

LES MÚLTIPLES IDENTITATS DEL RAÏ

Josep Vicent Frechina

Dels bordells i cafès d'Orà als suburbis de París, de la veu subversiva de les *cheikhas*¹ a les vendes milionàries dels cantants *beurs*, de la parada itinerant de cintes de casset als macrofestivals de les «músiques ètniques», el raï ha fet un llarg viatge en molt poc temps i, pel camí, ha anat canviant parcialment la seua fesomia i el seu significat fins arribar al complex, heterogeni i ambivalent gènere musical que coneixem avui. Un gènere que, com tan certerament va assenyalar l'arabista Gabriele Marranci (2003:101), ostenta a més una duplicitat de rols contradictòria perquè si, d'una banda, és un model d'ancoratge identitari de gran incidència en les comunitats algerianes immigrades, de l'altra, és també un model de transculturació² en el seu itinerari des dels repertoris locals al voraç mercat de la *world music*.

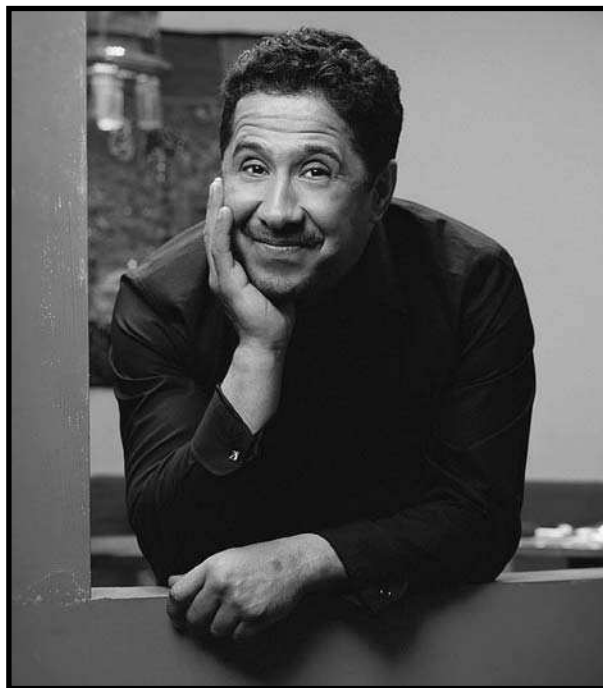
La caracterització del raï no és gens fàcil perquè, d'una banda, és un fenomen social que transcendeix llargament el fet estrictament musical –Schade–Poulsen (1999:5) en dirà un «fet social total»–; i, d'una altra, perquè es tracta, com ja hem subratllar, d'un estil dotat d'una gran heterogeneïtat on convergeixen trets musicals de molt diversa procedència: ritmes magribins, instruments occidentals, elements de música disco, melodies aràbiques, etc. Això es deu, en bona mesura, a la seua naturalesa al·luvial i a les successives dinàmiques de transculturació i mercantilització a què ha estat sotmés: en primer lloc, el contacte entre la cultura urbana de les ciutats algerianes, la cultura beduina dels immigrants provinents de les zones rurals colindants i la cultura francesa colonial –sense menystenir la important influència d'altres mi-

nories: jueus, espanyols, etc.; després, l'enorme impacte de la seua comercialització a través dels mercats de cintes de casset; més tard, el contacte entre els immigrants algerians a París i la cultura occidental; i, finalment, la tremenda intervenció de la indústria de la *world music* per conferir a l'estil un discurs occidental, és a dir, per configurar i modelar, en base a un imaginari àrab ben bé de disseny, un nou estil musical susceptible de competir en el mercat de consum globalitzat amb uns trets que exhibesquen una cert exotisme però que no espanten l'oient amb la seua crua autenticitat.

EL NAIXEMENT DEL RAÏ

Orà, la ciutat on presumiblement neix el gènere, és un gresol de cultures i religions. Hi conviuen estils musicals diversos: els derivats de les músiques andalusís –*hawzi*, *aaroubi*, *maluf*– preferits per les elits socials; les músiques urbanes populars –amb el *chaabi* al front–, les músiques cabilenques, patrimoni de la minoria amaziga, i els estils procedents dels repertoris beduins, entre els quals destaca el *bedoui gharbi*, forma musical amb la qual es canten textos de l'anomenat *melhún*, poesia popular de caire èpic. Aquest estil és interpretat pels *cheikhs* que s'acompanyen d'un petit tambor metàl·lic –el *galal*– i un parell de sonadors de *gasba*. Alguns d'ells han assolit dimensions llegendàries com Cheikh Mohamed Senoussi, Cheikh Hamada o Cheikh Madani.

Les profundes transformacions socials que es donaran al si de la



Khaled, el raï com a fenomen de masses.

societat algeriana, com a conseqüència de les polítiques colonials i dels corrents immigratoris cap a les ciutats costaneres, comportaran l'aparició d'un proletariat urbà desarrelat –i la consegüent creació de bosses de marginalitat–, al qual la música dels *cheikhs* i els seus versos elaborats i refinats li diuen ben poc. És en aquest context d'exclusió social i de vida en el suburbi on naix una nova forma de cançó: el *zéndani* que, pren alguns referents de la poesia melhún i els barreja amb versos obscens, llenguatge del carrer i glossolàlies recurrents per omplir els buits de l'enginy –*ia lal-la, ia raï...*–. Justament en aquesta darrera hom creu veure l'origen, anys a venir, de la denominació del raï.

Un altre estil associat a la marginació, en aquest cas femenina, és el *medh*, repertori de cançons d'albança a Mahoma que interpreta un grup itinerant de dones –les *meddhahates*, dones que han sofert alguna mena rebuig social per qualsevol circumstància i que han trobat en el cant la seua forma de subsistència– davant audiències exclusivament femenines durant bodes, cerimònies de circumcisió i altres festes privades.

Al contrari de les *meddhahates*, les *cheikhas* sí que actuen davant de públic masculí. Ho fan als cafés, als cabarets i als bordells d'Orà, Sidi Bel-Abbès –on hi ha els quarters de la Legió Extranjera–, Saïda o Ghelizane. La *cheikha* és també una dona que ha escollit, o s'ha vist forçada a escollir, una vida al marge dels codis socials imperants. Adopta inicialment l'estil beduí dels *cheikhs* però reformula la seua poesia i li dóna un significat molt diferent. Utilitza un llenguatge directe, torbadorament alliberat, i mostra una explícita desinhibició sexual. Així, un dels grans èxits de Cheikha Rimitti, la més coneguda de totes les *cheikhas*, serà «Charrag gataa» («Estripa'l») una crida a les joves algerianes perquè trencaren el tabú de la virginitat prematrimonial.

La confluència d'aquest capteniment amb trets musicals del *zéndani* suburbial, el *bedoui* dels *cheikhs* i el *medh* de les *meddhahates* donarà lloc al naixement del raï.

La cançó raï s'articula mitjançant dos elements essencials: la dupla ritme-melodia, inseparables en tota la música nord-africana, que procura el cicle sonor sobre el qual es desplegarà la cançó; i la frase força, la *nakwa*, l'esquer emocional, el centre de gravetat al voltant del qual giraran la resta de frases cantades, elements sovint inconnexos entre si als quals la *nakwa* dóna el seu sentit global.

La cançó raï no té així una estructura tancada: la seua arquitectura cíclica i l'absència d'estrofes en el sentit occidental permet estendre-la o retallar-la tot el que calga. L'interpret sempre podrà afegir noves frases al·ludint als presents, explicar anècdotes personals o aventurar pensaments espontanis d'impossible interpretació: la frase força ho reubicarà tot plegat en el seu discurs sentimental.

El marc en el qual s'interpreta també propicia aquesta estructura oberta. En efecte, el raï forma part d'un ritual on la música fa una funció que és alhora lúdica i instrumental i on l'interpret juga un paper subsidiari. Aquest ritual és dirigit per un mantenidor –el *berrah*–, veritable protagonista de la vetlada, que s'adreça continuament a l'audiència instigant les seues peticions de cançons, proclamant les dedicatòries, alabant la seua generositat –el públic paga per la petició– i pregant per la seua prosperitat. La cançó s'allarga o s'acurta en funció dels designis del *berrah* i de la dinàmica que aquest vullga imprimir a la vetlada i les frases accessòries del text s'improvisen d'acord amb el públic a qui vaja adreçada.

A poc a poc el nou gènere musical guanya popularitat, traspasa els límits d'aquests espais de sociabilitat masculina i penetra en esferes públiques i privades de millor re-

putació: les *meddhahates* comencen a interpretar també cançons de raï en les bodes i surt una nova generació de joves cantants que troben en aquests espais festius una oportunitat per fer una mica de diners. És la primera onada de *chebs* i *chabas* (*cheb*: 'jove') que tindrà com a màxims exponents Cheb Khaled i Chaba Fadela. Amb ells es consolidarà l'ús d'instruments occidentals per a l'acompanyament –instruments que ja havien començat a ser utilitzats en el *wahrani*, híbrid de raï i música egípcia que havia popularitzat, entre d'altres, Blaoui Houari. Està a punt d'irrompre, amb una pujança del tot insospitada, el pop-raï, nova mutació del gènere que, en pocs anys, assolirà un insòlit ressò internacional. L'aparició de la indústria de les cintes de casset a meitat de la dècada del 1970 serà el catalitzador que accelerarà els canvis experimentats pel raï en aquesta nova etapa.

CENTENARS DE MILERS DE CINTES DE CASSET

La translació del raï de les seues execucions en bodes, festes privades i cabarets a l'enregistrament discogràfic, modificarà profundament i irreversiblement alguns dels seus trets essencials. Però també augmentarà del mateix mode la seua incidència pública i el seu impacte sobre els codis de comportament de la societat algeriana en transformar en mercaderia de consum l'inconformisme, desestructurat però poderós, que alimenta el gènere. En efecte, el raï, convertit en pocs anys en l'estil musical més popular del país, possibilitarà l'aparició d'una mena d'efecte túnel des d'allò permès a allò prohibit que serà fet servir per la joventut algeriana com a instrument emancipador i com a revulsiu contracultural.

Aquest procés transpositor de l'execució en viu al registre sonor s'hi substanciarà no només extirpant la cançó raï del marc social en què la seua interpretació està imbricada –i

eliminant, per tant, elements fonamentals d'aquest marc com les intervencions contextualitzadores del *berrah*— sinó redefinint el mateix concepte de cançó raï que passa a tenir una durada fixa i una estructura relativament tancada.

A més, la necessitat de la indústria de fornir de productes nous un

cabaran d'escriure sobre la marxa a l'estudi, amb aportacions del cantant, l'editor, els músics presents o l'enginyer de so.

El primer gran èxit del raï que ultrapassa els fins aleshores límits naturals del gènere i abasta la totalitat del territori algerià serà «Ma hlali n-num» («No és fàcil dormir

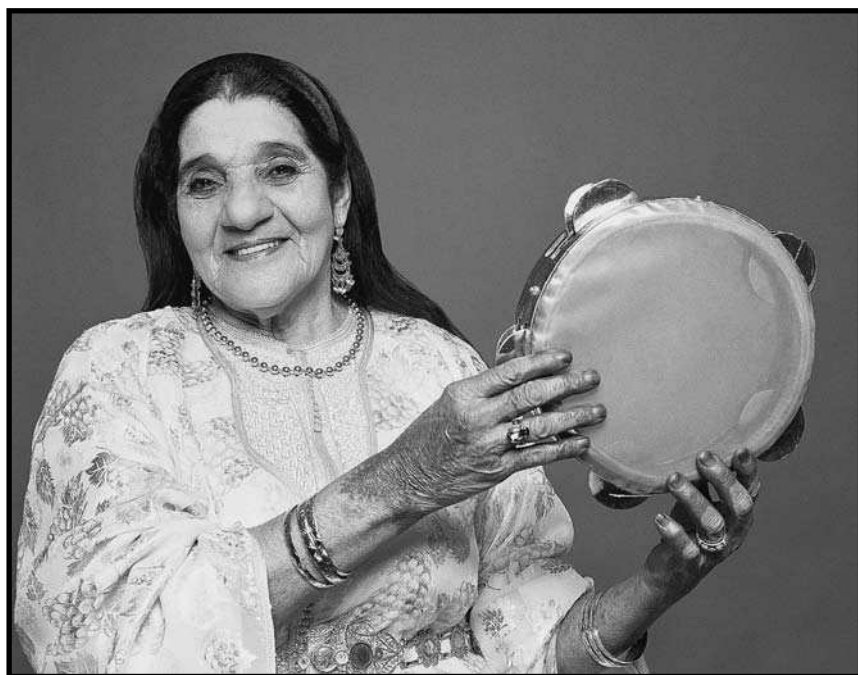
Maghnaoui o Cheb Hasni— empenya per la demanda de nous talents que genera una indústria discogràfica en plena expansió.

La premsa comença a ocupar-se'n i inicia la construcció d'un relat—que es replica acríticament fins assolir la categoria de veritat inqüestionable— on el raï assumeix un paper d'expressió revoltada, contestatària front a les coercions de la societat algeriana, fruit d'un passat de marginalitat i un present de rebel·lia.

Tot aquest procés es truncarà amb l'esclat de la Revolució d'Octubre, l'ascens de l'islamisme radical i la guerra que succeirà a la victòria, en la primera volta de les eleccions legislatives del 1991, del Front Islàmic de Salvació. La mort l'octubre del 1994 de Cheb Hasni, un dels cantants de raï més populars del país, abatut a tirs en front de sa casa en unes circumstàncies mai aclarides del tot, posarà el punt i final a una etapa d'efervescència creativa i de configuració ben bé definitiva del gènere. Si la mort de Hasni va estar directament relacionada amb la seua condició d'intèrpret de raï o no—altres fonts al·ludeixen a un antic deute com a motiu de l'assassinat—, potser no ho sabrem mai però, certament, el raï, en la seua doble condició d'espai obert a la creativitat popular i d'emblema identitari juvenil, es trobava aleshores en el bell mig del debat polític. Schade Poulsen (1999:13) ho ha expressat amb una gran precisió: «el raï ens dona un pista per a la comprensió dels dos principals moviments de la joventut algeriana contemporània: un cap a la mesquita, l'altre cap a Occident».

EL RAÏ A PARÍS

Durant la dècada del 1970, el raï comença a entrar en els barris d'immigrants algerians de París mitjançant les cintes de casset que es vénen als mercats ambulants. I de mica en mica, comença a



Cheika Rimitti, la gran diva del raï més genuí.

mercat en ple creixement, enmig d'un clima d'extremada competitivitat per controlar la major quota possible de negoci, provocarà l'aparició d'una pirateria sistemàtica en tots els nivells de producció i distribució: els compositors saquejaran, literalment, tots els repertoris musicals al seu abast, del *chaabi* al *malhún*, del *wahrani* al *medh*, i de la lambada a Julio Iglesias, sense comptar el reciclatge permanent de textos i melodies que passen d'una cançó a un altra amb tanta celeritat com augmenta la duplicació il·legal de les cintes de casset. Els editors tractaran els cantants, llevat dels més cotitzats, com a mercaderia perible. Els músics d'estudi faran jornades intensives. Apareixerà la figura del compositor especialitzat en trobar frases força al voltant de les quals construir les cançons. I aquestes s'a-

per a mi» o «Dormir no té importància per a mi», segons la font de la traducció), interpretada el 1979 per Chaba Fadela i, immediatament després, per Cheb Khaled. Un èxit inaudit si atenem el fet que el raï estava completament absent llavors de les emissores de ràdio i televisió—caldrà esperar fins el 1982 perquè el raï arribe a les ones a través de l'emissora Medi I, de propietat franco-marroquina, que emet des de Tànger.

Des d'aleshores la popularitat del raï entre la joventut algeriana creix de forma absolutament imparable. Khaled, Fadela o Sahraoui assolixen l'estatus d'estrelles del pop, la fabricació de cintes de casset es multiplica en progressió geomètrica i emergeix una nova generació d'intèrprets—Cheb Mami, Cheb Zahouani, Cheb Hamid, Gana el

desplazar en l'escala jeràrquica les músiques de la Kabylia i el *chaabi*, fins llavors hegemònics entre un població immigrada majoritàriament amaziga.

El cantant que sembla tendir el pont d'Algèria a París és Cheb Hasni amb les seues cançons amarades pel dolor de l'abandó de la pàtria i el neguit d'un exili que comença a percebre's com a definitiu.

Entre els immigrants algerians de França el raï té, inicialment, una doble funció: no només actua com a vàlvula d'escapament de la frustració juvenil davant unes condicions de vida poc falagueres, sinó que també fa de mecanisme defensiu davant el racisme i la discriminació: proporciona un poderós instrument de restauració d'una protectora identitat col·lectiva.

La gran acceptació del raï, però, no es visibilitza fins el 1986 quan se celebra a Bobigny, un barri del suburbis parisencs, el primer concert de raï que té lloc fora del Magrib, concert que suposa el tret de sortida definitiu en la internacionalització d'aquest gènere musical. Allí actuaren, entre d'altres, Cheikha Rimitti, Khaled, Cheb Mami, Cheb Sahraoui, Chaba Fadela o Chaba Zahouania, davant d'un públic format exclusivament per immigrants magribins embogits d'eufòria i periodistes francesos que no donen crèdit a les dimensións de tot plegat.

Res serà igual després de Bobigny: hom descobreix un estil musical poderós, amb un potencial comercial grandíssim, la premsa li dedica una quota d'espai considerable desfent-se en elogis davant l'energia que desprén —«Es com si intentares capturar un peix amb les mans ensabonades», escriurà Jean-François Bizot a les pàgines d'*Actuel*— i comença a fer fortuna un discurs que contraposa l'actitud dels cantants raï a la intransigència moral del fonamentalisme islàmic; un discurs que els mateixos cantants, potser involuntàriament, ali-

menten amb interpel·lacions com més va més agosarades: és passa del «No bevem, ens emborratxem!» que cantava Cheb Zaouani al «Alà, perquè ets impotent per a impedir-me beure?» amb què Khaled esvalotarà l'ortodoxia islàmica el 1988.

Arribat a aquest punt, el raï tornarà a ser sotmés a un doble reinvençió, propiciada alhora per agents interns i externs: d'una banda, amb la seua adopció com a signe d'identitat dels joves beurs; i de l'altra, amb la seua explotació comercial per part del mercat de la *world music*.

És ben simptomàtic, en aquest sentit, l'evolució de la música de Khaled, erigit des d'uns anys abans en el portantveus lúdic d'unes generacions de joves algerians que aspiraven a una major llibertat en les relacions intersexuals, condemnat tàcitament pel fonamentalisme islàmic i convertit més tard en un símbol nacional francès i algerià ben bé de forma simultània. Quan publica *Kutché* (Pathé, 1988) i assoleix el seu primer gran èxit internacional, les músiques urbanes d'Oran queden ja a una distància ben bé sideral: els ritmes originals s'hi desfiguren arrossegats per les cadències, més familiars al públic occidental, del *reggae* o el *funk* i, fins i tot, els seus èxits més emblemàtics com «El-Léla» o «La Camel» —expoliada del repertori de Cheikha Rimitti— es readapten afegint-hi aranjaments sofisticats que inclouen cors en la tornada, trenquen els patrons rítmics i només ja la seua veu conserva alguna reminiscència genuïna.

Quan el 1998 se celebre macroconcert de Khaled, Faudel i el Rachid Taha al Palais Omnisports de Paris-Bercy —que es publicarà amb un gran èxit comercial amb el títol *1, 2, 3 soleils* (Barclay Records, 1999)— el raï ja ha esdevingut una cosa molt diferent d'aquell gènere que es cantava als cafés algerians i ha pres carta de naturalesa definitiva.

El clau es reblarà amb l'emergència de la figura del *beur*,³ el fill d'immigrants argelins nascut a França que es queda culturalment suspès entre l'imaginari mític algerià dels seus pares i la realitat del suburbi parisenc, emergència que serà decisiva en la configuració d'aquest nou raï. El *beur* no és ni algerià ni francès. És, únicament i exclusivament, *beur*, un marcador identitari nou que demana instruments nous per construir aquesta nova identitat. El nou raï serà un d'aquests instruments: una música que tampoc és algeriana ni francesa, que resta suspesa entre els seus orígens nordafricans i la seua implantació occidental. És ben significatiu que, fent l'operació contrària que Khaled, Faudel, prototip d'interpret de raï-beur, recupere el Cheb per al seu nom artístic, ni que siga per explicitar el seu vincle amb el passat algerià dels seus pares.

En qualsevol cas, que el raï haja adquirit el seu caràcter identitari més fort entre els joves *beur* dels suburbis parisencs resulta del tot eloqüent: és, com escrivia Marranci (2000), la seua resposta tant a les polítiques d'assimilació i integració del govern francès com a la seua exclusió de la societat algeriana; al cap i a la fi, com els beurs, aquest nou raï és fill d'un desarelament incomplet, d'una identitat immigrada.

Notes

1. La transliteració dels mots àrabs a l'alfabet llatí és lluny de ser resolta adequadament, per la qual cosa s'observen notables vacil·lacions en la literatura. Al llarg d'aquest text, intentarem fer servir les formes més conegudes de cada mot. Així, per exemple, emprarem *cheikh* i *cheikha*, en comptes de *shikh* i *shikha* —que serien les formes recomanades pel *International Journal of Middle Eastern Studies*, seguides majoritàriament pels investigadors anglosaxons—. Igualment, per netejar el text de signes tipogràfics innecessaris en un article d'aquestes característiques, recórrerem, a la transcripció simplificada que proposava l'IEC (*Documents de la Secció Filològica*, I, Barcelona, IEC, 1990)

2. Utilitzem «transculturació» en el sentit que li donà Kartomi (1981) i que Martí (2004) ha definit com: «*proceso de difusión entre entramados culturales que implique cambios formales, semánticos y funcionales en aquello que se difunde debidos a la diferente constitución y dinámica interna de los entramados*».

3. Terme que en verlan –argot francès que consisteix a invertir les síl·labes d'una paraula– voldria dir 'àrab'. Es fa servir per designar els francesos fills d'immigrants magribins. Inicialment tenia connotacions pejoratives però en l'actualitat sembla haver estat assumit també en clau identitària.

BIBLIOGRAFIA

- DAOUDI, Bouziane i HADJ Miliani (1996): *L'aventure du raï*, Paris: Editions du Seuil.
- KARTOMI, Margaret J. (1981): «The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts» *Ethnomusicology*, 25/2, pp. 224-249.
- MARRANCI, Gabriele (2000): «A Complex Identity and Its Musical Representation: Beurs and Raï Music in Paris», *Music & Anthropology*, 5. En línia: www.muspe.unibo.it/period/MA
- (2003): «Pop-Raï: From a 'Local' Tradition to Globalization», dins PLASTINO, Goffredo (ed.), *Mediterranean Mosaic. Popular Music and Global Sound*, Nova York: Routledge, pp. 101-120.
- (2005): «Algerian Raï into Beur Raï: The Music of Return» dins COOPER, David i DAWKIN, Kevin (eds), *The Mediterranean in Music. Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- MARTÍ, Josep (2004): «Transculturación, globalización y músicas de hoy», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8. En línia: <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/marti.htm>.
- SCHADE-POULSEN, Marc (1999): *Men and popular music in Algeria. The Social Significance of Raï*. Austin: University of Texas Press.
- VIROLLE, Marie (2003): «Representations and Females Roles in the Raï Song» dins MAGRINI, Tullia (ed.), *Music and Gender Perspectives from the Mediterranean*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 215-232

UN TAST DISCOGRÀFIC

Cheikh Hamada, *Le Chant Gharbi de l'Ouest Algérien*, Les Artistes Arabes Associés, 1994

Les veritables arrels del raï. Repertori *bedoui gharbi* interpretat per una de les veues llegendàries del gènere, el Cheikh Hamada (1889-1968), de qui es recuperen aquí uns enregistraments històrics que espantaran molts adalids de la *world music* però entusiasmaran els amants de les músiques nord-africanes genuïnes amb els seus cicles hipnòtics i la seua veu de sorra calenta.

Cheikha Rimitti, *Les Racines du Rai/Rai Roots*, Buda Musique, 1994

D'entre les moltes gravacions publicades per la gran diva del raï –entre elles, més de quatre-centes cintes de casset–, hem volgut escollir aquest on predomina la seua eixutosa original sense massa afegits que ens distreguen del que és essencial: la seua dicció abrupta, la seua veu viciada, el seu magnetisme expressiu.

Chaba Fadela i Cheb Shraouani, *You are mine*, Mango, 1989

Fadela Salmat va ser una de les primeres estrelles internacionals del raï. Al costat de la seua parella, Mohammed Sahraoui, va aconseguir alguns èxits rotunds del calibre de «N'sel Fik» (Tu ets meu), inclòs en aquesta gravació.

Cheb Hasni, *Lover's Rai*, Rounder, 1997

Acurada recopilació que aplega el millor del malaguanyat Cheb Hasni, el príncep del *love-raï*, el més sentimental i apassionat dels seus intèrprets.

Khaled, *Khaled*, 1991, Barclay Records

Segon àlbum «internacional» de Khaled, que elimina el Cheb del seu nom i inclou aquí la seua peça més coneguda, la imparable «Didi», produïda a Los Angeles per Don Was. «Didi» marca un abans i un després en la història del raï com a estil musical i en el seu impacte

internacional: és la primera cançó cantada en dialecte àrab que apareix a les llistes d'èxit de França i no en qualsevol lloc; durant diverses setmanes ocupa el número 1 de vendes trencant totes les barreres culturals i els prejudicis racials que fins aleshores es podien haver interposat entre el raï i la cultura de masses occidental. Conceptualment controvertit però musicalment impecable, *Khaled* ha passat a la posteritat com a una de les fites absolutes del gènere.

Cheb Mami, *Meli meli*, ARK 21, 1999

Cheb Mami és, amb Rachid Taha, l'intèrpret que més versatilitat ha exhibit a l'hora de construir el seu llenguatge musical: partint del raï com a canemàs fonamental, Mami hi incorpora tot d'elements provinents del *hip hop*, el *reggae*, el flamenc, el funk o, fins i tot, el folklore mexicà o la música celta, sense estovar el més mínim la consistència de les seues interpretacions sempre pletòriques de múscul i nervi.

Faudel, *Baida*, ARK 21, 1997

Debut en solitari de la veu més exquisida del beur-raï en el treball amb què inicià el camí contrari dels seus predecessors: l'èxit massiu a França –el disc contenia la bomba comercial «Tellement N'Brick»– li obrí les portes d'Algèria.

Taha, Faudel, Khaled, *1,2,3 Soleils*, Barclay, 1999

Enregistrament en directe del concert celebrat al Palais Omnisports de Paris-Bercy, davant de setze mil espectadors, per les tres figures més prominents del nou raï. Acompanyats d'una banda conformada per músics de rock, sonadors d'instruments «ètnics» i una orquestra de corda egípcia, Taha, Faudel i Khaled interpreten una gloriosa col·lecció d'èxits –«Didi», «Voilà voilà», «La Camel», «Wahrane», «Tellement N'Brick»– tot certificant, de manera incontestable, la definitiva hegemonia del gènere.