en la radio y la televisión.

A partir del año 2000 surgieron numerosas bandas y artistas individuales de *hip hop*, así como muchas compañías nuevas, la mayor parte de ellas creadas por los propios raperos, que produjeron álbumes y videos. Además, estos grupos participaron en programas de televisión, en películas y en telenovelas, como la famosa *Siri* (El secreto) en la cual tenía un papel estelar el exitoso artista Banana Zorro. Tal actuación es claramente opuesta a la de los años iniciales, cuando los raperos tuvieron que enfrentar la intolerancia de las generaciones mayores y cuando además sólo disponían de presupuesto limitado para distribuir su producción.

Basándome en lo expuesto, propongo dividir la historia del *hip hop* de Tanzania en dos períodos a fin de distinguir sus contextos. El primero va de los inicios del *hip hop* en Tanzania, a mediados de la década de los años ochenta, hasta 1999, cuando el *rap* se desarrolló como una industria bien establecida. El segundo, del año 2000 en adelante, que es testigo del *boom* de

⁹ E. Buyanza, “Dot”, “Historia ya Bongo...”, *op. cit.*, y T. Gesthuizen, “Tanzanian Hip Hop: The Old School (1991-1999)”, en <http://www.africanhiphop.com/>, 2002.

¹⁰ T. Gesthuizen y P. J. Haas, “Ndani ya Bongo...”, *op. cit.*, p. 2. Véase también 3http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/africa/country_profiles/1072330.stm#leaders.

artistas y de la consolidación de los negocios relacionados con el *rap*. Esta división sigue dos criterios principales: el primero procede del artículo escrito por Thomas Gesthuizen y publicado en el sitio de internet *Africanhiphop.com*, en el cual aparece una lista de los nombres de los raperos tanzanos más notables registrados entre 1991 y 1999. La lista, que lleva el encabezado “La vieja escuela”, incluye los perfiles de cuarenta y un artistas, cuyas características, en la mayor parte de los casos, los sitúan en esta primera etapa de la historia del *hip hop* de Tanzania. Los integrantes de esta “vieja escuela” de raperos compartían algunos problemas, como la actitud hostil hacia su música, la falta de oportunidades, las producciones con mala calidad de sonido y un mercado muy limitado. El segundo periodo inicia con la inclusión del *rap* de Tanzania como categoría musical aceptada por el Consejo de Artes de Tanzania (Baraza ya Sanii ya Tanzania, Basata). La entrega de premios anuales para los mejores álbumes y artistas a partir de 1999 por Basata también ha contribuido a la consolidación del *hip hop* local. Desde 2001, Basata reconoció el *rap* como un género oficial en la música de Tanzania, y además ha involucrado a jóvenes raperos en campañas para discutir problemas sociales, como las drogas, el sida, el abuso sexual y la carencia de educación.¹¹ Este apoyo oficial significó un cambio radical para la industria tanzana del *rap*. A partir del 2000, el *hip hop* local ha prosperado constantemente. Algunos sobrevivientes de la primera etapa, como Sugu (el anterior Mr. II) y Mr. Ebo, aún impactan al público con nuevas producciones, a la par que nuevas estrellas destacadas invaden con su música la radio, la televisión y los incipientes espacios de internet. Professor Jay, con su éxito “Ndiyo Mzee” (Sí, señor), mostró en forma por demás evidente que la crítica aguda a los políticos locales no impedía el éxito comercial. El grupo Wagosi wa Kaya, de la ciudad costera de Tanga, demostró que el *hip hop* de alta calidad ya no era exclusivo de Dar es Salaam. Numerosos concursos de *rap* se han celebrado en Arusha, Morogoro, Dodoma y otras capitales regionales.

¹¹ T. Gesthuizen, “Hip hop in Tanzania”, en <http://www.niza.nl/>, 2002; B. Englert, “Bongo Flava...”, *op. cit.*, p. 78, y W. Edward, “Tuzo za Kilimanjaro, mkombozi wa wasanii Tanzania (Majira, Dar es Salaam)”, en <http://www.bctimes.com/majira/viewnews, 17 de julio de 2004>.

nales, que son ahora los principales lugares para contratar a nuevos talentos.¹²

El *boom* del *hip hop* ayudó a crear el estilo conocido como *Bongo flava* (el sabor de Dar es Salaam),¹³ interpretado por artistas jóvenes radicados en Dar es Salaam y por aquellas personas de todo el país que siguen esta tendencia musical. Este género mezcla el *hip hop* con ritmos *pop* —conocidos localmente como R & B— y también con los estilos de rumba, *taarab* y *lingala*. Ferooz, Banana Zorro, Dully Sykes, Dudubaya y Mwanfalsa-fa son muy populares hoy día, al igual que las artistas femeninas jóvenes que se esfuerzan por consolidar la presencia de las mujeres en el *hip hop* local, como Z-B y Sista P. También otras artistas mujeres como Rehema Chalamila (“Ray C”), Judith Wambura (“Lady Jaydee”), y V-2 están teniendo éxito evidente, no sólo en Tanzania sino en toda África oriental. Algunos artistas comparten diversos estilos musicales. Luca Mkenda, conocido como “Mr. Nice”, ha combinado con éxito su estilo *takeu* con los conceptos del *hip hop*; el fallecido James Cool, conocido como “Mtoto wa Dandu”, hizo nuevas versiones de éxitos de antaño de África oriental, como *Sina Makosa* de Les Wanyika, y *Kalubandika* de Maquis Original, e introdujo elementos de *hip hop* en sus versiones.¹⁴ Si en el pasado la colaboración entre los raperos era común, actualmente esta tendencia se ha ampliado a los músicos de todos los géneros. Bw. Misosi colabora con los intérpretes de *hip hop* Wagosi wa Kaya y con Muumin Mwinjuma; este último uno de los músicos más populares del género *musiki ya dansi* (música para bailar). Incluso el famoso Mr. II tiene a Remmy Ongala —un verdadero ícono de la rumba de África oriental— como invitado en su reciente álbum *Itikadi*.¹⁵

No obstante, no todos los jóvenes raperos están satisfechos con los resultados de esta tendencia favorable. En la pri-

¹² W. Edward, “Tuzo za Kilimanjaro...”, *op. cit.*, y B. Englert, “Bongo Flava...”, *op. cit.*, p. 80.

¹³ El término proviene del apodo *bongo* (cerebro), dado a la ciudad muchos años atrás y muy común actualmente.

¹⁴ J. Cool, *Sukumu Land*, Dar es Salaam, s. p. i., 2000, y T. Gesthuizen, “Tanzanian Hip Hop...”, *op. cit.*

¹⁵ GMC Records, Dar es Salaam, 2002.

mera etapa del *rap*, la mayor parte de las letras expresaban una poderosa preocupación social con críticas al *establishment* y a la situación económica del país. Hoy en día muchos raperos como Dully Sykes, Ray C y Mwanafalsafa cantan acerca del “lado bueno de la vida”, lo cual algunos consideran opuesto al concepto original de “mantenerse en la realidad” (hablar de problemas reales), que caracterizaba las letras en swahili de las primeras composiciones de *hip hop*.¹⁶

La tendencia a “suavizar” el contenido de la protesta social de *hip hop* es evidente en muchas canciones en un contexto en donde más patrocinadores comerciales importantes apoyan los conciertos y concursos de *hip hop*, en donde hay más estudios y compañías de grabación y en donde más raperos están vinculados al negocio de la televisión con producciones como *Girl Friend* y *Siri*, cuyos argumentos están inmersos en el ambiente *hip hop*.¹⁷

También es evidente que entre los raperos de *hip hop* existe la preocupación cada vez mayor por conseguir apoyos de compañías locales para participar en sus campañas publicitarias.¹⁸ La industria musical del *rap* también se ha convertido en una carrera muy atractiva y lucrativa que ha roto con la vieja tradición del “músico pobre y desesperado”. En un artículo aparecido en un periódico de África oriental se afirma que los raperos tanzanos han expandido su mercado a toda África oriental y que se cree que artistas como Mr. Nice, TID y Wagosi wa Kaya ganaron más de 30 000 dólares estadunidenses (30 millones de chelines tanzanos) en la región por regalías de sus discos compactos, lo cual representa una enorme suma para Tanzania.¹⁹ La promoción de los raperos jóvenes es prioridad que algunas personas han resuelto con éxito. Eric Shigogo, que encabeza Ericom Limited, ha lanzado una dinámica campaña con el fin de promover a los artistas jóvenes en Estados Unidos. El objetivo es mostrar a los países occidentales que “en África no

¹⁶ B. Englert, “Bongo Flava...”, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁸ Véase E. Toroka, “Why Local Firms Ignore Tanzanian Artists?”, en <http://www.africanhiphop.com/>, 2002.

¹⁹ Véase M. Suleyman, “Seventies Music is all the Rage Again”, *The East African*, núm. 10, mayo de 2004.

todo es negativo y que la música es un producto que le interesa conocer y adquirir a la población afroestadunidense".²⁰ Asimismo, recientemente Albert Mangwair, Banana Zorro, Mwanafalsafa, Ruta Bushoke y Ray C viajaron a la Gran Bretaña, donde ofrecieron un concierto en la ciudad de Reading, que fue un gran éxito. Además, Ray C continuó su propia gira a Maryland, Estados Unidos, para ofrecer su primera presentación en el continente americano.²¹

Frente a esta situación, algunos artistas han caído en ciertas tentaciones características del espectáculo e inevitablemente se han suscitado varios escándalos que tienden a manchar nuevamente la reputación del *hip hop* en Tanzania. Recientemente Dudubaya golpeó fuertemente a Mr. Nice en el escenario frente a cientos de admiradores. Esto sucedió poco después de que el rapero Steven Gerald, conocido como "Steve 2K", hubiera sido asesinado a puñaladas por su propio promotor, Castro Ponela Fusi, después de que ambos se habían enfrascado en una encarnizada discusión. Por último, la policía detuvo a otro artista, Khaleed Mohamed, acusado de violación.²²

Un grupo de productores, promotores y artistas se unieron para organizar la reunión cumbre del *Hip Hop* del 2004 a fin de discutir éste y otro tipo de problemas que preocupan a muchos raperos, como la banalización de los mensajes en las letras de la música de *hip hop*, la falta de oportunidades y la producción ilegal de discos compactos, de audiocasetes y de diversos materiales de video. Tal acontecimiento tuvo lugar en Dar es Salaam a principios de diciembre de ese año.

Como podemos apreciar, la industria de la música del *rap* está creciendo de manera inesperada. Lejos quedaron los días en que el *rap* era marginal y su actividad estaba limitada a unos cuantos espacios. ¿Podrá este proceso cambiar por completo las características originales del movimiento? Solamente el tiempo lo dirá.

²⁰ E. Lengua, "Wamarekani Kuinua Wasanii Tanzania, *Majira*. Dar es Salaam", en <http://www.bcstimes.com/majira/viewnews>, 11 de agosto de 2004.

²¹ Bongoxplosion/darhotwire.com, 2004.

²² Véase S. Mkangara, "Kongamano la hip hop ni dira ya muziki (*Majira*. Dar es Salaam)", en <http://www.bcstimes.com/majira/viewnews>, 30 de octubre de 2004.

La influencia africana: la poesía swahili y los temas sociales en las canciones tanzanas de *hip hop*

El conocimiento académico sobre el *hip hop* de Tanzania es aún muy escaso; sin embargo, se han señalado varios aspectos esenciales de este fenómeno cultural. Gesthuizen y Haas²³ basándose en una investigación realizada en Tanzania durante 1997 mostraron de forma convincente la fuerte influencia de los símbolos y de las imágenes culturales del *rap* estadunidense, así como el culto profesado a algunos raperos estadunidenses, como 2Pac, cuyo violento asesinato, descrito en la tira cómica *Bongo*, conmocionó al público de *rap* de Tanzania. Perullo,²⁴ en su historia de los primeros años del *hip hop* de Tanzania, muestra la forma en que la creación de las canciones de *rap* en swahili contribuyó a la rápida aceptación de esta música por un vasto público joven que apreciaba los mensajes sociales enmarcados en el contexto tanzano. Estos autores coinciden en mencionar la importancia que el público de *rap* otorgaba a las letras en swahili, teniendo en cuenta el concepto “mantenerse en la realidad” introducido por el *hip hop* estadunidense. Esto significaba que tales letras tenían que ser identificadas con la vida real y con los problemas que padecían los jóvenes en aquellos días. Pero además, los raperos tanzanos, a diferencia de los estadunidenses, trataban de evitar los mensajes violentos, el uso de palabras soeces y de vulgaridades,²⁵ criterio que en este sentido coincidía con el que los antiguos poetas en lengua swahili solían tener. Dichos poetas creían que mediante complejas reglas prosódicas y el uso elegante del lenguaje, sus obras podían contribuir a transmitir mensajes positivos a la comunidad.²⁶ Gesthuizen re-

²³ T. Gesthuizen y P. J. Haas, “Ndani ya Bongo...”, *op. cit.*, p. 7.

²⁴ A. Perullo, “Here’s a Little...”, *op. cit.*, pp. 15-19.

²⁵ *Ibid.*, pp. 26-27.

²⁶ Véase P. Lienhardt, *Introduction to Hasani bin Ismail, Utunzi wa Swifa ya Ngumali*. Londres, Clarendon Press, 1968, pp. 1-80; D. Massamba, “Utunzi wa Ushairi wa Kiswahili”, en *Fasibi*, Dar es Salaam, Makala za Semina ya Kimataifa ya Waandishi wa Kiswahili, Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili (Instituto de Investigación Swahili), 1983, pp. 55-95; R. Pouwels, *Horn and Crescent*, Nueva York, Cambridge University Press, 1987; I. Shariff, *Tungo Zetu*, Trenton, The Red Sea Press, 1988, y J. Middleton, *The World of the Swahili. An African Mercantile Civilization*, New Haven, Yale University Press, 1992, pp. 189-191.

conoció la gran importancia de la poesía swahili en la composición de las letras de *hip hop*. Este autor menciona que debido a que muchos jóvenes no pueden hablar ni entender el inglés con facilidad, las letras están inspiradas en la música swahili popular del pasado, incluso en la poesía swahili. Agrega:

Un ejemplo de esto es el rapero Cool Para, de Zanzíbar, quien utiliza la métrica de las letras del *taarab*, y un viejo poeta, que también participa en política, compone las letras de sus canciones; algo bastante inusual para un rapero.²⁷

Birgit Englert menciona que el sitio de internet *darhotwire* realizó una encuesta en línea en la que la gente podía votar sobre los elementos que consideraba más importantes para la creación de una canción *hip hop*. Asombrosamente 41% opinó que lo más importante era el contenido y la calidad de los versos (*mashairi*) de las letras; sólo 25% dijo que la voz del cantante era lo esencial, y 18% consideró que el compás y el ritmo era el aspecto más importante.²⁸

Desde tiempos precoloniales la poesía swahili representa una manera importante de expresar las preocupaciones sociales y de caracterizar la identidad de los hablantes de swahili frente a los habitantes de las tierras interiores y de los no musulmanes.²⁹ Hacia el siglo XVI de nuestra era eruditos musulmanes escribieron los primeros manuscritos de poesía swahili en caracteres arábigos; consideraban esta forma literaria un instrumento didáctico, útil para la enseñanza de la fe musulmana a las generaciones jóvenes.³⁰ En los siglos siguientes dicha poesía incorporó temas locales preservados inicialmente en forma oral, convirtiéndose en importante vehículo de expresión de las preocupaciones sociales. También se utilizó en competencias con el fin de mostrar la habilidad de componer: los poetas más renombrados participaban en las competencias denominadas *mashindano*, las cuales tenían lugar en las festivida-

²⁷ T. Gesthuizen, "Hip hop in Tanzania", *op. cit.*

²⁸ B. Englert, "Bongo Flava...", *op. cit.*, pp. 81-82.

²⁹ Véase P. Lienhardt, *Introduction to Hasani bin Ismail...*, *op. cit.*, pp. 2-3, y R. Pouwels, *Horn and Crescent*, *op. cit.*, pp. 73-74.

³⁰ J. Knappert, *Four Centuries of Swahili Verse: a Literary History and Anthology*, Londres, Heinemann Educational Books, 1979.

des públicas y en otras celebraciones importantes. Los contendientes tenían que componer versos para contestar a lo que sus oponentes habían dicho previamente.³¹ Muchos de los temas de la poesía swahili, además de describir acontecimientos memorables para la comunidad, abordaban asuntos sociales y expresaban las quejas contra la opresión de los gobernantes locales y extranjeros, así como las rivalidades entre las ciudades y las regiones. La poesía política existía desde el siglo XIX en Lamu y Mombasa, y en los años anteriores a la colonización europea había una poesía narrativa de temas históricos de gran sofisticación, que se escribía en el género *utenzi*.³² Durante los gobiernos coloniales alemán y británico, eruditos europeos estudiaron la poesía swahili precolonial y preservaron materiales muy antiguos.³³ Asimismo, durante la administración europea las políticas coloniales pusieron en práctica el uso de la lengua swahili para los habitantes del interior, con lo que se expandió el área de influencia de dicha lengua a toda África oriental. Lógicamente, los europeos fomentaron la poesía escrita siguiendo las normas occidentales. Brillantes poetas, como Shabaan bin Robert, desarrollaron con éxito la poesía swahili según los modelos tradicionales y occidentales.³⁴ Tiempo después, en los años del sistema de *Ujamaa* de Nyerere, la categoría del swahili como la principal lengua oficial hizo de la literatura swahili —especialmente de la poesía— un arte que los estudiantes debían cultivar en los niveles elemental y secundario.

Además de la poesía lírica que se valía del verso libre en lugar de las complejas reglas prosódicas de la poesía tradicional,

³¹ Véase A. Bierstecker, *Kujibizana. Questions of Language and Power in Nineteenth-and Twentieth-Century Poetry in Kiswahili*, East Lansing, Michigan State University Press (African Series, 4), 1996, y A. Bierstecker e I. Shariff (ed.), *Mashairi ya Vita vya Kuduhu War Poetry in Kiswahili Exchanged at the Time of the Battle of Kuhudu*, East Lansing, Michigan State University Press (African Historical Sources, 7), 1995.

³² Véase L. Harries, *Swahili Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1962, y M. Abdulaziz, *Muyaka: Nineteenth-Century Swahili Popular Poetry*, Nairobi, Kenya Literature Bureau, 1979.

³³ J. A. Saavedra, "Swahili Poetry as a Historical Source: Utenzi, War Poems and the German Conquest of East Africa, 1888-1910", tesis de doctorado, SOAS, Universidad de Londres, 2002.

³⁴ M. M. Mulokozi y T. S. Y. Sengo, *History of Kiswahili Poetry*, Dar es Salaam, Makala za Semina ya Kimataifa ya Waandishi wa Kiswahili, Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, 1995.

los intelectuales del régimen de *Ujamaa* escogieron el género narrativo de *utenzi* para honrar al partido en el poder, Chama cha Mapinduzi (Partido de la Revolución), al ejército tanzano y al gobierno de Zanzíbar.³⁵ También se usó para narrar la guerra de Kagera, entre Tanzania y Uganda, cuyo resultado fue el final del régimen dictatorial de Idi Amin Dada.³⁶ Tras el fracaso del sistema de *Ujamaa*, la función de la poesía como instrumento de comunicación se vio minada gradualmente por la expansión de la radio y por el establecimiento de estaciones de televisión en el país; los depositarios actuales de esta tradición son en los periódicos, que tienen una sección a la que la gente puede enviar poemas para expresar preocupaciones públicas, quejas o temas de interés general. Aún está muy presente la costumbre de recitar versos improvisados en bodas y en otras celebraciones familiares, así como en las festividades públicas. En las áreas costeras y en las islas de Zanzíbar y Pemba, donde se celebra extensamente la tradición musulmana del *Maulidi* (la conmemoración del nacimiento del profeta Mahoma), la recitación de versos antiguos que involucran a todos los participantes constituye la parte central del acontecimiento. Así, no es extraño, con este trasfondo, que la composición poética sea un arte conocido por las viejas y las nuevas generaciones.

Posiblemente la primera y la segunda oleadas de raperos tanzanos no estuvieron influidos directamente por la poesía tradicional, ya que de acuerdo con los expertos, actualmente los estudiantes no se sienten atraídos por los poemas antiguos, cuyo vocabulario con numerosos préstamos del árabe requiere de glosarios y de diccionarios especializados para su comprensión.³⁷ No obstante, las generaciones de tanzanos jóvenes pueden haber recibido influencias de la poesía a través de la música de baile local que sus padres disfrutaban durante las

³⁵ Véase respectivamente E. M. Mahimbi, *Utenzi wa Chama cha Mapinduzi*, Dar es Salaam, Tanzania Publishing House, 1981; M. Mdundo, *Utenzi wa Jeshi la Wananchi Tanzania*, Dar es Salaam, Tanzania Publishing House, 1987, y M. Khatib, *Utenzi wa Ukombozi wa Zanzibar*, Dar es Salaam, Oxford University Press (Vito vya Kiswahili, 3), 1975.

³⁶ H. Muhanika, *Utenzi wa Vita vya Kagera*, Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press, 1981.

³⁷ Véase A. Mazrui e I. Shariff, *The Swahili, Idiom and identity of an African People*, Nueva York, Africa World Press, 1992, y M. M. Mulokozi, 2000.

primeras décadas que siguieron a la independencia. El género musical conocido como *musiki ya dansi* se volvió muy popular en la era de *Ujamaa*, y muchas de las bandas que tocaban dicha música participaban en competencias para ganarse las preferencias del público. Todas las bandas desarrollaron un estilo *mtindo*, que en muchos casos tenía influencias de los bailes tradicionales locales conocidos como *ngoma*. Numerosos *ngoma* estaban interrelacionados con la poesía swahili en muchos aspectos. Las competencias entre bandas y el vínculo del género poético *nyimbo* (canción), que dio nombre a las letras que se usaban para narrar relatos en las composiciones de baile, son dos de los aspectos más notables. Según Graebner, los músicos también seguían algunos géneros de la poesía dialogada, como el género *malumbano*, “una tradición de la poesía *kiswahili*, [que] consiste en una especie de preguntas cruzadas entre poetas, sea en verso escrito, sea en discurso oral”. El autor también menciona que las letras, “parte de un universo más amplio de la poesía *kiswahili*”, son conocidas por el público, que está muy versado en el arte de decodificar las canciones y de leer entre líneas. Las letras también deben transmitir mensajes positivos y omitir insultos o expresiones vulgares.³⁸ De este modo, la competencia entre las bandas de *musiki ya dansi* era común en el tiempo de la llegada del *hip hop* a Tanzania.

El *hip hop* de Tanzania heredó diversos elementos de este contexto musical; a su vez, había tenido influencia de la poesía swahili: las competencias entre compositores o *mashindano*; el consenso mutuo entre ellos y su público a fin de seguir las normas para el uso adecuado de la poesía y del lenguaje; el uso de la poesía como medio para expresar las preocupaciones sociales y políticas, y por último, la capacidad de improvisar versos con una rima adecuada. Precisamente el papel del *rap* tanzano como vehículo de expresión social y política está aún presente, pese al creciente proceso de comercialización. Esto es muy evidente al escuchar las letras de algunos artistas que en años

³⁸ W. Graebner, “Ngoma ya Ukae: Competition Social Structure in Tanzanian Dance Music Songs”, en F. Gunderson y G. Barz (ed.), *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota Publishers, 2000, pp. 302-308.

recientes se han adueñado de los escenarios de *hip hop* y que han conservado el concepto “mantenerse en la realidad” que inspiró a los primeros raperos tanzanos.

Protesta urbana y quejas sociales: Mr. II, Professor Jay y Wagosi wa Kaya

Entre los cantantes de *hip hop* que han producido álbumes exitosos en los últimos tres años encontramos tres buenos ejemplos de intérpretes de temas sociales, cuyas letras reflejan los problemas actuales que enfrentan muchos jóvenes tanzanos. El primero, Mr. II, es uno de los pocos sobrevivientes de la primera etapa de la evolución del *hip hop* tanzano, y como ya se mencionó, es el primer artista que tuvo éxito internacional en esta categoría de música. Los otros dos, Professor Jay y Wagosi wa Kaya, han logrado ganarse el respeto y la preferencia del público joven a causa de su innegable calidad musical y de los contenidos poderosos y profundos de sus canciones, las cuales siguen la vieja tradición de utilizar la poesía como forma de expresión y como instrumento de protesta.

Mr. II, a lo largo de su prolífica carrera, ha compuesto muchas canciones que expresan las preocupaciones y los temores típicos de numerosos tanzanos: pobreza, falta de oportunidades, dificultades de acceso a la educación y al trabajo, y la ausencia de los derechos esenciales que deben poseer los ciudadanos. Aunque Mr. II no ha limitado su producción a los temas políticos y sociales, tales temas son los que más atraen la atención del público tanzano y los que han seducido a los investigadores interesados en el *hip hop* tanzano. Gesthuizen y Haas reconocen la influencia que este artista tuvo en su investigación de 1998, a la cual titularon como el exitoso álbum de Mr. II, *Ndani ya Bongo* (Dentro de Dar es Salaam). Los investigadores incluyen fragmentos traducidos de la canción “Moja kwa Moja” (Sigue derecho) a fin de mostrar la fuerte personalidad de Mr. II, quien en numerosas ocasiones asume posturas egocéntricas frente a sus colegas.³⁹ También incluyen la traducción completa de

³⁹ T. Gesthuizen y P. J. Haas, “Ndani ya Bongo...”, *op. cit.*, p. 1.

“Sema nao” (Háblales), canción que aborda la propia visión de Mr. II como líder del movimiento de *hip hop* y que hace un llamado a la unidad entre los raperos.⁴⁰ Por su parte, Perullo analiza la canción “Nimesimama” (Me acabo de poner de pie), del mismo álbum *Ndani ya Bongo*, y que este investigador considera “la incursión decisiva” para que se preste atención a la localización de la música *rap* en Dar es Salaam y claro ejemplo de la importancia que adquiere el “mensaje social” para el público joven. “Nimesimama”, que cuenta la historia de un joven al que interroga un oficial de policía, toca temas sensibles, como el abuso de autoridad, el desempleo y la desesperación de los jóvenes tanzanos, para quienes la única opción es abandonar el país, en el caso de los varones, y convertirse en prostitutas, en el caso de las jóvenes.⁴¹ Mr. II no ha abandonado esta línea en sus composiciones. Un buen ejemplo es la canción “Haki” (Derechos), que aparece en su último álbum, producido en Dar es Salaam, *Itikadi (Fe)*.⁴² En esa canción, Mr. II, usando el apodo “Sugu”, asegura que todas las personas deben disfrutar de los derechos humanos, sin distinción de género, raza, edad o clase social. En el estribillo principal, Sugu afirma:

Wabongo mnataka nini?
 Watoto wa mitaani mnataka nini?
 Wagenja wa viwanja mnataka nini?
 Majenzi mnataka nini?
 Waskaji yumo jelani unataka nini?
 Madenti wantaka nini?
 Mapromota munataka nini?
 Na sisi wasanii tunataka nini?
 Haki, herufi zake chache sana neno haki,
 Haikuiazimu kushika bunduki, haki!

¿Qué quiere la gente de Dar es Salaam?
 ¿Qué quieren los niños de la calle?
 ¿Qué quieren los que viven en el páramo?
 ¿Qué quieren los constructores?
 ¿Qué quiere la gente en prisión?
 ¿Qué quieren los estudiantes?
 ¿Qué quieren los promotores?

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 12-16.

⁴¹ A. Perullo, “Here’s a Little...”, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁴² GMC Records, 2002.

¿Qué queremos nosotros, los artistas?
 ¡Derechos! Muy pocas letras para la palabra.
 No debe ser necesario empuñar un rifle para obtenerlos.⁴³

En el último verso, Mr. II sostiene que los derechos son indispensables para todos, y que su obtención por medios violentos sólo constituirá el último recurso. Afirma que el pueblo debe exigir sus derechos, y que él, como tanzano y como ser humano, seguirá expresando que todas las personas merecen disfrutar de derechos, sin importar que sean ricos o pobres, jóvenes o viejos, educados o analfabetas.

Joseph Haule, también conocido como Professor Jay, o Profesa Jay, comenzó su carrera de rapero como miembro de Hardblasters en el 2000, tiempo en el que usaba el nombre de Nigga Jay. Participó en el exitoso álbum *Funga Kazi* (Asegura el trabajo) con algunos de las mejores canciones del álbum, entre ellas el éxito “Chemsha Bongo” (Usa el cerebro), que impresionó al público por su estilo nuevo y original.⁴⁴ En el 2001 Professor Jay inició su carrera como solista con un álbum notable, *Machozi, Jasho na Damu* (Lágrimas, sudor y sangre). En la introducción de la canción que da nombre al álbum, ofrece una conversación imaginaria entre él mismo y un viejo que cuestiona la validez del *rap* y que sostiene que esta música tiene reputación de *musiki ya kihuni* (música de vagabundos, rateros y delincuentes). Professor Jay responde con una brillante explicación que probablemente constituye la mejor síntesis de la significación y de los objetivos del *hip hop* de Tanzania: afirma que el *rap* no sólo no es mala influencia para los jóvenes, sino por el contrario el mejor medio de exponer la injusticia, la desigualdad y los problemas que afectan a la sociedad tanzana, así como para crear conciencia sobre estos problemas con el fin de solucionarlos.⁴⁵ En efecto, algunas de las canciones de este álbum son buenos ejemplos del compromiso de Professor Jay.

Machozi, Jasho na Damu, por ejemplo, es un excelente resumen de los tiempos difíciles por los que atraviesan muchos

⁴³ Fragmento de “Haki”, del álbum *Itikadi*, GMC Records, 2002. [Transcripción y traducción de J. A. Saavedra.]

⁴⁴ T. Gesthuizen, “Tanzanian Hip Hop...”, *op. cit.*

⁴⁵ “Introducción”, *Machozi, Jasho na Damu*, FKW Records, 2001.

tanzanos, con pobreza, inseguridad y falta de oportunidades. Otra canción, “Ndiyo Mzee” (Sí, señor), describe el encuentro imaginario de un político —por la voz podemos deducir que se trata de un hombre viejo y experimentado— con una multitud que oye su discurso. El político promete infinidad de cosas, muchas de ellas imposibles de alcanzar en la situación del país. Hace esto exclusivamente para ganar apoyo para las siguientes elecciones. A mitad de la canción, el político pide al público que le haga preguntas; entonces, un joven le reprocha todas esas promesas inútiles y le pregunta por qué los políticos sólo toman en cuenta a la población cuando necesitan su apoyo para las elecciones. Esta canción es clara referencia a la creciente falta de credibilidad de muchos tanzanos en la clase gobernante; fue un éxito completo en Dar es Salaam, y las principales estaciones de radio, como Radio One, transmitían frecuentemente la canción, lo que contribuía a su popularidad. Pese a que la canción es una crítica mordaz a la clase política tanzana no tuvo problemas de censura, pues al parecer las autoridades respetan mucho la libertad de expresión; aunque el hecho de que la canción no aludiera o mencionara a un político en particular contribuyó a que no se le censurara.

Otra canción notable es “Bongo Dar es Salaam”, descripción ingeniosa y perspicaz de Dar es Salaam, la ciudad más importante de Tanzania, la más poblada y con la actividad económica más importante del país gracias a su puerto. En años recientes tal ciudad se ha vuelto muy insegura, y este sentimiento de inseguridad va en aumento entre la gente común. Cualquiera que esté familiarizado con Dar es Salaam sabe muy bien que la ciudad tiene áreas muy inseguras, no sólo para la víctimas potenciales —*Wazungu* (gente blanca) y otros visitantes extranjeros— sino para los propios residentes. Si hojemos los periódicos locales nos damos cuenta de que el temor de la gente no es infundado: carteristas, rateros, impunidad, actitudes parciales de las autoridades y gente que abusa de la ingenuidad de los recién llegados de las áreas rurales constituyen una amenaza constante para el ciudadano común. Professor Jay critica esta situación; argumenta que muchos habitantes de Dar es Salaam han perdido el respeto a los valores que les enseñaron los mayores y que sólo quieren pasarl bien sin trabajar, roban-

do a gente que no tiene mucho dinero y sí muchas carencias. También muestra la forma en que la mala educación está degradando la conducta de las generaciones jóvenes de la ciudad. Desde el estribillo los oyentes reciben una brutal advertencia sobre los peligros de la ciudad.

Kiitikio

Bongo eeee bongo Daressalaam
 Utalialialia bongo Daressalaam
 Kaa chonjo ee Ndani ya Daressalaam
 Utalialialia ndani ya Daressalaam

Bongo ya sasa si ya mwaka arobaini na saba
 Mpaka bibivizee sasa wanafanya ukahaba
 Sijui niseme nini ili mniweze kunielewa
 Na sijui nifanye nini nisaidie wanaoonewa

Hakuna heshima ni vurugu mechikatika jamii
 Hakuna utii wala mafunzo ya manabii
 na wezi wa mfukoni wanachomwa moto kinyama
 Mwingine hajaiba kapewa kesi kwa uhasama

Ni nani atayejua na sheria iko mikononi
 Watu wa bongo mbona hamna utu moyoni
 Vijana wamejibana ili wapate mtaji wa biashara
 Mnawaita Machinga ingawa wote si kutoka Mtwara

Mbaya kuliko zote mnapovunja vibanda vyao
 Wengine walikuwa wezi je warudie zama zao?
 Ni mshike mshike sometimes vita na polisi
 Wao na sisi rungu na pingu kama ibilisi

Kwetu uswahilini ni mambo ya kila siku
 Na ni kama kuibiwa cheni kweye ngoma ya mchiriku

Wabongo wanapenda sana starehe kuliko kazi
 Wanatamani wangezaliwa Brunei ili
 wamwage radhi

Estríbillo

Bongo eeee Bongo Dar es Salaam.
 Llorarás en Bongo Dar es Salaam.
 Ten cuidado en Dar es Salaam.
 Llorarás en Dar es Salaam.

Bongo no es ahora la del año 47;
 hasta las abuelas se vuelven prostitutas.
 No sé qué decir para que me entiendas,
 y no sé qué hacer para ayudar a todos los que son vejados.

No hay respeto; hay absoluta confusión en la sociedad.
 No hay obediencia, ni las enseñanzas de los profetas,
 y los carteristas son enviados al fuego como animales;
 en tanto que alguien que no ha robado es enviado a los tribunales.

¿Quién sabrá que la ley está a la mano?
 ¿Por qué la gente de Bongo carece de humanidad?
 Los jóvenes se extorsionan entre sí para obtener dinero para hacer negocios.
 Se les llama “machinga”, aunque ninguno de ellos es de Mtwara.

Lo peor es cuando destruyen sus chozas.
 Y otros que fueron ladrones, ¿cuándo recibirán su merecido?
 Se les arresta en ocasiones cuando hay choques con la policía.
 Para ellos y para nosotros sólo cachiporras y esposas, como si fuéramos el diablo.

Esto sucede a diario en nuestra tierra.
 Es como cuando te roban tu cadena de oro, cuando estás en un baile de *mchiriku*.

Los habitantes de Bongo gustan mucho más de la diversión que del trabajo.
 Les hubiera gustado haber nacido en Brunei
 para gozar de todas las satisfacciones.⁴⁶

Este fragmento nos muestra la fuerza del mensaje de Professor Jay, una característica constante de muchas de sus canciones, que unida a la excelente música le ha dado merecida popularidad en Tanzania.

Por último tenemos la obra del dúo Wagosi wa Kaya, que se ha adueñado de los escenarios *hip hop* desde principios de este nuevo siglo. Los miembros de este grupo son Mkoloni (Fredy Mariki) y Dr. John (John Simba Evans). Formaron su grupo en Tanga, otra ciudad porteña al norte de Dar es Salaam, que posee una antigua y arraigada tradición de poesía swahili.⁴⁷ El nombre de este dueto, que significa “Los hombres de la aldea”, está tomado del *kisambaa*, una lengua local de la región de Tanga. A diferen-

⁴⁶ Fragmento de “Bongo Dar es Salaam”, del álbum *Machozi, Jasbo na Damu*, FKW Records, 2001. [Transcripción de Africanhiphop.com/Maduniafoundation; traducción de J. A. Saavedra.]

⁴⁷ J. Knappert, *Four Centuries...*, op. cit., pp. 209-232.

cia del caso de Mr. II y de algunos otros artistas que aparecen en internet, a los dos miembros de este grupo se les concede poco espacio en los sitios especializados de la red, por lo que carecemos de suficiente información sobre su vida actual. No obstante, el grupo es muy popular entre los jóvenes y los viejos de Tanzania, y sus canciones han llegado a áreas remotas, en donde los radios y los aparatos de cassetes sólo funcionan con pilas. Sus dos álbumes, *Ukweli Mtupu* (La verdad desnuda) y *Ripoti Kamili* (El informe completo) batieron todos los récords de venta, y con el apoyo de la compañía GMC Productions, este dueto ha logrado producir dos videos con la mayor parte de las canciones que aparecen en sus álbumes. También participaron con una canción en el álbum *Bongo Flava*, la primera compilación del *hip hop* tanzano lanzado internacionalmente a fines de 2004, lo cual seguramente contribuirá a que este grupo se conozca en el extranjero.⁴⁸

Existen numerosas razones para el vertiginoso éxito de *Wagosí wa Kaya*. Una de ellas es su estilo musical, que combina varias influencias, lo que produce un sonido más cercano a la música *pop* que al *rap* duro. Además, el grupo trabaja con algunos de los raperos locales más famosos, como son Dully Sykes, Bw. Misosi, Johnny Walker, Comorien e incluso Professor Jay. Sus letras —que combinan un vocabulario sofisticado del swahili de las costas con numerosas palabras de argot— casi siempre tienen un cometido social o describen algunos de los problemas comunes que afectan a la sociedad tanzana. Una canción, “Titamtambuaje?” (¿Cómo lo reconocerás?), por ejemplo, alerta a los jóvenes sobre los peligros del VIH. Otra canción, “Traffic”, narra una historia común: la corrupción de los oficiales de policía que controlan el tránsito en las principales avenidas de la ciudad. También encontramos “Simu za Mkononi” (Teléfono celular), que describe el uso de los teléfonos celulares, costumbre generalizada entre los tanzanos de las ciudades. Sin embargo, las letras más notables son las relacionadas con la protesta política: “Tanga Kunani?” (¿Qué hay en Tanga?) es una aguda descripción del estado actual de Tanga. Dicha ciudad fue un importante centro económico del país du-

⁴⁸ T. Gesthuizen, “X Plastaz & Bongo Flava: Tanzanian Hip Hop Released Internationally”, en <http://www.africanhiphop.com>, 2004, pp. 4-5.

rante los últimos años del periodo colonial y las primeras dos décadas del régimen de *Ujamaa*: no obstante, su prosperidad ha ido desvaneciéndose gradualmente. Esto ha dado como resultado que muchos jóvenes hayan tenido que emigrar a Dar es Salaam y que numerosos negocios locales hayan desaparecido. En este contexto, el grupo habla sobre una ciudad que aún preserva muchas de las costumbres swahilis, pero al mismo tiempo se lamenta de la condición de muchos de los habitantes de la ciudad y evoca la riqueza del pasado, comparándola con la actual depresión económica de la ciudad. Al igual que en el caso de “Bongo Dar es Salaam”, de Professor Jay, el estribillo de la canción describe agudamente esta situación.

Kiitikio

Tanga, kunani paleee, mbona kila
 kitu pale kimekufa,
 Tanga, kunani paleee, mbona
 maisha pale yanasisikitisha.

Halafu hali ya sasa sii kama ile ya
 zamani, ukaenda ovyo tu utauza
 kila kitu chako cha thamani.

Matajiri wa enzi zile ukiwaona
 leo hii tena hawana thamani Enzi
 zile bwana mkoa wa Tanga kila
 kitu mambo yalikuwa swafi.
 Mijikazi ilikuwa tele, na
 kulikuwa hakuna mambo ya
 ukorofi, lakini sasa hivi thubutu,
 twandelea kuchakaa mpaka tutoke
 ukurutu, hakuna ndimaa, kilo mtu
 ambiwa ajifanya mvuvi ati, na
 ukamshauri mtu akushushia
 varangati, astaghafirullai laadhim!

Ndege pia kwa mwezi twaona
 mara moja, basi balaa hili watu
 tumekuwa twaishi maisha ya
 tumbiri, sijui tusomeane alubadili;
 ili tumkamate alotu filisi utajiri.
 Bandari nayo sasa yachungulia
 shimo, zamani waweza ona mijji meli palee

wala haina kipimo, lakini!
 sasa hivi si meli tena, wala hazina
 uwezo wa kubeba hata kontena.
 Ukiiondoa Wahindi na Waarabu,
 Waswahili wenyewe pesa ni wa
 kuhesabu, halafu wikiendi angalia
 nyendo zao, kuchukua wake za;
 watu na kutaka mambo nje ya
 uwezo wao.

Estríbillo

¿Qué hay en Tanga?
 ¿Por qué allí todo se ha ido consumiendo?
 ¿Qué hay en Tanga?
 ¿Por qué allí la vida es tan decepcionante?

Ahora las cosas no son como en el pasado.
 Si no tienes cuidado, acabarás vendiendo
 todos tus objetos de valor.

Si ves a los hombres ricos del pasado,
 ahora están arruinados.
 Para los caballeros de la vieja región
 de Tanga, todo estaba bien.
 Había abundancia de empleos en todas
 partes y no había acciones malas, pero ahora
 estamos tan cansados, al punto
 de que nos da urticaria.
 No hay empleos, pero se le dirá a la gente
 que no sea floja, y se aconseja a un hombre
 que abandone la vagancia.
 ¡Por Dios!

Vemos un avión una vez al mes.
 Así, hemos estado viviendo
 esta desgracia, como monos.
 No sé lo que debemos aprender para poder
 atrapar a los que nos dejaron en la bancarrota.
 Si miras al muelle, sólo verás una depresión,
 y en el pasado había muchos barcos.

No se ha calculado, pero ahora no hay
 barcos, ni la posibilidad de transportar
 ni siquiera un contenedor.
 Excepto los indios y los árabes,
 se pueden contar con los dedos

de la mano los swahilis con dinero,
pero, ¡observa su conducta!
Consiguen mujeres y desean lo que
está fuera de sus posibilidades.⁴⁹

Otra canción notable es “Tumeshtuka!” (Estamos indignados!), en la que de manera elocuente y mordaz se narra la actitud de las autoridades tanzanas, quienes conceden privilegios a las compañías extranjeras —especialmente británicas— a fin de que obtengan las mejores oportunidades de inversión. La canción empieza con una dura afirmación: el trato privilegiado hacia las compañías extranjeras no ha cambiado en forma significativa desde el principio de la era independiente, y el estribillo una vez más da fuerza a la canción al ofrecer la opinión esencial de estos artistas sobre el tema.

Kiitikio

Kwenye ubia kitu gani tunapata?
Tunaibwa!
Kwenye ubia kitu gani tunapata watu?
Ehh! Tumeshtuka

Nimepata uhuru tokea mwaka wa sitini na moja,
lakini mpaka leo maendeleo utanikungoja
Sasa watanzania hivi ninakwenda wapi?
Inaelekea mpaka sasa na mimi njue niko wapi!

Wa maingereza mengi sana juu ya ubia,
ukweli kwamba hakuna kinachotuingia
Elimu ya nandoa juu ya huu binamshaji
haendelewī bwana, mimi naona ni wa ubabaishaji

Mambo ya kiongozi jamani yanakwenda
Na tupaji na najua kiongozi wengine
hawana daimu ya kupata kinachohitaji
Wanachuma hapa kwetu Ulaya na wanakwenda kuifasi
Kama uliko humjui unakosa si naweza wasiwasí
Unakuta ni wewe na mwandiko kwa heri, Indas Indas,

⁴⁹ Fragmento de “Tanga kunami”, del álbum de Ukweli Mtupu, *Wagosi wa Kaya*, GMC Records, Dar es Salaam, 2001. [Transcripción de Bongoxplosion/darhotwire.com; traducción de J. A. Saavedra.]

Wananchi imekataa hata hakuna wasiwasi
 Ni mtindo asubuhi siku hio ni shela
 Ya kiongozi, wazazi wetu imempaswa
 Wasije wa vimeskosi wakafikia uamuzi
 wa kutaka kuminamshia jeshi.

Estríbillo

¿Qué logramos con las corporaciones extranjeras?
 ¡Nos están robando!
 ¿Qué logramos con la gente de las corporaciones extranjeras?
 ¡Ay! ¡Estamos realmente indignados!

Obtuve la libertad desde el año 61,
 pero el desarrollo aún me está esperando.
 Tanzanos, ¿adónde me dirijo ahora?
 Esto me está llevando a no saber ni siquiera donde estoy.

Muchas compañías inglesas están en esta asociación,
 y no hay nada que llegue a nosotros.
 La sabiduría no caracteriza a esta privatización;
 no conduce a nada, señor, y solo produce confusión.

Los asuntos de los dirigentes continúan, joh, Dios mío!,
 como siempre, y sé de otros dirigentes que no tienen
 suficiente tiempo para obtener todo lo que necesitan.
 Se llevan todo de aquí a Europa, y se van allí a refrescarse.
 No te sientas mal si no sabes cuál es tu culpa.
 Piensas que es tu culpa, mientras los acuerdos desaparecieron...

A los ciudadanos se les rechaza sin excepción.
 Éste es el estilo en la mañana, cuando
 a los dirigentes se les encubre todo; pero
 en el caso de nuestros padres, no pueden llegar con buena fe,
 si lo hacen se tienen que enfrentar a los oficiales del ejército.⁵⁰

La canción continúa con una crítica violenta a la política del gobierno, el cual otorga a las compañías extranjeras enormes ventajas para invertir, en tanto que los tanzanos enfrentan numerosas desventajas al tratar de iniciar sus propios negocios. De acuerdo con Wagosi wa Kaya, esta situación hace sentir a los tanzanos en una condición de absoluto desamparo:

⁵⁰ Fragmento de “Tumeshtuka”, del álbum de Wagosi wa Kaya, *Ripoti Kamili*, GMC Records, Dar es Salaam, 2003. [Transcripción y traducción de J. A. Saavedra.]

“Wananchi tunaishi kama watoto yatima inchi haina Baba hii wala haina Mama” (Nosotros, los ciudadanos, vivimos como si fuéramos huérfanos, sin padre ni madre). Se afirma que los *wazungu* (gente blanca) pueden invertir en cualquier campo, y al final de la canción se compara esta actitud benevolente hacia los extranjeros con todos los obstáculos que tienen que enfrentar los empresarios tanzanos, aludiendo también al caso de las compañías de música de *hip hop*. Esta composición se incluyó en las canciones de Wagosi wa Kaya que aparecen en un video llamado del mismo modo que su segundo álbum, *Ripoti Kamili*. Aunque el video no es especialmente atractivo, la libertad de transmitir públicamente este tipo de música da muestra una vez más de la aparente falta de censura para las canciones de *hip hop* que contienen duras críticas a la política del gobierno; en este caso específico, al conceder privilegios a los inversionistas extranjeros. Al igual que en las canciones de Professor Jay no se menciona a ningún político en especial.

Así, en los ejemplos expuestos es posible observar que los mensajes de las canciones de *hip hop* expresan la inconformidad de la gente sobre la situación política, social y económica actuales de Tanzania. Todas las canciones tienen en común un estilo definido, con letras que denuncian las acciones negativas de los políticos, de la policía y de los ciudadanos ordinarios, al tiempo que aconsejan a la gente que no imite tales actitudes.

Conclusiones. ¿Permanecerán los contenidos de protesta social en el *hip hop* tanzano?

A lo largo de este artículo hemos seguido la forma en que se desarrolló el *hip hop* en Tanzania desde sus orígenes y la manera en que se transformó de una género de música clandestina y marginal en una industria exitosa en expansión; se mencionaron los vínculos entre el *hip hop* tanzano y la poesía swahili, destacando la competencia, la protesta social y la conciencia colectiva para vigilar los contenidos y hallar los adecuados que den una continuidad cultural a través del tiempo y de las generaciones. Los rápidos cambios que el *rap* tanzano ha experimentado no ayudan a determinar hasta qué punto se mantendrán

estas características. De especial interés es el tema de la comercialización y de la internacionalización de la música de *rap*, a la par con las oportunidades de los artistas de *rap* para lograr la prosperidad y la riqueza. Hasta hoy en día los raperos que han tenido éxito así como sus promotores han demostrado una visión conjunta de la industria, al organizar concursos, congresos y al unir las fuerzas para conservar una actitud crítica en las letras, de acuerdo con el concepto de “mantenerse en la realidad” que se adoptó desde los primeros años del *hip hop* tanzano. Resulta difícil predecir si las ganancias cada vez mayores de esta industria acabarán por arruinar en poco tiempo este espíritu comunal; también es difícil conjeturar si cambiará gradualmente el contenido de las letras, hasta que abandonen los temas sociales y políticos por asuntos banales e ingenuos. Si los artistas tanzanos de *hip hop* desean seguir valiéndose de su música como medio de expresión y como vehículo de comunicación, la lengua swahili continuará utilizándose, y esto seguramente ayudará a conservar muchas de las características mencionadas.

Es necesario realizar un estudio sistemático del *hip hop* tanzano desde enfoques de la historia social y cultural. Un estudio cuidadoso de las letras en *kiswahili cha mtaani* (literalmente, el swahili de la calle; esto es, el argot swahili) contribuirá a analizar la mentalidad y los argumentos de los raperos, y a entender la relación entre éstos y su público. Tal estudio, complementado con el análisis del contexto sociopolítico de Tanzania, seguramente nos daría las pautas para percibir los rápidos cambios que la cosmovisión de los tanzanos jóvenes está experimentando en esta era de globalización. El interés cada vez mayor de académicos de diversas disciplinas sociales de todo el mundo es claro testimonio de su fuerza, y muestra que en África no todo es tristeza y desesperación; que también existe vitalidad y esperanza, tal como nos lo han mostrado los raperos tanzanos. ♦

Dirección institucional del autor:
Centro de Estudios de Asia y África
El Colegio de México, A. C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740, México, D. F.

Bibliografía

- ABDULAZIZ, Mohamed H. (1979), *Muryaka: Nineteenth-Century Swahili Popular Poetry*, Nairobi, Kenya Literature Bureau.
- BIERSTEKER, Ann (1996), *Kujibizana. Questions of Language and Power in Nineteenth—and Twentieth—Century Poetry in Kiswahili*, East Lansing, Michigan State University Press (African Series, 4).
- e Ibrahim Noor Shariff (ed.) (1995), *Mashairi ya Vita vya Kuduhu War Poetry in Kiswahili Exchanged at the Time of the Battle of Kubudu*, East Lansing, Michigan State University Press (African Historical Sources, 7).
- BUYANZA, Eric “Dot” (2002), “Historia ya Bongo Hip Hop”, en <http://www.darhotwire.com/>, noviembre, 2002: consultada el 31 de octubre de 2004.
- EDWARD, Willy (2004), “Tuzo za Kilimanjaro, mkombozi wa wasamii Tanzania (Majira, Dar es Salaam)”, en <http://www.bbstimes.com/majira/viewnews>, 17 de julio de 2004.
- ENGLERT, Birgit (2003), “Bongo Flava (Still) Hidden ‘Underground’ Rap from Morogoro, Tanzania”, *Stichproben*, núm. 5, pp. 72-93.
- GESTHUIZEN, Thomas (2002a), “Hip hop in Tanzania”, en <http://www.niza.nl/>: consultada el 31 de octubre de 2004.
- (2002b), “Saleh J. Tanzanian Pioneer”, en <http://www.africanhiphop.com/>: consultada el 31 de octubre de 2004.
- (2002c), “Tanzanian Hip Hop: The Old School (1991-1999)”, en <http://www.africanhiphop.com/>: consultada el 1 de noviembre de 2004.
- (2004), “X Plastaz & Bongo Flava: Tanzanian Hip Hop Released Internationally”, en <http://www.africanhiphop.com/>: consultada el 11 de febrero de 2005.
- y Peter Jan Haas (1998), “Ndani ya Bongo. Kiswahili Rap Keeping it Real”, en <http://www.africanhiphop.com/>: consultada el 31 de octubre de 2004.
- GRAEBNER, Werner (2000), “Ngoma ya Ukae: Competition Social Structure in Tanzanian Dance Music Songs”, en Frank Gunder-son y Gregory Barz (ed.), *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota Publishers, pp. 295-318.
- HARRIES, Lyndon (1962), *Swahili Poetry*, Oxford, Clarendon Press.
- KHATIB, Muhammed Seif (1975), *Utenzi wa Ukombozi wa Zanzibar*, Dar es Salaam, Oxford University Press (Vito vya Kiswahili, 3).
- KNAPPERT, Jan (1979), *Four Centuries of Swahili Verse: a Literary History and Anthology*, Londres, Heinemann Educational Books.

- LENGUA, Emmanuel (2004), "Wamarekani Kuinua Wasanii Tanzania, *Majira*. Dar es Salaam", en <http://www.bcstimes.com/majira/viewnews>, 11 de agosto de 2004.
- LIENHARDT, Peter (1968), *Introduction to Hasani bin Ismail, Utензи wa Swifa ya Nguvumali*, Londres, Clarendon Press, pp. 1-80.
- MAHIMBI, E. M. (1981), *Utenzi wa Chama cha Mapinduzi*, Dar es Salaam, Tanzania Publishing House.
- MASSAMBA, David P. B. (1983), "Utunzi wa Ushairi wa Kiswahili", en *Fasibi*, Dar es Salaam, Makala za Semina ya Kimataifa ya Waandishi wa Kiswahili, Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili (Instituto de Investigación Swahili), pp. 55-95.
- MAZRUI, Alamin M., e Ibrahim Noor Shariff (1992), *The Swahili, Idiom and identity of an African People*, Nueva York, Africa World Press.
- MIDDLETON, John (1992), *The World of the Swahili. An African Merchantile Civilization*, New Haven, Yale University Press.
- MDUNDO, Minaeli O. (1987), *Utenzi wa Jeshi la Wananchi Tanzania*, Dar es Salaam, Tanzania Publishing House.
- MKANGARA, Seleman (2004), "Kongamano la hip hop ni dira ya muziki (*Majira*, Dar es Salaam)", en <http://www.bcstimes.com/majira/viewnews>, 30 de octubre de 2004.
- MWISHESHE, Said (2004), "K-Bazil: Musiki Unataka Watu Wenye Eli-mu (*Majira*, Dar es Salaam)", en <http://www.bcstimes.com/majira/viewnews>, 24 de octubre de 2004.
- MUHANIKA, Henry R. (1981), *Utenzi wa Vita vya Kagera*, Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press.
- MULOKOZI, M. M., y T. S. Y. Sengo (1995), *History of Kiswahili Poetry*, Dar es Salaam, Makala za Semina ya Kimataifa ya Waandishi wa Kiswahili, Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili.
- PERULLO, Alex (2005), "Here's a Little Something Local: An Early History of Hip Hop in Dar es Salaam, Tanzania, 1984-1997", en Brennan James, Andrew Burton y Yusuf Lawi (ed.), *Dar es Salaam: The History of an Emerging East African Metropolis*. (en prensa: el artículo se citó con autorización del autor.)
- POUWELS, Randall L. (1987), *Horn and Crescent*, Nueva York, Cambridge University Press.
- SAAVEDRA, José Arturo (2002), "Swahili Poetry as a Historical Source: Utензи, War Poems and the German Conquest of East Africa, 1888-1910", tesis de doctorado, SOAS, Universidad de Londres.
- SHARIFF, Ibrahim Noor (1988), *Tungo Zetu*, Trenton, N. J., The Red Sea Press.
- SULEYMAN, Miguel (2004), "Seventies Music is all the Rage Again", *The East African*, núm. 10, mayo de 2004.

TOROKA, Erick (2002), "Why Local Firms Ignore Tanzanian Artists?", en <http://www.africanhiphop.com/>: consultada el 31 de octubre de 2004.

Wasanii wa bongo wakamua Uki (2004), en <http://www.darhotwire.com/>, Bongoxplosion/2004/11/04/546.htm.