

# La política de la vida cotidiana en la música popular gĩkũyũ de Kenia (1990-2000)

Maina wa Mũtonya





LA POLÍTICA DE LA VIDA COTIDIANA  
EN LA MÚSICA POPULAR GĪKŪYŪ DE KENIA  
(1990-2000)

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

LA POLÍTICA DE LA VIDA COTIDIANA  
EN LA MÚSICA POPULAR GĨKŪYŪ  
DE KENIA (1990-2000)

*Maina wa Mũtonya*



EL COLEGIO DE MÉXICO

781.63096762

M9929p

Maina wa Mũtonya

La política de la vida cotidiana en la música popular gĩkũyũ de Kenia (1990-2000) / Maina wa Mũtonya. – 1a ed. – Ciudad de México : El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2017.

238 p. ; 21 cm

ISBN 978-607-462-452-6

Incluye bibliografía

1. Música popular – Kenia – Siglo XX – Historia y crítica. 2. Gikuyu (Pueblo de África) – Kenia – Música. I. t.

Primera edición, 2017

D.R. © El Colegio de México, A. C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 Ciudad de México

[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

ISBN 978-607-462-452-6

Impreso en México

## ÍNDICE

Agradecimientos	11
Prefacio	13
Introducción. La música gĩkũyũ en Kenia:	
antecedentes históricos	15
La comunidad gĩkũyũ y su música	17
La música popular en Kenia	26
La música como texto	34
La música popular como aspecto de la cultura popular	38
1. La política de la vida cotidiana en temas selectos de música popular gĩkũyũ (1990-2000)	47
2. Alabanza y protesta: la música y los patriotismos desafiantes en la Kenia poscolonial	81
Conclusión	104
3. La música de Joseph Kamaru: cortar con “palabras”, no con “espadas”	107
Kamaru el músico	109
La música de Kamaru durante los años de Kenyatta	114
La era de Moi	120
La reintroducción del multipartidismo	124
Kamaru, el converso	126
El público de Kamaru	128
Conclusión	130
4. “Toca lo que no tienes”: el <i>mũgithi</i> , el guitarra solista y las identidades urbanas	145
Conclusión	173

5. La interpretación <i>mũgithi</i> : la música popular, los estereotipos y la identidad étnica	175
Conclusión	201
Conclusión. La musica y la sociedad: el matrimonio consumado	205
Apéndice. Jane Nyambura (Queen Jane) 1965-2010	215
Un tributo a la voz de aquellos que no la tienen	215
Bibliografía	223

*En memoria de mi difunto padre, Mũthee Mũtonya wa Njũgũna (27 de noviembre de 1933-7 de enero de 2004), mi mentor, amigo y padre, cuya inspiración me ha impulsado en todo momento. Este libro está dedicado a ti. Gracias por velar por todas mis acciones. Ũromama kwega kuraga.*

*A mi pareja, Alejandra Macías, y a nuestra hija, Njoki Renata Mũtonya Macías, las dos personas que completan mi vida.*



## AGRADECIMIENTOS

Este proyecto ha sido un proceso, formado por mi educación en Gatūra, en la división de Gatanga en la provincia central de Kenia, una región que ha producido y sigue produciendo el mayor porcentaje de músicos en lengua gĩkũyũ a través de los años.

Pero lo que es más importante, mis padres Maitũ Njoki y Mũthee Mũtonya siempre han sido una inspiración para mí por su compromiso incondicional para transmitirnos la herencia y las costumbres de los gĩkũyũ, quienes han sido los historiadores orales de nuestra comunidad en todo momento. Su gran amor por la música, tanto local como internacional, me ha brindado material para esta investigación. Asimismo, la interacción constante con mis hermanos en relación con nuestra música me ha ofrecido nuevas perspectivas para el entendimiento de nuestra cultura.

Por lo tanto, escribí este libro en honor a mi familia, en todos los rincones del mundo, que tanto me ha apoyado a lo largo de los años. También a los músicos, que continuamente y contra viento y marea ejercen su responsabilidad como la voz de aquellos que no la tienen.

También quiero ofrecer mi gratitud a El Colegio de México por la oportunidad que me brindan de publicar este libro. Muchas gracias a Amaury García y a José Antonio Cervera, de la dirección del Centro de Estudios de Asia y África, por su ayuda en la realización de este proyecto. Estoy especialmente agradecido con Gilberto Conde por su apoyo, así como con Cynthia Godoy, Magdalena Bobadilla, María Capetillo y Beatriz Juárez por su asistencia técnica.

Mis agradecimientos también a Alejandra y la familia extensa de Villa de Arriaga, San Luis Potosí, por la paciencia, el amor y la compasión, y por ofrecerme una casa lejos de casa. Mi aprecio siempre.



## PREFACIO

Este estudio se sitúa en los años posteriores a la década de 1990, que se muestra correctamente como una época de grandes transformaciones y agitaciones sociopolíticas, en la que se sucedió el decisivo colapso del orden de la guerra fría, que también fue precursor de luchas para crear un “nuevo” orden. Este libro llena una brecha importante porque en él se analiza la música popular como una forma de opresión política y al músico como un actor social crítico para entender las complejidades de la turbulenta política de Kenia en el decenio fundamental que fue el de 1990 y los años posteriores. Este libro demuestra que la música popular es aquella que consume la mayoría y que está vinculada con la vida de las personas.

No obstante, la importancia de este libro no yace en el hecho de que muestra cómo la música popular expone el feo rostro del oficialismo, sino en sus convincentes perspectivas sobre cómo funciona la música popular para crear esos raros momentos de libertad, lejos de esas zonas reguladas por el *establishment*. En este sentido, el autor demuestra cómo la música popular brinda el espacio para una política alternativa, no sólo para la clase marginada, sino para la clase media, que bajo el régimen autoritario de Daniel arap Moi en la década que se estudia generalmente contó con pocos medios de expresión.

El estudio anota correctamente que la urbanización, la comercialización y la globalización han contribuido al vigor de la música popular gĩkũyũ de la década de 1990, marcada por la hibridación, el sincretismo y la innovación. Se trata de un producto de procesos sociales que no puede separarse de la sociedad, la política y “los asuntos urgentes de la época”. La música expresa una cosmología social, cosmovisiones, relaciones de clase y de género, interpreta-

ciones de sistemas de valores y otras prácticas políticas, sociales y culturales, al tiempo que entretiene y relaja a su público. Es una ventana hacia la vida de la sociedad y un iluminador de la realidad.

Hay un enfoque específico en los músicos *benga*, especialmente en Joseph Kamaru, Joseph Kariuki, Albert Gacheru y los artistas *mũgithi*. Los sucesos sobre Kenia que se discuten también resuenan en otras partes de África, lo que otorga al libro un estilo definido y una utilidad transregional y multidisciplinaria. Desde un punto de vista metodológico amplio, esta investigación se basa de forma competente en la música popular de los *gĩkũyũ*, un grupo étnico clave que se encuentra en el epicentro de la política de poder de Kenia.

Esto brinda un estudio de caso útil y manejable sobre las realidades políticas más amplias y complejas que los músicos y la música *keniata-gĩkũyũ* han buscado representar. Además, el libro también echa mano de pruebas obtenidas en trabajo de campo y en una gran variedad de obras publicadas para plantear con éxito que la música, como un aspecto de la cultura popular, ha servido como un agente efectivo de cambio político, que también se ha visto remodelada por la dinámica y las realidades sociales y políticas cambiantes de la década de 1990.

## INTRODUCCIÓN

### LA MÚSICA GĪKŪYŪ EN KENIA: ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Debido a la composición multiétnica de Kenia, la música popular es sin duda sumamente diversa en términos de estilos y ritmos. Las colaboraciones intraétnicas e interétnicas, así como las saludables interacciones entre lo local y lo extranjero y entre lo moderno y lo tradicional, han mejorado la música popular de este país. Por lo tanto, lo que actualmente recibe esa denominación es la encarnación misma de esta diversidad cultural de la que goza Kenia. Entre las muchas variedades culturales vivas ahí, la presente investigación analiza la música popular de la comunidad gīkūyū al estudiar en qué sentido la cultura popular, en este caso la música popular, forma parte integral de la expresión de la vida diaria. En este análisis crítico el presente brinda los antecedentes históricos de la música y de cómo la música popular de los gīkūyū entre 1990 y 2000, como producción cultural, ha retratado las luchas, las esperanzas, las aspiraciones, los impedimentos, los deseos, la decepción, las ansiedades y los miedos de la vida cotidiana de esta comunidad keniana.<sup>1</sup>

El periodo que transcurrió entre 1990 y 2000 en Kenia presenció cambios significativos y cruciales en la vida de sus ciudadanos, que abarcaron del ámbito político, económico y social

<sup>1</sup> Aunque el periodo analizado abarca de 1990 a 2000, cabe destacar que los temas que se discuten y se analizan no se restringen a esa década, pues aquellos de los que hablaban los músicos en los años noventa también son prevalecientes en la música de la década de 2000 y posterior.

a lo cultural, como se verá en los próximos capítulos. Al analizar la música popular de los gĩkũyũ y la importancia del momento de producción, este imperativo de la investigación es un esfuerzo por “buscar entenderlas como expresiones de individuos o de grupos en particular, y también como respuestas generalizadas al deseo, la necesidad, la pérdida o la miseria, como expresiones de gozo y júbilo”<sup>2</sup> durante los momentos de trastorno que representa la década de 1990 a 2000.

Si bien este estudio se centra en la música popular gĩkũyũ, no descarta la existencia de otras formas y prácticas culturales populares entre las diversas comunidades durante este periodo. Más bien, por motivos de especificidad y alcance de este proyecto de investigación, que de otro modo podría resultar inmanejable debido a la naturaleza diversa de la Kenia multiétnica,<sup>3</sup> el presente se concentra en la música popular gĩkũyũ. Entre otros objetivos, ésta también será una exploración de los discursos y los temas presentes en la música. Por lo tanto, resulta ineludible que las elecciones estilísticas de los músicos para capturar y retener a su público den forma a este estudio. Las nociones de intertextualidad que se discuten más adelante prevalecen en el discurso musical, tanto en los estudios como en la música misma. La investigación implica contextualizar la música, en primer lugar como aspecto de la cultura popular y en segundo como texto. En este momento es importante proporcionar antecedentes de la historia de la comunidad gĩkũyũ, así como del crecimiento y el desarrollo de su música popular.

<sup>2</sup> Kofi Agawu, “Introduction”, *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 2, 2001, p. 3.

<sup>3</sup> Kenia tiene más de 42 grupos étnicos que se clasifican en tres grupos lingüísticos: bantúes, nilotas y cushitas. Dichos grupos incluyen a los siguientes: luhya, kisii, kuria, kikuyu, kamba, meru, embu, tharaka, mbere, mijikenda (digo, duruma, rabai, ribe, kambe, jibana, chonyi, giriama, kauma), taveta, pokomo, taita, iteso, turkana, nandi, kipsigis, elgeyo, sabaot, marakwet, tugen, terik, pokot, somalí, rendille, galla, borana-boran, gabbra, orma, sakuye y swahili.

## LA COMUNIDAD GĪKŪYŪ Y SU MÚSICA

El gĭkŭyŭ es la lengua que habla el pueblo gĭkŭyŭ, que con aproximadamente siete y medio millones de miembros conforma el grupo étnico más grande de Kenia. Cifras recientes indican que la población de Kenia es de 40 046 566 habitantes, y los gĭkŭyŭ constituyen alrededor de 22% de ella.<sup>4</sup>

Los europeos entre los habitantes swahili de la costa acuñaron la palabra kikuyu. Como anota correctamente Cristiana Pugliese,<sup>5</sup> la grafía correcta debe ser *mŭgĭkŭyŭ* (singular), *agĭkŭyŭ* (plural para el pueblo), *gĭkŭyŭ* para su territorio y *gĭgĭkŭyŭ* para la lengua. Sin embargo, por motivos de simplicidad y de convención, la lengua se denomina gĭkŭyŭ. En ese caso, el término “gĭkŭyŭ” puede referirse a la lengua o al pueblo, y también se usa como adjetivo. Aquellos que no hablan kikuyu “invariablemente emplean el término ‘kikuyu’ para referirse al pueblo o a la lengua o como adjetivo”.<sup>6</sup> El presente estudio utiliza el vocablo “gĭkŭyŭ” para denotar tanto la lengua como el pueblo.

En Kenia los gĭkŭyŭ habitan la provincia central y siete distritos administrativos: Thika, Murang’a, Maragwa, Nyeri, Kiambu, Kirinyaga y Nyandarua. Murang’a, que está en el medio, se considera tradicionalmente la tierra ancestral del pueblo gĭkŭyŭ. Asimismo, este grupo aporta una proporción significativa a las comunidades

<sup>4</sup> De acuerdo con el *CIA World Factbook*, éstos son los porcentajes de los principales grupos étnicos de Kenia: gĭkŭyŭ, 22%; luhya, 14%; luo, 13%; kalenjin, 12%; kamba, 11%; kisii, 6%; meru, 6%; otros africanos, 15%; no africanos (asiáticos, europeos y árabes) 1%; [www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ke.html](http://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ke.html), consultado el 7 de marzo de 2010.

En el censo realizado por el gobierno keniano en 2009 la población gĭkŭyŭ ascendía a 6.6 millones de un total de 38.6 millones de habitantes; [www.knbs.or.ke/docs/PresentationbyMinisterforPlanningrevised.pdf](http://www.knbs.or.ke/docs/PresentationbyMinisterforPlanningrevised.pdf), consultado el 7 de marzo de 2010.

<sup>5</sup> Cristiana Pugliese, *Author, Publisher and Gikuyu Nationalist: The Life and Writings of Gakaara wa Wanjau*, Bayreuth, E. Breitinger, 1995, p. 89.

<sup>6</sup> Gerald Joseph Wanjohi, *The Wisdom and Philosophy of African Proverbs. The Gikuyu World-View*, Nairobi, Paulines Publications Africa, 1997, p. 33.

emigrantes de Nairobi por su proximidad a la capital (que en tiempos precoloniales fue una zona maasai),<sup>7</sup> y los gĩkũyũ también están presentes en grandes números en otras áreas alrededor de Kenia, y tienen una población considerable en la diáspora.

La mayoría de los músicos que se mencionan en este proyecto de investigación emplean la lengua gĩkũyũ en sus obras. Pugliese<sup>8</sup> nos recuerda que la lengua se ha empleado para “transmitir ideas complejas de tiempos antiguos, pues la literatura oral kikuyu es rica en acertijos y proverbios; por no mencionar el hecho de que el gĩkũyũ escrito se ha utilizado para explicar conceptos religiosos complejos (traducciones de la Biblia y comentarios), y también para expresar conceptos políticos modernos en la prensa vernácula”.

Actualmente existen tres estaciones de radio que transmiten en gĩkũyũ: Kameme FM, Inooro FM y Coro FM, que en un inicio operaba en Nairobi y en la región del monte Kenia, donde vive la mayoría de los hablantes de gĩkũyũ.<sup>9</sup> Éstas abordan con gran éxito las necesidades estéticas de su público, los gĩkũyũ, gracias a que transmiten en una lengua que la mayoría de sus oyentes entiende, y reproducen música identificable en la región.

La elección de la música popular gĩkũyũ<sup>10</sup> es tanto estratégica, debido a ideas de accesibilidad de la música y la lengua para el

<sup>7</sup> Nairobi fue el nombre que los maasai dieron originalmente al pantano en el que se yergue la ciudad. Los gĩkũyũ conocían a este grupo como *ũkabi*. Véase Godfrey Muriuki, *A History of the Kikuyu 1500-1900*, Nairobi, Oxford University Press, 1974, p. 87. Los maasai llamaron al lugar *Enkare Nairobi*, lugar de agua fría. Diana Kasyoka, *Daily Nation*, 23 de mayo de 2005.

<sup>8</sup> Cristiana Pugliese, *op. cit.*, p. 84.

<sup>9</sup> En los últimos años algunas de estas estaciones han transmitido en todo el país. Por ejemplo, Kameme FM también es accesible para los gĩkũyũ en la diáspora a través de Internet en [www.kameme.co.ke](http://www.kameme.co.ke). Asimismo han proliferado otras estaciones vernáculas de las diferentes comunidades, como Ramogi FM, que transmite en dholuo, por mencionar sólo un ejemplo.

<sup>10</sup> La mayoría de las canciones gĩkũyũ en este estudio concuerdan con lo que se denomina cadencia *benga*. En Kenia este ritmo es dominio y creación de la comunidad luo, aunque hay un claro vínculo con un ritmo congoleño similar. Aquello que se llama *benga* kikuyu es una variación de la cadencia *benga* luo.

investigador, como imperativa, por los motivos que se detallan a continuación. La gĩkũyũ es la comunidad más populosa de Kenia y su música constituye un gran público. De hecho, este grupo puebla la mayor parte de la ciudad de Nairobi.

Al caminar por la ajetreada River Road en el centro de Nairobi (llamada “pequeña Murang’a”<sup>11</sup> en los años setenta), donde se concentran los estudios de grabación, es común escuchar canciones en gĩkũyũ sonando en los altavoces. Pero el público no es gĩkũyũ, de ahí la antigua máxima que reza que “la música es el lenguaje universal de la humanidad”. Los públicos trascienden las barreras étnicas; a eso se debe el uso de la expresión “vida cotidiana”. Como afirma correctamente Bender,<sup>12</sup> la música africana es más que los solos sonidos musicales. Un agudo recordatorio en la escena cultural keniana es la canción de Eric Wainaina, “Rĩtwa Rĩaku” [“Tu nombre”] que se canta en gĩkũyũ y tiene acompañamiento de instrumentos occidentales de metal y percusión. Resulta sorprendente que este número folclórico no sólo haya sido atractivo para el grupo étnico gĩkũyũ sino para todos, con lo que trasciende las barreras étnicas.<sup>13</sup> Este ejemplo va más allá para apoyar el argumento de que la música tiene la capacidad perdurable de afectarnos, con frecuencia de soportar la prueba del tiempo y de trascender las limitaciones de sus ubicaciones históricas y culturales particulares.

<sup>11</sup> Murang’a es una ciudad en el centro de Kenia habitada principalmente por la comunidad gĩkũyũ. Inmediatamente después de la independencia la mayoría de los gĩkũyũ de Murang’a establecieron negocios a lo largo de River Road, y actualmente la mayoría de los estudios de grabación se encuentran en esta calle y en sus alrededores.

<sup>12</sup> Wolfgang Bender, *Sweet Mother. Modern African Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. xiii.

<sup>13</sup> Kimani Njogu también argumenta que la cultura popular trasciende las fronteras étnicas, geográficas y nacionales porque puede diseminarse por medios electrónicos e impresos a través de artistas itinerantes más allá de los límites del lugar de su creación. Cf. Kimani Njogu, “Popular Culture, Eastern and Central Africa”, *Encyclopedia of Africa South of the Sahara*, vol. 3, John Middleton (ed.), Nueva York, Charles Scribner’s, 1997.

Si bien los gĩkũyũ conforman el grupo étnico más grande de Kenia, sorprende que pocas muestras de su música se hayan propagado más allá de su comunidad. Los siguientes músicos gĩkũyũ merecen una mención especial por sus éxitos en los últimos años, especialmente en la década pertinente a este estudio: Mbiri Stars bajo la dirección de Simon Kihara, conocido popularmente como Musaimo, Joseph Kariuki, C. D. M. Kiratu, Queen Jane, John Ndichu y Gatanga Boys, entre otros. Otros grupos son Peter Kigia and the Chania River Boys, que también abordan temas sociales, y Councillor Daniel “D. K.” Kamau, que se concentra más en las canciones de amor.

Pero lo que se denomina música popular en este proyecto de investigación ha existido incluso desde la década de 1940, con músicos como Gachungi, John Arthur, H. M. Kariuki, Wanganangu y muchos otros, que por el momento se encuentran fuera del alcance del presente trabajo. No obstante, un músico que ha estado en la industria desde los sesenta hasta la actualidad es Joseph Kamaru. Reconocido como el padrino de la música popular gĩkũyũ, Joseph Kamaru (cuya música se analiza más adelante) irrumpió en escena en 1967 con una visión gĩkũyũ del *benga* que también tiene influencias de la música country y western. Kamaru canta canciones de amor, pero con el fin de enfocarse de manera juguetona aunque mordaz en diversos tópicos sociales, empleando con gran maestría un “gĩkũyũ profundo”, lleno de proverbios y metáforas. Los espectáculos “clasificación X, sólo para adultos” de Kamaru conservaron su atractivo incluso cuando el artista se convirtió al cristianismo en 1993 y emprendió una nueva carrera en la música evangélica o gospel. Sin embargo, posteriormente volvió a la música secular.

La apreciación de la música popular contemporánea gĩkũyũ en los discursos académicos en Kenia, a diferencia de otras producciones culturales como el teatro, ha asumido un arriesgado asiento trasero. Pocos estudios de cultura popular sobre Kenia mencionan la música incidentalmente, a pesar de la expresión matizada que hace el tema de las luchas diarias de la vida, al igual que en muchos otros artefactos literarios y culturales. En los estudios que se han llevado a cabo (que son muy pocos), aparte de los análisis recientes de la cultura hip-hop,

cuya influencia alcanza a la mayoría de los jóvenes del Tercer Mundo, la música de los sesenta y setenta domina las páginas. Sólo una o dos referencias reconocen la aportación de Joseph Kamaru y de Daniel “D. K.” Kamau. Pero la década de 1990 ha visto una gran proliferación de músicos talentosos y sólidos con poderosas letras y elecciones estilísticas inventivas.<sup>14</sup> Esta investigación analiza la obra de los siguientes músicos gĩkũyũ: Albert Gacheru, Jane Nyambura (Queen Jane), Joseph Kariuki, Joseph Kamaru, Eric Wainaina y Peter Kigia, y los artistas de *mũgithi* Mike Rua, Mike Murimi y Salim Junior.

El estatus periférico de los músicos populares kenianos en las obras académicas, al igual que en muchas partes de África, probablemente se deba al lugar que ocupan los músicos en la sociedad. Como argumentan Stapleton y May, tradicionalmente se los ve como vagabundos, ebrios y réprobos. Ellos ejemplifican el caso del renombrado artista benga de los años sesenta y setenta Daniel Owino (D. O.) Misiani, “cuyo padre rompió su primera guitarra, confiscó la segunda e incluso rogó a las autoridades de la aldea que arrestaran a su hijo errante”.<sup>15</sup> Albert Gacheru, uno de los cantantes que se consideran en este estudio, tuvo una experiencia similar. Durante las vacaciones escolares componía canciones en secreto porque sus padres se oponían a su dedicación a la música y querían que se concentrara en sus estudios. Asimismo, sus padres creían que los músicos eran unos rebeldes buenos para nada, hasta que un día se sorprendieron al escuchar las canciones de su hijo en la radio.

Aunque el periodo que se estudia en el presente va de 1990 a 2000, es prudente abordar los géneros tradicionales de la música gĩkũyũ, que inevitablemente han inspirado a los artistas modernos.

<sup>14</sup> No obstante, este trabajo se basa principalmente en las elecciones de estilo arraigadas en las letras.

<sup>15</sup> Sin embargo, la mayoría de los músicos superaron la actitud negativa que se atribuyó a la profesión y se convirtieron en grandes artistas en los años posteriores. D. O. Misiani tuvo grandes éxitos especialmente en los ochenta y los noventa, mientras que Albert Gacheru es muy famoso entre los gĩkũyũ por sus canciones de los noventa. Chris Stapleton y Chris May, *African All Stars. The Pop Music of a Continent*, Londres, Grafton, 1989, p. 233.

Dichos géneros se clasifican principalmente en términos de sexo y de edad. El *nduumo* era una danza femenina repleta de connotaciones sexuales, el *kĩbaata* era una danza masculina para jóvenes guerreros, que incluía principalmente canciones de victoria y alabanzas, y el *gĩtiro* era interpretado por ancianas después de la dote para celebrar la expansión de su clan. También estaban el *mũthĩrĩgũ*, el *mũcũng'wa*, el *gĩcaandĩ* y el *mwomboko*. Algunas de estas formas se han filtrado a la música contemporánea de los *gĩkũyũ*. El *mwomboko* era un tipo de vals para hombres y mujeres. La interacción con Occidente modificó algunas formas, como el *mwomboko*, que ahora se acompaña con acordeón. Uno de los mayores exponentes del *mwomboko* en la actualidad es H. M. Kariuki.

Las diversas formas de las canciones apelaban a diferentes temas. Ello dependía del momento o la estación en que se las creaba e interpretaba y las circunstancias prevalecientes en la sociedad. El *mwomboko* y el *mũthĩrĩgũ* de los cuarenta se vieron motivados por la animosidad entre el pueblo *gĩkũyũ* y los colonizadores. En la década de 1960 las mismas formas, especialmente el *mwomboko*, se utilizaron para criticar el ascenso del neocolonialismo y subrayaron la decepción posterior a la independencia y la falta de reconocimiento a los luchadores de la libertad. La canción de Kamaru, “Hũrĩra Tindo” [“Empuja el cincel”] ilustra esta situación:

*Rĩrĩa mũkũrĩa na mũkanyua* [Cuando comes y bebes,]

*Mũkĩgũraga matoyota* [Cuando compras Toyotas]

*Nacio nding'ũri macindĩci* [Y los magnates compran Mercedes]

*Nyũmba ya Mũmbi* [Casa de Mũmbi]<sup>16</sup>

*Nĩmwariganũrwo nĩ Kĩmathi* [Has olvidado por completo a Kĩmathi.]<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Según el mito de origen del pueblo *gĩkũyũ*, Mũmbi es la madre de la comunidad. El pueblo *gĩkũyũ* invoca el nombre de sus ancestros míticos cuando la comunidad se siente amenazada.

<sup>17</sup> Dedan Kĩmathi fue el líder del movimiento Mau Mau, que desempeñó un papel crucial para que Kenia alcanzara su independencia de Gran Bretaña en

A partir de este fragmento de la canción podemos distinguir diferencias de clase así como la desilusión poscolonial en Kenia inmediatamente después de la independencia. Por lo tanto queda claro que las canciones responden a las circunstancias prevalecientes en ese momento en particular. Así, resulta inviable considerar que estas canciones tradicionales sirven funciones específicas.

En 1921 se arrestó a Harry Thuku, líder del movimiento obrero en la Kenia colonial, y se asesinó a alrededor de 150 personas que participaban en una marcha para exigir su liberación. Mary Nyanjiru encabezó a las mujeres en una confrontación con la policía colonial en University Way. Ese momento se capturó en las canciones *kanyegenyūri* de los años veinte, y volvería a retratarse en las canciones *mũthĩrĩgũ*.

Los independentistas kikuyu de los años treinta utilizaron las canciones como una herramienta cultural para resistir la prohibición de la circuncisión femenina impuesta por las autoridades coloniales. La más popular de ellas fue “Mũthĩrĩgũ”, que se cantaba para la niña no circuncidada. Las canciones mostraban a las niñas recién conversas que no se practicaron la circuncisión como irresponsables, moralmente laxas y faltas de disciplina.

Por lo tanto, las formas tradicionales de los *gĩkũyũ*, como sucede con otras comunidades, cumplían varias funciones: reflejaban la filosofía y la estética de un pueblo, un medio de cultura, una fuente de entretenimiento y un registro histórico, y podían utilizarse para castigar a los malhechores y fomentar el comportamiento positivo. Por consiguiente, de lo anterior puede concluirse que la canción, la danza y la música siempre han sido parte integral de la vida diaria de la mayoría de las comunidades.

Si bien existe una variante *gĩkũyũ* del *benga*, algunos músicos aún se apropian de modos de música tradicionales. Kamaru es bien conocido por su ritmo *mwomboko* (una variante del vals o el

---

1963. Kĩmathi representa los ideales y los principios que la independencia debía conseguir para la joven nación keniana.

tango),<sup>18</sup> mientras que Queen Jane Nyambura toma muchos elementos prestados del *mũcũng'wa*. Sin embargo, cabe señalar que la mayoría de los músicos han permanecido fieles al *benga*, que implica principalmente el uso de la guitarra. Aunque el ritmo puede sonar monótono, las letras son muy ricas e informativas.

A pesar de toda la influencia extranjera, la música keniana tiene numerosas formas propias definidas y sumamente exuberantes. El origen del *taarab* de la costa, música orquestal musulmana, y del *beni*, se remonta a los primeros años del siglo. También había otras formas tradicionales entre las diferentes comunidades. Según se notó anteriormente, la existencia de instrumentos musicales como arpas, liras y tambores, entre otros, es testigo de ello. Tales formas de música tradicional han conformado un rico repertorio en el que se inspiran incluso los músicos populares modernos, y además son parte de los ritmos musicales y dancísticos.

Varios artistas *gĩkũyũ* han integrado las formas tradicionales en su música popular. Jane Nyambura, conocida popularmente como Queen Jane en la escena musical keniana, incluye la forma folclórica tradicional *mũcũng'wa* en el pop *gĩkũyũ* contemporáneo. En la mayoría de las portadas de sus álbumes aparece vestida con el atuendo tradicional de la comunidad *gĩkũyũ*, que consta de una *mũthuuru*, una falda hecha de piel, y enormes aretes llamados *hang'i*.

Harrison Ngunjiri, mejor conocido como Hardstone, ejemplifica la fusión entre la música folclórica *gĩkũyũ* y el rap occidental. De su compacto *Nuting but de Stone*, su éxito “Ūhiki” [“Boda”] se

<sup>18</sup> El *mwomboko* es un género de canción derivado del *mũthĩrĩgũ*, de danzas costeñas y de algunas canciones folclóricas luhya y luó. “Tiene un fuerte toque de la danza escocesa en su coreografía”; Mwangi Muhoro, “The Song-Narrative Construction of Oral History through the *Gĩkũyũ Mũthĩrĩgũ* and *Mwomboko*”, *Fabula, Journal of Folk-Tale Studies*, vol. 38, núm. 3-4, 1997, p. 103. El acordeón es un acompañamiento musical significativo. Los hombres y las mujeres *mwomboko* bailan en pareja; los varones aprietan a sus compañeras contra el pecho y ocasionalmente les dan vueltas. Se toca con un acordeón y címbalos de acero.

apropia de “Sexual Healing” de Marvin Gaye, cuando menos en el ritmo, pero sus letras se basan mucho en el folclore gĩkũyũ e incluyen una fusión con el rap.

Joseph Kamaru también es conocido por su afinidad con la música *country*. La mayoría de las portadas de sus álbumes lo muestran a la misma luz que los vaqueros y los músicos de *country*. Ataviado con un sombrero de ala ancha y trajes de mezclilla, uno podría confundirlo fácilmente con el famoso músico *country* Kenny Rogers. Su música también se beneficia del género *country*, pero él es famoso por fusionar formas folclóricas tradicionales gĩkũyũ con tendencias contemporáneas.

Quizá la música de Joroge Benson destaca porque es el único músico gĩkũyũ de reggae y raga en la década en la que se centra esta investigación. Joroge traduce algunas de las canciones gĩkũyũ más antiguas, como “Jimmi” y “Hũrira Tindo” [“Empuja el cincel”], de Kamaru, y las reproduce con un estilo que recuerda a Yellowman, la estrella caribeña de reggae calipso. Joroge tiene su propia colección de canciones tanto en gĩkũyũ como en inglés, todas con una fuerte tendencia hacia el *reggae* y el *dancehall*.

Patterson anota:

En los últimos años, muchos de los músicos de Kenia [...] se han inspirado en el rap, el *rhythm and blues*, el *house*, el *reggae* y el *dancehall*, mezclando elementos del pop euroamericano con melodías, letras y ritmos locales kenianos.<sup>19</sup>

Sin embargo, lo que resulta muy notorio en la mayoría de estas nuevas mezclas musicales es la omnipresencia del ritmo *benga*. En segundo lugar, incluso con los instrumentos musicales avanzados, la guitarra sigue siendo la fuerza dominante en la mayoría de esta música, en este caso la música popular gĩkũyũ. En tercer

<sup>19</sup> Doug Patterson, “The Life and Times of Kenyan Pop”, *World Music, The Rough Guide*, vol. 1, Broughton, Simon *et al.* (eds.), Londres, Rough Guides, 1999, p. 519.

lugar, las formas folclóricas tradicionales forman la base para esta música nueva y varios de los ejemplos mencionados anteriormente son prueba de ello. La música que aquí se analiza aborda una gran variedad de temas, como se verá en los siguientes capítulos, que apuntan a las luchas de la vida diaria.

## LA MÚSICA POPULAR EN KENIA

La música popular en Kenia puede describirse como una mezcla entre lo local y lo extranjero: “los sonidos externos y los indígenas y regionales”.<sup>20</sup> No obstante, los investigadores de la música no deben olvidar la existencia de una rica cultura musical en las sociedades precoloniales de Kenia y de África en general. La interacción y la posterior hibridación con Occidente sólo causaron una modificación de los sonidos étnicos existentes. A últimas fechas la tradición de la música ha sentado un fuerte cimiento del cual los músicos modernos suelen tomar elementos prestados. Retomaré esta discusión un poco más adelante.

La década de 1950 en Kenia formó un nicho de época que dio lugar al nacimiento de la música pop que se escucha actualmente en el país. El flujo de música de lo que entonces era Zaire (conocido actualmente como República Democrática del Congo) comenzó en los años cincuenta con las guitarras acústicas y continuó a lo largo de los sesenta y los setenta “cuando las bandas de emigrantes cautivaron la escena de los centros nocturnos y la industria musical de Kenia”.<sup>21</sup> El fin de la segunda guerra mundial también influyó en el desarrollo de lo que en este estudio referimos como el inicio de la música popular moderna en Kenia, cuando “los soldados ke-

<sup>20</sup> Ellos citan a músicos como Franco, Sam Mangwana y Tabu Ley, que se hicieron de grandes bases de seguidores en África oriental y en general sentaron un precedente para músicos como Mzee Makassy y Samba Mapangala, que se establecieron en la zona de manera permanente. Chris Stapleton y Chris May, *op. cit.*, p. 226.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

nianos que volvían del frente llevaban consigo dinero para gastar, guitarras y acordeones”. Los gramófonos adquirieron popularidad, al igual que los vinilos *GV*, que ejercieron un fuerte efecto en los músicos de África oriental. Con estas influencias surgió una música africana urbana característica.

La llegada de los nuevos instrumentos, aunada a la tradición de los instrumentos de cuerda en la mayoría de las sociedades precoloniales de Kenia,<sup>22</sup> llevó a la aparición de nuevos estilos para tocar la guitarra, que se beneficiaron en gran medida de la llegada a principios de los sesenta de las bandas con instrumentos eléctricos, “algunos de los cuales tocaban imitaciones de la rumba zairense, otros, pop occidental y una forma de twist africano que se apoyaba fuertemente en el nuevo sonido de la guitarra *kwela*<sup>23</sup> electrificada de Sudáfrica”.<sup>24</sup> Incluso el gran clásico de todos los tiempos de Fadhili Williams, “Malaika”, era como una rumba lenta.

A pesar de una breve racha de canciones que se grabaron en swahili, la lengua franca, inmediatamente después de la independencia, la influencia congoleña sobre la música local fue difícil de ignorar tanto en Kenia como en Tanzania. Sin embargo, a mediados de la década de 1970 apareció un ritmo local distintivamente keniano: el *benga*. Aunque se había popularizado en los sesenta gracias a artistas como George Ramogi y D. O. Misiani,<sup>25</sup> en los setenta el ritmo opuso una fuerte competencia al dominio de la rumba.

<sup>22</sup> La mayoría de las sociedades precoloniales en Kenia presumen una fuerte tradición de instrumentos de cuerda, más específicamente las comunidades del oeste del país, celebradas por su habilidad con las arpas y las liras; los luo tenían el *nyatiti*, los orutu y los luhya tenían el *litungu*, que generó ritmos y danzas como el *bodi*, el *sukuma* y el *umotibi*. Véase Stapleton y May, *op. cit.*, p. 227.

<sup>23</sup> El *kwela* es una animada música callejera proveniente del sur de África, con frecuencia basada en el sonido del flautín y con refuerzos de jazz. Evolucionó a partir del sonido *marabi* y llevó a la música sudafricana a la prominencia internacional en la década de 1950.

<sup>24</sup> Chris Stapleton y Chris May, *op. cit.*, p. 229.

<sup>25</sup> Se atribuye a Daniel Owino Misiani haber impulsado la transformación de los ritmos de danza luo a la guitarra acústica.

Aunque específicamente es un ritmo del oeste de Kenia, sobre todo de las comunidades luo y luhya, otras agrupaciones lo adoptaron. Stapleton y May comentan:

Mientras que los luo seguían ritmos raíz, los músicos kikuyu [del centro de Kenia] como Joseph Kamaru con su City Sounds y Francis Rwigiti desarrollaron su propio sonido vernáculo que tomó gran parte de su dulzura y su energía de los géneros country y western estadounidenses, con especial influencia de Jimmy Rogers, mientras que la banda de kamba Kilimambogo Boys creó un sonido benga propio y fascinante, afinado en torno a patrones instrumentales y frecuentes cambios de guitarra rítmica.<sup>26</sup>

La rápida diseminación del *benga* a otras partes de Kenia y el desarrollo de sus variaciones implicó que artistas como Kamaru y Kilimambogo Boys siempre debían tener un respaldo musical de guitarristas luo. Por lo tanto, gran parte de la música gĩkũyũ de este estudio entra en la categoría del estilo *benga*.

La música popular en Kenia abarca una amplia variedad de estilos de origen local e internacional. Entre los kenianos la lengua es uno de los factores cruciales que definen la música. En Kenia existen más de 40 lenguas regionales y hay músicos hablantes de al menos una cuarta parte de ellas (generalmente las que tienen las poblaciones más nutridas) que realizan grabaciones en sus lenguas maternas. Por las calles de Nairobi se escuchan canciones en luo, luhya, kamba y gĩkũyũ resonando en los puestos de los vendedores de casetes y discos compactos que compiten por la atención de los transeúntes. Sin duda, los grupos con esta orientación regional conforman la mayoría en Kenia.

La presente investigación también está moldeada por el hecho de que no todos los músicos kenianos tocan ante un público regional-étnico. Además, algunos de los músicos kenianos más famosos son inmigrantes de otros países africanos, generalmente de Tanza-

<sup>26</sup> Chris Stapleton y Chris May, *op. cit.*, p. 321.

nia o la República Democrática del Congo. Sin un enfoque regional, las letras de estos músicos suelen estar en swahili, la lengua africana que se emplea para entablar comunicación extensa a través de Kenia.<sup>27</sup> En ocasiones algunos congoleños cantan en su propio idioma, el lingala, pero en los últimos años la mayoría ha encontrado ventajoso emplear el swahili en sus nuevas composiciones.

Gracias a una mayor interacción entre Occidente y el resto del mundo, el hip-hop, que en gran parte era una forma musical de la población negra de Estados Unidos, se ha encontrado en los estudios de más de un país africano. El hip-hop representa un gran imperativo investigativo que supera el alcance del presente trabajo.

Resulta difícil hablar sobre la música de todo un continente o de un país sin empezar por las comunidades individuales que componen a tales países o continentes. El término “música africana” es engañoso en tanto que existen géneros y tipos de música definidos y diversos entre los africanos. Bender apunta correctamente que “cada grupo étnico tiene su propia música y la asombrosa riqueza de creatividad musical en África no se reduce [ni debe reducirse] fácilmente a un denominador común”. Chernoff amplía esta visión cuando argumenta:

Si bien discutir la música africana, o cualquier cosa africana, implicará la laxitud y las posibles distorsiones que vienen con la generalización, nos damos cuenta de que sin un sentido general y un orden de lo que podemos ver y escuchar en un evento musical en África, sería difícil percibir la importancia de la variedad de detalles específicos que podemos experimentar.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> El swahili se encuentra muy difundido en África oriental y central. En Tanzania es la lengua oficial, mientras que los kenianos lo estudian en la escuela secundaria. En la República Democrática del Congo se habla principalmente en la región oriental. Los ugandeses, los ruandeses, los burundeses y los zambianos y mozambiqueños que habitan en zonas colindantes con Tanzania también lo hablan.

<sup>28</sup> John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility, Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago, Chicago University Press, 1979, p. 30.

El argumento de Veit Erlmann<sup>29</sup> en la discusión anterior arroja más luz sobre el tema de la música y la identidad. Él está convencido de que los africanos y los europeos se han representado mutuamente durante siglos, si no milenios, a través de diversos medios y objetos, imaginando espacios y narrativas comunes. Para él, “es lógico, por lo tanto, que no se puede interpretar ninguna ‘identidad local’ a partir del terreno circunscrito puramente por un lugar definido y limitado”. La constante hibridación, ya sea en términos de cadencia, ritmos o instrumentación entre diferentes culturas del mundo, especialmente en la música, es muestra de la representación a la que alude Erlmann.

Lo anterior es importante para entender la interconexión entre la música de África y la de otras partes del mundo. Esto surge de la comprensión de que se ha dado un proceso de hibridación a lo largo de los años, lo que precipita una necesidad de redefinir nuestras músicas. Sin embargo, un crítico advierte a los lectores sobre los peligros de consumir esta hibridación de manera total. Al escribir sobre la literatura popular en África occidental, Stephanie Newell advierte a los críticos contra el mal uso de la “teoría de la globalización”. Newell rechaza a los “teóricos de la globalización” que tienden a concentrarse en los efectos de la cultura popular occidental según permea las sociedades poscoloniales. Estos teóricos presentan a los “públicos locales en los Estados poscoloniales como consumidores pasivos de una cultura extranjera semejante a una droga, que poco a poco se ‘comprometen’ con formas occidentales de producción en masa”.<sup>30</sup> Al dibujar estos binarios la cultura popular se ve como mímica, que fluye sólo del norte acaudalado al sur empobrecido. Sin embargo, esta investigación toma en cuenta que los músicos y el público “continuamente regeneran narrativas, cadencias y ritmos populares que crean modelos a partir del elemento

<sup>29</sup> Veit Erlmann, *Music, Modernity and The Global Imagination. South Africa and the West*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 8.

<sup>30</sup> Stephanie Newell, *Ghanaian Popular Fiction. Thrilling Discoveries in Conjugal Life and Other Tales*, Oxford, James Currey, 2000, p. 3.

prestado y que adaptan lo ajeno al ámbito local a tal grado que no puede colocarse fácilmente en un ámbito separado”.<sup>31</sup>

Coplan<sup>32</sup> argumenta que en el caso de la música popular africana existe una mezcla de varias tradiciones occidentales en la estructura de los patrones de cultura africanos de base urbana. Él agrega que “una vez que los contornos de un nuevo modelo se encuentran presentes, el contacto cultural se convierte en un doble proceso en el que los elementos africanos se reinterpretan en términos occidentales adoptados, así como los elementos occidentales en términos africanos”.

Con el contacto cultural aparecen nuevas tendencias en la música africana. Mucha música de África de finales de los noventa es casi paralela a la cultura de rap y hip-hop del mundo occidental, especialmente de América. Ejemplo de ello es el *kwaito* en Sudáfrica, una música que mantiene el toque sudafricano pero encaja en la cultura global del hip-hop.<sup>33</sup> Waterman<sup>34</sup> captura la interacción cultural acertadamente en su obra seminal sobre la música *jùjú* de Nigeria. Él expone que si bien la música habla sobre las experiencias diarias y expresa sentimientos personales, “puede emplearse para

<sup>31</sup> Cabe señalar que la cultura popular es esencialmente libre, dinámica y cambiante; siempre se resiste a la contención y desafía y colapsa los binomios entre lo tradicional y lo moderno, lo extranjero y lo indígena, lo oficial y lo no oficial. Stephanie Newell, *op. cit.*, p. 4. Kimani Njogu defiende que la cultura popular se localiza, se apropia y se redefine cuando se le asignan nuevos significados y modos de representación. Kimani Njogu, *op. cit.*

<sup>32</sup> David B. Coplan, “The Urbanisation of African Music. Some Theoretical Observations”, *Popular Culture*, núm. 2, 1982, p. 118.

<sup>33</sup> Simon Stevens ubica la aparición del *kwaito* como una evolución de la música llamada *bubblegum*, de la música disco sudafricana “con elementos del hip-hop estadounidense, el house europeo y otros sonidos internacionales”. La música mantiene una identidad distintivamente sudafricana gracias al uso del *tsotsitaal*, un caló municipal que combina varias lenguas de ese país. Simon Stephens, “Kwaito”, en Sarah Nutall y Cheryl-Anne Michael (eds.), *Sense of Culture. South African Cultural Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 256.

<sup>34</sup> Christopher Allan Waterman, *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 231.

hacer referencia a un ámbito de tendencias emergentes en sistemas globales de economía política que se registran complejamente en la lengua, las emociones y la imaginación”.

Este argumento plantea que la música debe ampliarse a nuevos usos más allá de los contextos musicales con los que se había relacionado anteriormente. Los músicos emplean la cadencia, el ritmo y la letra para expresar, para mediar, y con frecuencia simbólicamente para resolver preocupaciones comunes sobre el dinero, la religión, el matrimonio, el género y otros temas. Las canciones “abren espacios simbólicos a la expresión de estas actitudes y opiniones complejas y mediadas ideológicamente”.<sup>35</sup>

En los años noventa algunos músicos como Ndarlin’ P produjeron canciones en gĩkũyũ que se basaban fuertemente en el estilo del hip-hop. Esta investigación, aunque menciona otras formas de la música gĩkũyũ, se restringe al ritmo *benga* de los músicos que se han forjado una trayectoria a través de los años, como Joseph Kamaru, Joseph Kariuki, Queen Jane, Albert Gacheru y los artistas *mũgithi*.

Debido a la diversidad multiétnica y cultural en Kenia siempre es difícil hablar de una sola música nacional fácilmente identificable. Kenia se compone de más de 42 comunidades, cada una con culturas diferentes, pero el mal desempeño de la música y los músicos en el contexto local y en el mundial puede atribuirse a muchos otros factores.

Los músicos kenianos enfrentan una fuerte presencia de las disqueras internacionales. En un inicio Polygram era el único impresor de discos, pero más adelante aparecieron otros gracias a la asociación en pro de los derechos de interpretación para músicos, la Sociedad de Productores y Grabadores de Música de Kenia. Pero aparte de la existencia de la sociedad, las relaciones sociales y económicas de la interpretación, la producción y la distribución han quedado bajo la influencia de los medios de grabación y transmisión.

En la década de 1990 los medios estaban sujetos a una estricta e insidiosa censura del gobierno y explotaban las ganancias finan-

<sup>35</sup> Stephanie Newell, *op. cit.*, p. 8.

cieras de los músicos restringiendo su acceso a la gratificación económica y el estatus profesional.<sup>36</sup> En un artículo publicado en *The East African*, John Kariuki argumentó que la interferencia política en Kenia era un obstáculo para los músicos, sobre todo para aquellos que trataban de promover las lenguas locales. Por ejemplo, Kariuki continúa, “en el año 2000, la Comisión de Comunicaciones de Kenia buscó prohibir que las estaciones privadas transmitieran en lenguas vernáculas para ‘promover la construcción de la nación’”. Esto significaba que estaciones como Kameme FM, que transmite en gĩkũyũ, habrían cerrado.<sup>37</sup>

Uno de los principales productores musicales de Kenia, Ted Josiah, compartía este sentimiento en el mismo artículo, al afirmar que “las estaciones vernáculas en realidad son un medio para promover la apreciación de la diversidad cultural del país. Deberíamos tener más de ellas transmitiendo música en varias lenguas de Kenia, en lugar de suprimirlas. Tenemos que alentar la evolución de una cultura verdaderamente multilingüe en Kenia”.

Otro gran obstáculo en la escena musical del país ha sido el problema de la piratería, que sigue rampante a pesar de los grandes esfuerzos de la Sociedad de los Derechos de Autor en la Música de Kenia. Respecto de este tema, Stapleton y May atribuyeron la proliferación de la piratería en parte a las dificultades económicas, pues simplemente no hay dinero para lujos, y en parte a que hasta hace poco las disqueras del país no mostraban interés alguno por los músicos locales. La operación de estaciones en lenguas vernáculas a finales de la década de 1990 y en la de 2000 ha mejorado la situación en cierta medida. Por otro lado, la piratería también puede verse como un mal necesario, pues beneficia a los músicos ya que populariza su obra.

<sup>36</sup> John Kariuki, “Forget your Language and Lose your Culture”, *The East African*, 3 de marzo de 2002.

<sup>37</sup> Desde entonces la situación ha mejorado, pues varias estaciones cuentan con licencia y operan completamente en diversas lenguas vernáculas.

En los últimos 20 años la radio y los reproductores de discos compactos como medios masivos han abierto las puertas a una verdadera invasión de formas musicales importadas que han causado que la música popular keniana se relegue hasta quedar casi en el olvido, especialmente en zonas urbanas, en el periodo que abarca la investigación. Sin embargo, en los últimos años los artistas locales han adoptado las nuevas tecnologías y se las han apropiado para su beneficio. La proliferación de estudios de grabación de alta tecnología, aunada a las estaciones de radio orientadas a la juventud, como Kiss FM, Y FM y Ghetto FM, entre otras, han dado un gran impulso a los músicos locales.

Por lo tanto, un estudio de la música gĩkũyũ en Kenia debe incorporar todas estas dinámicas, que abarcan desde el contexto de la interpretación, la producción y la distribución, hasta el tipo de temas y géneros utilizados y los diversos estilos de la música. A grandes rasgos, esto encapsula la idea de “la política de la vida diaria en la música popular”.

### LA MÚSICA COMO TEXTO<sup>38</sup>

A diferencia del enfoque que asume la mayoría de los musicólogos y los etnomusicólogos, el principio subyacente en este proyecto de investigación es que la música puede estudiarse como un texto. Como argumenta Hanks,<sup>39</sup> es posible asumir que el texto designa cualquier configuración de signos susceptible de que alguna comunidad de usuarios lo interprete de manera coherente. La música encaja adecuadamente en este contexto. Por ende, según el autor, “una narrativa, un poema [...] una pieza musical exhiben caracterís-

<sup>38</sup> Cabe aclarar en este momento que en el alcance de esta investigación llamo texto específicamente a las letras de las canciones. Esto emana del entendimiento de que incluso el jazz o la música instrumental son textos por sí mismos, aunque carezcan de palabras.

<sup>39</sup> William F. Hanks, “Text and Textuality”, *Annual Review of Anthropology*, núm. 18, 1989, p. 95.

ticas específicas de formato; un inicio, una parte media y un final; unidades de composición como episodios, escenas, secciones, turnos y estrofas, y categorías de género, dependiendo del caso”. El texto también implica la interpretación oral.

El argumento de Agawu<sup>40</sup> es fundamental para la presente investigación sobre música. Él reconoce claramente que la música africana contemporánea puede estudiarse como un texto. Agawu nota que, en tanto que constituyen mensajes complejos arraigados en prácticas culturales específicas, las variedades de la música africana que hoy conocemos pueden designarse como un texto. Agrega que “si bien la práctica de la interpretación y la participación del público pueden variar según el género, la actividad de construcción de significado sigue siendo esencial para todos los participantes”.

Euba abunda en el mismo punto y argumenta en favor del entorno del texto en las composiciones africanas. El autor, que basa su análisis en la música tradicional, afirma:

Si la música tradicional otorga tanta importancia al texto, es razonable concluir que los textos son cruciales para entender la música en las sociedades africanas. Por lo tanto, los compositores modernos que buscan comunicarse con los públicos africanos deberían considerar los textos como uno de los medios a su disposición para lograrlo.<sup>41</sup>

En línea con este argumento, permanece la convicción de que la música de cualquier tipo es un órgano importante para expresar las agitaciones diarias y los éxitos de una sociedad, y por consiguiente exige una extensa investigación y gran apreciación. Un breve vistazo a los antecedentes históricos de la música de Kenia, que apareció anteriormente, ha amplificado y justificado las razones detrás de este estudio en particular.

<sup>40</sup> Kofi Agawu, “African Music as Text”, *op. cit.*, p. 8.

<sup>41</sup> Akin Euba, “Text Setting in African Composition”, *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 2, 2001, p. 121.

La frase “política de la vida diaria” se utiliza en este contexto para referirse a las “realidades de la interacción individual en la sociedad”, como lo establece acertadamente Terence Ranger,<sup>42</sup> y de ninguna manera indica experiencias privadas (en este sentido, de los *gĩkũyũ*) en comparación con experiencias públicas (el contexto keniano más amplio), ni microcósmicas en oposición a macrocósmicas. Se trata de apreciar complejas pluralidades de prácticas e ideas de producción cultural (es decir, la música), más que de aislar artificialmente a una comunidad étnica.

En las relaciones de poder, la política no necesariamente sigue siendo una relación únicamente entre el gobernante y los gobernados. Todas las demás facetas de nuestra vida se derivan o guardan alguna relación con la política del día. En palabras de John Scott,<sup>43</sup> la política proporciona una “transcripción oculta” en la que están escritas “la ira y la agresión recíproca negadas por la presencia del dominio”. Esta transcripción escondida se encuentra en los rumores, los cuentos populares, los chismes, las bromas, las canciones, los rituales, los códigos y los eufemismos.<sup>44</sup>

Por lo tanto, no debe creerse que la política simplemente ocurre a través de la coerción, de la conciencia o de mecanismos políticos formales, sino en “procesos informales de socialización. El dominio también puede resistirse a través de medios informales, entre ellos las prácticas culturales, como la música”.<sup>45</sup> Así pues, la música no reside en los textos musicales mismos, sino en su expresión con la sociedad, que a su vez encapsula la política de la vida diaria.

La interacción entre la cultura popular y la política o, en términos más finos, entre la música y la sociedad, implica una lucha

<sup>42</sup> Terence Ranger, “Religion and Everyday Life in Contemporary Zimbabwe”, en Preben Kaarsholm (ed.), *Cultural Struggle and Development in Southern Africa*, Londres, James Currey, 1991, p. 149.

<sup>43</sup> James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance*, New Haven, Yale University Press, 1990, pp. 37-38.

<sup>44</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 19.

<sup>45</sup> Robin Balliger, “Politics”, en Bruce Horner y Thomas Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1999, pp. 68-69.

por prácticas productoras de temas que obtienen un significado en contenidos específicos, y los momentos, los ritmos, los sonidos y los espacios colectivos pueden afirmar maneras de ser y hacerlas encarnar en oposición a la sociedad dominante. Así, la cultura popular no siempre se convierte en un sitio de resistencia, sino que también sirve para afirmar la autoridad, dependiendo del momento de producción y del significado que se otorgue a la canción.

John Storey señala:

El significado es [...] una producción social, hay que otorgarle significado al mundo. Un texto, una práctica o un suceso no son la fuente emisora de significado, sino un sitio en el que puede darse la expresión de significado, de significado(s) variable(s) [...] Puesto que es posible adjudicar diversos significados al mismo texto, práctica o suceso, el significado siempre conlleva el potencial de conflicto [...] Es un terreno de incorporación en resistencia, uno de los lugares donde se gana o se pierde la hegemonía.<sup>46</sup>

Dado que las letras de las canciones están sujetas a diversos significados, la música trasciende la cadencia y el ritmo. El presente estudio ve deliberadamente a la música como un constructo social, un texto social que captura y expresa las experiencias del día a día de la sociedad. El planteamiento de Francis Bebey<sup>47</sup> de que la música africana no sólo es la combinación de sonidos en una fórmula agradable al oído es importante en esta investigación. Según establece Bebey, el objetivo de la música es “simplemente expresar vida en todos sus aspectos por medio del sonido”.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1996, p. 4.

<sup>47</sup> Francis Bebey, *African Music. A People's Art*, Londres, Harrap, 1974, p. 3.

<sup>48</sup> *Ibid.* También argumenta que la música es parte integral de la vida en África desde la cuna hasta la tumba, y que la música africana cubre el rango más amplio posible de expresión, incluido el lenguaje hablado y toda clase de sonidos naturales. *Ibid.*, p. 17.

## LA MÚSICA POPULAR COMO ASPECTO DE LA CULTURA POPULAR

Este estudio también considera las nociones de lo popular para contextualizar la música en relación con las experiencias diarias. Aunque la mayoría de los músicos contemporáneos se han permitido hacer de la música su medio de sustento, este trabajo también tiene en cuenta que las personas tienden a convertirse en músicos no tanto a partir de una vocación personal como de la necesidad de satisfacer una obligación social.<sup>49</sup>

Bender sugiere que lo que se implica al llamar “popular” a un tipo de música es que ésta debe estar presta a llegar a la gente común. El autor afirma que “para que la música se vuelva parte de la cultura, el pueblo requiere medios técnicos y ciertos contextos sociales como asunto de desarrollo para que la música pueda alejarse de su forma elitista. En ese momento la sociedad misma se ha convertido en otra cosa”.<sup>50</sup>

La música que aquí se analiza aborda todo tipo de problemas, logros y fracasos de una experiencia diaria. Como nota Coplan, “la música popular [...] brinda múltiples significados que dan cabida a una variedad de manipulaciones, interpretaciones y elecciones, y otorga una medida de solidaridad en un entorno caracterizado por la inseguridad, la dislocación y la diferenciación social”.<sup>51</sup>

Al igual que otras formas de arte, la música también crea estructuras simbólicas en las que se da una cierta forma de integración. En sus letras los músicos abordan temas que parecen estar llenos de sentido común; movilizan una variedad de métodos para nombrar y

<sup>49</sup> Gicingiri wa Ndigirigi, en un artículo en la revista en gĩkũyũ *Mutiiri*, alaba a Joseph Kamaru, un prominente músico gĩkũyũ, como “maestro público”. Esto concuerda con la aseveración de Chinua Achebe sobre “El novelista como maestro”, en *Hopes and Impediments. Selected Essays 1965-1987*, Londres, Heinemann, 1988, p. 27.

<sup>50</sup> Wolfgang Bender, *op. cit.*, p. xvi.

<sup>51</sup> David B. Coplan, *op. cit.*, p. 116.

describir al mundo en una expresión y un simbolismo que sean conocidos y comprensibles. Esto “despierta un ‘consenso’ o acuerdo con la narrativa como ‘natural’ y ‘razonable’”.<sup>52</sup> Los públicos perciben que esto reconfirma los significados que han deducido de sus actividades diarias. El anterior argumento de Coplan se vuelve crucial al investigar el tipo de identidades que se construyen en el proceso de esta búsqueda de solidaridad de los capítulos precedentes.

Por lo tanto la música expresa y simboliza procesos tales como la desilusión, la ansiedad y los miedos, entre otros. Chernoff asevera que la música en cierta medida sigue estando más allá de nuestra vida diaria y no guarda una relación especialmente directa con lo que hacemos la mayor parte del tiempo. Aunque aborda los problemas cotidianos, la música no es sólo el reflejo mecánico de la realidad.<sup>53</sup>

En términos casi similares, Blacking apoya el argumento cuando sugiere que “la experiencia diaria común ocurre en un mundo de tiempo real. La cualidad esencial de la música es su poder para crear otro mundo de tiempo virtual”.<sup>54</sup> Por ello, en este caso la música básicamente brinda una visión y un manejo diferentes de la realidad y al mismo tiempo expresa optimismo y esperanza en tiempos de angustia y desencanto. Pero esto no siempre es así. En otras ocasiones el mensaje es trágico y entristecedor.

La afirmación de Francis Bebey indica esto mismo en su análisis de la música en África. Él afirma: “por trascendente que sea la sustancia de la(s) música(s) africana(s), siempre se expresa en un nivel humano [...] La música celestial que se eleva a la gloria de los dioses [especialmente en la música tradicional] tiene sus raíces

<sup>52</sup> Kimani Gecau, “‘The World has no Owner’. Popular Songs and Social Realities in Africa”, en Maurice T. Vambe (ed.), *Orality and Cultural Identities in Zimbabwe*, Gweru, Mambo Press, 2002, p. 50.

<sup>53</sup> John Miller Chernoff, *op. cit.*, p. 32.

<sup>54</sup> J. Blacking, “Expressing Human Experience through Music”, en R. Byron (ed.), *Music, Culture, and Experience. Selected Papers of John Blacking*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 225.

en las realidades terrestres de la vida diaria”.<sup>55</sup> Esto insiste en el argumento anterior sobre las realidades virtuales en la música según establece Blacking. Y como anota Erlmann:

A diferencia de cualquier otro aspecto de la cultura masiva, la música organiza la interacción social en maneras que ya no se determinan por la primacía de la práctica situada localmente y la memoria mantenida colectivamente [...] sino que se convierte en un medio que media, por así decirlo, la mediación. Es decir, la música en la cultura mundial, a fuerza de numerosos cambios significativos en la producción, la circulación y el consumo de sonidos musicales, funciona como un contexto social interactivo, un conducto para otras formas de interacción, otras formas de apropiación del mundo mediadas socialmente.<sup>56</sup>

El hilo de pensamiento que se sigue en relación con lo anterior es que la música de ninguna manera debe percibirse ni tratarse como una realidad separada, sino como un componente de la vida y la experiencia diarias. A diferencia de las películas, no expresa una forma mecanizada de vivir. Se convierte en lo que Paul Gilroy llama “un significante privilegiado para un compromiso obstinado y consistente con las ideas de un mejor futuro”.<sup>57</sup> Así, la música es a la vez una especie de patrón cultural y un modo de acción humana en el mundo y sobre el mismo.

McQuail<sup>58</sup> define la cultura popular como aquello cuyas características serían de “origen y persistencia espontáneos en la vida social con formas muy variadas, por ejemplo la lengua, la vestimenta, la música, las costumbres, etc.” No hay motivo para dudar que las sociedades vivas sigan produciendo mucha cultura popular a partir de las diversas formas. Este imperativo de la investigación

<sup>55</sup> Francis Bebey, *op. cit.*, p. 132.

<sup>56</sup> Veit Erlmann, *op. cit.*, p. 6.

<sup>57</sup> Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, citado en Veit Erlmann, *op. cit.*, p. 9.

<sup>58</sup> Denis McQuail, *Mass Communication Theory. An Introduction*, Londres, Sage, 1993, p. 36.

se impone principalmente en la música popular, pero se abordarán instancias en las que interactúan diferentes formas de cultura popular. Aunque son de “generación espontánea”, la mayoría de estas formas de cultura popular apuntan a la interacción entre la sociedad y su gente en las realidades cotidianas de la vida.

Por ejemplo, el género de canción *mũthĩrĩgũ* entre la comunidad *gĩkũyũ* en los años veinte apareció debido a la agitación política en Kenia. Se trató de una “expresión de protesta contra la supresión de los valores tradicionales africanos por parte de la potencia colonial”.<sup>59</sup> Los defensores de la canción de protesta *mũthĩrĩgũ* destacaban que el rito de paso de la mutilación genital femenina era un medio para mantener la cultura *gĩkũyũ*. Actualmente, la aparición de la interpretación de *mũgithi* a finales de los noventa y las razones de su origen denotan claramente que, a pesar de su espontaneidad, la política de la época contribuyó en gran medida a su difundido atractivo, especialmente en centros urbanos, lo que se aborda en los capítulos siguientes.

Aunque este trabajo no estará inundado de definiciones en torno a la noción de lo popular y la cultura popular, puede bastar una definición de trabajo. En situaciones en las que se analiza la interfaz entre la cultura popular y la política, la idea de lo popular se ve como una categoría moral política: “la definición de lo popular es aquella que funciona en los intereses de las masas (los agricultores, los trabajadores, los desempleados) al abrir los ojos a su propio objetivo, su situación histórica y las condiciones reales de su existencia, lo que les permite empoderarse”.<sup>60</sup> Las masas no siempre son inconscientes de sus predicamentos. La cultura popular sólo acentúa su sentimiento de desesperanza, pero al mismo tiempo fusiona su miseria como un arsenal contra los prejuicios asumidos. Street, en una reflexión sobre la interconexión entre la cultura popular y la política, concuerda en que:

<sup>59</sup> Mwangi Muhoro, *op. cit.*, p. 102.

<sup>60</sup> Karin Barber, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington, International African Institute/Indiana University Press, 1997, p. 5.

La capacidad de la cultura popular para producir y expresar sentimientos puede convertirse en la base de una identidad, la cual puede ser fuente del pensamiento y la acción políticas.<sup>61</sup>

Es al tratar de expresar emociones que la cultura popular nos vincula al mundo exterior. La música popular que se analiza en esta investigación no sólo refleja emociones, sino que expone “dilemas morales diarios, planteando preguntas y sugiriendo respuestas para nuestras preocupaciones, sobre lo que deberíamos hacer”.<sup>62</sup>

Esta investigación muestra una prudente deliberación de no ver dichas expresiones culturales *únicamente* como espejos de una sociedad o una nación. De acuerdo con Fabian, la cultura no sólo refleja, sino que también simboliza y por lo tanto tiene una función de signo.<sup>63</sup> Más que eso, toda cultura viva debe verse como un proceso comunicativo en el que una sociedad no sólo expresa sino que también genera y forma su cosmovisión y, asimismo, lo que es más importante, como un vehículo a través del cual la gente busca integrar su vida particularmente en momentos de dislocación, como los años posteriores a 1990 en Kenia. No obstante, al mismo tiempo la investigación analizará formas en que la música popular gikũyũ fomenta la aparición de nuevos procesos culturales.

Las experiencias humanas están basadas en actividades culturales que se entienden y reciben significados a través de sistemas particulares de lenguas y símbolos. Éstos a su vez se constituyen en circunstancias sociales particulares y están sujetos a diferentes tipos de regulación política.

La definición de la cultura popular en esta investigación también se modela según el argumento de Karin Barber sobre el arte africano. Es una apreciación de la música como forma de entretenimiento que “generalmente habla sobre temas de gran interés y re-

<sup>61</sup> John Street, *Politics and Popular Culture*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 10.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>63</sup> Johannes Fabian, “Popular Culture in Africa. Findings and Conjectures”, *Africa. Journal of the International African Institute*, vol. 48, núm. 4, 1978, p. 324.

levancia para quienes la producen y la consumen”.<sup>64</sup> Ella reconoce que mientras que la música no es un arte que se produce explícitamente, es un arte que habla a la gente sobre las condiciones de su existencia. Bender anota:

Los textos [la música] abordan todos los temas posibles, cualquier cosa que afecte a la gente en las calles. Son comentarios sociales y consideraciones morales: el desempleo, la renta, el alcohol, la prostitución y la pereza [se] toman como temas. Abordar los problemas de la vida diaria también debe verse como una continuación de la función tradicional de la música.<sup>65</sup>

De la cita anterior cabe destacar que se deducen diferencias específicas notablemente entre la música tradicional y la popular, que forma el puntal de este trabajo de investigación. Es cierto que, a diferencia del músico tradicional, los músicos contemporáneos, así como comentan la política de la vida diaria, también consideran su oficio un medio de sustento. Más adelante debatiré si cumplen o incumplen estas expectativas, así como la política implicada en la producción, la distribución y la comercialización en la Kenia contemporánea.

Las anteriores definiciones de cultura popular son cruciales en esta investigación. La mayoría de las canciones hablan de política, aunque no explícitamente. La canción “Hawkers” [“Vendedores ambulantes”] de Queen Jane es muy ilustrativa. Por un lado condena las convulsiones y las luchas diarias de un vendedor ambulante en las calles de Nairobi. Describe al hombre tratando de ganarse la vida a duras penas entre la frustración que le causaban las autoridades municipales. Por otro lado, la canción podría interpretarse como un cáustico ataque al gobierno. Esta gente no elige vender su mercadería en la calle, lo que apunta a los altos niveles

<sup>64</sup> Karin Barber, *op. cit.*, p. 2.

<sup>65</sup> Wolfgang Bender, *Sweet Mother: Modern African Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 131.

de desempleo y hacia una economía en deterioro. El gobierno no ha cumplido las expectativas de los ciudadanos. La artista asemeja los problemas de los ambulantes a las penurias de los israelitas en Egipto, consagradas en la Biblia, lo que me lleva al tema de los préstamos de otros medios o, en pocas palabras, la intertextualidad.

Allen explora el tema de la intertextualidad en las artes no literarias como el cine, la pintura, las sinfonías y la música y argumenta que “constantemente hablan entre sí y a otras artes”<sup>66</sup> y disciplinas, cabe agregar. Este argumento destaca la posición que se asumía anteriormente de apreciar la música como texto. Citando a Robert Hatten, Allen comenta sobre el hecho de que la “competencia de un compositor en estilos musicales particulares y su utilización estratégica de dichos estilos en piezas musicales específicas constituyen ‘reguladores de una relación intertextual relevante’”.<sup>67</sup>

La intertextualidad en la música de Kenia, según se expuso anteriormente en el estudio, no se aplica sólo a los temas y estilos, sino también al ritmo y la cadencia. Se recuerdan inmediatamente muchas canciones que han mezclado aspectos occidentales y tradicionales. Musicalmente, queda claro que la canción de Hardstone Ngunjiri, “Ūhiki” [“Boda”], como ya se discutió, es una versión de “Sexual Healing” de Marvin Gaye, pero se canta en gĩkũyũ y aborda temas pertinentes para la comunidad, como el excrec y la dote.

La mayoría de los estudios sobre música suelen encontrarse en la etnomusicología. Según indica Abiola Irele, la visión que defienden los etnomusicólogos tiene sus propias limitaciones y discrepancias. Irele reconoce este enfoque de la música africana en la etnomusicología, que “impide cualquier consideración de una posible conexión entre su herencia [de música africana] y otras tradiciones musicales en todo el mundo”.<sup>68</sup> Los estudios de etnomu-

<sup>66</sup> Graham Allen, *Intertextuality*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000, pp. 174-175.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Abiola Irele, “Editorial”, *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 2, 2001, p. 1.

sicología presuponen una disparidad entre las formas de práctica y expresión musicales no occidentales y aquellas que se considera constituyen la tradición musical occidental.

La consecuencia de este enfoque estrecho, según Irele, es que la música africana está condicionada a una definición de que la única música auténtica en África es la tradicional, que sólo puede definirse por el ritmo, “excluyendo otros aspectos constitutivos de su sintaxis como una forma de lenguaje musical”. La intensidad, la riqueza y la variedad del paisaje de la música africana siempre se ignoran en la etnomusicología.

La musicología también ha pasado por alto el contexto social de la interpretación de la música y la canción. John Shepherd<sup>69</sup> afirma que la musicología fracasa no sólo en reconocer la naturaleza inherentemente social de la música sino que, por lo mismo, también fracasa en reconocer las posibles especificidades de la música como forma social. Su planteamiento<sup>70</sup> consiste en que los sonidos de la música popular de alguna manera están conectados con los pueblos cuyas subjetividades y vidas afectan, y son consecuencia de los mismos. Agrega que “la música como texto [...] puede considerarse un elemento de la cultura, por lo tanto susceptible al escrutinio de varias formas de teoría cultural y de la teoría lingüística que las soporta”.<sup>71</sup>

La música también puede apreciarse como una fuente de documentación sobre la vida política, económica y social. Como indica acertadamente Barber, este tipo de texto generalmente sólo dice las cosas que la gente quiere oír. Pero aunque es cierto que la gente por lo general desea oír que la justicia prevalecerá y que el bien será recompensado, al parecer no quiere escuchar fantasías escapistas. Barber agrega que si hay confraternidad en el sufrimiento, entonces de ello también surge la aspiración a una vida de mejoramiento personal. Esto me lleva a la discusión sobre la música popular en la política de la vida diaria.

<sup>69</sup> John Shepherd, *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 190.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 162.

Si bien el presente es un estudio de la música gĩkũyũ, esta introducción ha brindado una visión general amplia del crecimiento de la música poscolonial en Kenia. No obstante, se otorga especial interés a la música gĩkũyũ y sus antecedentes tradicionales, a la vez que se ubica la comunidad en el ámbito más amplio de Kenia. En esta iniciativa de investigación la música se considera un aspecto de la cultura popular, así como un texto. Estos temas se abordan en la última sección de esta parte. El capítulo 1 es una representación de cómo la música popular forma parte de la práctica cotidiana en la comunidad gĩkũyũ. Es un reflejo de esta música en relación con los sucesos que dominaron la política de la década de 1990 a 2000. La música de diversos artistas prominentes se pone en primer plano.

El tema del patriotismo y sus versiones refutadas, prestando especial atención a la interacción entre la música y la política, son la columna vertebral del capítulo 2. Se presenta la música como un sitio para desafiar el poder en Kenia y se establecen vínculos entre canciones de alabanza y de protesta tanto en el periodo colonial como en el poscolonial.

El tercer capítulo se dedica a la música de Joseph Kamaru, el gurú de la música gĩkũyũ. Se analiza su obra, que abarca los tres regímenes gobernantes de la Kenia poscolonial, así como su respuesta a los principales sucesos políticos en la historia del país. Asimismo, se explora la hábil apropiación que hace Kamaru de las tradiciones y las costumbres gĩkũyũ en su música.

Los capítulos 4 y 5 ahondan en la política y la poética de un género emergente de la música gĩkũyũ conocido como *mũgithi*. La mayor preocupación al respecto es el juego de identidades. La interacción entre la tradición y lo moderno, lo urbano y lo rural y lo secular y lo religioso se discute en el cuarto capítulo, mientras que el siguiente analiza la interfaz de las identidades étnicas y nacionales en la Kenia poscolonial.

La conclusión es una visión general de todos los capítulos y desarrolla los principales argumentos de este proyecto de investigación, además de considerar posibilidades para futuros trabajos sobre la música popular en Kenia.

# 1. LA POLÍTICA DE LA VIDA COTIDIANA EN TEMAS SELECTOS DE MÚSICA POPULAR GĪKŪYŪ (1990-2000)

[Debemos] enfrentar el hecho de que aun bajo las condiciones más opresivas las personas siempre intentan y luchan por mantener la apariencia de un orden social normal. Asimismo, buscan recurrir a la tradición y las costumbres para manejar los problemas familiares de la vida diaria y utilizan patrones de conducta socialmente adquiridos para lograr, a duras penas, un medio de subsistencia. Aplican los sistemas de valores que conocen, que a menudo experimentan cambios bajo ciertas condiciones apremiantes. La transformación de dichos valores constituye el drama esencial en la vida de la gente común.<sup>1</sup>

Este capítulo expone cómo se ha experimentado la música popular de la comunidad gĭkŭyŭ en Kenia en las superficies inmediatas de la vida cotidiana, sobre todo durante la década que se está considerando, de 1990 al año 2000. Por lo tanto, la presente es una investigación acerca de cómo la música y los músicos forman parte integral de la vida diaria de su pueblo. La música, que abarca casi todos los aspectos de la vida, comenta y responde a las cuestiones que atañen a los oyentes, pero de manera que las letras de las canciones resuenen con las experiencias cotidianas de quienes la escuchan. Este capítulo se basa en artistas selectos de la comunidad gĭkŭyŭ de Kenia<sup>2</sup> y analiza cómo los músicos contextualizan sus

<sup>1</sup> Njabulo Ndebele, *Rediscovery of the Ordinary. Essays on South African Literature and Culture*, Johannesburgo, Cosaw, 1991, p. 53.

<sup>2</sup> Este estudio reconoce que existe un cuerpo de música de la comunidad gĭkŭyŭ que va desde los géneros tradicionales hasta los ritmos modernos del siglo XXI. También es cierto que en la década que se revisa aquí muchos otros artistas

obras de arte en la vida ordinaria al apropiarse o utilizar el repertorio local, que es representativo de sus sociedades. Así, la música se convierte en una representación simbólica de la lucha de todos los días.

En el contexto de este estudio, la “política de la vida cotidiana” se refiere a las múltiples dimensiones de la interacción social, “desde el papel mediador de las instituciones a la expresión de ideales y la relación entre intereses e identidades”.<sup>3</sup> La política, como afirma Street, va más allá de los límites formales de la constitución y los procesos políticos tal como se entienden convencionalmente, y abarca la forma en que la gente se percibe a sí misma y a los que la rodean.

La música popular es una forma expresiva en la que se ha retratado e interpretado la política de la vida diaria. El enfoque en la música popular se basa en la comprensión de que la música tiene un “público cautivo allá afuera, en sitios fuera de las zonas reguladas del liderazgo”.<sup>4</sup> Ahí se encuentra el poder de la música para expresar las tribulaciones, las esperanzas, los deseos, las angustias y los sueños de los ciudadanos. De esta forma, la música puede verse como “una plataforma para el debate y la acción contra la ideología dominante de la élite”.<sup>5</sup>

Chambers difunde esta dimensión de la resistencia, pues caracteriza a la música popular como “un importante contraespacio de nuestra vida diaria que puede escapar de varias rutinas y categorías socialmente impuestas, o desafiarlas”.<sup>6</sup>

---

de la comunidad produjeron canciones continuamente. Los pocos elegidos para el presente trabajo son sólo una representación de los temas que permite el alcance de esta investigación.

<sup>3</sup> John Street, *Politics and Popular Culture*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 42.

<sup>4</sup> Joyce W. Nyairo, y James Ogude, “Popular Music and the Negotiation of Contemporary Kenyan Identity. The Example of Nairobi City Ensemble”, *Social Identities*, vol. 9, núm. 3, 2003, p. 384.

<sup>5</sup> Reuben Chirambo, “‘Mzimu wa Soldier’, Contemporary Popular Music and Politics in Malawi”, en Harri Englund (ed.), *A Democracy of Chameleons. Politics and Culture in the New Malawi*, Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet y Blantyre, Christian Literature Association in Malawi (CLAIM/MABUKU), 2002, p. 103.

<sup>6</sup> Iain Chambers, *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, Londres, Macmillan, 1985, p. 209.

Sin embargo, en este sentido es importante hacer notar que esta música no solamente debe verse desde su perspectiva funcional, pues ello negaría a los músicos su capacidad creadora. Es precisamente la postura que adoptan los músicos acerca de los temas comunes de la vida diaria de lo que trata este capítulo. El punto de vista de Bodil Frederiksen sobre lo ordinario es muy iluminador. Al hablar de las artes populares en África oriental, afirma que para los africanos urbanos la aventura es tener una vida común y corriente, cómoda, sin pobreza ni hostigamiento, y añade que la norma es lo contrario.<sup>7</sup> Los múltiples temas que se expresan en las canciones analizadas en este capítulo ejemplifican la búsqueda de una vida mejor, de una “vida común y corriente”, apropiándose de la frase de Frederiksen; pero también tratan temas que afectan sus experiencias diarias.

Una revisión somera de algunos de los títulos de las canciones revisadas lo ilustra mejor. Por ejemplo, algunos de los temas son las relaciones amorosas, como en el caso de “Nĩtwatiganire” [“Ya nos divorciamos”] de Queen Jane; “Reke Tūtigane” [“Divorciémonos”] de Peter Kigia, o “Nyagũthĩ” (que se refiere a un nombre propio femenino gĩkũyũ) de Joseph Kariuki; las diferencias sociales y de clase, como “Hawkers” [“Vendedores ambulantes”] de Queen Jane, “Coro wa Athĩni” [“La trompeta de los pobres”] de Kigia, y “Ciana cĩa Athĩni” [“Los hijos de los desdichados”], y la política, como “Gatiba nĩ Īcenjio” [“Cambio a la constitución”] de Albert Gacheru o “Bũrũri wa Gĩkũyũ” [“La nación gĩkũyũ”], de Kigia.

Según afirma Frederiksen, muchas artes populares de Kenia, Tanzania y Nigeria se ven mejor como fantasías realistas que describen minuciosamente la vida de los que poseen extraordinarias riquezas, o la vida de los menos ricos en razón de los esfuerzos

<sup>7</sup> Bodil Folke Frederiksen, “Joe, the Sweetest Reading in Africa: Documentation and Discussion of a Popular Magazine in Kenya”, en Stephanie Newell, *Readings in African Popular Fiction*, Oxford, James Currey, 2002, p. 94. Cabe destacar que el trabajo de Frederiksen, aunque habla principalmente sobre una revista pública en Kenia, adquiere gran relevancia en una discusión sobre las artes populares, incluida la música.

que hacen para alcanzar y disfrutar un estilo de vida moderno, que se asocia muy de cerca con tener un trabajo estable y la capacidad para pagar las colegiaturas en las escuelas:

[...] lo común es la utopía. Pero en una situación dinámica, lo común se debe imaginar y construir. En este proceso creativo, las artes populares y la cultura popular, en términos más generales, desempeñan un papel clave. En las áreas de la cultura popular se expresan y se debaten los temas centrales de la vida cotidiana de la mayoría de la población, y se hacen visibles, audibles, [e] imaginables nuevos modos de vida.<sup>8</sup>

Una afirmación que hace eco de lo mismo argumenta que el tipo de interpretaciones que encontramos en la cultura popular se han convertido más que nunca, para los involucrados, en una manera de “conservar algo de respeto frente a una humillación constante y de contrastar la riqueza de la creatividad artística con un entorno de pobreza extrema. Todo esto no debe descartarse de entrada como un escape de la realidad. Es una práctica realista bajo las condiciones políticas y económicas concretas que imperan”.<sup>9</sup>

La descripción de Kenia en la década de 1990 que se incluye más adelante brinda un panorama general del lugar donde proliferó el tipo de música que se analiza. A principios de la década de 1990 en la mayor parte de África se vio el resurgimiento de la política multipartidista, que enfrentó una fuerte resistencia por parte de los regímenes gobernantes. En 1992 una reforma constitucional convirtió al país en un Estado unipartidista, y el gobierno de Daniel arap Moi intensificó su ofensiva contra aquellos que no se sometieran a la línea oficial. En los años noventa Moi también comenzó a sospechar cada vez más incluso de sus aliados políticos más cercanos. En este ambiente de desconfianza Moi trataba

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>9</sup> Johannes Fabian, *Power and Performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, p. 19.

despiadadamente a sus enemigos reales o imaginarios: compañeros políticos, académicos, abogados, líderes religiosos, músicos, agricultores, estudiantes universitarios, etc. Este telón de fondo creó una situación en la cual “el gobierno les temía a los ciudadanos y viceversa. Existía un temor mutuo entre el gobernante y los gobernados, condición que se denominó *paramoia*”,<sup>10</sup> en un juego de palabras con el nombre del presidente. Mientras que en Kenia los años ochenta se caracterizaron por el silencio y el miedo, así como por el cenit del régimen dictatorial de Moi, los noventa atestiguan una mayor electricidad política en el clamor por una democracia multipartidista, sueño que se hizo realidad en 1991, pero sin un cambio de régimen. Por consiguiente, los excesos del gobierno de partido único no disminuyeron de la noche a la mañana. De hecho, cuanto más criticaban los kenianos al régimen, más estricto e intolante se volvía éste con todo aquello que considerara disidente, lo que en realidad era una proliferación de la actividad opositora.

Con la reintroducción de la democracia multipartidista a principios de la década de 1990<sup>11</sup> los kenianos también esperaban una política competitiva para fomentar nuevos patrones de liderazgo que disminuyeran el sufrimiento general. Pensaban que estaba a su alcance un ambiente de esperanza que pudiera convertir los problemas en soluciones, pero esto nunca sucedería. El malestar político y social no disminuyó en absoluto.

El país estaba lleno de desencanto y frustraciones, sobre todo porque no se había dado el cambio tan esperado. El “fracaso de los partidos de oposición para acabar con el régimen de Moi en las últimas elecciones (1992) fomentó que la gente común empezara a preguntarse si los cambios podrían lograrse a través de las

<sup>10</sup> James Kariuki, “‘Paramoia’, Anatomy of a Dictatorship in Kenya”, *Journal of Contemporary African Studies*, vol. 14, núm. 1, 1996, p. 70.

<sup>11</sup> Con la abrogación del represivo artículo 2A, en 1991, los kenianos le dieron la bienvenida a la reintroducción de la democracia multipartidista. El país se había convertido en un Estado unipartidista *de jure* en 1982, en un movimiento que hizo el presidente Moi para atrincherar sus tendencias dictatoriales y poder tomar duras medidas en contra de los enemigos políticos, reales o percibidos.

casillas electorales”.<sup>12</sup> Sin embargo, la pérdida de los partidos de oposición en Kenia en ese entonces fue que la mayoría de ellos se “cristalizaron principalmente con base en intereses étnicos y regionales, no en la ideología común y los principios políticos”.<sup>13</sup> Lo anterior, aunado a la desunión entre dichos partidos, causó que no se pudiera romper el completo dominio que ejercían Daniel Moi y su partido, la KANU.<sup>14</sup>

La continuación del gobierno de Daniel Moi también implicó la continuación de la farsa que era la impartición de justicia, la mala administración económica, el tribalismo, la corrupción y el abuso de los derechos humanos que caracterizaron al régimen desde 1978, cuando Moi asumió el liderazgo. Cuando Moi tomó las riendas del poder prometió reformas en todos los sectores. Sin embargo, en vez de brindarlas, “su campaña anticorrupción en realidad fue una herramienta en contra de la élite kikuyu que había acumulado poder y riquezas durante la época de Kenyatta”.<sup>15</sup> El pueblo resintió dicha estrategia porque recordaba los trucos de Kenyatta desde 1963 hasta su muerte en 1978, que “marginaron de la economía política del país a la mayoría de los que no eran kikuyu”.<sup>16</sup> Para consolidar su poder en los años posteriores Moi urdió una réplica de la “alianza de élite multiétnica de Kenyatta, que menguó gravemente el poder político y económico de la facción kikuyu”.<sup>17</sup> Adar y Munyae anotan:

<sup>12</sup> Rok Ajulu, “The Left and the Question of Democratic Transition in Kenya. A Reply to Mwakanya”, *Review of African Political Economy*, vol. 22, núm. 64, 1995, p. 229.

<sup>13</sup> Joshia Osamba, “Violence and the Dynamics of Transition, State, Ethnicity and Governance in Kenya”, *Africa Development*, vol. xxvi, núm. 1-2, 2001, p. 37.

<sup>14</sup> Kenya African National Union (Unión Nacional Africana de Kenia). De aquí en adelante, KANU.

<sup>15</sup> James Kariuki, *op. cit.*, p. 74.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>17</sup> Bruce Berman, Eyoh Dickson y Will Kymlicka, *Ethnicity and Democracy in Africa*, Oxford, James Currey, 2004, p. 10.

Para reafirmarse en el poder, Moi se embarcó en la kalenjinización gradual de los sectores público y privado a partir de la década de 1980. Moi es de origen tugen, uno de los grupos étnicos kalenjin más pequeños. Él empezó a “deskikuyuzar” el servicio civil y las empresas propiedad del Estado que durante el régimen de Kenyatta estuvieron dominadas por el grupo étnico kikuyu.<sup>18</sup>

Hempstone comparte esta opinión.

[Moi] reclutó y promovió de manera desproporcionada a los miembros de su tribu en el ejército y el servicio civil. En ambos campos, los ascensos no sólo dependían de la competencia sino de una incuestionable lealtad y servilismo al Gran Hombre accidental, de quien se derivaban todo el poder, los privilegios y la riqueza.<sup>19</sup>

En Kenia el tribalismo politizado ha continuado notoriamente bajo diferentes regímenes desde que el país logró su independencia. Como se discutirá más tarde, este aspecto es en parte un legado colonial, ya que los colonialistas clasificaban a sus súbditos según su origen étnico para impedir cualquier tipo de unidad. No obstante, los gobiernos posteriores a la independencia han perfeccionado este arte en un intento por aferrarse al poder. Como lo demuestra Odhiambo,<sup>20</sup> la etnicidad en este país permea la vida de los kenianos comunes, quienes “hablan y piensan sobre ello como una experiencia normal en su vida cotidiana, con sus muchas capacidades habilitantes, sus impedimentos incapacitantes sobre la esperanza de las personas y el bloqueo de oportunidades para comunidades enteras”. La comprensión de la relación clientelar

<sup>18</sup> G. Korwa Adar e Isaac Munyae, “Human Rights Abuse in Kenya Under Daniel Arap Moi, 1978-2001”, *Africa Studies Quarterly*, vol. 5, núm. 1, 2001, p. 5.

<sup>19</sup> Smith Hempstone, *The Rogue Ambassador. An African Memoir*, Sewanee, University of the South Press, 1997, p. 39.

<sup>20</sup> E. S. Atieno Odhiambo, “Hegemonic Enterprises and Instrumentalities of Survival, Ethnicity and Democracy in Kenya”, *African Studies*, vol. 61, núm. 2, 2002, pp. 171-172.

es lo que define la política keniana, como afirma correctamente Schatzberg,<sup>21</sup> al argumentar que “las etnicidades pueden surgir en oposición al Estado, específicamente cuando un grupo se siente excluido de los beneficios que éste puede ofrecer, y por lo tanto relativamente desfavorecido”.

El reparto de cargos entre los grupos étnicos a través de cuotas o de la asignación de puestos particulares simplemente formalizó las prácticas prevalecientes de padrinazgo en la política keniana, tanto en el gobierno de Kenyatta como en el de Moi. El poder del presidente en Kenia actualmente se ve aumentado por un sistema de padrinazgo y corrupción. El hecho de que el presidente tenga la facultad de distribuir las dádivas del gobierno hace a la gente “más consciente de sus vínculos específicos con aquellos que detentan poder, riqueza e influencia”.<sup>22</sup> Así, aún persisten la cultura y la política de la relación clientelar y el aumento de la etnicidad en Kenia.

Todo lo anterior claramente dio forma a la política de la década de 1990, a pesar de que el país había adoptado una democracia multipartidista. La política de Kenia en los años noventa tenía una naturaleza evidentemente maquiavélica, pues “las situaciones se manipulaban para obtener la máxima ventaja para aquellos que estaban en el poder”.<sup>23</sup> Tanto los políticos del partido como el público en general percibían al partido gobernante más bien como una herramienta para el propio enriquecimiento y enaltecimiento. El régimen gobernante en ningún momento podía tolerar ningún tipo de disidencia. Se suprimieron la libertad de prensa, de reunión, de asociación, de expresión, de movimiento y otros derechos fundamentales de la prensa, la sociedad civil, el clero, los abogados, los académicos y la gente común cuyas acciones se consideraran limítrofes con la subversión. Por ejemplo, en 1991 Moi prohibió la reproducción del libro *Rebelión en la granja* de George Orwell.

<sup>21</sup> Michael G. Schatzberg, *The Dialectics of Oppression in Zaire*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 22.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>23</sup> Mohammed Bakari, “Kenya Elections 2002. The End of Machiavellian Politics”, *Alternatives. Turkish Journal of International Relations*, vol. 1, núm. 4, 2002, p. 1.

También prohibió la obra *Ngaahika Ndeenda* [*Me casaré cuando yo quiera*] de Ngũgĩ wa Thiong’o, que el régimen consideraba subversiva por sus ataques en contra de los dictadores africanos posteriores a la independencia.<sup>24</sup>

La tradición de homicidios y asesinatos no disminuyó ni un ápice. Numerosos políticos carismáticos perdieron la vida en magnicidios políticos o asesinatos que se percibieron como tales. Tanto durante el régimen de Kenyatta como en el de Moi líderes prominentes como Pio Gama Pinto, Tom Mboya y J. M. Kariuki fueron asesinados, mientras que Ronald Ngala, Robert Ouko y el obispo Muge murieron en circunstancias sospechosas que apuntaban al involucramiento del gobierno. El carácter maquiavélico de estos actos garantizaba que a los políticos que se atravesaran en el camino de intereses particulares se les obligaría a alinearse por medio de la persuasión, los sobornos, la intimidación y por último la desaparición física, si fallaban todos los otros métodos. Moi también hizo que los encarcelamientos sin juicio y con el uso de tortura fueran tan comunes que en 1989 lo explicaba de la siguiente manera: “Desde luego que torturamos a la gente, pero no a todo el mundo. Torturamos a los cabecillas de Mwakenya,<sup>25</sup> de otra manera no podríamos obtener información acerca de ellos”.<sup>26</sup> Ésas fueron las medidas que Moi tomó para asegurar una competencia política mínima y para aferrarse al poder sin que nadie lo retara.

<sup>24</sup> G. Korwa Adar e Isaac Muniyae, *op. cit.*

<sup>25</sup> Mwakenya es un acrónimo de Muungano wa Wazalendo wa Kuikomboa Kenya, que se traduce literalmente como “El movimiento progresivo para liberar a Kenia”. De acuerdo con Maina wa Kinyatti en sus memorias, *Kenya. A Prison Notebook*, Londres, Vita Books, 1996, p. 169, éste era un movimiento revolucionario subterráneo que empezó en la década de 1970. Originalmente se llamó “El movimiento 12 de diciembre”, antes de que su nombre cambiara a Mwakenya. El gobierno lanzó una ofensiva en contra del movimiento que condujo al arresto de los principales catedráticos universitarios, estudiantes y sus líderes y posteriormente de otros profesionistas.

<sup>26</sup> Macharia Munene, “Hazards of Postmodern Colonialism in Kenya”, borrador de ponencia preparada para una conferencia sobre la economía política de Kenia, Oxford University, Oxford, 27-28 de mayo de 2004, p. 9.

El pueblo sufrió inmensamente en la década de 1990 debido a la mala administración de la economía del país, a choques entre las tribus, la corrupción y el saqueo del tesoro nacional por parte de aquellos que detentaban el poder.

El desencanto y el trastorno de los kenianos en la década de 1990 se debía a que tenían dudas sobre el motivo de la bancarrota del tesoro público; la inseguridad rampante, la discriminación étnica, el incremento en los saqueos, el aumento de la desesperanza y la crisis económica no habían sido resueltos por una democracia multipartidista, cuando los kenianos albergaban la esperanza de que este sistema evolucionara hacia un gobierno más responsable que pudiera manejar las transiciones eligiendo entre alternativas que competían entre sí.

Además, esa década fue testigo del derrumbe de la economía keniana por una creciente inflación, el incremento de la deuda externa, el descenso en los mercados mundiales de los precios de los principales productos de exportación, tales como el café y el té, así como la disminución de la inversión extranjera y de ingresos provenientes del turismo. Todos estos factores impactaron fuertemente a la gente común en Kenia, dado que la mayoría de la población del país se dedica a la agricultura. Para 1992 el crecimiento económico real había caído hasta casi cero. Según afirma Haugerud,<sup>27</sup> el crecimiento del PIB real era de 2.5% en 1991. En 1992 el sector agrícola descendió 4.2%. La tasa de inflación subió de 19.6% en 1991 a 27.5% en 1992. Como se ha dicho antes, esto tuvo un efecto directo sobre la gente común en Kenia y atizó el descontento contra el gobierno.

En la década de 1990 la corrupción también se había convertido en un gran problema que obstaculizaba el crecimiento económico y envenenaba todas las demás facetas de la nación. La economía keniana tenía fallas estructurales que dejaron a la gente pobre del medio rural, que era la mayoría, en una posición particularmente

<sup>27</sup> Angelique Haugerud, *The Culture of Politics in Modern Kenya*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 34.

desventajosa. Hempstone comenta sobre la situación imperante en los noventa:

La economía se hundía visiblemente y la sociedad estaba a punto de volverse disfuncional, con una atroz tasa de criminalidad, además de que había un gran descontento político. El gobierno no tenía la intención de tolerar ninguna disidencia, que en África siempre se equiparaba con la subversión, ni tampoco estaba interesado en resolver el problema.<sup>28</sup>

Lo anterior concuerda con el argumento de Bayart de que en África “el Estado es un gran fabricante de desigualdad. El ‘desarrollo’ que presume promover y en cuyo nombre intenta prohibir la competencia política y la protesta social desempeña un papel en este proceso”.<sup>29</sup>

La política del odio étnico resurgió en los años noventa y culminó en los tristemente célebres choques tribales que se produjeron de 1991 a 1998. El efecto de este odio se tradujo en la división de la nación en grupos étnicos casi mutuamente excluyentes que amenazaban y al mismo tiempo temían a los demás.<sup>30</sup> Hasta entonces la historia de Kenia se ha fundado en diferentes nacionalismos étnicos y la relación entre ellos, definida básicamente por la política del día. En la Kenia poscolonial la procedencia étnica del presidente influye mucho en la interacción de las diferentes comunidades. Sobre la relación simbiótica entre nacionalismo y la etnicidad, Appadurai<sup>31</sup> afirma que “se alimentan mutuamente, en la medida en que los nacionalistas construyen categorías étnicas que a su vez conducen a otros a conformar contraeticidades, y luego, en tiempos de crisis

<sup>28</sup> Smith Hempstone, *op. cit.*, p. 33.

<sup>29</sup> Jean-François Bayart, *The State in Africa. Politics of the Belly*, Londres, Longman, 1993, p. 60.

<sup>30</sup> Korwa Adar e Isaac Munyae, *op. cit.*, afirman que el gobierno instigó la violencia étnica para mostrar a los sistemas multipartidistas como inapropiados para Kenia.

<sup>31</sup> Arjun Appadurai, “Patriotism and its Futures”, *Public Culture*, vol. 5, núm. 3, 1993, p. 413.

políticas, estos otros demandan contraestados con base en contranacionalismos recién descubiertos. Por cada nacionalismo que parece tener un destino natural, hay otro que es un subproducto reactivo”.

La canción “Ndĩ Mũkenya” [“Soy keniano”] de Albert Gacherũ aborda el tema del tribalismo en el país, pero insta a quienes la escuchan a rechazar la animosidad entre las diferentes comunidades que lo habitan:

*Ũndũ wa mbere andũ a Kenya* [Primero que nada, kenianos,]  
*Mwambe mũnine ũkabira* [Erradiquemos el tribalismo;]  
*O mũndũ amenye nĩ Mũkenya* [Todos deberían saber que son kenianos.]  
*Ndũrĩrĩ no ta Gĩkũyũ* [Otras tribus son iguales a los gĩkũyũ.]  
*Ningĩ Akenya mũmenye biũ* [De nuevo, kenianos, deben saber]  
*To thiomi ciki itiganaga* [Aunque hablemos idiomas diferentes,]  
*Bũrũri ũkoragwo hamwe* [La nación es una sola.]

No obstante, aunque la naturaleza de la política en Kenia sea fuertemente local y étnica, paradójicamente esto tiene un lado bueno. Esta naturaleza étnica puede verse como un premio democrático en tanto “crea una importante barrera contra la centralización del poder bajo un líder autoritario”.<sup>32</sup> El líder autoritario que era Moi nunca pudo controlar por completo ni canalizar la energía política de las bases, porque los líderes o los miembros del parlamento son elegidos directamente por los votantes, por lo que son responsables en gran medida ante ellos. Así, localmente los kenianos aún podían presionar a sus líderes locales en temas de importancia nacional. Por lo tanto, en este caso aún era posible, a pesar de la intolerancia del gobierno a la oposición, que existieran células de disidentes entre las bases, representadas mayormente por los músicos populares, sobre todo aquellos que cantaban en lenguas vernáculas, cuyos mensajes resonaban con las experiencias de los ciudadanos comunes.

<sup>32</sup> William Bellamy, “Democracy in Kenya. Some Observations”, *Whitehall Papers*, vol. 62, núm. 1, 2004, p. 62.

El descontento político y social se manifestaba en un incremento de la violencia doméstica y el alcoholismo y en un creciente cinismo, advierte Kituyi.<sup>33</sup> Asimismo, también surgieron varias formas de arte popular. Barber señala que en tiempos de rápidos cambios sociales las formas de arte “con su excepcional movilidad (ya sea a través de la tecnología como la radio, los discos y los audiocasetes, o del transporte físico de un lugar a otro por grupos de artistas itinerantes) desempeñan un papel crucial en proponer nuevas formas de ver las cosas”.<sup>34</sup>

Con estos antecedentes, la música y el teatro se convirtieron en “cauces cruciales a través de los cuales se fusionaban las críticas al régimen en el poder”. Según argumenta Haugerud, “la música empleó muchos símbolos sociales y religiosos y se basó en las populares canciones anticolonialistas de la década de 1920 y los himnos cristianos que se cantaban en los cincuenta, cuyas letras se alteraron para alabar a los líderes políticos kenianos que se oponían al gobierno colonial”.<sup>35</sup>

Esa música contenía temas que expresaban continuamente la insatisfacción de los kenianos con el régimen gobernante. Los músicos protestaban contra la corrupción oficial, el rápido ascenso del costo de la vida y los esfuerzos del gobierno por silenciar a la oposición política. Las cáusticas letras políticas eran evidentes en ese tipo de música. Éstas son formas de expresión, como la música y el teatro, señala Haugerud, que “crean, y al mismo tiempo representan una comprensión y una conciencia políticas”.<sup>36</sup> El gobierno se sentía incómodo con estas formas expresivas e intentó prohibir la música. Sin embargo, tanto los artistas como su público encontraron canales creativos para expresar versiones de la historia contemporánea que diferían de los guiones oficiales.

<sup>33</sup> Mukhisa Kituyi, “Democracy. Why Kenyans Have Given up the Struggle”, *The Sunday Nation*, 16 de julio de 2000.

<sup>34</sup> Karin Barber, “Popular Arts in Africa”, *African Studies Review*, vol. 30, núm. 3, 1987, p. 4.

<sup>35</sup> Angelique Haugerud, *op. cit.*, p. 28.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 28.

Uno de los canales de los que se apropiaron fue tocar en camiones de transporte público conocidos como *matatus*, y además actuaban en bares y en tiendas. Los vendedores del sector informal y los ambulantes fueron fundamentales para la venta y la distribución de este tipo de música. Aunque la letra de las canciones no era abiertamente política, los temas que trataba la mayoría de ellas señalaban la decepción de los kenianos.

Los músicos, al dar voz a las preocupaciones de una Kenia unida y resaltar las tribulaciones de la gente común, habían percibido que “no había espacio para intercambiar puntos de vista políticos; cualquier tipo de comunicación [era] en esencia un diálogo de sordos”.<sup>37</sup> En lugar de involucrarse con los políticos, el artista optaba únicamente por nombrar las injusticias y avergonzarse de ellas.<sup>38</sup> Las manifestaciones culturales son herramientas importantes, especialmente para los marginados. En palabras de Conquergood:

Por medio de las manifestaciones culturales, muchas personas construyen una vida “pública” y participan en ella. Particularmente para los pobres y los marginados, a quienes se negaba el acceso a los foros “públicos” de la clase media, la manifestación cultural se convierte en un sitio para discutir públicamente temas vitales que son fundamentales para sus comunidades, así como un escenario donde pueden hacerse visibles.<sup>39</sup>

Aunque no denunciaban explícitamente la decepción, a diferencia de la mayoría de los artistas los músicos encontraron formas sutiles de traer a colación las preocupaciones del tumulto político en Kenia. En la mayor parte de las letras de las canciones se filtraban mensajes sobre la corrupción, las limpias tribales y una democracia disfuncional, entre otras preocupaciones. De acuerdo con Christopher

<sup>37</sup> James Kariuki, *op. cit.*, p. 70.

<sup>38</sup> Barber afirma que al nombrar el sufrimiento compartido existe siempre una aspiración a una vida mejor. Karin Barber, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington, International African Institute-Indiana University Press, 1997, p. 5.

<sup>39</sup> Dwight Conquergood, “Rethinking Ethnography. Towards a Critical Cultural Politics”, *Communication Monographs*, vol. 58, núm. 2, 1991, p. 189.

Waterman y John Chernoff,<sup>40</sup> la discusión aquí sería que la música popular africana en gran parte fue condicionada por la competencia en la economía colonial y la poscolonial. Como dice Barber, “en condiciones de un profundo cambio político y económico, la música sigue desempeñando un papel crucial como medio de transacción simbólica y una manera de forjar y defender a las comunidades”.<sup>41</sup>

Una ilustración clara de ello es la canción de Joseph Kariuki. Al mismo tiempo que narra la desilusión que existe en la vida urbana, el músico toca otros muchos temas que afectan al keniano común. Mientras que expresa cierto sentido de resignación:

*Ngai nowe woma* [Sólo Dios me va a ayudar,]  
*Ingikeruta Nairobi* [Si sobrevivo en Nairobi,]  
*Tondũ nĩ ndia ndiku* [La parte profunda del río]  
*Yanorĩra andũ aingĩ* [Que ha ahogado a muchos.]

Kariuki también ofrece algunos consejos:

*Korwo no mũkĩnjigwe* [Si puedes escucharme]  
*Wĩra mũndũ araruta* [Donde estés trabajando,]  
*Ũtangĩruta na kũyo* [Si no trabajas con gran esfuerzo]  
*Tondũ gũtirĩ kwega* [Porque ningún trabajo es mejor que  
ningún otro]  
*Ona ũrĩ ndingirii ũtarĩ na mbeca no tũhũ* [Eres inútil si  
tienes un título pero no tienes dinero.]

<sup>40</sup> Chernoff y Waterman afirman que la música es esencial para la vida en África porque los africanos la usan para mediar su involucramiento en la comunidad. Asimismo, concuerdan en que el mero hecho de nombrar un género puede ser una declaración de consolidación cultural. Waterman, Christopher Allan, *Jùjú. A Social Ethnography of an African Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 8; John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago, Chicago University Press, 1979, p. 154.

<sup>41</sup> Karin Barber, 1987, *op. cit.*, p. 4.

Así, con el desencanto de la vida urbana, hay temas que se destacan, como el desempleo (de ahí la mención de los títulos), y sugieren que la educación, especialmente en la década de 1990, se ha convertido cada vez más en algo inútil en la esperanza de mejorar el nivel de vida. También se entiende que en el régimen de favoritismo político de Moi los méritos no tenían importancia.<sup>42</sup>

Bakari anota:

La supuesta lealtad era el único criterio para la selección y la asignación de lucrativos puestos públicos [...] algunos compinches que apenas sabían leer obtenían puestos ministeriales a expensas de personas más competentes, con mejor educación y mejor calificadas, pero que no cumplían con dicho criterio.<sup>43</sup>

Al subrayar las preocupaciones que afectan a los kenianos comunes, la canción de Kariuki ofrece una ventana hacia las operaciones del gobierno de la época. Aunque no lo expresa explícitamente, el músico critica la política educativa cuando dice que aunque uno cuente con un título universitario no puede llevar comida a su mesa. Nuevamente, esto señala los fracasos del gobierno, donde los ministros, designados con base en el amiguismo y no en el mérito, eran hombres que al presidente a todo le decían que sí, del tipo que Lenin describió como “idiotas útiles”.<sup>44</sup>

Kariuki invoca la intervención divina y sugiere a sus oyentes que ellos también tienen un papel que interpretar para darle forma a su propio destino en la vida. El estribillo hace énfasis en el santuario del hogar, en este caso el pueblo rural de donde procede el músico.

<sup>42</sup> El presidente de Kenia, Daniel arap Moi, conocido por sus bajos logros académicos, se autodeclaró “profesor de política” y dijo que él “podría darle clases de política a personas como el profesor Anyang’ Nyong’o”, un verdadero politólogo que actualmente es ministro de Estado en el régimen de Mwai Kibaki, según señala Outa en su artículo “*Lysistrata in Nairobi. Performing Power of Womanhood in the Postcolony*”, *African Studies*, vol. 58, núm. 2, 1999, p. 207.

<sup>43</sup> Mohammed Bakari, *op. cit.*, p. 4.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 3.

*Mami, njeterera, na ũhoere Ngai nongainũkia itaha* [Mamá, espérame, reza por mí, definitivamente regresaré a casa con mi parte.]

El artista llevará el botín a casa o a la aldea, dinero que ganó trabajando en la ciudad. La ciudad, aunque se ve como un lugar propicio para ganarse la vida, tiene muchas trampas. Para este personaje “regresar a casa” significa escapar de las trampas que tiende la ciudad y asegurarse de que todo su trabajo no ha sido en vano, ya que su madre, que está en la aldea, será la beneficiaria.

Se mencionan serias preocupaciones como la mala administración económica (ya que “el padre” ha diseminado la pobreza por todo el país), refiriéndose al liderazgo, y el azote del sida (los oí decir que el maíz había sido envenenado) alude a la aseveración de Street, quien señala que, aunque es una forma de resistencia, también puede funcionar dentro del sistema, ejerciendo presión sobre él y encendiendo sentimientos populares de preocupación o de compasión. Este capítulo, por lo tanto, es un intento por comprender estos significados detrás de las descripciones gruesas, de las narrativas ordinarias presentes en la música popular. La mención de la pandemia del sida en la canción también es una expresión de la preocupación por el sector de la salud, que en los años noventa estaba muy deteriorado, y el fenómeno del sida se esparcía rápidamente por falta de instalaciones sanitarias adecuadas y suficientes.

Kimani Gecau reconoce la contribución de la música popular al comentario y el análisis de la situación en la Kenia posterior a la independencia y a la visión de mundo y la conciencia colectivas; “las canciones populares han sido una crónica de las situaciones sociales cambiantes y de las relaciones dentro de ellas”.<sup>45</sup> Añade que la mayor parte de las canciones han comentado sobre el tema

<sup>45</sup> Kimani Gecau, “Culture and the Tasks of Development in Africa. Lessons from the Kenyan Experience”, en Preben Kaarsholm (ed.), *Cultural Struggle and Development in Southern Africa*, Harare, Baobab, 1991, pp. 84-85.

popular de la mercantilización de lo que antes era sagrado, como el amor y el sexo.

De acuerdo con el argumento de Gecau, otro tema preponderante en la mayoría de las canciones es el de las chicas de la vida alegre, símbolo por excelencia de la mercantilización del amor. Joseph Kariuki les aconseja a los hombres que deciden ir a trabajar a la ciudad de Nairobi:

*Tũirĩtu twĩ na Nairobi tũhana munĩko* [Hay un aluvión de chicas jóvenes en Nairobi.]  
*Ũngiuga nĩ mwendana* [Si crees que estás enamorado,]  
*Nĩ ũhenetie ngoro* [Es un autoengaño.]  
*No ti kwenda nĩ mbia* [No las culpo, es el amor al dinero]  
*Ciamathũkirie mĩtwe* [Que ha dominado su pensamiento.]

Peter Kigia advierte en otra canción:

*Wona mũndũ* [Si ves una chica]  
*Agĩkwĩringĩrĩria o mũthenya* [Que todos los días se te insinúa]  
*Mwehererere* [Por favor, evítala a toda costa,]  
*Akuanĩtie magambo* [Está llena de males]  
*Ona arĩa mena gathũa* [Incluso las que tienen el “gusano”]<sup>46</sup>  
*Matirĩ label* [No tienen etiquetas.]

En la superficie, las estrofas seleccionadas de estas dos canciones suenan como una advertencia, un esfuerzo por aconsejar a los hombres cómo deben manejar a las llamadas “chicas de la vida galante” de las ciudades. En este sentido, la música parece tener un propósito muy didáctico y funcional para el público: “¡No hagas esto o aquello!”, pero bajo una perspectiva diferente surgen preguntas fastidiosas que exigen respuesta: ¿por qué se da un flujo tan importante de chicas jóvenes a la ciudad? ¿Por qué van en pos de

<sup>46</sup> En este caso “gusano” significa metafóricamente VIH-sida.

la riqueza material y no del amor? ¿Por qué una mujer se obligaría a enamorarse de un hombre?

Los estudios han demostrado que en tiempos de crisis políticas, económicas y sociales, el descontento se manifiesta a través del alcoholismo, la prostitución y un aumento en la violencia doméstica. Un reporte del año 2002 en Hong Kong<sup>47</sup> mostró una oleada de casos de violencia doméstica ejercida por las esposas en contra de sus maridos. Se cree que las principales causas de ello fueron una combinación de cambios sociales y los problemas económicos imperantes en esa época.

Las dos canciones que se muestran arriba, así como su temática, señalan, sin buscarlo, las consecuencias de las deterioradas condiciones económicas en la década de 1990, que amenazaron las normas de moralidad en la sociedad. Con los precios a la baja de las mercancías de exportación, tales como el café, hubo un flujo de gente joven hacia las principales ciudades en búsqueda de un mejor nivel de vida.

Por lo tanto, en estas dos canciones tendemos a ver el fenómeno de “las chicas de la vida alegre” como una respuesta a la crisis económica prevaleciente. Los músicos, al igual que los autores, construyen economías simbólicas y transforman las relaciones económicas reales en simbólicas, ayudando a generar explicaciones de la (des)ventura que afectará la experiencia de sus oyentes. A través de este tipo de letras, los oyentes podían racionalizar su propia pobreza. Después de todo, como Kariuki afirma en su canción:

*Baba nīahurunjīte thīna būrūri wothe* [Porque papá ha  
diseminado la pobreza por todo el país.]

El “papá” de la canción no solamente alude al jefe de Estado sino también a todo su gobierno, por el aumento de la pobreza en el país, por el mal manejo de los recursos y el alto índice de des-

<sup>47</sup> Damian Grammaticas, “Hong Kong Women Hit out”, *BBC News*, 23 de noviembre de 2002.

empleo, que causó que muchos trabajaran como vendedores ambulantes en las calles, tal como canta otra artista, Queen Jane. El reporte de Human Rights Watch de 2002 señalaba que cerca de la mitad de los trabajadores kenianos se ganaban la vida en la economía informal como ambulantes, como vendedores callejeros en modestos locales (quioscos), y como asistentes de conductores de autobús, sirvientas, clasificadores de basura o prostitutas, o desempeñando trabajos eventuales. “El gobierno tiene muy pocas políticas oficiales en relación con el sector informal de la economía y los trabajadores que, marginados de la sociedad, son vulnerables a un trato arbitrario y duro por parte de las autoridades”.<sup>48</sup> El lamento de Queen Jane por las penurias de los vendedores ambulantes simboliza todos los esfuerzos que numerosos kenianos hacían para sobrevivir. Ese tipo de letras critican al gobierno oficial por los problemas cotidianos del público que forma parte de la élite y del que está fuera.

Cuando arap Moi tomó el poder después de Kenyatta, prometió seguir sus pasos (*Nyayo*). Kenyatta, como primer presidente, fue el “‘padre de la nación’ universalmente aceptado”<sup>49</sup> y Moi, que había acordado seguir sus pasos, también heredó el título de *Baba wa taita* [padre de la nación]. A eso se refiere el músico en la canción. La postura de Bayart en cuanto al liderazgo poscolonial en los Estados africanos es que “el vínculo entre los que ocupan puestos de poder dentro del aparato del Estado y la adquisición de riquezas se relaciona claramente con la jerarquía política”.<sup>50</sup> Así, en su intento por adquirir y acumular riquezas, dejan a la población general sumida en la miseria, en esta relación depredador-presa. ¿Qué forma más apta de capturar esta realidad que las palabras del propio músico: “Papá ha diseminado la pobreza por todo el país”? Se supone que la figura paterna debería ser la del proveedor benévolo y guardián del

<sup>48</sup> Human Rights Watch, *Kenya's Unfinished Democracy. A Human Rights Agenda for the New Government*, vol. 14 (10A), diciembre de 2002, p. 20.

<sup>49</sup> James Kariuki, *op. cit.*, p. 75.

<sup>50</sup> Jean-François Bayart, *op. cit.*, p. 87.

espacio doméstico. Resulta irónico que en lugar de ser el proveedor el “padre” sea la fuente de la pobreza.

La estratificación social también se expresa a través de metáforas características y de imágenes basadas en la vida y la experiencia de la gente. Subrayando las dificultades de los vendedores ambulantes de las calles de Nairobi, Queen Jane ofrece un vistazo a sus tribulaciones, pues al luchar por liberarse de las garras del desempleo se frustraron por las concesiones políticas del día. El aparato del Estado se ejemplifica por los *askaris*, del ayuntamiento de Nairobi, que acosan sin cesar a los vendedores ambulantes. Algunos de estos vendedores comerciaban casetes que contenían canciones críticas hacia el gobierno del momento. Así, los vendedores ambulantes se convirtieron en el blanco de los funcionarios de Estado, quienes estaban empeñados en deshacerse de los casetes prohibidos. A medida que las autoridades demolían los puestos informales y retiraban a los ambulantes de las calles de Nairobi, sus acciones a menudo provocaban enfrentamientos entre las fuerzas de seguridad del gobierno y los vendedores.

No obstante, era irónico que, a pesar del interés del gobierno de la época para que los ciudadanos se aventuraran en el autoempleo, dichos esfuerzos se vieron frustrados por el gobierno mismo. La música ilustra el estrato social gráfica y metafóricamente cuando cuestiona la bonhomía de los *askaris*:

*Andũ aya ngũria maciarirwo nĩ atumia* [¿Esta gente nace de las mujeres]

*Kana nĩ nyamũ cia gĩthaka* [O de animales salvajes?]

*Kana nĩ rūciarō rūrĩa rwa Cain* [O son descendientes de Caín]

*Rworagire Habiri* [Quien mató a Abel]

*Rũkĩrumwo nĩ Ngai* [Y Dios los maldijo.]

Los actos inhumanos de los policías en contra de los vendedores ambulantes en esta canción van más allá de la estratificación social. Para la cantante ni siquiera se trata de un asunto de clases sociales. Ella no espera que los seres humanos traten a sus semejantes de

esa forma. Se desnuda el carácter inmisericorde e inflexible de los poderes de la época. Esto puede llevarle a uno a pensar en el Estado como “represor de los deseos”.<sup>51</sup> La desesperanza de la situación se vuelve muy clara cuando la cantante decide interceder ante Dios en favor de los vendedores ambulantes.

El sufrimiento del hombre que trabaja en la calle se relaciona con las penurias de los israelitas en Egipto, tal como narran las Sagradas Escrituras:

*Ngai teithia* [Dios, ayuda]

*Hawkers ciothe cia Nairobi* [A todos los vendedores ambulantes de Nairobi.]

*Mateithie ciana ciao* [Ayúdales para que sus hijos]

*Itikanararĩre* [Nunca pasen hambre.]

*Ũmarute Misri* [Rescátalos de Egipto]

*Ũmatware Canaan* [Llévalos a Canaán.]

Canaán, tierra de leche y miel, es un llamado a regresar a la normalidad económica que se vivió en las décadas inmediatamente posteriores a la independencia bajo el régimen de Kenyatta y a la tranquilidad que reinaba, cuando todos podían llevar a cabo sus transacciones comerciales sin interferencia del gobierno. Ésta es una reflexión sobre la disparidad social. Reaccionando a esa misma disparidad, Joseph Kariuki se queja de que los graneros nunca están llenos:

*Mami nĩ cia thũgũrĩ* [Siempre trabajamos arduamente,]

*No itihũraga ikũũmbĩ* [Pero nuestros graneros nunca se llenan.]

*Ke tũtũ tũnini* [Sólo toma lo poco que tengo que ofrecerte.]

*Ũtuĩre mata gĩthũri* [Y bendíceme.]

<sup>51</sup> Simon Gikandi, “The Politics and Poetics of National Formation. Recent African Writing”, en Anna Rutherford (ed.), *From Commonwealth to Postcolonial*, Sidney, Dangaroo Press, 1992, afirma que en la situación poscolonial la nación no es la manifestación de un interés común, sino un represor de los deseos, p. 380.

Todas las letras citadas anteriormente son sutiles ilustraciones de los intentos de los artistas por construir ilustraciones simbólicas que reflejen los sufrimientos de la gente común en la vida cotidiana, pero con la intención de ofrecer explicaciones a dichas tribulaciones.

Jewsiewicki sugiere, con razón:

La canción como género tiene un interés más sistemático en cuestiones sociales y en los grandes problemas existenciales que en las luchas políticas. Su efecto político es más agudo cuando una metáfora concentrada en la justicia social o en la armonía social se encuentra con una situación política.<sup>52</sup>

La mayor parte de las letras de las canciones pueden tomarse como ciertas, no en el sentido de que sean representaciones mímicas de la realidad, sino más bien porque son aplicables a ella. Por lo tanto, los oyentes captan las características esenciales de los personajes y de las situaciones y las utilizan para interpretar su propia experiencia social. Al igual que ocurre en la ficción popular, de acuerdo con el argumento de Barber, “tanto los autores como los lectores reconocen el papel activo del lector; la historia se brinda para ayudar a los lectores a formarse su propia opinión acerca de las cosas”.<sup>53</sup> Al igual que ocurre con los proverbios, y con los personajes y las tramas en la ficción popular, el significado de estas canciones nunca está completo hasta que se aplica a una situación concreta.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Bogumil Jewsiewicki, “Popular Culture and Political Ideology”, en *Encyclopedia of Africa South of the Sahara*, vol. 3, John Middleton (ed.), Nueva York, Charles Scribner’s, 1997, p. 440.

<sup>53</sup> Karin Barber, “Preliminary Notes on Audiences in Africa”, *Africa*, vol. 67, núm. 3, 1997, p. 357.

<sup>54</sup> Stephanie Newell afirma que las distintas categorías de personas extraen modelos diferentes de los textos y de las actuaciones. El público toma partido por el personaje con cuya posición social se identifica mejor. Cf. “Paracolonial Networks. The Rise of Literary and Debating Societies in Colonial West Africa”, *Literary Culture in Colonial Ghana. “How to Play the Game of Life”*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 5.

La división entre lo urbano y lo rural se manifiesta vívidamente en las canciones seleccionadas. Por un lado, lo urbano se ve como un espacio de oportunidad para ganarse la vida. La ciudad ofrece un brillo de esperanza hacia la emancipación económica. Queen Jane recalca este punto en su canción “Hawkers”.

Joseph Kariuki también le asegura a su madre que después de pasar muchos años en Nairobi, definitivamente se llevará a casa el fruto de su trabajo, por escaso que sea. Esto se reitera en el estribillo de la canción, al igual que en su título:

*Mami njeterera* [Mamá, espérame]  
*Na ũhoere Ngai* [Y reza por mí]  
*Nongainũkia itaha* [Porque definitivamente regresaré a casa  
 con mi parte.]

Pero el *glamour* de la ciudad y el empoderamiento económico conllevan sus propias trampas; se trata del “mar que ha ahogado a muchos”, como dice la canción de Kariuki que se analizó anteriormente. El autor expresa la decepción con la vida urbana. Es cierto que ésta puede ofrecer todo tipo de oportunidades económicas y de empleo, pero posee características fatales. Kariuki destaca la prostitución y el contagio del VIH-sida como grandes inconvenientes que existen en la ciudad. Pero las diferencias entre la moralidad urbana y la rural se simbolizan con personajes femeninos.<sup>55</sup> Las chicas jóvenes de la ciudad que buscan dinero en lugar de amor se contrastan con la madre que permanece en la aldea esperando a que el hijo regrese a casa con buen dinero.

La mera mención de volver a casa<sup>56</sup> con la madre muestra que el personaje no se ha ahogado en el “mar” que es la ciudad. No ha

<sup>55</sup> Stephanie Newell afirma que tal vez es más fácil y seguro criticar el comportamiento de las mujeres que la conducta de la clase política nacional, y también que la moralidad femenina en África es más manejable que la corrupción política. *Ibid.*, p. 7.

<sup>56</sup> No obstante, el espacio llamado hogar tiene sus propias complejidades. Marangoly define el hogar como “el lugar deseado por el cual uno lucha y que se establece como

sucumbido a la depravación moral que hay en Nairobi y está dispuesto a regresar a la choza de su madre en la aldea porque:

*Na nyũmba ya maitũ* [En la casa de mi madre]  
*Ndĩmũtharĩrie igunyũ* [Todo se mantiene limpio para mí.]

Aquí el músico idealiza la vida en la aldea, que se representa como un espacio simbólico para “resolver los problemas socioeconómicos” y las contradicciones del espacio urbano. El músico se encuentra a gusto en la aldea, a diferencia de los vendedores ambulantes de la canción de Queen Jane, quienes:

*Aumire mũciĩ* [Se han ido de casa para ganarse la vida]  
*Atiga ciana itarĩ gĩa kũrĩa* [Para sus hijos hambrientos]  
*Na mwene nyũmba nĩarenda kũrĩhwo* [Y el casero espera su renta.]

A fin de mes se espera que el vendedor ambulante esté en condiciones de cubrir ciertos gastos, como la renta de su vivienda y cargos que le hace el ayuntamiento, y aun así es humillante sobrevivir con esta ocupación:

*Hawkers cia Nairobi irĩaga cia ruo* [Los ambulantes de Nairobi no tienen paz]  
*Ni ihenya matwaragwo rĩa kamũtĩ* [De interminables persecuciones]  
*Nĩ thigari cia kanjũ* [De los *askaris* del ayuntamiento]  
*Na wona makĩnyita* [Y cuando te atrapan,]

---

el dominio exclusivo de unos cuantos”. George Rosemary Marangoly, *The Politics of Home*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 9. Sin embargo, ella reconoce que el hogar “es tanto un lugar al cual escapar como un sitio del cual escapar”. En este espacio al que uno llama hogar hay ambigüedades y contradicciones. Para mayor información acerca de la política y la poética del hogar véanse Marangoly, *op. cit.*, y Maina wa Mũtonya, *The Laughing Cry. (Mwa) Kenya Prison Literature*, reporte de investigación de maestría, University of the Witwatersrand, Johannesburgo, 2001.

*Ũtunywo indo ciothe* [Te quitan todas tus mercaderías]

*Matwarĩre aka ao* [Y se las llevan para sus esposas.]

*Matirĩ rũkobe* [¡Qué vergüenza!]

Así, las contradicciones entre el espacio urbano y el santuario de la aldea son temas poderosos, evidentes en las canciones que se comentaron anteriormente.

Las relaciones entre hombre y mujer también se exploran en los conflictos y las dificultades cotidianas, pero asimismo como resultado directo de la situación política en Kenia en la década de 1990. La canción de Peter Kigia “Arũme Twĩmenyerere” [“Tengan cuidado, compañeros”] captura las quejas, los deseos insatisfechos, las promesas no cumplidas, la separación y las pérdidas en una relación amorosa entre un hombre y una mujer. El músico, representando al género masculino, aconseja a sus congéneres acerca de lo intrincadas que son las relaciones amorosas con las chicas modernas:

*Arũme rũrũ nĩ rwanyu* [Hombres, esta canción es para ustedes.]

*Ndĩmũcanũre* [Permítanme iluminarlos.]

*Matukũ tũrĩ* [En esta época]

*Mũndũ ekwendo ehũge* [Debemos tener mucho cuidado.]

*To kĩrĩa watũngana* [No “consuman” cualquier cosa]

*Nakĩo ũgaikia kanua* [Que se encuentren.]

Kigia está criticando la hipocresía y la infidelidad en las relaciones. Compara a la mujer con la Dalila bíblica que conquistó al robusto Sansón. Sin embargo, por otro lado la canción condena la locura por la riqueza material en la mayor parte de la población. El músico rechaza las insinuaciones amorosas de la chica, pues sabe que hay una trampa:

*Arũme twĩmenyerere* [Hombres, tengan cuidado]

*Aa Delilah* [Con las Dalilas modernas]

*Tondũ ihinda nĩ ikinyu* [Porque ahora es el momento]

*Delilah arũnde Samson* [De que Dalila derribe a Sansón.]

Los consejos de Kigia a sus congéneres hombres:

*Rĩmwe nĩ merĩrithagia* [Algunas vendrán con lágrimas de cocodrilo]

*Na tũmawara* [Y una bolsa de trucos.]

*Menya nĩguo mũtego* [Sepan que ésa es su trampa,]

*Wao Madelila* [Estas Dalilas modernas.]

*Ona arĩra iria* [Incluso si llora leche en lugar de lágrimas,]

*Reke agakuĩre mbere* [Simplemente olvídala.]

Este tipo de letras muestran una burda tendencia contra las mujeres y carecen de sensibilidad hacia ellas. Hay una base histórica (que está fuera del alcance de esta investigación) para la política de género en la comunidad gĩkũyũ. Pero también es verdad que la mayoría de estos músicos se basan mucho en el pasado para componer las letras de sus canciones. La comunidad gĩkũyũ tradicionalmente ha relegado a la mujer a “un papel inferior al del hombre”.<sup>57</sup> Como se ha señalado, en la década de 1920 el *mũthĩrĩgũ* era una danza que se usaba para protestar en contra de la actitud colonial hacia la circuncisión femenina: “las mujeres que no estaban circuncidadas recibían nombres peyorativos que indicaban su falta de valor”.<sup>58</sup> Promover la mutilación genital femenina en la actualidad es una clara violación a los derechos de la mujer. Además de ser una dura tradición, también disminuye el estatus de las mujeres.

Sin embargo, la misma música tradicional ha dado un trato diferente a las mujeres bajo distintas circunstancias. Los hombres cantan alabanzas a sus madres, pero al mismo tiempo presumen que “no podrían seguir los consejos de mujeres que no fueran suficientemente sabias para enseñarles algunos aspectos de la vida social”.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Mwangi Muhoro, “The Song-Narrative Construction of Oral History through the Gĩkũyũ *Mũthĩrĩgũ* and *Mwomboko*”, *Fabula. Journal of Folk-Tale Studies*, vol. 38, núm. 3-4, 1997, p. 107.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>59</sup> Wanjiku Mukabi Kabira y Karega wa Mutahi, *Gĩkũyũ Oral Literature*, Nairobi, East African Educational Publishers, 1988, p. 21.

Las tensiones en las relaciones de género emanan del mito de origen de los gĩkũyũ. Inicialmente, la comunidad tenía un sistema matriarcal, pero “debido al mandato rudo y caprichoso de las mujeres [...] los hombres se rebelaron y lo reemplazaron con un sistema patriarcal. Sin embargo, se llegó a un acuerdo luego de una fuerte oposición por parte de las mujeres, y desde entonces los títulos de los clanes han mantenido los nombres femeninos”.<sup>60</sup>

El diálogo y la interacción continuas en las relaciones de género y poder se manifiestan claramente en la vida cotidiana, y los músicos captan hábilmente esa realidad. Jane Nyambura, conocida popularmente como Queen Jane en los círculos musicales, es famosa por sus mordaces letras contra los hombres. Su canción “Arũme Majini” [“Los hombres son fantasmas”], dice ella, se inspiró en el incremento en el número de violaciones y de abusos sexuales en Kenia. “Todo el mundo sabe que los hombres atacan a las chicas y abusan de ellas, y por eso compuse esta canción para criticarlos”, afirma.<sup>61</sup>

Así como Queen Jane reprueba la conducta de los hombres en las relaciones, especialmente las de los hombres mayores adinerados que toman amantes jóvenes, como dice su canción “Guka Nĩndarega” [“Me niego a casarme con un abuelo”], a ello reaccionan los músicos kikuyu con letras tales como la de la famosa canción “Mama Kiwinya” [“Señora Kiwinya”] de Sam Muraya, que ataca duramente a las mujeres mayores que se solazan en tomar como amantes a hombres muy jóvenes. Un joven lamenta en la canción:

*Wathũkirie mũtwe na kũheaga mbeça* [Me echaste a perder con dinero.]

*Ndakwĩra ngone aciari akwa ndũngĩtikĩra* [Nunca me dejas visitar a mis padres.]

<sup>60</sup> Gerald Joseph Wanjohi, *The Wisdom and Philosophy of African Proverbs. The Gikuyu World-View*, Nairobi, Paulines Publications Africa, 1997, p. 28.

<sup>61</sup> Clay Muganda, “Queen who’s Worthy of the Title”, *The Daily Nation*, 12 de noviembre de 2004.

*Kaĩ wahikirie na ndũgĩtware rĩraccio* [Si te casaste conmigo, paga la dote.]

*Mama Kiwinya, reke njeracere* [Madre de Kiwinya, déjame seguir adelante.]

*Mĩaka yaku nĩyarega tũikaranie* [La relación no puede funcionar por nuestra diferencia de edades.]

Lo mismo se hace evidente en la canción “Nyina wa Turera” [“Madre de Turera”] de Joseph Kariuki, donde dice que no es correcto que una mujer de 40 años salga con un muchacho de 20. El diálogo constante entre los músicos en torno de la división de géneros resume las realidades cotidianas de la sociedad. Queen Jane no se disculpa por la dura postura que adopta en contra de los hombres; “el hecho de que los hombres estén entre mis más grandes admiradores simplemente significa que estoy diciendo la verdad”.<sup>62</sup> Todo lo anterior es subyacente al hecho de que los músicos no tratan temas fuera de este mundo, sino que describen los hechos cotidianos.

El azote del sida es otra preocupación temática que abordan muchas canciones. El gobierno ha empleado la canción, la música y la danza para concientizar y sensibilizar al público acerca de esta enfermedad. En 1999 Lilian Auma, mejor conocida como Princess Jully, se elevó hasta la cima en el concierto Kenya Music Extravaganza<sup>63</sup> con su canción “Dunia Mbaya” [“Mundo cruel”]. Esta canción se convirtió casi en un himno por su letra que advierte sobre el sida y contra la promiscuidad, lo que indica que se trata de un tema serio entre los músicos. La enfermedad es un azote que afecta a las personas y diezma a la población, por lo que la gente debe abandonar la promiscuidad. Auma va más allá y proporciona precisos detalles de los síntomas del padecimiento.

Joseph Kariuki comenta lo mismo, pero empleando el idioma de su comunidad, manteniendo lo que Ndebele antes había llama-

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> George Ogola, “Nyayo Show Lives Up to Expectations”, *The East African Standard*, 4 de junio de 1999, p. iv.

do la apariencia de un orden social. Kariuki no menciona el sida, pero manda el mensaje con letras “adaptadas al ámbito local”:

*Ndīraiguire makiuga* [Los oí decir]  
*Aĩ mbembe nĩ ndoge* [Que el “maíz” estaba envenenado.]  
*Mũndũ ohe ngui yake* [Guarda a tu “perro” en la perrera,]  
*Wega ndīkarĩe thumu* [Para que no consuma veneno.]  
*Mami ndũgakĩndũire* [Así que no me culpes, madre]  
*Wona itarĩ na mũka* [Si no estoy casado.]  
*Kwĩ mũrimũ ũkĩte* [Hay una nueva enfermedad,]  
*Na kwĩgita ti guoya* [Y defenderse a uno mismo no es  
 cobardía.]<sup>64</sup>

El uso que hace Kariuki de las metáforas del perro y el maíz resulta crucial. La primera se atribuye a los hombres, y la segunda corresponde a las mujeres. Mientras que a los hombres se los ve como perros, las mujeres son el “maíz envenenado”. Con gran agudeza, el músico se abstiene de llegar a cualquier tipo de conclusión acerca de quién tiene la culpa de este flagelo. Para él un perro rabioso es tan peligroso como el veneno mismo, y hombres y mujeres son responsables por igual por la propagación del VIH y el sida. Sin embargo, como se discute más adelante, la comunidad gĩkũyũ es sumamente patriarcal, como la mayor parte de las sociedades africanas. La alusión a las mujeres como el “maíz” que se “consume” y a los hombres como “perros”, que son los “consumidores”, ilustra claramente las relaciones de género y poder, caracterizadas por un eje entre el depredador y la presa. El perro puede significar cualquier tipo de depredador, mientras que el maíz es cualquier tipo de presa.

Sin embargo, al emplear esta analogía, Kariuki aborda un tema delicado al apropiarse el repertorio de la comunidad. Esta relación entre el consumo y el placer sexual es interesante, pero lo único que Kariuki recalca en esta canción es que la gente debe cuidarse, que el sida está arrasando todo y la gente debería estar preocupada. Aun-

<sup>64</sup> Un equivalente de este proverbio sería “más vale prevenir que lamentar”.

que afirma que “les oyó decir que el maíz está envenenado”, está tratando de plantear y ponderar preguntas sobre los mitos y los orígenes de esta enfermedad.

A partir de la discusión de la temática de las canciones puede verse claramente que el poeta-cantante y el oyente son gente típica “y al mismo tiempo común, ordinaria, con quien el hombre de la calle (o del bar) puede identificarse, ya que la canción expresa indirectamente sus experiencias y sentimientos”.<sup>65</sup>

Algunas canciones tratan de ofrecer soluciones a los oyentes, yendo más allá del “espectáculo” con el fin de revelar los conocimientos necesarios de la realidad para que la gente pueda lidiar con ésta en forma eficaz. Como afirma Ndebele,<sup>66</sup> una narrativa debe ser una demostración de sus propias intenciones. No hay que considerar que las canciones simplemente ilustran de manera gráfica el sufrimiento, pues también intentan sugerir posibilidades para salir de un predicamento. En estos casos puede decirse que una canción aborda los temas reales de la vida cotidiana al hablar de lo ordinario. Ndebele asevera que esta representación de lo ordinario contradice lo espectacular y pone sobre la mesa la realidad: “Lo ordinario es una racionalidad aleccionadora, obliga a dirigir la atención a detalles necesarios”.<sup>67</sup>

Aunque hay una tendencia hacia lo apolítico, por ejemplo, en las escenas domésticas y los eventos sociales, los temas subyacentes son claros mensajes de preocupación para el público o para la comunidad. Si bien no son abiertamente explícitos en sus letras, podemos ver claros síntomas de desafección política.

De la cita anterior cabe destacar que se deducen diferencias específicas notablemente entre la música tradicional y la popular. Es cierto que, a diferencia del músico tradicional, el músico contem-

<sup>65</sup> Johannes Fabian, “Popular Culture in Africa. Findings and Conjectures”, *Africa. Journal of the International African Institute*, vol. 48, núm. 4, 1978, p. 326.

<sup>66</sup> Njabulo Ndebele, *op. cit.*, p. 50.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

poráneo, así como comenta la política de la vida diaria, también considera que su oficio es su único medio de sustento.

La forma en que la música se recibe y se interpreta es algo fundamental cuando se reconsideran los temas que tratan las diferentes canciones que se han analizado. Esto significa que aunque teorizamos acerca del público, vemos cómo la gente recibe, interpreta y utiliza la música como una forma cultural y como un medio de entretenimiento, mientras participa en actividades sociales específicas. El interés especial de este capítulo es destacar que es posible disfrutar e involucrarse con el mismo género o pieza musical de maneras completamente diferentes. Negus afirma que diversas experiencias y actividades del público “se asocian con escuchar la misma música, ya sea en un evento en vivo en un estadio, en el auto, trotando con un Walkman, o bien bailando en la pista de un bar”.<sup>68</sup>

En una investigación de campo en la zona interior de Kenia central, donde habita la comunidad gĩkũyũ, se hizo evidente que las canciones más populares entre los clientes ni siquiera eran obra de artistas gĩkũyũ. Pasando por alto las limitaciones en la selección de temas en las rocolas (de cualquier manera la mayoría están en kikuyu), la canción más popular era “Paulo My Lover” [“Paulo, mi amante”] de las Kalenjin Sisters. Con excepción del estribillo, que está en inglés, la canción se encuentra en dialecto nandi, que casi ninguno de los clientes entendía. Sin embargo, este tema lograba que la gente se apiñara en la pista para bailar y cantar a viva voz. Ello pone de manifiesto el argumento anterior de Negus de que el tipo de actividad social en la que el público participa determina cómo recibe cualquier tipo de música.

Aunque la música se relaciona estrechamente con la identidad cultural, su significado cambia (tanto en el lugar natal como fuera de él) a medida que se aleja de su punto de origen hacia otras partes del mundo. Esto ilustra las “formas en que la música puede

<sup>68</sup> Keith Negus, *Popular Music in Theory. An Introduction*, Hanover, University Press of New England, 1997, p. 32.

emplearse como un medio para trascender las limitaciones de nuestro propio lugar en el mundo, para construir trayectorias en vez de barreras en el espacio”.<sup>69</sup>

El hecho de que un público se identifique con una canción cuya letra no comprende, proveniente de una comunidad diferente a la suya, se ve en el presente como un medio a través del cual la comunidad étnica puede transformarse a sí misma para adoptar una perspectiva más nacional. A decir de Stokes, el hecho de que una persona del campo se identifique con géneros urbanos le brinda posibilidades a través de las cuales los “migrantes rurales-urbanos pueden pasar de ser proletarios que habitan en la periferia a ser ciudadanos, y así ‘convertirse’ en miembros de la clase media ‘limpia’, convertirse en miembros de grupos que de una u otra forma representan intereses específicos de los migrantes”.<sup>70</sup>

No obstante, esta relación entre la música y la sociedad no es un intercambio unilateral, dadas las complejidades de la poscolonialidad. Con la “pluralidad caótica”<sup>71</sup> que caracteriza dicho periodo sería necesario explorar la naturaleza partidista y ambigua de la música y los músicos en Kenia. Esto surge de la comprensión de que la música no siempre da lugar a la subversión, sino que los ciudadanos y el gobierno también pueden manipularla para servir a sus intereses, como se muestra en el siguiente capítulo.

<sup>69</sup> Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, p. 4.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Achille Mbembe, *On the Postcolony*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 104.



## 2. ALABANZA Y PROTESTA: LA MÚSICA Y LOS PATRIOTISMOS DESAFIANTES EN LA KENIA POSCOLONIAL

Este capítulo analiza la naturaleza partisana de la música y los músicos en Kenia desde la época colonial hasta el presente e investiga cómo la música sirvió a muchos intereses sectarios diferentes durante este periodo. Asimismo, revela cómo el espacio ambivalente en el que trabajan los músicos influye en su música y la moldea, prestando especial atención al contexto político. También muestra cómo los círculos oficiales de la Kenia poscolonial han intentado construir el espacio público y después saturarlo con su propia versión de patriotismo. Sin embargo, el hecho de que en el contexto económico y político de la Kenia contemporánea algunos músicos defiendan su derecho a las ganancias económicas en respuesta a acusaciones de servilismo, sugiere que la música popular no siempre funciona como un sitio para la subversión.

Oramos por nuestro presidente, Daniel arap Moi.  
Moi no puede detener la corrupción, que Dios lo ayude.  
Moi ni siquiera puede detener la formación de partidos de  
oposición.  
Así que Dios ayude al presidente antes de que lo arrojen a  
la boca del lobo.

Esta canción de Joseph Kamaru no es el único ejemplo de temas políticos serios que se discuten a través de la música en Kenia. Durante más de un siglo la música ha sido un medio fundamental para la expresión y la implementación de la política. Desde la época colonial hasta 1963, cuando Kenia adquirió su independencia con Jomo Kenyatta como primer presidente, pasando por la segunda re-

pública, durante el dominio de Daniel arap Moi (1978-2002) hasta el gobierno actual de Mwai Kibaki, el músico ha desempeñado un papel significativo al brindar comentarios sobre la política contemporánea.

Las últimas tres décadas en particular han sido testigos de una gran agitación política en Kenia: desde el intento de golpe de Estado en 1982 a los asesinatos políticos de Tom Mboya, J. M. Kariuki y Robert Ouko, entre otros, y los enfrentamientos étnicos de 1991 a 1998; desde la estigmatización de los intelectuales y aquellos a quienes se consideraba disidentes hasta la introducción del pluralismo político después de un sistema de partido único estatal. Durante este periodo la música ha sido constantemente uno de los más destacados modos de lucha entre los gobernantes y la gente común. Uno de los motivos de ello es que la música es uno de los medios más importantes a través de los cuales los kenianos comunes expresan sus deseos, sus identidades y sus aspiraciones. Podría decirse que es el aspecto más destacado de la cultura popular del país.

Particularmente en lo que concierne a la interfaz entre la cultura popular y la política, este estudio considera lo popular como una categoría moral política: “la definición de lo popular es aquella que funciona en los intereses de las masas (los agricultores, los trabajadores, los desempleados) al abrir sus ojos a su propio objetivo, su situación histórica y las condiciones reales de su existencia, lo que les permite empoderarse”.<sup>1</sup> Según afirma Johannes Fabian de manera similar, la cultura popular:

[...] significa, al menos en potencia, procesos que ocurren a espaldas de los poderes establecidos y las interpretaciones aceptadas, por lo que ofrece un mejor enfoque conceptual a la descolonización, de la cual sin duda es un elemento importante.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Karin Barber, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington, International African Institute/Indiana University Press, 1997, p. 5.

<sup>2</sup> Johannes Fabian, “Popular Culture in Africa. Findings and Conjectures”, *Africa. Journal of the International African Institute*, vol. 48, núm. 4, 1978, p. 315.

No obstante, esta investigación no ve dichas expresiones culturales únicamente como espejos de una sociedad o una nación. Aunque no hay que ignorar esta función, las producciones culturales no deben verse sólo como reflejos de las condiciones políticas, sociales y económicas. Como plantea Keith Negus, la música como forma de expresión cultural no puede meramente reflejar una sociedad, la personalidad de un individuo, una ciudad ni la época en la que vivimos:

La palabra “reflejo” se desliza muy fácilmente tanto en el discurso académico como en las conversaciones diarias sobre la música popular. Pero ninguna música puede ser un espejo que capture sucesos o actividades en sus melodías, sus ritmos y sus voces. El mundo, una sociedad, la vida de una persona o incluso un incidente en particular son demasiado complejos para que cualquier producto cultural (libro, película o canción) pueda capturarlos y reflejarlos espontáneamente. La música se crea, se circula, se reconoce y se responde de acuerdo con una variedad de suposiciones conceptuales y actividades analíticas basadas en relaciones sociales, procesos políticos y actividades culturales muy particulares.<sup>3</sup>

Así pues, este capítulo considera las maneras en las que dos tipos de música que se han considerado “populares” en Kenia han reflejado y representado varias formas de políticas nacionales. El primer tipo es la música comercial que tocan artistas profesionales, generalmente en agrupaciones con una alineación semejante a la de los grupos con guitarras, que se graba para difundirse a través de los medios de comunicación masiva y se vende en discos, cintas o discos compactos. El segundo tipo de música popular que aquí se considera es la coral, que cantan grupos relativamente grandes, generalmente de aficionados. En ocasiones, pero no siempre, se graba esta música para transmitirla y venderla. Aunque no necesariamente es gĩkũyũ, esta música se lee como una contranarrativa

<sup>3</sup> Keith Negus, *Popular Music in Theory. An Introduction*, Hanover, University Press of New England, 1997, p. 4.

del Estado y se presenta como una estrategia de patriotismo patrocinado por él. Estas canciones se elevaron casi al estatus de cultura nacional y es importante hablar al respecto porque representan un molde del género de las canciones de alabanza en Kenia. Sin embargo, este análisis tiene en cuenta que el género de alabanza ya existía en la comunidad gikũyũ precolonial.

La fusión entre estos dos tipos se da cuando un grupo de interés retoma una canción grabada con propósitos comerciales y la convierte en un himno popular que se canta en un estilo comunal, casi coral, en las reuniones del grupo. Este trabajo analiza la existencia de esa música popular de forma paralela a los cambios históricos y políticos. Mientras que la música popular ha ofrecido medios alternativos para desafiar el *statu quo*, se obtienen ejemplos de los casos en los que se ha utilizado como propaganda política. El principal argumento de este capítulo es que la música fue un medio para refutar el poder en la Kenia poscolonial.

En los años que transcurrieron entre 1930 y finales de los cincuenta, cuando se desarrolló la lucha por la independencia de Kenia del dominio colonial, y también durante la guerra del Mau Mau en la década de 1950, evolucionó un género musical que sirvió para expresar una visión de una Kenia poscolonial y para afirmar un sentido de orgullo, identidad y comunidad entre los campesinos y los trabajadores kenianos negros. La canción y la danza tuvieron una función emancipatoria porque permitieron a las personas compartir sus pesares, sus triunfos y la alegría de su corazón al cantar sobre el opresor y el explotador comunes: los colonialistas. Unió a la gente y la integró con una meta, un objetivo o un propósito comunes. Como afirmó el líder del Movimiento de Conciencia Negra de Sudáfrica, Steve Biko, la canción y la danza pueden “promover una cultura de desafío, de orgullo grupal, de afirmación personal y de solidaridad que emana de una experiencia común de opresión y es responsable de restaurar la fe en nosotros mismos”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Steve Biko, *I Write What I Like. A Selection of His Writings*, edición de Aelfre Stubbs, Londres, Heinemann, 1979, p. 60.

Durante la lucha de independencia de Kenia, y a lo largo de las décadas siguientes, la música sirvió para unir y movilizar a las masas de kenianos comunes en momentos en que peligraban el bienestar y la estabilidad de la comunidad. Aunque variada en sus modos de expresión, la reacción de los pueblos a la crisis comunal es asombrosamente similar con el pasar de los años, bajo el régimen colonial y después. Por ejemplo, durante el Mau Mau se utilizaba la canción constantemente para fastidiar, engatusar e implorar a la comunidad gĩkũyũ que luchara por su dignidad e identidad. Ngũgĩ wa Thiong’o muestra que durante la colonia las fuerzas anticolonialistas utilizaron danzas *mũthĩrĩgũ* y *kanyegenyũri* como medio de expresión de la resistencia. Asimismo, demuestra que la cultura en Kenia durante mucho tiempo ha sido un importante teatro de confrontación política, que enumera numerosas producciones culturales coloniales y poscoloniales que surgieron en respuesta a la represión política.<sup>5</sup>

La obra de Maina wa Kinyatti sobre las canciones que se cantaban durante el periodo del Mau Mau demuestra la importancia del argumento de Barber sobre el uso de la cultura popular como herramienta movilizadora. Wa Kinyatti muestra que en un lapso de cinco años el Mau Mau produjo un formidable cuerpo de canciones políticas<sup>6</sup> que el movimiento utilizó como arma para politizar y educar a los trabajadores y los campesinos kenianos. Argumenta que “esto ayudó a aumentar la conciencia del pueblo contra las fuerzas de los ocupantes extranjeros y en el proceso los preparó para la lucha armada”.<sup>7</sup> El autor indica que la función que desempeñaron estas

<sup>5</sup> Ngũgĩ wa Thiong’o, *Moving the Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*, Londres, James Currey, 1993, p. 88.

<sup>6</sup> Estas canciones pertenecían a géneros de la música gĩkũyũ que antecedieron al Mau Mau pero se adaptaron a la era revolucionaria durante la lucha de independencia. Llamarlas canciones Mau Mau, como hace Kinyatti, niega sus raíces, pues eran canciones de resistencia gĩkũyũ incluso antes del Mau Mau. En esta investigación las considero piezas que se cantaron en apoyo al Mau Mau durante ese periodo.

<sup>7</sup> Maina wa Kinyatti, *Thunder From the Mountains. Mau Mau Patriotic Songs*, Londres, Zed Press, 1980, p. xii.

canciones en informar a los trabajadores y los campesinos y movilizarlos contra la dictadura colonialista fue un catalizador vital en el desarrollo y el éxito del movimiento.

Aunque la perspectiva de wa Kinyatti se ancla en un paradigma interpretativo marxista, su enfoque en el estudio de la música como una forma de expresión cultural y política es relevante para este proyecto de investigación. No obstante, su argumento tiene diversas fallas. En primer lugar, como muchos músicos kenianos que se discutirán más adelante, wa Kinyatti formula una “poderosa visión de la confraternidad en el sufrimiento”.<sup>8</sup> Esto implica una suposición genérica de que los campesinos y los trabajadores son un grupo homogéneo. En segundo lugar, la suposición de que esta categoría de personas necesita educación y politización mucho más que otras clases sociales es discutible, pues no reconoce la capacidad de los campesinos como agentes. En este caso el argumento es que durante el Mau Mau estas canciones hicieron eco de los lamentos de los campesinos y los expresaron, pero ellos no fueron sujetos de educación ni politización por parte del gobierno a través de la canción. Después de todo, fue la naturaleza de su conciencia política lo que creó el impulso para componer dichas canciones, en primer lugar.

En escritos sobre el nacionalismo y la conciencia campesina en la India, Partha Chatterjee argumenta que esta última tiene su propia forma paradigmática que en realidad es la antítesis de la conciencia burguesa. Sostiene que la conciencia campesina “no puede entenderse en sus propios aspectos constitutivos si se reduce a la racionalidad de la burguesía”.<sup>9</sup> Negar su capacidad de agentes, como plantea anteriormente wa Kinyatti, sería condenarlos a la concepción de que son “pobres e ignorantes, que no piensan y se sujetan a excitaciones irracionales”, advierte Chatterjee.<sup>10</sup> Aquí

<sup>8</sup> Karin Barber, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington, International African Institute/Indiana University Press, 1997, p. 5.

<sup>9</sup> Partha Chatterjee, *The Nation and its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 163-164.

<sup>10</sup> Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse?*, Londres, Zed Books-United Nations University, 1986, p. 149.

el argumento sólido es que los campesinos también conocían su propio sufrimiento y sus intereses, y que las canciones sólo reiteraban y subrayaban sus penurias, y no necesariamente ampliaban su conciencia en contra de las fuerzas coloniales. Wa Kinyatti también retrata crudos binomios entre los colonizadores y los colonizados cuando la situación era más compleja.

En 1963 Kenia obtuvo la independencia y Jomo Kenyatta se convirtió en el primer presidente del país. Las canciones de resistencia de la era del Mau Mau se convirtieron en canciones de celebración interpretadas comúnmente por conjuntos formales en conciertos y ceremonias oficiales. Haciendo referencia a dos canciones<sup>11</sup> que subrayaban las tribulaciones de Kenyatta y a la vez valoraban su sufrimiento, Ogude afirma que Kenyatta tomó sus canciones de alabanza y las convirtió en un ritual diario que “se esperaba que todos los kenianos patrióticos acataran sin desviarse. Casi todos los boletines de noticias estaban precedidos de una u otra canción de alabanza a Kenyatta”.<sup>12</sup> Él aprovechó su popularidad inmediatamente después de la independencia, pero ésta menguó en los años siguientes. Kenyatta también tenía un séquito de bailarinas tradicionales nyakinyua y coros masivos a su disposición para entretenerlo donde estuviera, ya fuese hablando en mítines o incluso en la residencia oficial.

En el periodo inmediatamente posterior a la independencia comenzaron a aparecer las primeras canciones de alabanza compuestas por músicos pop. Una de las más famosas fue “Mugathe Jomo Kenyatta” [“Su excelencia Jomo Kenyatta”] de C. D. M. Kiratu, que se grabó a inicios de los setenta. No obstante, la figura central de la música popular comercial gĩkũyũ en las décadas de 1960 y

<sup>11</sup> Ogude cita “Pole Pole Mzee” [“La mayor compasión, gran anciano”], de Isaya Mwinamo (1963) y “Kenyatta Aliteswa Sana” [“Kenyatta sufrió tantas torturas”], de John Mwale, en el mismo año.

<sup>12</sup> James Ogude, “‘The Truths of the Nation’ and the Changing Image of Mau Mau in Kenyan Literature”, en E. S. Atieno Odhiambo y John Lonsdale (eds.), *Mau Mau and Nationhood. Arms, Authority & Narration*, Oxford, James Currey, 2003, p. 277.

1970, cuando Kenyatta se encontraba en la presidencia, fue Joseph Kamaru, cuya música se analiza en el siguiente capítulo. Kamaru tenía canciones que alababan al régimen de Kenyatta y otras que criticaban al *establishment*.

Cuando Daniel arap Moi asumió el poder en 1978, una de sus principales estrategias fue destacar y obtener los mayores beneficios posibles del lado halagador de la tradición del poeta de alabanza. En 1979 Moi precipitó la formación de su principal conjunto de propaganda, el Coro Muungano, un coro masivo cuyos miembros representaban la diversidad de la sociedad de Kenia. El entusiasmo del presidente por este tipo de música y su apoyo fomentó que muchas corporaciones del Estado formaran sus propias agrupaciones, todas las cuales elogiaban al partido KANU y al presidente Moi.

Años después, en una entrevista que concedió a un periódico tras la partida de Moi, el director del Coro Muungano, Boniface Mgangha, afirmó que su coro era único en tanto que tenía que representar las aspiraciones del país en esa época, y que su objetivo era cantar canciones patrióticas como parte de una función más amplia de promover el desarrollo sociopolítico. Él cita la canción “Kenya, Kipenzi Changu” (en kiswahili: “Kenia, mi amor”) de su coro como la grabación más notable de su género. La formación de agrupaciones corales patrocinadas por el gobierno es un ejemplo clásico de lo que Martin Stokes<sup>13</sup> describe como el involucramiento intensivo de la música como herramienta en las manos de los nuevos Estados para propagar los modos dominantes de clasificación.

Los primeros tres años de la era de Moi atestiguaron la grabación de un nutrido cuerpo de canciones de alabanza a Moi y al KANU que llegaron a formar un nuevo género denominado “canciones patrióticas”. Estas canciones, interpretadas tanto por coros como por músicos populares comerciales, gozaron de amplia difusión en radio y televisión a través de Kenya Broadcasting Corporation (en ese entonces la única televisora y radiodifusora) durante las

<sup>13</sup> Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, p. 10.

siguientes dos décadas. Algunas de las canciones patrióticas más famosas grabadas por bandas comerciales incluyeron a “Rais Moi” (en kiswahili: “Presidente Moi”) de la banda congoleña radicada en Kenia Mangelepa; “Hongera Moi” (en kiswahili: “Felicidades, Moi”) de Them Mushrooms, un famoso grupo que ahora se llama Uyoga Band; “Safari ya Japan” (en kiswahili: “Viaje a Japón”)<sup>14</sup> y “Chunga Marima” [“Cuida tus pasos”], de Joseph Kamaru.

A pesar de todos los esfuerzos del presidente Moi para mantener el control sobre el poder político de la música, los elogios constantes de los músicos a su gobierno no durarían. En 1982 Kenia enfrentó el primer intento de golpe militar, que duró sólo unas horas. Sin embargo, cientos de personas perdieron la vida y se destruyeron muchas propiedades, lo cual precipitó un aluvión de canciones. Una de ellas, “Kenya ya Ngai” [“Kenia pertenece a Dios”], inicia de la siguiente manera:

*Nĩ Kenya ĩrĩa yakwa ndahũrangĩrwo  
Kana nĩ ĩrĩa itũ mwahunyĩrĩa  
Yainainio ta thaara ta ĩtarĩ mwene  
Kuma ũmũthĩ ngũmĩne Ngai.*

[¿Es la Kenia por la que sufrí?  
¿O es nuestra Kenia con la que juegas?  
¿La que se sacudió como si no perteneciera a nadie?  
Desde hoy se la entrego a Dios.]

Esta canción critica severamente a los políticos que acceden al poder sólo para enriquecerse:

*Ngũigua ta ingĩrĩa ndaririkana  
Tũgũikĩrie mĩtĩ ũgatũtetere*

<sup>14</sup> Esta canción se lanzó inmediatamente después del intento de golpe de Estado de 1982 y se reproducía constantemente en la estación nacional durante un largo periodo, mientras el entonces presidente lidiaba con el impacto de la insurgencia.

*Na rĩũ nĩ Kenya woha mũgoto  
Ngũria ùkũmĩendia kũ Kenya ya Ngai.*

[Quiero llorar cuando recuerdo  
Que votamos por ti para representar nuestros intereses  
Y ahora pretendes vender Kenia  
¿A dónde mandarás a esta Kenia de Dios?]

Después, la canción desafía a los políticos preguntándoles si tienen misericordia con los niños, las mujeres y los ancianos que sufren a causa de los líderes hambrientos de poder. La pieza concluye advirtiendo a los políticos que si estuvieron en Nairobi durante el “poder” (el intento de golpe), sabrían que el poder es un don de Dios.

Este golpe precedió a un periodo de intensa represión política de aquellos que criticaban al Estado, que en la música se manifestó de manera más evidente como una fuerte censura. Por ejemplo, “Kenya ya Ngai” nunca estuvo al aire en la única estación de la época, Kenya Broadcasting Corporation porque, según afirma Mucoki, “los políticos creían que estas canciones y otras con letras similares socavaban su posición”.<sup>15</sup>

Refiriéndose a la política y la cultura popular, principalmente en Europa y en América, John Street argumenta que “la creatividad artística depende de la libertad de expresión, que es la antítesis de la interferencia del Estado”.<sup>16</sup> No obstante, en muchos Estados poscoloniales hay muchos casos de censura estatal a la cultura popular, lo cual generalmente indica la existencia de un régimen autoritario. Por ejemplo, durante el apartheid, el gobierno de Sudáfrica prohibió incontables libros, obras de teatro, canciones y películas y, como anota Street sobre un contexto diferente, “los nazis encon-

<sup>15</sup> Mburu Mucoki, *A Study of Themes in Kenya's Popular-Political Music in the Last 15 Years*, reporte de investigación inédito, Facultad de Periodismo, University of Nairobi, 1992, p. 18.

<sup>16</sup> John Street, *Politics and Popular Culture*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 77.

traban particularmente ofensiva a la ‘juventud swing’, un grupo de jóvenes burgueses que gustaban de bailar al ritmo de la música ‘judía decadente’ y ‘degenerada’ de Benny Goodman y Louis Armstrong, entre otros gigantes de la época del jazz”, que estaba prohibida.<sup>17</sup> La interferencia del Estado en forma de censura constituye un poder político negativo: “el poder para impedir”.<sup>18</sup> Según afirma Street, el poder también puede utilizarse para facilitar lo que el público escucha, pues a través de políticas de transmisión se logra que la audiencia discrimine activamente en lugar de entretenerse pasivamente. De este modo, las decisiones del Estado influyen en la cultura popular y se subrayan las ambigüedades y las complejidades entre ésta y la política. La ambigüedad es más pronunciada por la idea de que “la calidad de la vida cultural es importante para la calidad de la vida política. Esto es paralelo a un argumento general sobre la relación entre la democracia y el sistema de difusión”.<sup>19</sup>

A pesar de la censura y otras medidas autoritarias tomadas en un intento por silenciar a su oposición, el presidente Moi finalmente perdió la batalla y se vio forzado a aceptar una política multipartidista. La música desempeñó una función central para la consecución de este objetivo. En un comentario sobre la marea política cambiante y volátil que arrasó Kenia a inicios de los noventa, Haugerud indica que la música y el teatro se volvieron vías importantes a través de las cuales las críticas al régimen gobernante “se unieron e influyeron sobre la conciencia individual”<sup>20</sup> conforme la oposición creció y se volvió más pública a finales de 1991 e inicios de 1992.

Algunas canciones se basaron en formas expresivas anteriores, como las populares canciones anticolonialistas de la década de 1920 y los himnos cristianos que se cantaban en los cincuenta, cuyas letras se

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>20</sup> Angelique Haugerud, *The Culture of Politics in Modern Kenya*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 28.

alteraron para alabar a los líderes políticos kenianos que se oponían al gobierno colonial. En 1992 las madres de presos políticos protestaron públicamente en los tribunales de Nairobi cantando canciones funerarias en gĩkũyũ.

En los noventa, el periodo precedente a la introducción de la política multipartidista en Kenia, varios músicos populares gĩkũyũ lanzaron canciones que las autoridades consideraron subversivas, entre ellas las siguientes, todas de Albert Gacheru: “Mũcemanio wa Nyamũ” [“Reunión de los animales”], “Thĩna wa Muoroto” [“Los problemas de Muoroto”], “Mathĩna ma Matiba” [“Las tribulaciones de Matiba”].<sup>21</sup>

El tema “Thĩna wa Muoroto” (que se refiere a Muoroto, un barrio bajo a las afueras de Nairobi que el gobierno demolió) contiene fuertes metáforas que equiparan la destrucción de las casuchas con la obra de Satanás. En la canción, una voz pregunta a Satanás qué tipo de líderes prefiere en este mundo y él responde: “Me gustan los crueles, los que no tienen corazón con los pobres y los niños, los que no están dispuestos a aliviar el sufrimiento de su pueblo”. Las autoridades arrestaron al músico que grabó esta canción, Albert Gacheru, pero después lo liberaron. Los funcionarios dijeron que la canción sobre Muoroto estaba “calculada para causar desafección entre los kenianos y era una amenaza a la seguridad, la paz y el orden del Estado”.<sup>22</sup>

También se prohibió la canción “Mahoya ma Bũrũri” [“Oraciones por la nación”] de Joseph Kamaru, y la policía detuvo al autor para interrogarlo. A continuación se muestra un fragmento de su letra:

<sup>21</sup> Esto se refiere a Kenneth Matiba y Charles Rubia, detenidos en 1990 durante la revuelta en favor de la democracia multipartidista en Kenia, después de que insistieran en realizar una asamblea pública en el histórico sitio de Kamukunji, en Nairobi. Aunque la lucha por la democracia comenzó mucho antes de eso, sus seguidores gĩkũyũ los ven como vanguardias de la eventual reintroducción de la política multipartidista en Kenia.

<sup>22</sup> Angelique Haugerud, 1995, *op. cit.*, p. 30.

Oramos por nuestro presidente, Daniel arap Moi.  
 Moi no puede detener la corrupción, que Dios lo ayude.  
 Moi ni siquiera puede detener la formación de partidos de  
 oposición.  
 Así que Dios ayude al presidente antes de que lo arrojen a  
 la boca del lobo.

Haugerud confirma que las cintas de música popular que el gobierno consideró sediciosa circularon entre un amplio público en Kenia a inicios de la década de 1990:

Los casetes “subversivos” ofrecían importantes alternativas a las versiones oficiales de la historia reciente [...] en ciertas coyunturas históricas, esas formas expresivas pueden ser más que una “válvula de seguridad” que permite continuar el *statu quo* político. En otras condiciones, como las que imperaban en Kenia a inicios de los noventa, esas formas se convierten en armas simbólicas cruciales en las luchas activas por la transformación política.<sup>23</sup>

Haugerud argumenta que la música popular como forma de producción cultural aclara “la competencia por la autoridad moral en Kenia en las luchas políticas contemporáneas por quién controlará al Estado y con qué prácticas e ideales políticos”.<sup>24</sup> La amplia circulación de las cintas “subversivas” fue posible gracias a los cambios en el ámbito político con la inculcación de una cultura de oposición política, especialmente después de la revocación, en 1990, del represivo artículo 2A de la Constitución de Kenia, lo que preparó el camino para el multipartidismo. La introducción de la política multipartidista permitió la expresión de versiones en conflicto de lo que debía ser la nación y, por lo tanto, versiones opuestas de patriotismo.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 29.

En su forma más pura, el patriotismo implica la lealtad de una persona hacia su país, una afinidad por una historia compartida de sacrificio y valores comunes. Los himnos nacionales encapsulan el patriotismo y normalmente celebran un sentido de lugar sagrado, de pueblo y valores e incluso una forma de vida que hace que los ciudadanos amen su tierra natal. Tal es el tipo de patriotismo que se esperaba de los ciudadanos durante la lucha de independencia e inmediatamente después, uno que implicara un apoyo incondicional al gobierno. El problema con esta clase de patriotismo es que no involucraba una abrogación de la responsabilidad individual por parte del ciudadano, y también que ha permitido a los gobiernos llevar a sus ciudadanos a la ruina.

La música y la canción han asumido un primer plano en todos los periodos de transición política desde la segunda guerra mundial. Por ejemplo, Maina wa Kinyatti afirma que durante el Mau Mau las canciones intentaron responder la pregunta fundamental de la colonia: ¿qué es el patriotismo? Y por lo tanto, ¿quiénes son los patriotas y quiénes los traidores?<sup>25</sup> En todos los posteriores periodos de agitación política se ha planteado de nuevo esta pregunta a través de la canción. La versión de patriotismo recién mencionada habría respondido sutilmente a estos cuestionamientos.

Con el tiempo apareció una versión de patriotismo diferente que trascendía la bandera y el himno nacionales. El conflicto surge cuando se percibe que los líderes no actúan teniendo en mente el interés de la gente. En este caso, el apoyo patriótico a los líderes puede considerarse como una traición al pueblo, y viceversa. “Thĩna wa Muoroto”, que se discutió anteriormente, declara directamente una falta de congruencia entre los intereses del gobierno de Kenia y los de su pueblo. En este caso el patriotismo exigía el valor de la convicción propia y la disposición a decir la verdad si uno lo consideraba pertinente para el bien del país. Cuando la narrativa de la desilusión adquirió reconocimiento, como sucedió en Kenia a inicios de los años noventa, los músicos que interpretaban “canciones patrióticas”

<sup>25</sup> Maina wa Kinyatti, *op. cit.*, p. ix.

de pronto fueron calificados como traidores al pueblo, y además se criticó más abiertamente la norma de su arte. Por ejemplo, un artículo periodístico reciente expresa la siguiente queja:

La división entre la lisonjería y el arte desapareció, como sucedió en los regímenes comunistas. En el nuevo género, el contenido político “correcto” era lo único que importaba. Al parecer, las composiciones genuinamente patrióticas como “Kenya Nchi Yetu” [“Kenya, nuestro país”] eran demasiado distantes. Para que una canción se considerara verdaderamente patriótica debía encomiar al presidente o criticar a los “elementos inconformes”. Alabar a la patria no era suficiente: su líder merecía una mención especial.<sup>26</sup>

Éste era el patriotismo aprobado por el régimen. Aunque algunas canciones patrióticas grabadas por artistas comerciales se consideraron buenas composiciones, en muchos casos el contenido de la letra preponderaba sobre la calidad musical. La gran mayoría eran grabaciones apresuradas cuyo único propósito era buscar la atención de aquellos en el poder con la esperanza de entablar una relación de comunicación y obtener alguna recompensa del jefe de Estado o de otros en altos puestos. De manera similar, aunque algunos han sugerido que en su carácter artístico la formación de coros internos por parte de las corporaciones estatales fue un factor positivo para el desarrollo de la música nacional, otros afirman que esos coros estaban abiertos a un abuso difundido por parte de oportunistas que los utilizaban para pedir favores políticos, y de los miembros del coro, que lo veían como un medio para hacer dinero fácil y plantear sus pretensiones personales.

Otro aspecto que causaba feroces críticas hacia estos coros es que alteraban las canciones de gospel introduciendo letras que alababan al presidente. La música adaptó nuevos textos explícitamente políticos a diversas composiciones religiosas que ya existían, con el propósito de elogiar al *establishment* del gobierno. Esta corrup-

<sup>26</sup> Sammy Wambua, “Songsters Outdid Themselves in their Rush to Praise the President’s Regime”, *The Daily Nation*, 24 de diciembre de 2002, p. 13.

ción de la liturgia cristiana se convirtió en un problema con el tributo del coro de St. Stephen al fallecido Mzee Jomo Kenyatta, pues alteró letras de populares himnos eclesiásticos para hacerlos pasar por canciones de alabanza al presidente muerto.<sup>27</sup> Con el tiempo la mayoría de estas canciones se eliminaron de los rituales cristianos porque se creía que se habían envilecido al adquirir cargados significados políticos y alabar a seres humanos mortales y no a Dios. La práctica de adaptar canciones cristianas continuó en la era de Moi, aunque el repertorio resultante no gozó de mucha difusión.

Incluso en la década de 1920 los gĩkũyũ corrompieron himnos cristianos<sup>28</sup> para adecuarlos al ánimo de lucha. Ogot anota: “cuando los asistentes a los mítines al parecer se balanceaban en fervor religioso al compás de ‘Abide With Me’ o de ‘Onward Christian Soldiers’, en realidad se exhortaba a la congregación a pelear por su independencia o a recuperar la tierra que les habían robado”.<sup>29</sup>

La mayor parte de las canciones que se cantaban durante el Mau Mau se desviaron del tono religioso de los himnos cristianos (de los cuales obtuvieron su tonada) para elogiar a los héroes del momento, en su mayoría gĩkũyũ. Un himno cristiano en particular,

<sup>27</sup> Esta práctica tuvo antecedentes durante la batalla por la independencia de Kenia, cuando se modificaron muchas piezas cristianas para encomiar a los luchadores de la libertad.

<sup>28</sup> Pugliese nota que “con frecuencia se utilizaban analogías bíblicas para transmitir mensajes. Por ejemplo, se hacía referencia a Kenyatta como el pastor del pueblo negro [...] y como el instrumento de Dios para la salvación de los gĩkũyũ, puesto que ‘Él recibió de Dios el cayado del liderazgo, como Moisés en Egipto’. Las canciones de alabanza de los jefes coloniales gĩkũyũ eran bastante comunes en los treinta. En los cuarenta se compusieron nuevas canciones para rendir homenaje a los políticos gĩkũyũ que peleaban contra el gobierno colonial”. Cristiana Pugliese, *Complementary or Contending Nationhoods? Gikuyu Political Pamphlets and Songs, 1945-1952*, Nairobi, Institut Français de Recherche en Afrique, junio de 1993, p. 24.

<sup>29</sup> Bethwell A. Ogot, “Politics, Culture and Music in Central Kenya. A Study of Mau Mau Hymns”, *Kenya Historical Review. Special Issue on Some Perspectives on the Mau Mau Movement*, vol. 5, núm. 2, 1977, p. 276.

Me encanta leer sobre el pasado  
 Cuando Jesús vivía en esta tierra  
 Y cómo solía llamar a los niños  
 A que se unieran a su grey.  
 Cómo quisiera ser uno de ellos.

Se corrompió de la siguiente manera:

Me encanta leer sobre el pasado  
 Cuando Mũgo wa Kĩbirũ vivía en esta tierra.  
 Escucho su profecía de que  
 Los blancos vendrán y se irán.  
 Podría ser feliz si los blancos se fueran  
 Para que nuestros niños  
 Tengan un lugar donde vivir.<sup>30</sup>

Incluso había un credo parodiado, al estilo de los himnos, que todo gĩkũyũ debía decir después de cantar los himnos:

Creo en Dios, Padre Todopoderoso  
 Creador del cielo y de la Tierra  
 Y creo en Gĩkũyũ y en Mũmbi  
 Nuestros padres, a quienes Él asignó este país.  
 Ellos engendraron a nueve clanes completos, torturados  
 desde tiempos inmemoriales  
 Durante la época de Waiyaki, Chege y Wang'ombe.<sup>31</sup>

“Los líderes Mau Mau creían firmemente que su causa tenía la aprobación de Dios, que estaba de su lado. Se creía que Kenyatta era el elegido para librarlos del colonialismo”.<sup>32</sup> Cuando Kenyatta tomó el poder de manos de los colonialistas, continuaron

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 283.

las mismas canciones de encomio y los himnos cristianos alterados para servir propósitos seculares y políticos. Éste es uno de los casos en los que los cambios en el entorno político amenazaron la existencia de ciertas prácticas musicales, o bien modificaron su importancia posteriormente. Las canciones de protesta de los años cincuenta se adaptaron para alabar al régimen poscolonial.

La primera respuesta de los músicos a las acusaciones de adulación es que cantan sobre temas relevantes para la gente y expresan sentimientos con los que ésta se identifica. En ciertos periodos las canciones en pro del gobierno (patrióticas) se vendían bien porque, según el argumento, mucha gente deseaba escucharlas. De nuevo, aquí el patriotismo se define en el sentido estrecho de apoyar incondicionalmente al gobierno del momento.

En el punto álgido de la dictadura unipartidista en Kenia, los coros que interpretaban canciones de alabanza<sup>33</sup> al partido en el poder, el KANU, y al entonces presidente Daniel Moi eran elementos endémicos en la vida de los kenianos comunes. Esas canciones se tocaban diariamente después de cada boletín noticioso en la que entonces era la única estación, Kenya Broadcasting Corporation (propiedad del Estado). La tendencia ha permanecido incluso después de la introducción de la democracia multipartidista, ahora que las corporaciones estatales y las instituciones académicas forman parte de las celebraciones anuales del día nacional. Sus canciones son una herramienta para prometer lealtad y rendir honores a los

<sup>33</sup> Cabe señalar en este momento que el género de alabanza ya existía entre la sociedad gĩkũyũ precolonial, con canciones que honraban a diversas personas o grupos de edad por hazañas heroicas. Me vienen a la mente héroes como Wang'ombe wa Ihũra, renombrado por su valentía tras haber matado un leopardo por sí mismo. La década de 1920 atestiguó el avance de los esfuerzos anticolonialistas, cuyo mejor ejemplo se encuentra en el arresto de Harry Thuku en 1922 por parte del gobierno colonial. La popular "Kanyegenyũri" señaló a la primera canción política gĩkũyũ de la época colonial. "Kanyegenyũri" "se compuso para conmemorar el valor de las mujeres gĩkũyũ que protestaron contra el arresto de Thuku. Otro famoso género de canción política, el *mũthĩrĩgũ*, apareció durante la controversia suscitada por la circuncisión femenina en 1929, y quedó prohibido en enero de 1930", Cristiana Pugliese, *op. cit.*, 16.

regímenes que ostentan el poder. Al inicio del colonialismo era el misionero. Los misioneros y los proselitistas introdujeron himnos cristianos con coros sencillos, que se adaptaron ampliamente en las primeras misiones y se utilizaron para enseñar los principios básicos. Las semillas de la penetración colonial en África oriental “se plantaron inicialmente en las misiones y las escuelas cristianas. La música se empleó desde el principio en el adoctrinamiento y la enseñanza de la ideología occidental. Por lo tanto, las canciones y los himnos fueron herramientas importantes en los procesos de subyugación a los nuevos valores y sistemas morales”.<sup>34</sup> Establecer similitudes entre el papel de las canciones como medio para propagar la ideología occidental en las escuelas misioneras, como se mencionó anteriormente, y las canciones de alabanza en la Kenia poscolonial parecería una exagerada simplificación de un tema complejo, pero funciona para los propósitos de este estudio. El hecho subyacente es que la música, y en este caso la música coral, es una herramienta crucial de propaganda.

En una entrevista que concedió a un periódico en 2002, poco después de la caída de Moi, el músico Kamaru, que se presentó en muchos actos públicos que oficiara el presidente Moi, negó que el gobierno usara a los músicos, diciendo que en su caso y en el de muchos otros artistas que interpretaban esas canciones el objetivo era meramente comercial porque había un mercado para las canciones que elogiaban a Moi y al KANU: “Tuve buenas ventas con ‘Chunga Marima’ porque tenía atractivo comercial y creo que otros lo vieron desde la perspectiva comercial”. Kamaru agregó que no recibió remuneración alguna por parte de la residencia oficial por sus temas, pero admitió que el presidente Moi era generoso con los músicos que tocaban en sus actos y les daba fuertes dádivas en efectivo.<sup>35</sup> Cuando cambió la situación política, el presidente Moi

<sup>34</sup> Gregory Barz, *Performing Religion. Negotiating Past and Present in Kwaya Music of Tanzania*, Nueva York, Rodopi Publishers, 2003, p. 57.

<sup>35</sup> John Kariuki, “Flashback to Praise Songs Era”, *Sunday Nation*, 3 de noviembre de 2002, Lifestyle, p. vii.

también se negó a creer que la avalancha de canciones contra el KANU antes de las elecciones generales de 1992 fuera una respuesta al deseo del mercado de expresar tales sentimientos políticos. Se distanció de los músicos que afirmaban estar en la nómina de los partidos de oposición.

Una de las más destacadas críticas al estado de la nación keniana pronunciadas por un músico gĩkũyũ a inicios de la década de 2000 fue el álbum *Sawa Sawa* (en kiswahili: *Todo está bien*), de Eric Wainaina. Wainaina me lleva de vuelta a la otra versión de patriotismo, que suele verse en oposición a la lealtad ciega al gobierno. Esta versión dicta que un ciudadano tiene el deber de emitir un juicio independiente y razonado sobre si las acciones de su gobierno velan por los intereses del país. Aunque la gente pueda tener diferentes estándares y llegar a diferentes conclusiones a partir del mismo hecho, lo que importa no es que haya unanimidad en las creencias, sino que los ciudadanos decidan por sí mismos si las acciones de un gobierno en particular velan por los intereses de su país. En este sentido, la canción de Wainaina puede considerarse patriótica. La primera pista del álbum, que fue un éxito en todo el país, lamenta el nivel de corrupción prevalente en Kenia. Esta canción, “Nchi ya Kitu Kidogo” (en kiswahili: “El país de algo pequeño”), se traduce comúnmente como “La tierra de la corrupción”. El tema no sólo resultó atractivo para el público keniano sino que también lanzó al artista al estrellato y le valió compartir el premio de mejor canción en la categoría de África oriental en la entrega anual de los premios Kora, realizada en Sudáfrica en 2002. Tras un par de meses de su lanzamiento “Nchi ya Kitu Kidogo” llegó a ser la encarnación misma del deseo de los kenianos de vivir en una sociedad sin corrupción.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Los medios de comunicación controlados por el gobierno se encontraron en un predicamento cuando la canción que no quisieron difundir fue nominada para los premios Kora, ante lo cual no tuvieron otra opción que transmitirla, pues ya gozaba de reconocimiento internacional.

Bajo el presidente Daniel Moi, organismos anticorrupción tales como Transparencia Internacional clasificaban normalmente a Kenia como uno de los países más corruptos del mundo.<sup>37</sup> Asimismo, el FMI y el Banco Mundial retuvieron millones de dólares de ayuda hasta que se tomaran medidas específicas para luchar contra la corrupción. Transparencia Internacional ha argumentado que el soborno contribuye a los altos niveles de pobreza en la mayoría de los países en desarrollo, como observó Peter Eigen, presidente de la organización, durante el lanzamiento del índice de percepción de la corrupción 2002:

Las élites políticas y sus compinches siguen aceptando sobornos en toda oportunidad. En colusión con empresarios corruptos, atrapan a países enteros en la pobreza y obstaculizan el desarrollo sustentable. Se considera que la corrupción es peligrosamente alta en las zonas pobres del mundo, pero también en muchos países cuyas empresas invierten en los países en vías de desarrollo.

La corrupción permea todos los niveles de la vida pública en Kenia. *Kitu Kidogo*, que literalmente significa “algo pequeño”, es lo que la gente común paga diariamente para ganar el favor de los burócratas de bajo rango. Para internarse en un hospital, para obtener una licencia de manejo o si la policía lo detiene a uno, hay que sobornar al funcionario en turno. La canción de Wainaina afirma que el problema existe absolutamente en todas partes:

*Huko Kenyatta madawa zimeisha*  
*Masheet zauzwa marikiti mia kwa mia ah*  
*Wafanyi kazi waenda miezi bila pesa*  
*Ni bahati ukitibiwa.*

<sup>37</sup>El vigilante anticorrupción Transparencia Internacional colocó a Kenia entre los cinco países más corruptos del mundo en 2000 y en el lugar 84 de 90 en su índice de percepción de la corrupción de 2001. La revelación se realizó en Berlín el 28 de agosto de 2002, cuando de nuevo Kenia dominó en los diez principales lugares de las naciones más corruptas del mundo; [www.transparency.org](http://www.transparency.org) (10 de octubre de 2002).

[En el Hospital Nacional Kenyatta no hay medicinas;  
Las sábanas de las camas se venden a precios de remate;  
El personal del hospital pasa meses sin sueldo;  
Tienes suerte si te tratan.]

Hacia el final del reinado del KANU los kenianos se exasperaban cada vez más con la corrupción, sobre todo porque la situación económica se encontraba en deterioro y los niveles de pobreza eran insostenibles. Los ciudadanos comunes atribuían este predicamento únicamente a los líderes del país, quienes, según afirmaban, habían saqueado los recursos. Sin embargo, como los ciudadanos no están exentos de participar en prácticas corruptas, la culpa no es únicamente de los líderes. Achille Mbembe, que describe esta situación como una zombificación mutua entre gobernantes y súbditos, afirma:

[L]a relación poscolonial no es primordialmente una relación de resistencia ni de colaboración, sino que puede describirse de mejor manera como una cohabitación ilícita, una relación que se volvió tensa por el hecho mismo de que el comando y sus “súbditos” tienen que compartir el mismo espacio vital.<sup>38</sup>

El pueblo keniano detesta los inconvenientes que la corrupción causa en su vida, pero en lo individual muy pocas personas se oponen a ganar dinero en un negocio de este tipo, siempre y cuando nadie los exponga.

El reconocimiento de esta contradicción es parte de lo que el público aprecia en la acusación llena de humor de Wainaina sobre la situación en Kenia. Otro aspecto atractivo de la canción es que hace reír a la gente con su ingenioso uso de diferentes palabras en caló para denominar a la corrupción. En un concierto Wainaina arrojó puñados de bolsitas de té, para deleite del público. La pa-

<sup>38</sup> Achille Mbembe, “Provisional Notes on the Postcolony”, *Africa*, vol. 62, núm. 1, 1992, p. 4.

labra *chai*, que significa té, también es una forma vulgar de decir “soborno”. El artista canta:

*Ukitaka chai ewe ndugu nenda Limuru.*

[Si quieres té (soborno), hermano, ve a Limuru.]<sup>39</sup>

En otra letra advierte:

*Ukitaka soda ewe Inspekta burudika na Fanta.*

[Si necesita un refresco (soborno), inspector de policía, refrésquese con una Fanta.]

El mensaje de la canción molestó al gobierno y, aunque las estaciones de radio independiente siguieron transmitiéndola constantemente, se le negó tiempo aire en las estaciones del Estado. En un festival musical al que fue el entonces vicepresidente keniano George Saitoti los organizadores trataron de evitar que Wainaina interpretara “Kitu Kidogo”, pero tras una enérgica protesta del público, el grupo la tocó. Wainaina dice: “Mi proceso de pensamiento era: No voy a detenerme porque a algunas personas les moleste esto. Tenía al vicepresidente frente a mí y es importante transmitir este mensaje”.<sup>40</sup>

Por el lado positivo, aunque aún falta mucho para eliminar la corrupción, hace una década habría sido difícil que “Nchi ya Kitu Kidogo” se transmitiera en radio o se vendiera públicamente en las tiendas. Sin embargo, con el avance de la política multipartidista y las prácticas democráticas relacionadas, la cultura del miedo y la supresión en Kenia ha retrocedido. Jóvenes kenianos como Eric Wainaina están utilizando su nueva libertad para intentar cambiar los antiguos hábitos nocivos de sus líderes y los ciudadanos.

<sup>39</sup> Limuru es una importante zona productora de té en Kenia.

<sup>40</sup> Eric Wainaina en una entrevista, en Ishbel Matheson, “Kenians Dance against Graft”, *BBC News*, 18 de septiembre de 2001.

Según este tipo de patriotismo, tanto los ciudadanos que apoyan una acción gubernamental en particular como aquellos que se oponen a ella se comportan de manera patriótica porque han tomado una decisión independiente, aunque sea diferente, sobre el curso de acción que será beneficioso para el país.

## CONCLUSIÓN

Esta visión general de la relación entre la música y la política en Kenia en el último medio siglo revela que en verdad la música ha fungido como un sitio primario para desafiar el poder. En reacción a la opresión del Estado, incluidas la censura y la propaganda manifiesta, los músicos una y otra vez han tenido un papel privilegiado al ofrecer narrativas alternativas gracias a su acceso a una plataforma política. Surgieron contraculturas que prosperaron a pesar de las medidas de censura ocasional, aunque a veces represiva, que se emprendieron para silenciarlas. Las canciones populares producidas lejos de los ojos del *establishment* oficial brindaron espacios en los que la gente podía no sólo experimentar momentos de libertad, sino también construir sus propios regímenes de verdad y significado en la música. En última instancia, estos regímenes alternos de verdad eran equivalentes a narrativas opuestas de patriotismo oficial: definiciones de en qué consiste actuar en beneficio de la nación. Generalmente abundan las variaciones de lo que constituye el patriotismo cuando se percibe que los líderes actúan contra su pueblo. Sin embargo, los músicos kenianos no siempre han mantenido la superioridad moral a ojos de su pueblo, pues es cierto que se ha acusado a muchos de apoyar a los regímenes despóticos a través de canciones de alabanza patriótica para los gobiernos autoritarios. Estos músicos, acusados de lisonjería para engrandecimiento personal o para aumentar su acceso al poder y el dinero, responden que sus motivos eran económicos, no políticos, y que sólo cantan lo que muchas personas desean oír. Este argumento lleva a la superficie los conflictos fundamentales que surgen en torno

de las complejas transacciones que se realizan en la intersección del dinero y el poder. Los músicos constantemente han debido negociar los conflictos y las congruencias entre el poder político que se ejerce dando una voz a los intereses de los gobernantes o los de los súbditos de la nación, y los beneficios económicos de hacerlo, que se obtienen a través de dádivas o gracias al acceso al mercado masivo. No obstante, sean cuales sean sus acciones, al parecer en última instancia se juzgan de acuerdo con las expectativas morales de un poeta de alabanza tradicional: que utilicen adecuadamente su acceso privilegiado a la plataforma, es decir, para levantar su voz en favor del bien común.

Joseph Kamaru es un músico *gīkūyū* que ha combinado el poder de la alabanza y la protesta en su música a lo largo de más de cinco décadas, bajo diferentes gobiernos. El próximo capítulo se basa en un análisis detallado de Kamaru y su hábil uso de la lengua *gīkūyū* en su balance entre ser una piedra en el zapato para el gobierno y su colaborador.



### 3. LA MÚSICA DE JOSEPH KAMARU: CORTAR CON “PALABRAS”, NO CON “ESPADAS”

La obra del músico Joseph Kamaru es un tema casi inevitable en una discusión sobre la música popular gĩkũyũ de la Kenia poscolonial. Mediante sus letras, que tocan la mayoría de las facetas de la vida cotidiana en Kenia, Kamaru demuestra que las canciones populares son redes de ambigüedad que se prestan a lecturas muy divergentes. Según argumenta Hofmeyr, “las carreras de los músicos populares con frecuencia atraviesan posiciones casi absurdamente diferentes conforme los artistas, camaleónicos, improvisan en torno de la caótica pluralidad de la poscolonia, la exploran y, de hecho, la dramatizan”.<sup>1</sup> Kamaru cumple esta función especialmente gracias a su hábil uso y su vasto conocimiento de la lengua y las tradiciones gĩkũyũ en sus canciones. Este capítulo explora la ambigüedad del músico junto a las contradicciones del Estado poscolonial de Kenia. En este contexto, “cortar con palabras” se refiere a la inclinación de Kamaru por hablar sin rodeos, y a su uso de palabras, proverbios y metáforas del repertorio cultural gĩkũyũ, a la vez que ofrece un profundo análisis de la política de la época.

Al analizar las canciones de Joseph Kamaru este capítulo se centra en la ambigüedad del músico a lo largo de las etapas cambiantes de la política en Kenia. Por lo tanto, resulta muy interesante el uso que da a la lengua y las metáforas, y su apropiación del rico repertorio de costumbres y tradiciones gĩkũyũ, mediante los cuales captura hábilmente las ambivalencias y las contradicciones de la Kenia poscolonial. Como se verá más adelante, las canciones de

<sup>1</sup> Isabel Hofmeyr, “Popular Literature in Africa, Post-Resistance Perspectives”, *Social Dynamics*, vol. 30, núm. 2, 2004, p. 131.

Kamaru ponen en primer plano temas de identidad (clase, grupos y comunidades étnicas y etnicidades). Así, estas canciones están “representando facetas de perspectivas, prácticas y experiencias en un mundo que tiene ambivalencias y contradicciones”.<sup>2</sup> En este capítulo las canciones se analizan como textos. De acuerdo con Hanks, es posible asumir que el texto “heurísticamente designa cualquier configuración de signos susceptible de que alguna comunidad de usuarios la interprete de manera coherente”.<sup>3</sup> En la misma línea, Fairclough define que el texto se refiere a “cualquier producto de la interacción social, ya sea hablada o escrita”.<sup>4</sup> A la luz de lo anterior, el común denominador es el elemento social de los textos, que en este capítulo son las canciones de Kamaru. Kwaramba anota:

Los textos no se estudian como meros productos de creatividad literaria, sino como productos terminados de procesos sociales y también como posibles vehículos para moldear y remoldear dichos procesos sociales.<sup>5</sup>

Ella agrega que existe una relación entre la lengua, el poder y la ideología. Este capítulo trata la música de Kamaru y su uso de la lengua como un producto y un recurso que dan forma a las relaciones sociales. Después de presentar a Kamaru, el capítulo aborda sus esfuerzos creativos durante los regímenes de Jomo Kenyatta y de Daniel arap Moi. Al analizar estas canciones re-

<sup>2</sup> Kimani Gecau, “The 1980s Background to the Popular Political Songs of the Early 1990s in Kenya”, en Rino Zhuwarara, Kimani Gecau y Mariana Drag (eds.), *Media, Democratization and Identity*, Harare, University of Zimbabwe, 1993, p. 151.

<sup>3</sup> William F. Hanks, “Text and Textuality”, *Annual Review of Anthropology*, núm. 18, 1989, p. 95.

<sup>4</sup> N. Fairclough, *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 4.

<sup>5</sup> Alice Dadirai Kwaramba, *Popular Music and Society. The Language of Protest in Chimurenga Music, The Case of Thomas Mapfumo in Zimbabwe*, IMK report núm. 24, University of Oslo, 1997, p. 15.

sulta crucial comprender por completo las circunstancias que rodearon a la producción de la canción y al cantante. Este capítulo interpreta los textos de las canciones, que no son independientes del mundo extratextual.

## KAMARU EL MÚSICO

De los artistas *gĩkũyũ*, Joseph Kamaru se clasifica entre los más prolíficos y exitosos de la industria, pues ha grabado al menos 300 sencillos desde 1966, con ventas récord en el orden de 500 000 unidades. Sus canciones brindan un comentario sobre los temas sociales y políticos actuales y el artista es renombrado por plasmar con gran destreza en sus letras las tradiciones y las costumbres *gĩkũyũ*. Algunas de sus melodías son adaptaciones de tonadas que circulaban en los años 1930 y 1940. En ocasiones Kamaru se ha aventurado a escribir en swahili y en inglés, con resultados mixtos. Su casete *Chiira wa Mama Chirũ* contiene un amplio rango de estilos, desde el “cavacha”, cercano al *benga*, a otros con algunos elementos subyacentes del folclore *gĩkũyũ*.

La popularidad de Kamaru ha aumentado a lo largo de las décadas debido a que utiliza temas que tienden a tratar la existencia y las luchas de la vida diaria de la gente, ya sea en política, religión, economía o cultura. Asimismo, Kamaru ha tenido escauceos con el mundo de lo obsceno; su *X-Rated Adults Only*, clasificado como canciones folclóricas para adultos, sonaba casi como un Kamasutra en *gĩkũyũ* con acompañamiento musical. Las canciones tienen un estilo de llamada-respuesta en el que Kamaru lleva la voz cantante. La vocalista principal también tiene una manera excepcional de recitar poderosamente las respuestas del lado de la mujer. Musicalmente, el estilo incluye algunas suaves guitarras *benga* que tintinean con tambores mezclados y un dulce toque de flauta que crea un telón de fondo ambiental para el desarrollo de la sensual historia. Algunas canciones famosas del álbum son “Kĩndũ Kĩa Mũnaĩ”, “Hũũĩ Wainaga” y “Mũthũngũci”, la mayoría derivadas de

canciones tradicionales sobre la circuncisión pertenecientes a la comunidad gĩkũyũ.

Una de las tiendas de música ubicadas en River Road, en Nairobi, es Kamaru's City Sounds, propiedad de Joseph Kamaru. Desde su conversión al cristianismo, en 1993, el artista se ha dedicado a la música gospel, pero sus obras de hace 40 años aún se venden bien y son relevantes en la actualidad.

Una de las canciones de Kamaru del álbum *Hits from the 1960s*, "Ndari ya Mwarimũ" ["El consentido del profesor"], formaba parte de una obra teatral, *Slow down my teacher, you've gone too far!*, de la autoría de J. P. R. Ochieng-Odero, interpretada por Proper Art Creations en muchas ciudades de Kenia, Uganda y Tanzania en 2001. La obra buscó abrir la conciencia de los jóvenes al problema social de las relaciones entre maestros y alumnos, y es un ejemplo único de colaboración entre un músico y un dramaturgo.

En gran medida Joseph Kamaru conforma el epicentro de la música gĩkũyũ de los años sesenta y setenta, durante el gobierno de Kenyatta. Kamaru ha grabado exitosos discos desde 1967, cuando lanzó "Celina". Hubo otros músicos famosos en el mismo periodo, pero se ocupaban de otros temas, como las relaciones, la cultura, la urbanización, la religión y las tradiciones, por lo que Kamaru parecía el único músico gĩkũyũ que tenía el valor de comentar sobre política a través de su música. Él se ve a sí mismo como un "maestro que expresa los valores tradicionales de su cultura, así como comentarios al respecto de la sociedad contemporánea".<sup>6</sup>

Kamaru considera que el papel del músico en la sociedad es el de custodio de la cultura de la comunidad. En la mayoría de sus canciones la letra tiene la intención de iluminar a su audiencia sobre la cultura gĩkũyũ. En la canción "Mĩtugo ya Agĩkũyũ" ["Las costumbres de los gĩkũyũ"], instruye al público sobre los aspectos más importantes de la cultura, las tradiciones y las costumbres de los gĩkũyũ. La canción podría parecer un resumen del libro *Frente*

<sup>6</sup> Véase Doug Patterson, "The Life and Times of Kenyan Pop", en *World Music: The Rough Guide*, 1999.

*al monte Kenia* (1938) de Kenyatta,<sup>7</sup> en el que párrafo tras párrafo se mencionan los nombres de los clanes gĩkũyũ, el arreglo tradicional de la casa gĩkũyũ, las diversas ceremonias de la comunidad, las generaciones, y cómo se compartía la carne según criterios de género y edad, así como las diversas danzas y atuendos tradicionales.

Empero, en sus letras se encuentra latente un ingenioso llamado a la unión del pueblo gĩkũyũ contra cualquier adversidad. La canción “Nĩ Maitho Tunĩite” [“Sólo nos hacemos de la vista gorda”], que literalmente significa “sabemos lo que hacemos”, o “sabemos lo que pasa pero somos pacientes”, empieza con la pregunta:

*Thuraku cingĩonekire hakuhĩ na nyũmba rĩ, andũ mekaga atĩa?*  
[¿Qué hacíamos cuando se veían hormigas safari cerca de la casa?]

En la siguiente línea responde:

*Twathiũrũrũkagĩria nyũmba na mũhu.*  
[Vertíamos cenizas calientes alrededor de nuestra casa.  
(Para mantenerlas lejos.)]

Después continúa:

*Nĩtũkĩharĩrie mũhu tondũ mũndũ ũrĩ harĩa rũgũrũ  
nĩaretotora.*  
[Entonces tengamos lista la ceniza, porque ese hombre al oeste está fanfarroneando.]

La canción se produjo en 1983, cuando Moi, que entonces era presidente, decidió impedir todas las asociaciones tribales para

<sup>7</sup> *Facing Mount Kenya. The Tribal Life of the Gikuyu* (1938), de Jomo Kenyatta, es un estudio etnográfico y antropológico de las costumbres, la cultura, la historia y la vida en general del pueblo gĩkũyũ precolonial. Kenyatta, que pertenecía a la comunidad, se convirtió en el primer presidente de Kenia tras la independencia de los británicos el 12 de diciembre de 1963.

consolidar su poder. Se creyó que la prohibición se dirigía particularmente a GEMA (Asociación de Gikuyu, Embu y Meru, por sus siglas en inglés), una fuerte agrupación que reunía a las tres comunidades<sup>8</sup> que habitan en torno al monte Kenia. En la misma canción, Kamaru advierte que *Kĩrĩnyaga nĩ ïmwe* [“Todos los pueblos que rodean al monte Kenia son uno solo”], y les dice que hagan sacrificios al Dios de Kirinyaga para que *mbĩa ïrũmũkie nganangũ* [“la rata suelte las correas de la canasta”]. Asimismo, advierte que *Nĩ maitho tunĩite, njũkĩ cingiuma mwatũ, nĩ kũrĩ ãngĩrutwo rũboora* [“estamos siendo pacientes; si las abejas salen del panal, picarán a alguien”]. Kamaru recuerda a la comunidad sus experiencias pasadas en un proverbio muy revelador:

*Ngui ïtoĩ ngarĩ, ndĩkũnjaga matũ, ïhiũragia gĩcuthĩ  
yeterere gĩkuũ.*

[Un perro que no conoce al leopardo no huirá, sólo moverá la cola esperando la muerte.]

Éste es un ejemplo de la diestra aplicación de la lengua gĩkũyũ por parte de Kamaru, que permitió a la canción escapar de los ojos de los censores cuando la supresión de la libertad de expresión se encontraba en su cenit en Kenia. La ambigüedad lingüística, en virtud de la cual una canción puede tener varios significados, es el aspecto distintivo de la música de Kamaru. Antes de adoptar este estilo, las canciones que compuso durante periodos de crisis nacional eran más explícitas, como se verá más adelante.

Sus temas más críticos datan de épocas de crisis políticas. Por ejemplo, en 1969 compuso una canción en defensa del presidente Kenyatta sobre alegatos de que estuvo involucrado en el asesinato del sindicalista y miembro del parlamento Tom Mboya. El homicidio generó fuertes tensiones étnicas entre los gĩkũyũ y los luo, los

<sup>8</sup> Las lenguas de estas tres comunidades son inteligibles entre sí y se basan en su proximidad geográfica; ellos se consideran primos y han compartido un vínculo político durante mucho tiempo.

dos principales grupos étnicos de Kenia.<sup>9</sup> Pero Kamaru daría un vuelco unos seis años después, cuando se halló el cuerpo mutilado del primer ministro populista Josiah Mwangi Kariuki (conocido como J. M.) en el bosque de Ngong, a las afueras de Nairobi. De nuevo se apuntaron muchos dedos acusadores al gobierno. Cuando Kamaru lanzó su canción “J. M. Mwendo nĩ Irĩ” [“J. M., el héroe del pueblo”], el gobierno la prohibió. Kamaru había hecho un llamamiento al arresto y el enjuiciamiento de los asesinos (aunque hasta ahora no se haya confirmado, se ve claramente la mano del gobierno de Jomo Kenyatta en el asesinato). D. K. Kamau, otro conocido músico, también compuso una canción que critica al gobierno por el asesinato de Kariuki. No obstante, tras la muerte de Kenyatta, el mismo Joseph Kamaru, cuya canción de 1975 se había prohibido, lanzó “Musa wa Andũ Airũ” [“El Moisés del pueblo negro”], en la que establecía una analogía entre el Moisés de la Biblia y Kenyatta.

Como comenta Haugerud, el teatro y la música invocan símbolos polivalentes que pueden inspirar acciones políticas contradictorias.<sup>10</sup> Así, este capítulo plantea que las producciones culturales siempre reflejan una competencia por autoridad moral en las luchas políticas contemporáneas. El argumento se ancla en el entendimiento de que una cultura política nacional es una “colección imprecisa de significados cambiantes, de múltiples autores y de-

<sup>9</sup> Tras el asesinato de Tom Mboya en 1969 había un descontento creciente y se apuntaba con el dedo al ejecutivo. Con un periodo de inestabilidad inminente, Kenyatta y sus consejeros comenzaron a prometer a los gĩkũyũ que consolidarían la solidaridad tribal y política contra sus adversarios, que en general se creía era la comunidad luo. En las ceremonias de juramento prometían: “la bandera de Kenia no saldrá de la ‘Casa de Mumbi’”, B. A. Ogot y W. R. Ochieng, *Decolonization & Independence in Kenya 1940-93*, Londres, J. Currey, 1995, p. 102, y Andrew Morton, *Moi. The Making of an African Statesman*, Londres, Michael O’Mara Books, 1998, p. 160. El pueblo gĩkũyũ invoca el nombre de sus ancestros míticos cuando la comunidad se siente amenazada. Se reverencia a Mumbi como la madre de la tribu.

<sup>10</sup> Angelique Haugerud, *The Culture of Politics in Modern Kenya*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 32.

pendientes del contexto; es el resultado de un proceso constante de producción de cultura”.<sup>11</sup>

El capítulo analiza varias canciones que se produjeron durante periodos emocionantes de la historia de Kenia. En los años sesenta, la música de Kamaru consistía principalmente en canciones de amor, lo que se pone de manifiesto en su éxito “Celina”, que lo proyectó al estrellato de la música en Kenia. Cabe mencionar que antes de esto había lanzado “Ūthoni wa Mbathiini”, que aún se centraba en las relaciones. Sin embargo, a lo largo de los años las canciones de Kamaru abordaron diversos temas: la cultura, la tradición, la historia y la política y, a últimas fechas, dio un giro hacia la música gospel. En un lapso de más de cuatro décadas, Kamaru ha sido reconocido por los académicos especializados en su música. Douglass Patterson lo llama el “Rey del pop kikuyu”, Gĩcingiri Ndĩgĩrĩgĩ se refiere a él como el “Maestro de las masas” y sus oyentes lo han visto como un “profeta”. Más adelante en este capítulo se verá que los temas de los que canta en ocasiones llegan a ocurrir en realidad.

## LA MÚSICA DE KAMARU DURANTE LOS AÑOS DE KENYATTA

[L]a relación poscolonial no es primordialmente una relación de resistencia ni de colaboración, sino que puede describirse de mejor manera como una cohabitación ilícita, una relación que se volvió tensa por el hecho mismo de que el *comando* y sus “súbditos” tienen que compartir el mismo espacio vital.<sup>12</sup>

Jomo Kenyatta, el primer presidente de Kenia, gobernó desde 1963, cuando el país obtuvo su independencia, hasta su muerte en 1978. Este capítulo sondea cómo la música de Kamaru fue de la mano con los eventos históricos que se sucedieron durante esos

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>12</sup> Achille Mbembe, “Provisional Notes on the Postcolony”, *Africa*, vol. 62, núm. 1, 1992, p. 4.

años. Como se mencionó anteriormente, la canción de Kamaru de 1969 tras el asesinato de Tom Joseph Mboya claramente apoyaba al gobierno del momento. Aunque se atribuye gran parte de la culpa de la mayoría de las crisis políticas de África al legado colonial, los problemas políticos en Kenia y las grietas en la nación se intensificaron en 1969 por diversos sucesos. Ese año se realizaron elecciones generales por segunda vez. El único partido de oposición del momento, la UPK (Unión del Pueblo de Kenia) fue prohibido y su líder *de facto*, Jaramogi Oginga Odinga, fue encarcelado. Se avivaron las tensiones étnicas entre los gĩkũyũ y los luo, y la visita de Kenyatta a Kisumu (que entonces se consideraba el bastión de la oposición a su régimen) estuvo manchada por la violencia. Este contexto dio forma a la canción “Arooma Ka” [“Que esté bien muerto”], en la que Kamaru rechaza enérgicamente a aquellas personas que afirmaban que Kenyatta estaba demasiado viejo para gobernar y les advierte:

*Arooma ka* [Que esté bien muerto.]  
*Aroitika* [Que se marchite]  
*na mahũri make* [Y sus pulmones]  
*makarĩwo Kĩrĩnyaga* [Serán devorados en el monte Kenia]  
*nĩ tũihũ twa mĩrũngarũ* [Por mangostas.]  
*Jogoo ya Kanu*<sup>13</sup> [El gallo del KANU (el símbolo del partido)]  
*Nĩyo ikwambata igũrũ* [¡Se izará por siempre en lo alto!]

En su canción Kamaru intenta mostrar la popularidad de la que goza Kenyatta desde Mombasa a Kisumu, desde Ngong a Karimatura (Garba Tulla). Más adelante se verá que la mención de Ngong es significativa.

A pesar de emitir comentarios sobre la situación política y expresar su apoyo al partido gobernante, Kamaru también apunta a la

<sup>13</sup> El KANU era el partido en el poder bajo Mzee Jomo Kenyatta y el que gobernó inmediatamente después de la independencia hasta diciembre de 2002, cuando el partido perdió ante una coalición de partidos de oposición, la NARC, National Rainbow Coalition (Coalición Nacional Arco Iris, por sus siglas en inglés).

relación de depredador-presa que caracterizaba las tensiones entre la élite gobernante. Con base en la metáfora de la mangosta, la ambigüedad se expresa claramente, dado que el gallito era y sigue siendo el símbolo del partido KANU. Las mangostas son la mayor amenaza para un avicultor, pues se sabe que cuando atacan devoran numerosos pollos. Sin embargo, aquí la implicación es que Kenyatta es el gallo principal, que aquellos que se oponen a él son gallinas o pollos jóvenes vulnerables al ataque de la mangosta. Esta metáfora también implica que todos los kenianos eran gallinas al mando del gallo y que su castigo ideal era arrojarlos a las mangostas, el peligro más común para estas aves. La mención del monte Kenia, la mítica morada de Ngai, dios de la comunidad gĩkũyũ, otorga connotaciones étnicas a la canción.

Una afirmación de Kenyatta en un discurso que pronunció en 1975 reiteró más o menos lo mismo. Frente a la disconformidad y la oposición de su gobierno tras el escalofriante homicidio del premier populista Josiah Mwangi Kariuki, como se observa en el siguiente ejemplo, y el intento por encubrirlo, advirtió severamente: “El halcón está en el cielo. Está listo para descender sobre los pollos descarriados”.<sup>14</sup> En unos cuantos días la oposición se debilitó, pero la crisis por la muerte de Kariuki lo rondó hasta su fallecimiento en 1978.

El año 1972 marcó la muerte en circunstancias sospechosas de otro político prominente, Ronald Ngala, que no se ha desentrañado hasta el momento. No obstante, Kamaru no lanzó una canción al respecto en 1972, sino mucho después, a la muerte de otro político famoso en 1975. Ese año se halló en el bosque Ngong el cadáver mutilado de J. M. Kariuki, conocido entre la gente como J. M., quien estuvo detenido como miembro del Mau Mau y era un populista miembro del parlamento. Se dice que fue uno de los políticos prominentes que lideró la defensa de la gente sin tierra y los ocupantes ilegales de predios en el país. Él criticaba la política del

<sup>14</sup> Norman N. Miller, *Kenya. The Quest for Prosperity*, Boulder, Westview Press, 1984, p. 53.

gobierno de revender terrenos a los pobladores coloniales mientras que la mayoría de los kenianos no poseían tierras. A Kenyatta no le parecía gracioso que expresara sus críticas tan abiertamente, y muchos vieron en su asesinato la voluntad de silenciarlo por siempre. La pregunta que habría hecho la mayoría de la gente era cuál sería el siguiente tema de Kamaru. Pero nunca repitió el error que cometió en 1969; esta vez compuso una canción muy crítica del gobierno:

*Thirikari tondũ Kariũki nĩakua* [Las autoridades, ahora que  
Kariuki está muerto,]  
*Aruĩtwo magego na maĩtho* [Que le quitaron los dientes y le  
sacaron los ojos,]  
*Na ti kũiya kana kũragana* [Y no era un ladrón ni un asesino.]  
*Thakame ndĩgaitĩke nĩũndũ wake* [No derramemos más sangre.]  
*Rekei Ngai arute wĩra wake* [Dejemos que Dios haga su trabajo.]

La canción no sólo describe el espantoso homicidio; también cuestiona al gobierno para que responda por la muerte de un hombre inocente. De alguna manera este tema contradice a otro anterior que profetizaba tragedias a quien criticara el gobierno de Kenyatta. Aunque las mangostas de monte Kenia no comieron el cuerpo de Kariuki, ¡lo mutilaron y lo dejaron a merced de las hienas en el bosque de Ngong! Ngong se menciona anteriormente en la canción de 1969. ¿El profeta Kamaru?

La irritante estrofa que expresaba crítica y pudo haber causado la prohibición de la canción vaticinaba un destino funesto a cualquiera que estuviera involucrado en el asesinato:

*Mũmũtinia ciĩga ciothe cia mwĩrĩ* [Quien haya mutilado su  
cuerpo,]  
*Mũmũtwari mũhara-inĩ wa nyamũ* [Quien lo haya llevado con  
los animales salvajes,]  
*No nginya akagario na mwaũ* [Se enrollará en una colmena]  
*Mũingi wothe wa Kenya wĩroreire* [Ante los ojos del público de  
Kenia.]

Kamaru invoca las costumbres *gĩkũyũ* para transmitir un mensaje. En la sociedad *gĩkũyũ* precolonial se enrollaba a los delincuentes con una colmena y se los hacía rodar cuesta abajo para castigarlos, de acuerdo con Wanjohi.<sup>15</sup> Aunque el gobierno negó cualquier responsabilidad, todo indicaba que estuvo involucrado. En el parlamento, cuando se le pidió que rindiera cuentas sobre el paradero del primer ministro, el entonces vicepresidente Daniel arap Moi (quien después se convertiría en presidente) no tuvo reparos en mentir diciendo que Hon Kariuki se encontraba en un viaje de trabajo a Zambia. Más adelante un comité parlamentario selecto también implicó al gobierno. La canción de Kamaru se prohibió en la única estación nacional: Voice of Kenya (vok).<sup>16</sup>

La muerte de Kariuki, que era *gĩkũyũ*, llevó a una división interna en esta comunidad,<sup>17</sup> así como a una revuelta contra el gobierno en el parlamento.<sup>18</sup> El giro que dio Kamaru a partir de la crisis política de 1969, tras el homicidio de Tom Mboya, puede interpretarse así. Este tema se retoma más adelante, cuando se analiza al público. Tras haber criticado duramente al gobierno —y por extensión al presidente— por el asesinato de Kariuki, hubo dos sucesos importantes en 1978 relacionados con la música de Kamaru.

La mañana del 22 de agosto de 1978 murió el primer presidente de Kenia, Jomo Kenyatta, en la residencia oficial de Mombasa.

<sup>15</sup> Gerald Joseph Wanjohi, *The Wisdom and Philosophy of African Proverbs. The Gikuyu World-View*, Nairobi, Paulines Publications Africa, 1997, p. 216.

<sup>16</sup> Otro músico, D. K. Kamau, compuso una canción sobre el brutal asesinato de J. M. Kariuki. Parte de la letra apuntaba a la creencia popular de que el gobierno lo había planeado. “Se rumora que llamaron al músico a Gatundu [la casa de Kenyatta] y el presidente, Jomo Kenyatta, lo azotó duramente con la palmeta, su método preferido para castigar el disenso, incluso de sus colegas políticos”. Véase [www.enchanted-landscapes.com/k\\_music/3\\_music\\_dkkamau.htm](http://www.enchanted-landscapes.com/k_music/3_music_dkkamau.htm), consultado el 25 de julio de 2009.

<sup>17</sup> Un dicho popular tras la muerte de Kariuki era “las hienas devoraron a una de las suyas”, que significaba que el legislador sufrió a manos de su propio pueblo, los *gĩkũyũ*. De nuevo, cabe destacar que en algún momento Kariuki fue secretario personal de Kenyatta.

<sup>18</sup> Norman N. Miller, *op. cit.*, p. 52.

Una delegación de alto perfil y miles de kenianos dolientes acudieron a los funerales de Estado. Su féretro, cubierto con la bandera nacional, desfiló por las calles de Nairobi en un carruaje de caballos. La profecía de Kamaru se cumplió: el asesino de J. M. Kariuki finalmente fue enrollado en una colmena<sup>19</sup> ante la mirada hostil no sólo de los kenianos, sino del resto del mundo. En ese momento se tomaron en serio las canciones de Kamaru y se le otorgó el calificativo de profeta.

Irónicamente, en ese momento de duelo Kamaru volvía a las andadas, esta vez con la canción “Musa wa Andũ Airũ”, que alababa al presidente fallecido y lo bautizaba como el Moisés del pueblo negro, en referencia a los esfuerzos del personaje bíblico por rescatar a los israelitas de la esclavitud en Egipto. En la tradición de los gĩkũyũ se desaconseja pelear con los muertos, pues “creen que el comportamiento de una persona, una familia o un grupo de edad puede complacer o desagradar a los espíritus de los muertos, tal como a los seres humanos vivos”.<sup>20</sup>

Este capítulo apunta a la naturaleza vacilante de la obra de Kamaru. Como argumenta Bogumil Jewsiewicki:

La investigación sobre cultura popular, que suele tener inspiración populista, destaca la crítica política, el carácter subversivo del texto. Sin embargo, debe admitirse que al menos con la misma frecuencia las canciones elogian al régimen de turno, transmitiendo sus valores y su estructura.<sup>21</sup>

El hecho de que Kamaru alabara y criticara al presidente en ejercicio y a su gobierno otorga al artista una función que se espera comúnmente de los músicos en todo el continente africano, la del poeta de alabanza (en el sur de África) o *griot* (en África occiden-

<sup>19</sup> En este caso la colmena metafórica es el féretro de Kenyatta, y su desfile por las calles de Nairobi puede leerse como su trayecto cuesta abajo.

<sup>20</sup> Jomo Kenyatta, *op. cit.*, p. 266.

<sup>21</sup> Bogumil Jewsiewicki, “Popular Culture and Political Ideology”, en *Encyclopedia of Africa South of the Sahara*, vol. 3, en John Middleton (ed.), Nueva York, Charles Scribner’s, 1997, p. 440.

tal). Según la tradición, un músico al que se reconozca el cumplimiento de esta función tiene el deber de subrayar públicamente los atributos positivos y las fallas de un líder.

En vista de la noción de que las relaciones en una poscolonia se basan en una zombificación mutua, como argumenta Mbembe, podría decirse para el caso de Kamaru que las artes populares, o en este ejemplo la música popular, no sólo se ven afectadas por las realidades sociopolíticas de la época sino que también influyen en ellas. Las predicciones futuristas de Kamaru, como las que aparecen en la canción sobre J. M., señalan esto claramente. La idea de Karin Barber apunta este argumento:

Las artes populares penetran las instituciones políticas, económicas y religiosas y son penetradas por las mismas en formas que quizá no siempre sean predecibles a partir de nuestras propias experiencias.<sup>22</sup>

Baste decir que la mayoría de las canciones de Kamaru sobreviven al suceso que cuentan y se han apreciado, o pueden apreciarse, no por su valor estético sino por su relevancia para la historia de Kenia. Esto es lo que les da una vida independiente. En las entrevistas orales que se realizaron durante este estudio, la mayoría a ancianos *gĩkũyũ*, siempre se hace referencia a las canciones de Kamaru al abordar temas relacionados con la política en Kenia.

## LA ERA DE MOI

En 1982 el gobierno de Daniel arap Moi, sucesor de Jomo Kenyatta, enfrentó la insurgencia del ejército. Aunque se sofocó el golpe, hubo numerosas pérdidas materiales y de vidas humanas, y la política del momento asumió una dimensión completamente nueva. La mayoría de los asesores de confianza de Moi estuvieron

<sup>22</sup> Karin Barber, "Popular Arts in Africa", *African Studies Review*, vol. 30, núm. 3, 1987, p. 441.

implicados en el golpe, y aquellos que se libraron de una sentencia carcelaria tuvieron que enfrentar una vida política en el limbo. Kamaru formuló su respuesta con ambigüedad lingüística en la canción “Cunga Marima” [“Cuida tus pasos”].

*Cunga marima* [Cuida tus pasos.]

*Ūkigua ndūkagũe naniĩ* [Si caes, quedarás completamente solo.]

*Cunga marima* [Cuida tus pasos.]

*Na ndūkanoige ndiakwĩrĩre* [No digas que nunca te advertí.]

*Cunga marima* [Cuida tus pasos.]

“Cunga Marima” se concentró en la coyuntura política del momento. Charles Njonjo, quien había sido procurador general y entonces fungía como ministro de Asuntos Constitucionales, recibió acusaciones de otros políticos de haber estado detrás del intento de golpe de 1982.<sup>23</sup> Lo clasificaron como “traidor” y Kamaru se unió al coro reprobatorio con su canción:

*Huko nĩcietherwo itatĩ ikwa itanathira* [Consigamos trampas para los topos antes de que se acaben nuestros ñames.]

*Ciarema cĩikirwo maaĩ* [Si no podemos atraparlos, tiremos agua en sus madrigueras.]

*Mwendia bũrũri, nĩahĩtwo* [Hay que cazar al vendido de nuestro país]

*Atanabuĩria* [Antes de que desaparezca.]

En el contexto, la canción mostraba un claro apoyo al gobierno de la época contra aquellos que osaran levantar el dedo contra él.

<sup>23</sup>Lo que llegó a denominarse “El *affair* traidor” en 1983, meses después del fallido golpe, representó un complejo desafío para el país. Charles Njonjo, en ese momento el ministro más temido de Kenia, había “establecido una elaborada maquinaria que incluía a la policía, a funcionarios civiles de alto nivel y al poder judicial, que le brindaron una formidable base de poder”; B. A. Ogot y W. R. Ochieng, *op. cit.*, p. 200. Después de que lo nombraran traidor, su red de apoyo quedó desmantelada y el poder de Moi sobre los políticos kenianos se mantuvo intacto.

Como un medio para consolidar el poder, el presidente Moi alentó un culto de adoración al héroe:

Además de ser el comandante en jefe de las fuerzas armadas, jefe de Estado y de gobierno y rector de todas las universidades públicas, el presidente adquirió algunos otros títulos, tales como “el príncipe de la paz”, “el agricultor número uno”, “el ambientalista jefe”, etc. Varias instituciones y sitios públicos se bautizaron con su nombre y una cultura de alabanza al héroe permeó el cuerpo político del país. La lisonjería se convirtió en el rasgo distintivo del Estado unipartidista de Moi.<sup>24</sup>

La música de Kamaru habría caído fácilmente en este ciclo de adulación. El presidente apreciaba el poder de la música como herramienta propagandística y la aprovechó al máximo.

La canción “Cunga Marima” aparece en el álbum *Kenyan Patriotic Songs*, vol. 1, de Kamaru. El volumen 2, lanzado en 1983, se titula *Ūrathi wa Kamaru [La profecía de Kamaru]*. No obstante, Kamaru se deconstruye a sí mismo. En “Ndeto Irĩ Na Ene” [“Las historias tienen quien las cuente”], dice claramente que sus canciones no son políticas y que su oficio es sólo una manera de ganarse la vida:

*Mareenda ndigacoke kūina* [Quieren que deje de cantar]  
*Na rĩngĩ ndinagĩra kwenda* [Y probablemente no sólo canto.]  
*Nĩ nyone gacati ga gwĩkĩra* [Quiero poder comprar una camisa nueva.]  
*Kamaru, mwaria njarie* [Yo, Kamaru, sólo digo lo que otros han dicho.]  
*Ngũkua kĩ?* [¿Por qué buscar un pleito conmigo?]

Dado que su música se encuentra exclusivamente en lengua gĩkũyũ, podemos afirmar que su narración de la historia de Kenia se

<sup>24</sup> Siegmur Schmidt y Gichira Kibara, *Kenya on the Path toward Democracy? An Interim Evaluation, A Qualitative Assessment of Political Developments in Kenya between 1990 and June 2002*, Nairobi, Konrad Adenauer Foundation, 2002, p. 8.

adapta específicamente a sus oyentes. Constantemente recuerda a la comunidad gĩkũyũ unirse ante cualquier adversidad. En la década de 1980 Moi prohibió toda asociación tribal con el objeto de consolidar su poder. Entonces, ¿es posible decir que la historia de Kamaru es la de los gĩkũyũ, en contraposición con la de Kenia? Kamaru nos lleva a la idea de las narraciones encontradas del carácter de nación y las luchas por la ciudadanía.

La popularidad de Kamaru entre un amplio público que trascendía las barreras étnicas apunta a las debilidades de un argumento como el anterior. Keith Negus anota:

Una vez en circulación, la música y otras formas culturales no pueden permanecer limitadas en ningún grupo específico ni interpretarse simplemente como una expresión que se enfoca en las vidas de ese grupo exclusivo de personas o las refleja.<sup>25</sup>

Las sospechosas muertes de Tom Mboya y J. M. Kariuki, el intento de golpe de Estado de 1982 y la decepción con diversos gobiernos no sólo afectaron a la comunidad gĩkũyũ. De nuevo, en realidad no importa si su música era atractiva para un público gĩkũyũ. Mientras cualquier gobierno practique la opresión y emprenda acciones antidemocráticas e impopulares, la música popular seguirá resonando como significadora de una cultura que se crea a partir de estas experiencias. El argumento de que Kamaru sólo atrae a un público gĩkũyũ ignora las significativas diferencias ideológicas, políticas y de clase que imperan en la comunidad. Su canción “Rĩrĩa Mũgūtwenja” [“Cuando nos oprimen”] apunta en esta dirección.

Por lo tanto, el argumento de que su música de alguna manera expresa la unidad de un grupo particular de personas debe confrontar continuamente las evidentes desuniones y diferencias que existen en el mundo. Así, hablar de la música de Kamaru a lo largo de los diferentes regímenes gobernantes resulta útil para comprender:

<sup>25</sup> Keith Negus, *Popular Music in Theory. An Introduction*, Hanover, University Press of New England, 1997, p. 121.

Bajo qué condiciones se utilizan y se reivindican códigos musicales, signos y símbolos particulares como expresiones de identidades sociales y culturales específicas. Aquí la implicación es que la música y otras formas culturales también son parte de la creación de las identidades culturales. No se trata de un proceso unilateral en el que una identidad fija lleva a un tipo de música en especial.<sup>26</sup>

## LA REINTRODUCCIÓN DEL MULTIPARTIDISMO

Puede afirmarse que la libertad de expresión recibió un fuerte impulso con la abrogación del represivo artículo 2A de la Constitución de Kenia en 1991, que dio lugar a la reintroducción de la democracia multipartidista. Antes de ello, Kamaru había lanzado un álbum en 1990, *Mahoya ma Bũrũri* [*Oraciones por la nación*] que cuestionaba la falta de un estado de derecho claro en el gobierno. Las autoridades interrogaron a Kamaru por considerar esto un acto de desacato.<sup>27</sup> Sin embargo, su álbum *Ndũmũrĩri Kũrĩ Mbeũ Njĩthĩ* [*Mensaje a la juventud*], que se lanzó en 1992 previo a las elecciones generales entre varios partidos en el mes de diciembre, era un claro análisis de todos los candidatos presidenciales y asumía una posición neutral. En el álbum él subraya que sólo Dios puede darle a Kenia un líder adecuado y justo. En una entrevista con el investigador Gĩcingiri Ndĩngĩrĩgĩ<sup>28</sup> menciona que no quería que lo asociaran con ningún partido o líder político, pero esto no sucedería así. Wekesa anota:

En la cúspide de la campaña para las elecciones multipartidistas en 1992 [...] el partido oficial, el KANU, consideraba a Kamaru, perteneciente a la etnia kikuyu, un vehículo importante para obtener los votos

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>27</sup> Cuando las autoridades de Kenia llamaron a Kamaru para interrogarlo, él les dijo que su casete era patriótico: “Intenté explicarles que estoy orando a mi pueblo. Estoy orando a nuestros líderes, orando por mi país, así que no veo por qué intentan prohibir mi casete”. Angélique Haugerud, *op. cit.*, p. 103.

<sup>28</sup> Gĩcingiri Ndĩngĩrĩgĩ, “Kamarũ, Mwarimũ wa Mũingĩ”, *Mũĩĩri*, vol. 1, núm. 1, 1994, p. 132.

de esta comunidad. Él aparecía en [la mayoría de] las manifestaciones en la Provincia Central [hogar de los kikuyu], donde atraía y entretenía a miles de personas que probablemente no habrían tenido otra oportunidad de verlo actuar en vivo. Sus grabaciones se transmitían constantemente en la estación de radio y televisión nacional, la KBC.<sup>29</sup>

Sin embargo, en una asamblea pública el 20 octubre de 1992, con ocasión de la celebración nacional del día de Kenyatta para honrar a los héroes de la lucha Mau Mau, Kamaru le dijo a la cara a arap Moi, entonces presidente de Kenia y líder de la KANU, que él no era el tipo de líder que querían los kenianos. En ese momento terminó la relación incompatible de aliados entre él y el partido gobernante.

En 1993, después de las elecciones y el triunfo de Daniel Moi, produjo el álbum *Mũnyongoro* [*El milpiés*], en el que advertía a los principales perdedores, Kenneth Matiba del FORD (Foro para la Restauración de la Democracia) Asili, Jaramogi Oginga Odinga de FORD Kenya y Mwai Kibaki del PD (Partido Democrático), entre otros, que aceptaran la derrota por el bien del desarrollo del país. Los instó a cooperar, pues ahora el “gallo” tenía asido al “milpiés”. El uso de estas imágenes es relevante dado que el símbolo del KANU era, y sigue siendo, un gallito. La canción puede interpretarse como una réplica al álbum anterior, *Message to the Youth*, que era muy crítico.

Hacia finales de 1993 produjo “Kũroga” [“Embrujar”]. En la canción asume una posición en lo alto del monte Kenia (la mítica residencia de Ngai, el dios de los gĩkũyũ), en busca del consejo de la deidad. Parece estar embrujando a todos los líderes que causaron el estallido de violencia étnica en las regiones de Burnt Forest y Molo en la provincia de Rift Valley<sup>30</sup> y otras zonas de Kenia. Maldice<sup>31</sup> a

<sup>29</sup> Wafula Peter Wekesa, “The Politics of Marginal Forms, Popular Music, Cultural Identity and Political Opposition in Kenya”, ponencia presentada en la Asamblea General de CODESRIA, Kampala, Uganda, diciembre de 2002, p. 12.

<sup>30</sup> Véase Peter Kagwanja, “Facing Mount Kenya or Facing Mecca? The Mungiki, Ethnic Violence and the Politics of the Moi Succession in Kenya 1987-2002”, *African Affairs*, núm. 102, 2003.

<sup>31</sup> Los gĩkũyũ solían creer en el poder de la *kĩrumi*, “maldición”. Kenyatta anota que “el miedo de la opinión pública expresada como maldición era la

los líderes que han guardado recursos en cuentas en el extranjero y se han enriquecido con el dinero de los contribuyentes. El músico condena a los adúlteros y advierte que aquellos a los que no ha mencionado se verán afectados por la lepra de dicha maldición. Kamaru aboga por una asamblea pública en la que los ciudadanos decidan el gobierno que quieren, y amenaza al régimen diciendo que su pueblo irá a Molo y a Burnt Forest para luchar contra aquellos que perpetraron actos de violencia étnica. Un verso dice:

El Mau Mau venció al colonialista;  
Nosotros también podemos detener a los delincuentes.

En esta canción el cantante habla con un acompañamiento instrumental como telón de fondo y asume la posición de predicador, dando ejemplos para apuntalar su mensaje. Coincidentalmente, ésta fue su última aparición secular, pues en abril de 1993 se convirtió al cristianismo.

### KAMARU, EL CONVERSO<sup>32</sup>

Para un músico conocido por sus comentarios políticos, su defensa del resurgimiento cultural *gĩkũyũ* y sus letras a veces lascivas, como las que aparecen en el álbum *Adults Only*, clasificado sólo para adultos, la conversión al cristianismo plantea interrogantes

---

principal medida preventiva contra los daños y los delitos, puesto que no había una organización policial en la sociedad *gĩkũyũ*". Una de las canciones del álbum se titula "Kĩrumi kĩa ũrĩ muoyo" ["La amenaza de los vivos"], y advierte que los hechizos que pronuncian los vivos son peores que los de los muertos. Jomo Kenyatta, *op. cit.*, p. 222.

<sup>32</sup> En 2008 Kamaru volvió a la música secular. Él es quizás el único músico *gĩkũyũ* que se inició en el ámbito secular, después interpretó música gospel durante 16 años y luego volvió a la música secular. Desde diciembre de 2008 ha estado componiendo canciones de ambos géneros. A la fecha tiene alrededor de 3 000 composiciones y una carrera de más de 45 años.

que vale la pena responder en este capítulo. Especialmente en los años posteriores a 1997 se abrió el espacio político de manera que el gobierno pudiera condonar las voces que disientían. Antes de ello, el público, a diferencia del artista, no podía expresar sus preocupaciones por la forma en que lo gobernaban. El músico tenía la ventaja cuando se trataba de comentar sobre política en sus obras.

Con el afianzamiento de ideales democráticos como la libertad de expresión y de asociación, ahora cualquiera podía expresar su descontento en diferentes plataformas y foros. Entonces, la pregunta es si los músicos en realidad dicen lo que quieren que su público escuche, o si es una cuestión de mayor acceso al poder y al dinero. De qué manera abordan los músicos los nuevos desafíos es una pregunta que supera el alcance de este capítulo y ofrece espacio para nuevos imperativos de investigación. El cambio de estatus religioso de Kamaru lo llevó a producir música gospel, tendencia que ha continuado hasta el momento. En un artículo que aborda el atractivo de dicho género entre muchos músicos en Kenia, Amos Ngaira argumenta:

[L]as vías para comercializar y vender los propios productos son más amplias, desde las iglesias a las campañas al aire libre a las estaciones de radio y TV cristianas por encima de los foros seculares. Asimismo, el atractivo de las interpretaciones vernáculas ayuda a aumentar las ventas, pues muchos artistas publican réplicas en kiswahili y en lenguas locales.<sup>33</sup>

Probablemente esto explique el cambio de Kamaru a la música gospel. Como se dijo anteriormente, este capítulo no pretende abordar el tema en este momento, pero se hace necesario un análisis del público del artista.

<sup>33</sup> Amos Ngaira, “The Lure of Gospel Music”, *Saturday Nation*, 22 de junio de 2002.

## EL PÚBLICO DE KAMARU

La mayoría de sus canciones se encuentran únicamente en lengua gĩkũyũ. No obstante, la obra requiere una apreciación crítica. Su música está profundamente arraigada en la tradición oral gĩkũyũ. El hecho de que su producción, que abarca más de cuatro décadas, se encuentre fácilmente en tiendas de música en Kenia, denota que tiene una amplia base de seguidores. La ambigüedad lingüística es una de las piedras angulares de la música de Kamaru. Su lanzamiento de finales de los años ochenta, convenientemente llamado *Adults Only*, estaba cargado de insinuaciones sexuales y letras subidas de tono. Las canciones adquirieron gran popularidad, pero sólo aquellos que dominaban la lengua entendían la letra.

Kamaru envía mensajes a su público a través de la ambigüedad lingüística y de proverbios en la mayoría de sus canciones, pero la audiencia los interpreta de diferentes maneras. Por el uso de los proverbios, la popularidad de la música de Kamaru se deriva del hecho de que se presentan en una lengua y un medio discursivo que los expone más a la crítica y la discusión. Por ejemplo, la canción “Chunga Marima” puede leerse en dos niveles una vez que apreciamos los diversos dichos que contiene. Aparentemente el tema era una fuerte crítica a los disidentes del gobierno de Moi, como ya se discutió, pero, a manera de advertencia, Kamaru daba consejos a los políticos:

*Mwaka wa hiti ndũhoyanagĩrwo rigĩ.*

[Cuando las hienas abundan, uno no suplica una puerta de mimbre.]<sup>34</sup>

Como signo de la jungla que es la política, el autor utiliza este proverbio que suele usarse para aconsejar y recomendar moderación y prudencia en la generosidad. Dado que los asesores de

<sup>34</sup> Traducción adoptada de Gerald Joseph Wanjohi, *op. cit.*, p. 165.

confianza de Moi lo traicionaron planeando el golpe en 1982, el proverbio advierte a los asediados que, en política, lo primero es la propia supervivencia.

Sin embargo, el proverbio deriva mucho de la vida del pueblo gĩkũyũ en la época precolonial. Puesto que vivían en zonas infestadas de animales, en algunas temporadas las hienas causaban estragos atacando a la gente en sus hogares. La puerta de mimbre, un tipo de cerca que se instala afuera de la choza para rodearla, podía evitar fácilmente que los animales que merodeaban el lugar accedieran a la casa. Puesto que en un ataque toda la gente se vería afectada, ése no sería el momento correcto para prestarle la cerca al vecino ni para pedírsela prestada. Tomar como base la tradición oral gĩkũyũ apunta a observaciones cruciales cuando se discute la audiencia de Kamaru. Wekesa argumenta:

El sentido que la gente tiene de sí misma siempre proviene del uso de imágenes, símbolos y una amplia variedad de respuestas con las que han llegado a identificarse y que también los distingue de los demás.<sup>35</sup>

Dado el contexto de la canción en 1982, el anterior proverbio de nuevo puede leerse como una advertencia para la comunidad gĩkũyũ de que deben ser independientes, sobre todo en la política. Una vez más se pone de manifiesto la vacilación de Kamaru y su postura neutral. En la misma canción utiliza muchos otros proverbios que revelarían esta ambigüedad si se los analizara. Por ejemplo:

*Njoya cia njamba ticio cia mwera.*

[Las plumas de los gallos son diferentes a las de las gallinas.]

*Mũikia ndoĩ mwehereri.*

[El que lanza un proyectil no sabe dónde caerá.]

<sup>35</sup> Wafula Peter Wekesa, *op. cit.*, p. 9.

De nuevo, el primero de éstos menciona la metáfora del gallo y la gallina, que ya se abordó, pero que también muestra la relación entre los gobernantes y los gobernados, o las diferencias entre la élite gobernante.

Al igual que los lectores de obras de ficción, el público de la música capta características esenciales de estos proverbios y los utiliza para interpretar su propia experiencia social. Según afirma Karin Barber, “el significado de los proverbios no está completo sino hasta que se los aplica en situaciones concretas”.<sup>36</sup> Por lo tanto, podría argumentarse que el mismo proverbio puede aplicarse a situaciones diferentes. Aquí el argumento es que aunque Kamaru grabó sus canciones hace años, el uso de proverbios las hace relevantes en la actualidad cuando se discute la política cambiante de Kenia. Las preocupaciones de la vida cotidiana, ya sea social o política, ha hecho atractiva la música de Kamaru a un amplio público conformado por personas de diferentes edades, nacidas en diversos periodos de la historia política de Kenia.

Tras su conversión al cristianismo en 1993, sus obras seculares han gozado de un renacimiento, sobre todo gracias a su interpretación en la voz de artistas *mũgithi* y por la proliferación de estaciones de radio vernáculas, indicación de la popularidad de Kamaru en la escena musical de Kenia.

## CONCLUSIÓN

¿Qué cree usted que sea un artista? ¿Un imbécil que sólo tiene ojos si es pintor, u oídos si es músico, o en todo momento una lira si es poeta, o incluso si es boxeador, sólo músculos? Por el contrario, al mismo tiempo es un ser político, constantemente vivo ante sucesos desgarradores, tempestuosos o felices, a los que responde de todas las maneras.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Karin Barber, “Preliminary Notes on Audiences in Africa”, *Africa*, vol. 67, núm. 3, 1997, p. 357.

<sup>37</sup> Dore Ashton, *Picasso on Art. A Selection of Views*, Nueva York, The Viking Press, 1972, p. 149.

La visión general de Kamaru como músico en este capítulo tiende a apuntar al papel del artista en la narración de la historia de la nación y a brindar comentarios políticos. Lo más importante es el uso de la lengua para transmitir cabalmente este mensaje. Las expresiones metafóricas y las alusiones otorgan al público (ya sea el gobierno o el ciudadano) una licencia para interpretar las canciones de diversas maneras. Sin embargo, enmarcar su música en lo extratextual (los acontecimientos reales del país) lo lleva a uno a una conclusión congruente con la postura de David Harker de que “a menos que ubiquemos los productos culturales en la historia, no podemos aspirar a entender la cultura”.<sup>38</sup> El uso que hace Kamaru del lenguaje profundo y las metáforas claramente representa la naturaleza ambigua en la que operaba el músico. En este sentido, la ambigüedad puede emplearse para subrayar cómo el músico “expresa el sentir oculto de la gente ordinaria, sobre todo en los ochenta cuando el mensaje tenía que estar implícito debido a la situación política”.<sup>39</sup>

La naturaleza vacilante de Kamaru a través de los años, que las autoridades consideraban una amenaza debido a su amplia base de seguidores, fue una estrategia para protegerse de la cólera del gobierno. De nuevo, esto explica la compleja relación entre los gobernantes y los gobernados en la Kenia poscolonial. Aunque el músico afirme que es apolítico, queda claro por el análisis de sus letras que en ellas predominaba la política de la época. Ya sea que se trate de un comentario o una crítica al hombre común o al líder, es imposible ignorar los fuertes tonos políticos. Junto a la política, este capítulo también ha demostrado que la música de Kamaru puede apreciarse como un modelo para releer la historia de la nación. Además, en este capítulo la música se ve como una fuente de tradición oral, siguiendo el empleo de Kamaru del rico repertorio de tradiciones gĩkũyũ. La política de producción de la música se pone

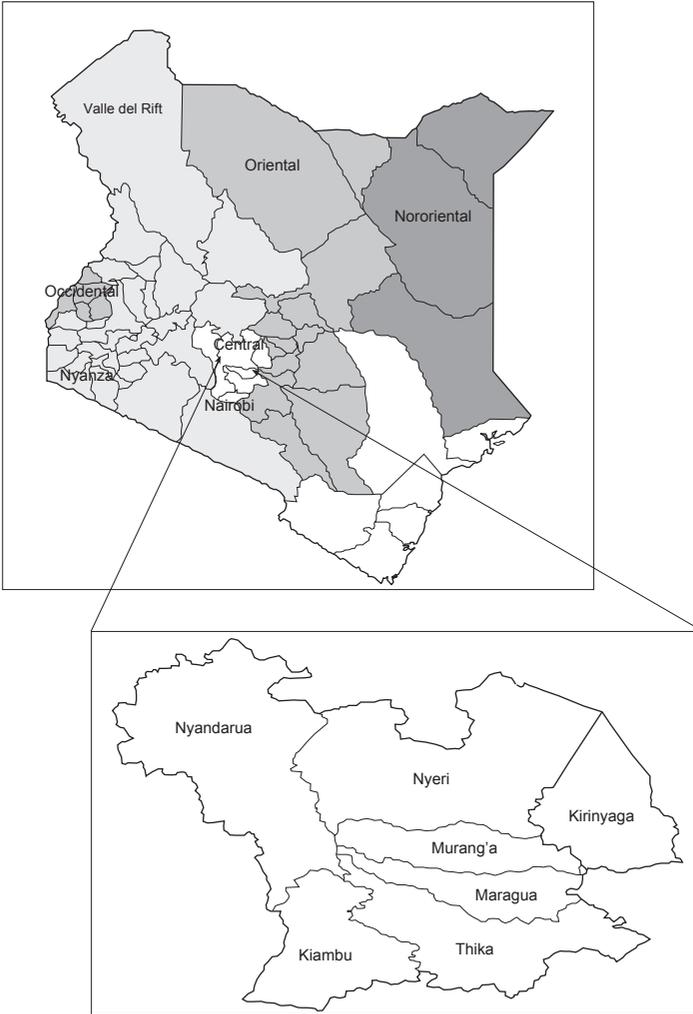
<sup>38</sup> David Harker, “The Original Bob Cranky?”, *Folk Music Journal*, vol. 5, núm. 1, 1985, p. 76.

<sup>39</sup> Kimani Gecau, *op. cit.*, p. 154.

de manifiesto al analizar a Kamaru y a su música. El cambio a la música gospel tras la introducción de la democracia multipartidista es una búsqueda de identidad en un entorno político cambiante. Por otro lado, en Kenia la música gospel parece recaudar más dinero que la música secular. Sin embargo, lo primordial es que el músico en su oficio ha personificado la función del artista en la sociedad, como lo ilustra la anterior cita de Pablo Picasso. Parafraseando a John Street,<sup>40</sup> la música brinda a la gente una oportunidad de disfrutar y expresar sus sentimientos políticos. A partir de los placeres de la música popular la gente se involucró en la política por los sentimientos que expresa, la identidad que ofrece, las pasiones que despierta y las respuestas que provoca. Así, la música y la política coexisten lado a lado. Este capítulo concluye con un proverbio de la tradición oral gĩkũyũ: *Gũtema na kanua ti gũtema na rĩhiũ* [“Cortar con la lengua (o con palabras) es diferente a cortar con la espada”].

La poscolonia en África se compone de identidades diferentes y cambiantes. Si bien Kamaru, que representa a la antigua generación de músicos de Kenia, toma muchos elementos prestados de la tradición oral gĩkũyũ, ha surgido una nueva clase de músicos, especialmente en los años noventa, cuya principal contribución, especialmente en el estudio de las identidades, es borrar las fronteras percibidas: étnico-nacional, rural-urbano, sagrado-profano, moral-amoral y tradicional-moderno. El siguiente capítulo tiene que ver con este juego e interacción entre las identidades urbanas y las rurales.

<sup>40</sup> John Street, *Politics and Popular Culture*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 14.



Mapa 1. Provincias de Kenia y todos los distritos de la Provincia Central, asiento principal de la comunidad gikūyū. Adaptado de Grace Njoroge y Rainer Bussman, “Diversity and Utilization of Antimalarial Ethnophytotherapeutic Remedies among the Kikuyus (Central Kenya)”, *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*, vol. 2, núm. 8, 2006, p. 2.



Foto 1. El autor, Maina wa Mũtonya (derecha), con D. K. Kamau, uno de los músicos pioneros kikuyu desde 1970.



Foto 2. Representación *mūgithi* durante una fiesta de graduación; los bailarines se enlazan tomando por la cintura o los hombros a quien esté adelante. Esta representación constituye el entretenimiento máximo en cualquier encuentro social entre los kenianos (foto de Maina wa Mūtonya).



Foto 3. Joseph Kamaru, considerado el padre de la música popular kikuyu, en una actuación en vivo en Nairobi en diciembre de 2010 (foto de Maina wa Mũtonya).



Foto 4. El músico D. K. Kamau en Nairobi, diciembre de 2010 (foto de Maina wa Mütonya).

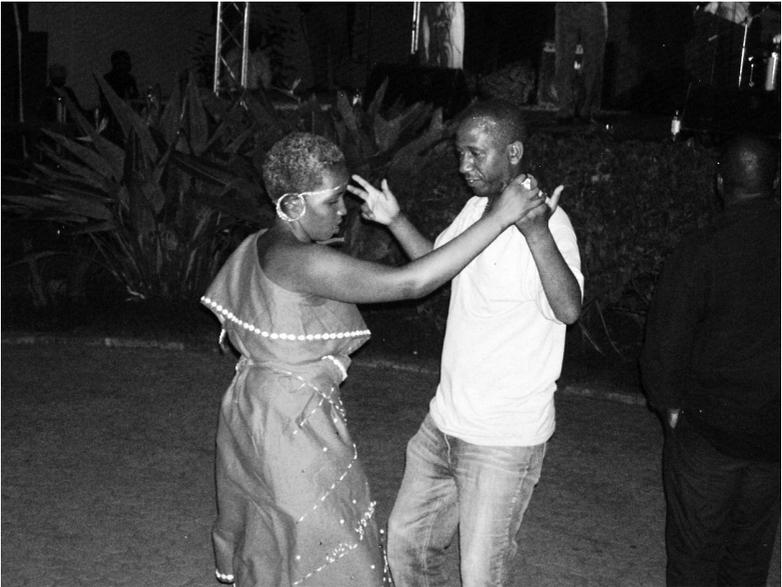


Foto 5. Una versión moderna del *mwomboko*, un baile tradicional de los kikuyu. El *mwomboko* era un tipo de vals para hombres y mujeres (foto de Maina wa Mũtonya).



Foto 6. Los sombreros Stetson y las botas vaqueras son característicos de muchos músicos gikūyū y completan la imagen del Salvaje Oeste (*Wild West*) de la mano con el ritmo country que algunos han adoptado en sus interpretaciones (foto de Maina wa Mũtonya).



Foto 7. En la música gĩkũyũ hay un claro dominio de los hombres; sin embargo, Queen Jane (al centro, de boina) fue durante mucho tiempo uno de los pocos músicos de sexo femenino, hasta su muerte en junio de 2010 (foto de Maina wa Mũtonya).



Foto 8. Una colección de discos compactos de música gĩkũyũ (foto de Maina wa Mũtonya).





Foto 10. El monte Kenia es considerado como la mítica morada de Ngai, el dios de la comunidad gĩkũyũ ([www.unep.org](http://www.unep.org)).



Foto 11. En el Simba Center, en la calle River Road de Nairobi, se localizan muchas de las casas de producción y distribución de música gĩkũyũ, tanto secular como gospel (foto de Maina wa Mũtonya).

#### 4. “TOCA LO QUE NO TIENES”: EL *MŪGITHI*,<sup>1</sup> EL GUITARRA SOLISTA Y LAS IDENTIDADES URBANAS

La década de 1990 marcó la aparición de un género relativamente nuevo en la industria del entretenimiento en Kenia. El estilo de interpretación *mūgithi* señaló un inicio de nuevas direcciones en la música keniana en términos generales, y especialmente en la *gīkūyū*, en cuanto a temas y estilo. En este capítulo el *mūgithi* se ve como la celebración de la ciudad y el sexo. Su interpretación, básicamente un fenómeno urbano dominado por guitarristas solistas *gīkūyū*, se discute como un espacio fundamental para la negociación de identidades e incorpora la interfaz y el juego entre la tradición y la modernidad,<sup>2</sup> sobre todo en el entorno urbano. El capítulo

<sup>1</sup> La palabra *mūgithi* se deriva de *mixsi*, término que se empleaba en la década de 1950 para referirse a un tren en particular que transportaba pasajeros y carga en los mismos compartimentos. Probablemente haya sido la versión anterior de la tercera clase, y quizás el único tren que podían tomar los africanos en ese entonces. La etimología de *mūgithi* es “tren mixto”, que en esa época los jóvenes de Nairobi llamaban simplemente *mixsi*. Una interpretación *gīkūyū* de *mixsi* asumiría características lingüísticas comunes en otros préstamos de palabras. Por ejemplo, la *s* se pronuncia como *th* (verbigracia *thogithi*, calcetines; *thothenji*, embutido), *mū-* como marcador de clase de sustantivo. Agradezco a Mzee Jeremiah Mũtonya la explicación oral del vocablo *mūgithi* y a Mũngai Mũtonya, el análisis lingüístico. Todas las traducciones de fragmentos de canción de lengua *gīkūyū* son del autor.

<sup>2</sup> Consciente de las diversas interpretaciones de esta diada tradición-modernidad, especialmente en los estudios poscoloniales, este capítulo adopta un ángulo geográfico para delinear la división entre lo urbano y lo rural tal como se expresa en la interpretación de *mūgithi*. Como Brodnicka suele recordarnos, siempre es importante “diferenciar la ideología de la tradición y la modernidad de la tradición o la modernidad como se experimentan en la vida real”. Monika Brodnicka, “When Theory Meets Practice. Undermining the Principles of

comienza por subrayar las contradicciones inherentes a la creación y la recreación de identidades urbanas según se expresan en la música. El principal argumento en este punto es que las identidades siempre se refutan y las diferentes situaciones socioeconómicas llaman a la negociación, si no a la renegociación, de las identidades.

Asimismo, el capítulo analiza las condiciones socioeconómicas que llevaron al ascenso de este nuevo género en los años noventa entre un sentimiento de desilusión que afectó la supervivencia diaria del hombre común, como se vio en los capítulos anteriores.

Las identidades urbanas, como todas las otras identidades, siempre son terrenos desafiados, especialmente con el conocimiento de que un argumento en favor de una identidad física siempre es problemático. Según argumenta Clark,<sup>3</sup> las formas culturales populares que se expresan en el paisaje urbano brindan un ámbito para participar en estos complejos debates en torno de la identidad, para enmarcarlos. Bajo esta luz, el capítulo investiga el desempeño de las identidades urbanas en los terrenos culturales cambiantes en la música. El fenómeno del guitarra solista y la interpretación *mũgithi* resultante encarnan estas preocupaciones. La forma en que esta música se vuelve vital en el desempeño y la propagación de las culturas y las identidades urbanas y suburbanas constituye un argumento interesante por lo que respecta al cosmopolitismo. Los restaurantes suburbanos de Nairobi han brindado un espacio para esta mezcla musical de influencias culturales que ha producido muchos estilos interpretativos urbanos innovadores y distintivamente kenianos, *mũgithi*. Similar a los *shebeen*<sup>4</sup> del contexto sudafricano, los restaurantes dentro y fuera de la ajetreada capital han requerido

---

Tradition and Modernity in Africa”, *Journal on African Philosophy*, núm. 2, 2003, p. 2.

<sup>3</sup> Jude Clark, “Urban Culture, Representations and Experiences in/of Urban Space and Culture”, *Agenda*, núm. 57, 2003, p. 3.

<sup>4</sup> Los *shebeens* son tabernas en los municipios de población negra en Sudafrica que continuamente han provisto un espacio para las expresiones culturales entre los jóvenes negros.

la interacción cordial necesaria para la supervivencia social de los kenianos urbanos.<sup>5</sup>

Probablemente debido a la informalidad que lo caracteriza, hay poca bibliografía sobre el *mūgithi* como género musical. Maupeu y Mbugua<sup>6</sup> ubican al bar como el espacio en el que floreció el nacionalismo gĩkũyũ en el punto álgido de la dictadura unipartidista de Daniel arap Moi (1978-2002) a finales de los ochenta, lo cual sucedió en gran parte gracias a la interpretación del *mūgithi*. Igualmente, Mũtonya<sup>7</sup> localiza la política de la vida cotidiana a través de estereotipos étnicos expresados en la música, mientras que Githiora<sup>8</sup> examina cómo la interpretación del *mūgithi* encarna la *gĩcaandĩ*, una tradición poética gĩkũyũ, a la vez que recrea las tradiciones y los discursos socioculturales de esta comunidad.

Este estilo de interpretación, a la que se hace referencia como “de guitarra solista”, en realidad debería denominarse “de un hombre con una guitarra”, expresión que captura la realidad del *mūgithi*. No obstante, la interpretación *mūgithi* se engendró a partir de una tradición guitarrística que ha definido la música popular de Kenia a través de los años. John Low<sup>9</sup> ha seguido la historia de la música de guitarra, presente en la escena musical de Kenia ya desde la

<sup>5</sup> Es esta interacción, como indica David Coplan, lo que da lugar a estilos de interpretación urbana innovadores y creativos. David B. Coplan, *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*, Londres, Longman, 1985, p. 115.

<sup>6</sup> Hervé Maupeu y Mbũgua wa-Mũngai, “La Politique Des Bars Gikuyu De Nairobi”, *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 2, núm. 182, 2006.

<sup>7</sup> Maina wa Mũtonya, “Mugithi Performance, Popular Music, Stereotypes and Ethnic Identity”, *Africa Insight*, vol. 35, núm. 2, 2005; Maina wa Mũtonya, “Ethnic Identity and Stereotypes in Popular Music: Mũgiithi Performance in Kenya”, en Kimani Njogu y Herve Maupeu (eds.), *Songs and Politics in Eastern Africa*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota Publishers, 2007.

<sup>8</sup> Christopher Githiora, “Recreating Discourse and Performance in Kenyan Urban Space through *Mũgithi*, Hip Hop and *Gĩcaandĩ*”, *Journal of African Cultural Studies*, vol. 20, núm. 1, junio de 2008.

<sup>9</sup> John Low, “A History of Kenyan Guitar Music 1945-1980”, *African Music*, vol. 6, núm. 2, 1982.

década de 1900. No obstante, la investigación de Low sobre la historia de los estilos de guitarra en el país tiene un sesgo por la región occidental de Kenia, que coincidentalmente resulta ser el “hogar de excelente música de guitarra de Kenia”.<sup>10</sup> Su afirmación podría apuntarse con el hecho de que incluso antes del contacto con tradiciones musicales extranjeras las comunidades luhya y luo en el oeste de Kenia contaban con elaborados instrumentos de cuerdas, como el *nyatiti* luo y el *litungu* luhya,<sup>11</sup> que se asemejan a una lira. De hecho, en los años sesenta, músicos de otras partes del país que intentaron tocar el ritmo *benga*<sup>12</sup> tuvieron que contratar guitarristas de estas dos comunidades. Por ejemplo, en el desarrollo de la música popular del pueblo gĩkũyũ, en la que entra la interpretación *mũgithi* y que es el pilar de este artículo, un nombre inolvidable es Odhiambo Sumba Rateng (oriundo del oeste de Kenia), quien trabajó como “guitarrista de sesión en muchas canciones kikuyu con una variedad de músicos a lo largo de más de 30 años”.<sup>13</sup>

Con la apropiación de la guitarra en la música popular keniana, resulta muy sutil afirmar junto con Doug Paterson<sup>14</sup> que lo que define a la música de este país es la interacción de las guitarras. Además de la existencia de las liras tradicionales, mencionadas anteriormente, el primer contacto con la guitarra como se conoce hoy

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>11</sup> El *nyatiti* es una lira punteada de ocho cuerdas de la comunidad luo, al oeste de Kenia. El *litungu* también es una lira, generalmente de siete cuerdas, un instrumento tradicional de la comunidad luhya, de la misma región del país. Sin embargo, los gĩkũyũ también contaban con un instrumento de una cuerda, el *wandĩndĩ*. La influencia de estos instrumentos tradicionales ha definido los diversos estilos de guitarra que han aparecido en Kenia.

<sup>12</sup> El *benga* nació cuando los ritmos de danza de los luo se adaptaron a la guitarra acústica. De hecho, *benga* es una palabra luo que significa “suave y hermoso”.

<sup>13</sup> Maina wa Mũtonya *et al.*, *Retracing Kikuyu Popular Music*, Nairobi, Ketebul Music, 2010, p. 33.

<sup>14</sup> Doug Paterson, “The Life and Times of Kenyan Pop”, en Broughton, Simon *et al.* (eds.), *World Music, The Rough Guide*, vol. 1, Londres, Rough Guides, 1999, p. 509.

en día fue evidente en Kenia “incluso antes de 1900, cuando algunos esclavos libertos tocaban la guitarra”.<sup>15</sup> En los años cincuenta y sesenta los estilos para tocar la guitarra<sup>16</sup> en Kenia se beneficiaban en gran medida del contacto con otras partes del mundo como Malawi, Zimbabue, lo que entonces era Zaire, Sudáfrica y Latinoamérica, así como Estados Unidos y Europa. Hoy, el pop keniano sigue siendo una mezcla de estilos musicales que “toman elementos prestados entre sí libremente y se fertilizan los unos a los otros”.<sup>17</sup> Las bandas con guitarras eléctricas desde los años sesenta hasta ahora también han prosperado gracias a esta rica cultura.

Actualmente, los gīkūyū exhiben esta “fertilización cruzada” especialmente de la tradición de la música country de Occidente, en términos de vestuario y cadencia. Los sombreros Stetson y las botas vaqueras son características comunes de muchos músicos gīkūyū y completan la imagen del salvaje oeste (*Wild West*), de la mano con el ritmo country que estos músicos han adoptado en sus interpretaciones.

Para este capítulo resulta relevante el hecho de que, aunque dedico mi esfuerzo a analizar el fenómeno emergente del guitarra solista, conocido como *mūgithi* en los noventa, esta tradición fue vívidamente evidente en los años sesenta en Kenia. Sin embargo, la pequeña diferencia era que mientras que en los sesenta, sobre todo con el advenimiento de la guitarra eléctrica que sonaba más fuerte y “cuyo sonido no podía ahogarse por el ruido del público [...] ni quedar abrumado por el canto y otros instrumentos, y por lo tanto era mejor para bailar”,<sup>18</sup> el guitarra solista siempre estaba acompañado de otros miembros del grupo que tocaban diferentes instrumentos, pero el guitarra solista de los noventa en adelante se encuentra completamente solo/sola<sup>19</sup> como guitarrista y vocalista.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Doug Paterson y John Low lo caracterizan como el estilo digital, que se tocaba en guitarras secas.

<sup>17</sup> Doug Paterson, *op. cit.*, p. 509.

<sup>18</sup> John Low, *op. cit.*, p. 27.

<sup>19</sup> Con el desarrollo de este género las músicas han entrado a la refriega, y se las ha llamado guitarristas solistas. Sus canciones carecen de las letras subidas de tono

Estas interpretaciones, ahora y entonces, han sido parte integral de la cultura urbana. En los sesenta las canciones de los grupos nacionales estaban dirigidas a la “clase trabajadora urbana, cuya *lingua franca* era el swahili”,<sup>20</sup> pero los kenianos más ricos con aspiraciones más altas tendían a preferir los discos de Zaire o de Occidente. Durante este periodo, inmediatamente después de la independencia, los músicos tenían un deseo consciente de desarrollar una música verdaderamente nacional, de ahí la preocupación por el swahili, que la nación libre había adoptado como lengua nacional.

Al considerar el espectáculo *mũgithi* de los años noventa queda claro que los músicos responden a los desafíos de la poscolonía keniana, donde las diversas culturas del país se han politizado, lo que ha llevado a un fuerte deseo de que los ciudadanos se identifiquen más con su herencia étnica y no tanto como una nación. Sin embargo, como indica Coplan,<sup>21</sup> la gente en situaciones de cambio urbano utiliza las metáforas musicales como instrumentos de movimiento social, orden y desarrollo propio. “Las actuaciones musicales [...] ayudan a brindar orden al caos de las imágenes culturales diversas y en conflicto”.

No obstante, es importante notar que la aparición del *mũgithi* también coincidió con un periodo en el que los kenianos desarrollaron una afinidad con su música local, que había sido completamente aplastada por la música de Occidente y por los ritmos de Sudáfrica y de Zaire. A partir de la década de 1990 los kenianos han promovido la evolución de estilos musicales que intentan conscientemente generar un ritmo propio del país. Por ejemplo, los jóvenes urbanos tienen el *genge* y el *kapuka*, estilos que se asemejan al hip-hop y al rap, sobre todo los provenientes de Estados Unidos, pero con sabores locales definidos. De acuerdo con Nyairo:

---

que caracterizan a las de sus contrapartes varones, pero la forma y la naturaleza de la interpretación es la misma. Florence Wangari wa Kabera es la pionera de esta tradición de mujeres.

<sup>20</sup> John Low, *op. cit.*, p. 29.

<sup>21</sup> David B. Coplan, *op. cit.*, p. 125.

[...] esta fusión no se basa en cómo la modernidad occidental ahoga y absorbe lo local, sino en la artística forja de derivados locales de la modernidad, un proyecto claramente pleno de posibles contradicciones y que a veces, dadas sus técnicas de apropiación, suele carecer de consistencia o de coherencia.<sup>22</sup>

Sin embargo, ello supera el alcance de este capítulo. Como indica Githiora, “los músicos kenianos modernos, y especialmente los artistas de *mūgithi* y de hip-hop, han retenido o bien siguen recreando formas y prácticas musicales tradicionales al rehacer música moderna basada en las formas tradicionales populares”.<sup>23</sup> Contra este telón de fondo, este capítulo torna su atención a la negociación de identidades urbanas en la interpretación *mūgithi* en Kenia.

La conceptualización y la representación de la identidad urbana es “un pronunciamiento del complejo y estratificado entrelazamiento de la cultura, la tradición [...] el género y la clase”.<sup>24</sup> Así, parafraseando a Brooks, cualquier discurso sobre la identidad y la política de la ubicación contiene las posibilidades para la aparición de sitios de significado y de conocimiento nuevos e innovadores. La emergencia del fenómeno *mūgithi* en el espacio urbano de Kenia contribuye a esta interacción de identidades divergentes. Al igual que la mayoría de las formas y producciones culturales populares, el *mūgithi* adquiere importancia en la discusión en torno de la negociación de identidades urbanas porque supera y disuelve las distinciones. Así, un estudio de esta música brindará perspectivas sobre la manera en que las identidades culturales viejas, nuevas y fluidas aparecen, se negocian o se desafían en los espacios en las zonas urbanas en los que se interpreta la música y entre ellos.

Respecto a la urbanización de la música africana, afirma Coplan, la rica y variada vida asociativa de la mayoría de los africanos ur-

<sup>22</sup> Joyce Nyairo, “Reading the Referents. The Ghost of America in Contemporary Kenyan Popular Music”, *Scrutiny*, vol. 29, núm. 1, 2004, p. 47.

<sup>23</sup> Christopher Githiora, *op. cit.*, p. 92.

<sup>24</sup> Jude Clark, *op. cit.*, p. 92.

banos “durante mucho tiempo ha incluido la interpretación como un gran foco de patrones de identidad y cultural”.<sup>25</sup> Por lo tanto, el núcleo del capítulo en su conjunto consiste en delinear el fenómeno del guitarra solista y el *mũgithi* que produce, tendencia musical emergente en la ciudad de Nairobi (Kenia), como un sitio cultural donde se ponen de manifiesto las identidades urbanas.

Al igual que la mayoría de los centros urbanos, Nairobi es una ciudad cosmopolita que aloja personas con identidades étnicas, religiosas, de clase, de género y políticas dispares, que deben cohabitar con sus diversas características. Este capítulo argumenta que el *mũgithi*, como música y como acto interpretativo, se vuelve crucial para integrar los diferentes estilos de vida en la vida cotidiana de la ciudad. La forma de la interpretación y la música, aunque suelen estar en lengua gĩkũyũ, se adaptan a casi todos los participantes o clientes del bar. No obstante, como se indicó anteriormente, la música como sonido tiene la tendencia talismánica de zanzar todas las brechas, en su calidad del lenguaje universal de la humanidad. Waterman esclarece el punto al discutir la música *jùjú* de Nigeria:

[...] el vínculo más importante entre [...] la práctica de la interpretación y la distribución del poder es el papel de la música como una metáfora de orden social. La interpretación juju evoca una imagen multisensorial coherente de una sociedad comunal, completamente cosmopolita pero firmemente arraigada en profundos valores y sentimientos yoruba.<sup>26</sup>

Es posible atribuir sentimientos similares al *mũgithi*. Sólo en un centro nocturno *mũgithi* se ignora toda reserva cuando los clientes, desconocidos entre sí, celebran el clímax del acto uniéndose en un movimiento de baile que a partir de ahora se denominará *mũgithi*, y que involucra a todos en la pista sin importar sus antecedentes

<sup>25</sup> David B. Coplan, *op. cit.*, p. 115.

<sup>26</sup> Christopher Allan Waterman, *op. cit.*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 213.

disímiles. En este sentido, la naturaleza cosmopolita de las interpretaciones es clara.

Los términos “guitarra solista” y *mũgithi* son intercambiables. La expresión “guitarra solista” se refiere a un cantante y guitarrista con acompañamiento de un baterista, como máximo. *Mũgithi* significa *tren* en lengua gĩkũyũ. En la interpretación no hay pasos definidos y los participantes (en su mayoría clientes de un restaurante) se unen tomando de la cintura o los hombros a la persona de enfrente. Aunque el *mũgithi* propiamente dicho puede tomar sólo unos cuantos minutos de toda una noche de juerga intensa, ha llegado a definir a la noche y se ha vuelto casi un himno<sup>27</sup> en la mayoría de los centros nocturnos alrededor de Nairobi.

La afirmación de Coplan sobre la organización de la música africana y el desarrollo de estilos musicales urbanos definidos se vuelve poderosa en este sentido:

Los estilos surgen a partir del conjunto de relaciones económicas, políticas, sociales y culturales entre los músicos y el contexto total en el que tocan. Tales relaciones dependen de canales de comunicación, de la distribución del poder en el entorno, de recompensas económicas y otro tipo de alternativas de interpretación, de las demandas de los patrocinadores y otros participantes, de los recursos estilísticos disponibles, de los procesos de capacitación para la interpretación y de la competencia y la cooperación entre los artistas.<sup>28</sup>

Aunque quizá no se apliquen todas las condiciones al origen del *mũgithi*, la mayoría sí, como se verá más adelante. La interpretación *mũgithi* ha introducido un nuevo modo de música en el que los artistas han tenido que lidiar con recursos limitados. Al mismo tiempo, el nuevo estilo, que goza de popularidad entre una

<sup>27</sup> Los himnos suelen ser posiciones indisputadas en la presentación musical del lugar. El *mũgithi*, que se toca en casi todas las discotecas, salones de baile y bares en numerosas ciudades de Kenia, ha afirmado su posición como el favorito en la mayoría de estos establecimientos.

<sup>28</sup> David B. Coplan, *op. cit.*, p. 124.

explosión de música digitalizada, implica un gran cambio en los círculos de la música y el entretenimiento en Kenia. La utilización complaciente de temas tabús como el sexo, que los artistas anteriores prácticamente no habían abordado, apunta a una gran innovación en la música del país. No obstante, por hedonista que parezca el furor *mũgithi*, irónicamente se adoptó de las *keshas* (vigilias de oración carismáticas) familiares de toda la noche, en las que los cristianos se reúnen para “subirse al tren que va al cielo” con Jesús como maquinista.

El origen de la manía por el guitarra solista se remonta a finales de la década de 1990. En medio de la depresión económica que caracterizó a este periodo en Kenia, muchos dueños de centros nocturnos recurrieron a contratar a solistas en lugar de bandas completas, lo que implicaría un costo más alto. El efecto de la depresión económica no sólo se aplicaba a estos establecimientos sino también a los artistas, que debían arreglárselas con instrumentos rudimentarios y más baratos. También hubo una suerte de retorno cultural a la música de los años sesenta y setenta, que permitía la interacción entre los artistas y el público.<sup>29</sup> De nuevo, a diferencia del pasado, cuando la gente con fuertes antecedentes rurales adoptaba la música tradicional, como argumenta Kariuki: “un número creciente de músicos en entornos urbanos recurren a las obras que escuchaban en festivales musicales o por influencia de sus padres”.<sup>30</sup>

Se atribuye al fallecido Jean Bosco Mwenda<sup>31</sup> haber empezado todo. Armado sólo con su guitarra, sin baterista acompañante como

<sup>29</sup> Véase el artículo de Masolo sobre el nyatiti en la comunidad luo en Kenia.

<sup>30</sup> John Kariuki, tratando de explicar por qué los músicos kenianos de la actualidad están mirando al pasado en busca de inspiración lírica, insiste en que “en un negocio en el que los tiempos lo son todo, el agotamiento de la música congoleña que en gran medida se debió a la sobreexposición y la autoparodia, así como la falta de música nueva e interesante del resto del mundo, puede ser el factor decisivo. Para muchos artistas, volver a las raíces es la acción lógica”. John Kariuki, “Why Kenyan Musicians are Looking Back for Lyrical Inspiration”, *Sunday Nation*, 6 de septiembre de 1998.

<sup>31</sup> El estilo de guitarra acústica de Jean Mwenda fue muy popular en Kenia a finales de los cuarenta y en los cincuenta. Su estilo, combinado con los ritmos

se acostumbra ahora, Mwenda era famoso por sus *covers* de clásicos del pop occidental. En el hotel Ngong Hills encontró especial demanda por *covers* de populares canciones en gĩkũyũ y en swahili, que con frecuencia aderezaba con sus propias letras.

El origen de la interpretación *mũgithi* también puede vincularse con la proliferación de “producciones de bar”, según atribuye Ndĩgĩrĩgĩ. Frente a públicos poco numerosos en los escenarios convencionales, los artistas “literalmente siguieron a su audiencia a los lugares que ésta más frecuentaba”.<sup>32</sup> Los músicos siguieron esta tendencia y han redefinido al bar en los centros urbanos como un espacio para la interpretación. Una crítica que suele hacerse a las producciones de bar es que hablan *ad nauseam* de temas sexuales. Ndĩgĩrĩgĩ afirma que la calidad de dichas producciones suele ser baja:

El público (que toma cerveza durante el espectáculo, con meseros pasando entre ellos para recibir las órdenes) normalmente busca una diversión entretenida y no una interpretación de calidad. Mientras más obscenos sean los shows, más alegre está el público.<sup>33</sup>

Pero esto no necesariamente es así. De esta tradición también han emanado producciones teatrales y musicales de calidad. Músicos exitosos como Them Mushrooms y Bilenge Musica, entre otros, siguen atrayendo nutridas audiencias a Simmers Restaurant, ubicado en el distrito central de negocios de Nairobi.

En este caso el bar puede verse a la misma luz que el *shebeen* en Sudáfrica, que brindó un lugar para la interacción “necesaria

---

y las voces del *bodi*, una música ceremonial que cantan las mujeres luo, se ha considerado como el origen del *benga*, un estilo musical distintivamente keniano (véase Chris Stapleton y Chris May, *African All Stars. The Pop Music of a Continent*, Londres, Grafton, 1989, p. 233). Es interesante señalar que el fenómeno del guitarra solista también se atribuye al estilo de guitarra de Mwenda.

<sup>32</sup> Gĩcingiri Ndĩgĩrĩgĩ, “Kenyan Theatre after Kamirithu”, *The Drama Review*, vol. 43, núm. 2, 1999, p. 90.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

para la supervivencia social de los africanos urbanos y la mezcla musical de influencias culturales y que produjo muchos estilos de interpretación urbanos innovadores y distintivos de Sudáfrica”.<sup>34</sup> De hecho, el *marabi*,<sup>35</sup> un estilo musical completamente nuevo en Sudáfrica, nació ahí, según indica Minky Schlesinger.<sup>36</sup> En relación con lo anterior, el argumento es que la interpretación *mũgithi* ha creado un nicho en la mayoría de los restaurantes y las cervecerías urbanas. La proliferación de artistas *mũgithi*, incluso fuera de Nairobi, lo demuestra.

En las noches ocupadas normales (viernes y sábado),<sup>37</sup> la acción comienza alrededor de las ocho, cuando los músicos empiezan con números lentos y canciones viejas en inglés y en kiswahili. A esa hora de la noche la mayoría de la gente apenas se está acomodando y es difícil empezar a animar el ambiente. Para las 11 de la noche se tocan *covers* movidos de éxitos más contemporáneos.

De hecho, la mayoría de los guitarristas solistas siguen un orden sistemático todas las noches. Comienzan casi siempre con versiones de temas de músicos country famosos, como Kenny Rogers, y continúan con himnos gospel. Conforme avanza la noche, introducen canciones de artistas renombrados de Kenia. Hacia la medianoche introducen el ritmo funky interpretando canciones populares entre los jóvenes. El cambio a la música tradicional finalmente da lugar a la sección *mũgithi*. El *mũgithi*, que se ve casi en los mismos términos que la música tradicional como el *mwomboko*, insiste en

<sup>34</sup> David B. Coplan, *op. cit.*, p. 115.

<sup>35</sup> Véase Denis-Constant Martin en Reebee Garofalo (ed.), *Rocking the Boat*, 1992, p. 197, donde asevera que “el *marabi*, el jazz sudafricano e incluso el *kwela* fueron descendientes de una mezcla: música de la ciudad, en la que los orígenes supuestamente tribales desaparecieron para dar cabida al aporte de todos”.

<sup>36</sup> Minky Schlesinger, *Nightingales and Nice-time Girls. The Story of Township Women and Music (1900-1960)*, Johannesburgo, Viva, 1993, p. 14.

<sup>37</sup> El viernes, que los kenianos llaman el “día de los miembros”, marca significativamente el inicio del fin de semana. La cultura nocturna de los viernes implica todo tipo de actividades de esparcimiento, sobre todo para la mayoría de los que trabajan, e ir a “centros nocturnos” (a beber y a bailar) es la principal actividad.

rehacer casi todas las canciones, incluso las que no tienen un tono sexualmente explícito, corrompiendo sus letras. La música tradicional empleaba un lenguaje sumamente alusivo cuando abordaba el sexo o la sexualidad. Sin embargo, para que el artista dé cabida a las diferentes clases de personas es crucial interpretar tanto música tradicional como contemporánea.

La verdadera acción del *mūgithi* comienza después de la medianoche, cuando la mayoría de los clientes se encuentran de pie y, con el nivel adecuado de embriaguez, libres de toda inhibición. En ese momento comienza el segmento “sólo para adultos”. Mike Murimi, uno de los artistas, dice, “Me di cuenta de que mezclar nuevas letras y ritmos en la canción en lugar de cantarla como de costumbre era más atractivo para el público”.<sup>38</sup> Asimismo, agrega que ante la presión de los parranderos utiliza las letras soeces características, pero señala rápidamente que éstas no son el ingrediente principal de su espectáculo ni la razón de su éxito.

En la interpretación del guitarra solista y el *mūgithi* se copia y se parodia la música de artistas renombrados, reformulando o reproduciendo famosos originales, lanzando tonadas autosuficientes al flujo de la pista de baile. Estas reproducciones son el producto de la propiedad experiencial, y dicha vivencia fomenta la aparición de variantes e incluso de obras nuevas. Como afirma Middleton:

En el caso de los oyentes operan procesos análogos. Los usuarios de la música (oyentes, clientes, bailarines) generalmente cantan, identificándose con la voz, apropiando la canción y haciendo suya la interpretación. Si no recuerdan o no entienden las letras, pueden reemplazarlas con cualquier cosa, mientras se mantenga la expresión rítmica-melódica. El resultado es más interesante que el original.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Amos Ngaira, “The Growing *Mugithi* Craze”, *Saturday Nation*, 26 de octubre de 2002.

<sup>39</sup> Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Press, 1990, p. 96.

Por lo tanto, las prácticas de apropiación son atisbos de la posibilidad de una nueva forma de composición inscrita en una nueva ecología cultural, que en última instancia puede reemplazar a la categoría de arte. Sería, en palabras de Enzensberger “una estética que no se limita al ámbito de lo artístico”.<sup>40</sup>

No obstante, el término “apropiado” puede ser inapropiado en esta discusión, pues la música que uno puede considerar realmente auténtica es apropiada. Como afirman, “mientras que las historias musicales tienden a identificar orígenes y ejemplos ‘auténticos’ de unicidad, las escenas musicales casi siempre se han duplicado a través de grandes distancias”.<sup>41</sup> Por lo tanto, según la visión de esta investigación, la música sigue siendo pasajera, pues aparece y se disipa conforme cambia la moda y pasan las generaciones. Esto se integra en lo que Middleton llama práctica social “motivada subjetivamente”.<sup>42</sup> Si la constitución y la reconstitución del significado se dan en las letras, puede pensarse que esta práctica está “motivada subjetivamente”, pues se “orienta en torno a la existencia de un grupo social. Por muy efímeros, parciales o geográficamente difusos que sean, todos los aspectos esenciales de la música popular están presentes en forma generalizada”.<sup>43</sup>

Los objetos musicales, sea como sea que estén integrados en prácticas sociales particulares, siempre llevan las marcas de sus orígenes (contradictorios) y de otras existencias (reales o potenciales). A su vez, esto plantea la pregunta de cómo se relacionan con ubicaciones sociales específicas.

En una noche de *mūgithi*, los clientes escuchan versiones de canciones de músicos populares establecidos, como el gurú de la música gīkūyū Joseph Kamaru, Kakai Kilonzo, el renombrado maestro del

<sup>40</sup> Hans Magnus Enzensberger, “Constituents of a Theory of the Media”, *Raids and Reconstructions*, Londres, Pluto Press, 1976, pp. 36-37.

<sup>41</sup> John Connell y Chris Gibson, *Sound Tracks, Popular Music, Identity and Place*, Londres y Nueva York, Routledge, 2003, p. 108.

<sup>42</sup> Richard Middleton, *op. cit.*, p. 138.

<sup>43</sup> *Ibidem.*

*benga*<sup>44</sup> del este de Kenia, Musaimo o Queen Jane, entre otros. Esto se debe a la necesidad de tener en cuenta a las personas de diferentes edades que acuden a la mayoría de estos restaurantes y bares. De vez en cuando los artistas introducen sutilmente versiones de canciones de músicos de otras partes del mundo en el lenguaje vulgar local, pero manteniendo el ritmo y la cadencia. Como se indicó antes, éste es un esfuerzo consciente o una estrategia financiera para dar a la interpretación una perspectiva nacional y remotamente mundial.<sup>45</sup>

Una de las versiones más aclamadas entre los guitarristas solistas (Salim Junior, Mike Rua y Mike Murimi) es el éxito “Muzina” de Tabu Ley, un famoso músico originario de lo que antes era Zaire, y cuya música aún es muy popular entre los kenianos. Los gĩkũyũ tienen un nombre masculino muy similar, Mũcina (que se pronuncia Musina). La canción “Murder She Wrote” del dueto de raggga jamaíquino Chaka Demus and Pliers también es muy gustada, así como su versión modificada “Mama Cĩrũ”, que literalmente significa la Madre de Cĩrũ (forma corta de Wanjĩrũ). Otros ejemplos de temas que se recrean en lengua gĩkũyũ son una canción nupcial luhya, “Ng’ombe, Dunia Mbaya” de Princess Julie y “Magdalena” de Kalenjin Sisters, que sintetiza lo mejor de las culturas tradicionales y las formas de vida y las tecnologías modernas extranjeras. Cabe nombrar varios ejemplos.

La interpretación *mũgithi* que se originó a partir de las vigilias de oraciones nocturnas, como se indicó anteriormente, incorpora famosas canciones de gospel, la mayoría modificadas para adaptarse al ánimo secular del espectáculo. En el discurso cristiano, el tema “Kuma Ndaiga Mĩrigo Thĩ” [“Desde que dejé ir mis pesares”] expresa el gozo del cantante tras dejar una vida de pecado. Es una

<sup>44</sup> El *benga* nació cuando los ritmos de danza de los luo se adaptaron a la guitarra acústica. Sin embargo, con el tiempo aparecieron otras variaciones del *benga*, según se explica en la introducción. La variación de Kilonzo es lo que denominé *benga* de la región este de Kenia.

<sup>45</sup> Hasta hace poco no se había grabado esta música, por lo cual no podía trascender los muros de los restaurantes. La grabación en cintas de las actuaciones en vivo es de muy mala calidad, pero se venden bien debido a la popularidad del *mũgithi*.

canción llena de alabanzas al señor, pero Mike Murimi, uno de los principales guitarristas solistas, le otorga connotaciones explícitas en el caso de una muchacha para quien “dejar ir sus pesares” significa acceder a las propuestas sexuales de un joven. *Mĩrigo* puede significar “cargas”, pero en el discurso popular, sobre todo entre los jóvenes, se refiere a los genitales.

La corrupción de los textos evangélicos puede indicar un sentimiento de inadecuación en el cristianismo, una espiritualidad exótica que se expresa mejor con numerosas canciones tradicionales *gĩkũyũ* en una noche de *mũgithi*.<sup>46</sup> Las formas tradicionales como el *mwomboko*<sup>47</sup> se encuentran presentes en todas las actuaciones, lo que de nuevo apunta a los diferentes grupos de edad en el público. Sin embargo, también podría indicar cómo las canciones viajan y adquieren nuevos significados en diferentes contextos. Las canciones conservan la mayoría de la letra gospel original, pero con fragmentos de lenguaje vulgar que se filtran en ella. Por ejemplo, la versión original de “Mĩrigo Thĩ” (en *gĩkũyũ*: “Desde que dejé ir mis pesares”) dice así:

*Kairĩtu gaka* [Muchacha,]  
*ũiguaga atĩa* [¿Qué se siente]  
*Kuma waiga mĩrigo thĩ* [Después de dejar ir tus pesares?]

La respuesta:

*Njiguaga o kũgoca* [Sólo quiero alabar a Dios]  
*Kuma ndaiga mĩrigo thĩ* [Desde que dejé ir mis pesares.]

Después sigue la versión corrupta y la respuesta de la niña se distorsiona:

<sup>46</sup> No obstante, esto puede someterse a otras muchas posibilidades.

<sup>47</sup> El *mwomboko* era una danza tradicional *gĩkũyũ* para jóvenes en la que una pareja avanzaba dos pasos hacia adelante, se detenía y daba la vuelta. Los varones presionaban a sus compañeras contra el pecho y ocasionalmente las hacían girar.

*Njiguaga o kūgoca* [Siento deseos de alabar,]  
*Ma ya Ngai niĩ* [Juro por Dios,]  
*Tiga kuma hĩndĩ iria ndahoirwo* [Cuando me hizo propuestas sexuales]  
*Niĩ ngĩona ndingĩkira rĩngĩ* [Decidí nunca quedarme callada.]  
*Nokĩo njiguaga o kūgoca* [Por eso siempre quiero alabar]  
*Kuma ndaiga mĩrigo thĩ* [Desde que dejé ir mis pesares.]

En este caso el artista *mũgithi* parece haberle dado a la canción de gospel connotaciones tan obscenas que el público quedó hambriento de más. El enorme éxito del *mũgithi* según se muestra en la canción se debe a la interacción entre lo secular y lo religioso. Aprovechando la popularidad de los temas evangélicos, el artista introduce lo sexual, que jamás se discute en círculos religiosos, y logra transitar las borrosas fronteras entre lo mundano y lo espiritual.

El *mũgithi*, como el carnavalesco bajtiniano, implica la “suspensión temporal de todas las distinciones jerárquicas y las barreras entre los hombres [...] y de las prohibiciones de la vida común”.<sup>48</sup> Durante el espectáculo se olvidan las restricciones y las convenciones normales del mundo cotidiano.

En el carnavalesco bajtiniano la parodia, la sátira y el insulto dirigidos a las autoridades se expresaban por medio de las festividades en las que había risas exuberantes y crecientes por las arbitrariedades que encierran a la gente en sus espacios. Asimismo, en el *mũgithi* hay un humor liberador, pero es más introspectivo. Los artistas y el público, especialmente durante el segmento de llamada y respuesta, se ríen y se burlan de sí mismos. Al mismo tiempo, estas canciones reflejan las realidades sociales de Kenia y el cambio social que ocasiona la urbanización, pero lo más importante en el *mũgithi* es el abordaje de las identidades rurales y urbanas, que se lleva a cabo a través de la lengua.

Con la suspensión de la jerarquía en este espectáculo, el juguista de la aldea se encuentra tan cómodo como su colega de la ciudad en

<sup>48</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Cambridge, The MIT Press, 1968, p. 15.

el mismo espacio social, el ideal utópico de una sociedad igualitaria, aunque en la vida diaria no sucede así. Del mismo modo, esto puede leerse como una crítica social a la autoridad poscolonial que ha ignorado el desarrollo en las zonas rurales y concentrado todo su esfuerzo para apaciguar a la clase media, la clase de la élite gobernante.

Contra este telón de fondo, aunado al hecho de que este tipo de actuación es básicamente un fenómeno urbano,<sup>49</sup> busco exponer al *mũgithi* como un sitio en el que se interpretan las identidades urbanas. Al hablar sobre identidades, Stokes expone:

Los músicos [...] de hoy experimentan el lugar y la identidad en formas que abarcan muchas de las contradicciones y las ambigüedades características de la modernidad y su legado. Con mucha frecuencia se separan de su *locus* cultural por un abismo de espacio y de tiempo: los discursos en los que el lugar se construye y se celebra en relación con la música nunca antes habían tenido que permitir tal flexibilidad e ingenio.<sup>50</sup>

Al discutir las identidades urbanas en el fenómeno del guitarra solista y del *mũgithi*, este capítulo aborda las ambigüedades y las contradicciones de la modernidad. Dado que ésta es una tendencia emergente en la escena de la música keniana, resulta muy importante un estudio paralelo sobre los músicos de antaño, pero no debe nublar sus características distintivas. Así pues, contrastar el espacio urbano con la aldea se convierte en un momento definitorio cuando se consideran las identidades urbanas en dicha música. Las identidades urbanas se discuten a partir de varios ángulos, a saber, el espacio donde se realiza la interpretación, las preocupaciones temáticas y el lenguaje que se utiliza.

El guitarra solista y la interpretación *mũgithi* resultante se basan principalmente en la vida de la población urbana, donde los artistas

<sup>49</sup> Puede decirse que el *mũgithi* surgió en Nairobi. Fue apenas hace poco que extendió sus tentáculos a Mombasa y se expande rápidamente a otros poblados más pequeños de Kenia, como Nakuru y Thika.

<sup>50</sup> Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, p. 114.

explotan el interés de las masas ciudadinas en el delito, la corrupción, la aventura y la intriga, el sexo, el amor, el romance, el conflicto entre culturas, las innovaciones lingüísticas, las idiosincrasias y los estereotipos. Como anota Okwonkwo,<sup>51</sup> cuando se introduce a las personas a la vida en la ciudad, con su “novedad y sus severas demandas”, se intensifica la búsqueda de nuevos hábitos y nuevos valores.

La música del guitarra solista se arraiga firmemente en la sociedad urbana contemporánea y refleja los “intereses y los conflictos de su naturaleza transicional como punto de encuentro entre los nuevos valores occidentales y los antiguos conceptos tradicionales”.<sup>52</sup> La mayoría de los incidentes que se narran en la música se toman de la vida urbana cotidiana y logran capturar la emoción inquieta, las frustraciones de la vida en la ciudad y sus ramificaciones.

El hecho de que los actos *mŭgithi* se lleven a cabo principalmente en bares y centros nocturnos urbanos apunta a una relación dialéctica entre la música y el espacio. El argumento aquí es que la música da forma a los espacios y los espacios dan forma a la música. De diversas maneras, como aseveran Connell y Gibson, se han empleado sonidos “para crear espacios y simular patrones de comportamiento humano en ubicaciones particulares”.<sup>53</sup> El tipo de discurso que el *mŭgithi* y el artista solitario involucran en su canción y en sus interpretaciones se vería completamente fuera de lugar si se emitiera en un estadio o en el escenario de un mercado al aire libre, por ejemplo. No sorprende que esta música casi nunca se toque en la mayoría de las estaciones de radio de Kenia.

Numerosos significantes asombrosos definen el espacio de la interpretación *mŭgithi*. Dado que ésta ocurre principalmente en bares y restaurantes, es inevitable que los participantes tomen cerveza. Existe una comunidad compartida de clientes que frecuentan el bar. En el espacio del *mŭgithi* se crea una suerte de ambiente de carna-

<sup>51</sup> Juliet Okwonkwo, “Popular Urban Fiction and Cyprian Ekwensi”, en Albert S. Gérard (ed.), *European-language Writing in Sub-Saharan Africa*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, p. 651.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 653.

<sup>53</sup> John Connell y Chris Gibson, *op. cit.*, p. 192.

val en el que ciertas realidades se suspenden y se introducen otras nuevas. La actuación crea y celebra su propio mundo y su propio conjunto de moralidades.

La naturaleza carnavalesca del *mũgithi* ofrece a quienes participan en él un efecto catártico al experimentar un mundo fuera de la realidad que viven normalmente. Bajtin anota:

Este espíritu ofrece la oportunidad de tener una nueva perspectiva de la vida, de realizar la naturaleza relativa de todo lo que existe y de entrar a un orden de cosas completamente nuevo.<sup>54</sup>

Existe una motivación durante este tiempo de carnaval, durante el *mũgithi*, de crear una forma de configuración social humana que está más allá de las formas sociales existentes. Para una nación tan dividida en términos étnicos, sobre todo en lo político, como se vio anteriormente, durante la actuación se da un sentido de igualdad en el que personas de diferentes clases, comunidades y religiones se amalgaman en una entidad homogénea evidente.

Pero, de nuevo, la asociación paralela de la música y la interpretación en un bar con “licencias sociales, aventuras sexuales y alcohol establece la actuación como una parte vital y placentera de la vida”.<sup>55</sup> Del mismo modo, la actuación en el bar se emplea para crear un sentido de espacio y también para “reafirmar varias identidades y desafíos sociales en el que los espacios urbanos cotidianos se engendran en modos particulares”.<sup>56</sup>

Por lo tanto, la interpretación y la recepción del *mũgithi* en ciertos lugares, en este caso el bar, pueden brindar una “forma efectiva de resistencia a las fuerzas homogeneizantes de la industria de la cultura”,<sup>57</sup> no necesariamente produciendo un sonido alternativo, pues la mayoría de estas canciones no son versiones originales,

<sup>54</sup> Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 34.

<sup>55</sup> Martin Stokes, *op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>56</sup> John Connell y Chris Gibson, *op. cit.*, p. 193.

<sup>57</sup> Susan Smith, “Soundscape”, *Area*, núm. 26, 1994, p. 237.

sino permitiendo a la gente experimentar la música de maneras localizadas distintivas para adaptarse a sus demandas. A su vez, esto proporciona un medio a través del cual se crea y se desafía un sentido de “urbanidad”, especialmente si se consideran las preocupaciones temáticas de la mayoría de estas canciones.

Los guitarristas solistas que entretienen a los fiesteros en los centros nocturnos de las grandes ciudades, como Nairobi, se especializan en versiones de canciones populares cuyas letras modifican. El tema del sexo es muy prominente entre muchos de ellos, lo cual acentúa la idea de que las normas culturales y sociales no se cumplen estrictamente en los entornos urbanos, a diferencia de lo que sucede en las aldeas, y el hecho de que los guitarristas solistas sólo actúen en centros nocturnos de las principales ciudades lo confirma. Por lo tanto, los guitarristas redefinen y crean un nuevo público y un nuevo espacio para su música. Puesto que el entorno urbano es cosmopolita por naturaleza, abarca gente de muy diversas culturas y antecedentes.

El sexo, la infidelidad y la prostitución son los temas más abiertos, y las letras explícitas que se cantan sobre todo durante el segmento “sólo para adultos” lo demuestran. Ello explica en parte por qué ninguna estación radial de Kenia transmite esta música. De hecho, los bares y los hoteles más pequeños (a diferencia de los hoteles más grandes y renombrados que *simulan* ofrecer entretenimiento familiar) lidian con temas de sexualidad en términos explícitos.

En una modificación de “Cai wa 14” de Simon Kihara (mejor conocido como Musaimo), el guitarra solista Mike Rua asume el ritmo *ngũcũ* pero subvierte la letra para darle alusiones sexualmente explícitas:

*Ndathiĩte gũcera Majengo* [Fui a Majengo<sup>58</sup> a una visita,]  
*Ngĩnyua ùcũrũ na kukumanga* [Y tomé atol y afrodisiaco.]  
*Ngĩgwata maraya ngĩnina* [Dormí sólo con prostitutas]

<sup>58</sup> Majengo es un famoso barrio bajo de Nairobi conocido por su industria de comercio sexual.

*Ngĩambĩrĩria kũgwata ng'ombe* [Hasta que empecé a montar vacas.]

En la interpretación *mũgithi* se viven mensajes sobre la relatividad y la arbitrariedad de las convenciones sociales. Las letras anteriores nunca estarían presentes en una conversación normal, sobre todo si participan personas de diferentes edades, pero son más bien la norma en una noche de *mũgithi*. La música aborda “el estrato más bajo del cuerpo, la vida del estómago y los órganos reproductivos; por lo que se relaciona con los actos de defecación y copulación, con la concepción, el embarazo y el parto”.<sup>59</sup> De lo anterior puede deducirse que la representación melodramática del sexo y la sexualidad en realidad tiene la intención de provocar risas y alborozo, y también cierto alivio, pues en Kenia el sexo y los temas relacionados están envueltos en un halo de misterio y rara vez aparecen en los discursos públicos.

En la mayoría de las comunidades kenianas no suele discutirse abiertamente sobre sexualidad, a diferencia de la época precolonial, cuando se proporcionaba instrucción al respecto durante la realización de ritos en la pubertad. Debido a la organización y la industrialización, estos ritos ya casi nunca se llevan a cabo. Hace unos años se planteó una propuesta para incluir educación sobre la vida familiar en las escuelas de Kenia, pero encontró mucha resistencia. En 1996 la Iglesia católica del país participó en la quema de preservativos y otros materiales sobre el VIH-sida como protesta contra la idea de impartir educación sexual en las escuelas, una clara indicación del conservadurismo de la mayoría de los kenianos.<sup>60</sup> Pero el

<sup>59</sup> Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 21.

<sup>60</sup> Véase Lynne Muthoni Wanyeki, “Kenya-Population: Church Burns Condoms and AIDS Materials”, *InterPress News Service (IPS)*; 5 de septiembre de 1996. De nuevo, en 2003 un consejo de curas kenianos encabezó una cruzada para prohibir el libro de Chinua Achebe, *A Man of the People* [Un hombre del pueblo] y otros dos libros de texto del plan de estudios de educación secundaria. Aquellos que buscaban la prohibición de los libros eligieron fragmentos de *A Man of the People* que según afirmaban eran claramente explícitos y probablemente excitarían la

*mūgithi* funciona para abrir discursos sobre el sexo y la sexualidad introduciéndolos al ámbito público.

Sin embargo, los guitarristas solistas han trascendido el sexo y el secretismo, y en sus canciones el sexo, la copulación y las menciones abiertas de los genitales forman la base de sus actuaciones. Un claro ejemplo de ello es la corrupción de la canción de Sam Muraya, “Mama Kiwinya” [“Señora Kiwinya”], en la que los artistas Mike Murimi y Salim Junior utilizan un lenguaje obsceno claro y explícito, pero que logra encender a la audiencia. Se habla sobre los genitales *ad nauseam*.

*Ngahutia nyondo* [Toco sus senos,]

*Ngahutia kīnena* [Toco su entrepierna,]

*Ngahutia matina* [Toco su trasero,]

*Ngahutia rūng’ūthū* [Toco sus partes privadas,]

*Ngarĩra* [Y lloro.]

A diferencia de los músicos anteriores y su uso exagerado del tema del romance y las relaciones, el guitarra solista decide no presentar el sexo, la cópula y los genitales en una “forma privada y egoísta, separada de los otros ámbitos de la vida, sino como algo universal que representa a toda la gente”. En el sentido bajtiniano de realismo grotesco:

[l]a abundancia y el elemento popular [...] determinan el carácter jovial y festivo de todas las imágenes de la vida corporal, no reflejan la monotonía de la existencia cotidiana. El principio corporal material es un principio festivo triunfante; es un “banquete para el mundo entero”.<sup>61</sup>

---

imaginación de los alumnos y avivarían su deseo sexual. Véase Evan Mwangi, “Journal’s Special Issue on Kenia Focuses on Culture”, *The Sunday Nation*, 19 de octubre de 2003. Tales ejemplos denotan claramente el carácter conservador de los kenianos, sobre todo en temas relacionados con el sexo y la sexualidad, que los artistas *mūgithi* han subvertido.

<sup>61</sup> Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 19.

El clímax de la noche es el acto *mũgithi*, durante el cual los asistentes se unen en un “tren” para bailar por todo el local. En sus letras los músicos invitan a los participantes a sentirse con la libertad para *tocar lo que no tienen*, una invitación a que emprendan todo tipo de gestos sexuales y románticos con miembros del género opuesto mientras se encuentran en la pista de baile. Cuando la gente se toma por la cintura, la actuación permite que hombres y mujeres se toquen de manera sexualmente sugerente. Es similar al *patapata*<sup>62</sup> del contexto sudafricano. Este juego sexual en el baile era un acto dominante en buena parte de la música tradicional y folclórica entre la mayoría de las comunidades kenianas.

La interfaz entre la tradición y la modernidad se pone de manifiesto en esos aspectos. Aunque esta interpretación básicamente se realiza en entornos urbanos, la tradición llega a rondar el espacio del *mũgithi*. Al abordar temas como el sexual, de los que generalmente no se habla en el ámbito público, los músicos simplemente “nos distraen de la realidad o sustituyen preocupaciones triviales y alientan ideales y actividades decadentes, valores programados en todos los que pertenecemos a la sociedad de consumo”. Tales obras de arte son maneras de distorsionar y de reprimir la realidad. Continúa:

No hablan sobre algo esencialmente diferente del contenido y el material del arte revolucionario, más bien de los mismos miedos y preocupaciones [...] sólo que lo que intentan no es expresarlos sino manejar esos miedos.<sup>63</sup>

Las relaciones sexuales y la sexualidad son asuntos inevitables en la vida diaria, y los artistas *mũgithi* los llevan al ámbito público

<sup>62</sup> También *phata-phata* o *patha patha* en lenguas xhosa y zulu. *Phatha* significa tocar o sentir, de ahí que este vocablo signifique tocar-tocar. Se trata de un estilo de baile sexualmente sugerente en el que las parejas de bailarines tocan su cuerpo con las manos, popularizado gracias a Miriam Makeba.

<sup>63</sup> Fredric Jameson, “Modernism and its Repressed. Or, Robbe-Grillet as Anti-Colonialist”, *Diacritics*, vol. 6, núm. 2, 1976, p. 14.

para hacerlos tema de discusión, especialmente en la era del VIH-sida, que continúa atribulando a la mayoría de los países del Tercer Mundo. El silencio que se guarda sobre lo sexual hace difícil informar al público sobre temas relativos al síndrome.

Como se indicó anteriormente, el *mūgithi* es un acto preponderantemente urbano. Según indica Ferguson los temas de la ruralidad o del campo a menudo han brindado metáforas para la construcción de críticas indígenas a la invasión urbana capitalista. La aldea se asocia con la pureza moral en comparación con la ciudad, que se concibe como “inmoral, artificial, corrupta y anómica”.<sup>64</sup> Los guitarristas solistas se apartan de este convencionalismo. A diferencia de la mayoría de los músicos populares locales en Kenia, los guitarristas solistas muestran una clara tendencia a celebrar la ciudad y sus males percibidos, y a burlarse de la aldea. La ciudad no se ve como un “mar que ha ahogado a muchos”, como el cantante Joseph Kariuki describe a Nairobi en el capítulo anterior. Se la ve como un espacio oportuno para ganarse la vida y ofrece un atisbo de esperanza hacia la emancipación económica. Músicos como Joseph Kamaru y D. K. Kamau, en sus primeras obras, siempre criticaban duramente a la ciudad y sus trampas, y destacaban a la prostitución y a las chicas de la vida alegre que estafan a los hombres trabajadores y a los casados y les quitan sus sueldos y jornales. La aldea se ha alabado como virtuosa y la ciudad se ve como algo malo, pero los artistas *mūgithi* luchan por revertir este paradigma en celebración de la modernidad significada por la ciudad.

En la mayoría de estas canciones de músicos de épocas anteriores se castiga a los hombres que se ven atraídos a los placeres disipados que brindan las mujeres de la ciudad y la vida rápida. En un tema de Joseph Kamaru un hombre recuenta el largo viaje que emprendió para ir a visitar a su amada en la ciudad. Después de no verla durante un tiempo, se desconcierta al encontrar la ropa

<sup>64</sup> James Ferguson, “The Country and the City on the Copperbelt”, *Cultural Anthropology*, vol. 7, núm. 1, 1992, p. 80.

de otro hombre en su armario. Para amortiguar el sobresalto, corre a comprar el desayuno, pero cuando vuelve a la casa de su mujer encuentra condones usados en la habitación y pierde el apetito.

Pero el guitarrista parece iniciar a partir de aquí. Al hacerse eco de los temas de la aldea y la ciudad, la mayoría de las letras de estas canciones muestran a la gente del campo como una sociedad retrasada y primitiva a la que son ajenas las nociones de romance. Un tema habla sobre un aldeano que conoce a una chica en la ciudad, y un beso suyo lo deja tan encandilado que casi se desmaya. Entonces, durante una noche de *mũgithi*, los participantes convencen a los demás de que no son aldeanos realizando los gestos sexuales más extraños en la pista. Estos músicos no culpan a las prostitutas ni a las chicas de moral relajada, sino que atacan al hombre “primitivo” de la aldea que no puede con la vida rápida de la ciudad.

El sexo y el alcohol, que anteriormente marcaban a la ciudad como maligna, en la actuación *mũgithi* se convirtieron en iconos positivos de la modernidad y la libertad de espacio y cuerpo que la ciudad conlleva. Lo que el discurso ambiguo y doble de la modernidad (por ejemplo, la influencia cristiana y su tendencia a desechar las referencias al sexo por considerarlas siniestras) parece haber tratado como malévolos se revierte. Existen ciertas sutilezas que conectan al *mũgithi* con el *mwomboko*, un género *gĩkũyũ* tradicional en el que no hay inhibiciones en temas relativos al sexo y la sexualidad.

La ambigüedad que se expresa en el *mũgithi* pudo haberse originado en esta interfaz entre el *mũgithi* y el *mwomboko*, o más bien entre la modernidad y la tradición. Masolo anota:

[...] debido a la concentración sociogeográfica, los nuevos gustos y estilos musicales [se] asocian con las tentaciones liberales del urbanismo. Aunque los nuevos estilos de guitarra hayan adquirido aceptación popular, la voz conservadora de la tradición sigue viéndolos con desprecio moral y recelo. Lo “moderno”, comúnmente asociado con la permisividad moral o la decadencia de las ciudades, en ciertos sentidos

se veía como “corrupto” e “inmoral” y a la vez se admiraba como un signo “bueno” y “deseable” del nuevo elitismo.<sup>65</sup>

En el mejor de los casos, lo anterior describe la ambigüedad moral de la música moderna, especialmente la *mūgithi*, que cuando se interpreta atrae a públicos de todos los ámbitos.

Lo irónico del *mūgithi* es que a pesar de que arremete contra la aldea, supuestamente impoluta por los valores occidentales, los artistas utilizan lenguas vernáculas en casi todas las canciones, en este caso el gĩkũyũ. Sin embargo, aquí no se sugiere que la aldea sea la custodia de las lenguas vernáculas. Dado el entorno cosmopolita de la ciudad, en Nairobi se fusionan varias de estas lenguas en un caló llamado *sheng*.<sup>66</sup> Por lo tanto, es posible decir que la mayoría de los hablantes de lenguas vernáculas se encuentran en las aldeas, donde el nivel de interacción intertribal es mínimo. No obstante, esta investigación reconoce que la naturaleza migratoria de la fuerza laboral de la ciudad a la aldea transporta numerosos estilos urbanos de vestido, lengua y música. Aquí el argumento es que el *mūgithi* ocupa un espacio liminal que carga con el pasado a la vez que adopta el presente. Las canciones tradicionales como “Mwomboko” y “Ngũcũ”, que exaltan los valores tradicionales, tienen un papel preponderante en las noches de *mūgithi*, y los diversos grupos que asisten a ellas las disfrutan y bailan a su compás. Así, la aldea se clasifica como retrasada en ciertos sentidos, pero también como

<sup>65</sup> D. A. Masolo, “Presencing the Past and Remembering the Present. Social Features of Popular Music in Kenya”, en Ronald Radano y Philip Bohlman, *Music and Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 377.

<sup>66</sup> El *sheng* se ha definido como un acrónimo de caló swahili-inglés, que se desarrolló en Nairobi en la era posterior a la independencia de Kenia. Esta innovación también incorpora elementos léxicos que no provienen solamente de las dos lenguas nacionales oficiales, sino de la amplia diversidad lingüística que define a la nación keniana. Para mayor información sobre el *sheng*, véanse Chege Githiora, “Sheng, Peer language, Swahili Dialect or emerging Creole?”, *Journal of African Cultural Studies*, vol. 15, núm. 2, 2002; Peter Githinji, “Bazes and Their Shibboleths. Lexical Variation and Sheng Speakers Identity in Nairobi”, *Nordic Journal of African Studies*, vol. 15, núm. 4, 2006; y Mungai Mũtonya, *op. cit.*

portadora de sabiduría y moralidad. Empero, puede decirse mucho sobre el carácter engañoso del “campo”<sup>67</sup> así como de la “ciudad”. Por lo tanto, como asevera Haugerud,<sup>68</sup> las fronteras supuestas entre el campo y la ciudad son poco claras, por decir lo menos.

La interpretación *mũgithi* logra unir identidades dispares. Para alguien que acuda por primera vez a una noche de *mũgithi* resulta atractiva como forma de entretenimiento, pero también por la variedad de los asistentes. Se ha convertido en un espacio en el que cualquiera, sin distinción de clase o estatus social, puede mezclarse a placer y soltarse el pelo con loco abandono; donde el asistente del conductor de *matatu* convive libremente con el poderoso ejecutivo corporativo. Es ahí donde se hacen de lado todas las inhibiciones, como anota Ngaira:

Completos extraños marcan el momento culminante cuando se enlazan en un *mũgithi* que serpentea por la pista de baile, abriéndose camino entre las mesas y por todos los rincones. Todos, desde la matrona ama de casa, el callado académico y la tímida chica religiosa hasta el político ruidoso, el locuaz conductor de *matatu*, el contador reprimido y la dama de la vida galante, cantarán juntos alegremente las letras más obscenas que puedan imaginarse.<sup>69</sup>

El resultado final es que se desdibujan las disparidades percibidas: urbano-rural, hombre-mujer, empleado-desempleado, estudiante-maestro, etc. La música popular, en este caso el *mũgithi*, refleja los flujos y la fluidez de la vida contemporánea, e inquietantes oposiciones binarias establecidas en etapas anteriores de la modernidad (tradición-contemporáneo, auténtico-ficticio, local-mundial), lo que resalta la naturaleza dinámica de la música.

<sup>67</sup> Ferguson afirma que el sitio imaginado de pureza e integridad moral de la aldea, en contraste con la ciudad, también oscurece la realidad de la aldea como la “sede de relaciones sociales reales y antagonistas”. James Ferguson, *op. cit.*, p. 90.

<sup>68</sup> Angeliqe Haugerud, *The Culture of Politics in Modern Kenya*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 139.

<sup>69</sup> Amos Ngaira, *op. cit.*

## CONCLUSIÓN

El *mŭgithi* demuestra la disposición del público a convivir libremente a pesar de los diferentes entornos de los que proviene, al tiempo que afirma su diversidad. El estilo musical, según indica este capítulo, puede expresar y definir los valores comunales en sociedades heterogéneas en rápida transformación. Kiel<sup>70</sup> sugiere que el acto mismo de nombrar un género, en este caso el *mŭgithi*, puede ser una declaración de consolidación cultural. Esto aumenta la noción de las comunidades imaginadas de Anderson, quien afirma que “todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales de contacto cara a cara (y quizás incluso también éstas) son imaginadas. Las comunidades deben distinguirse no por su falsedad o autenticidad, sino por el estilo con el que se imaginan”.<sup>71</sup> Así, la metáfora musical desempeña un papel en el modelamiento imaginativo de la sociedad urbana keniana como una jerarquía de valores comunales, compuesta de actores interdependientes pero desiguales. El estilo de interpretación *mŭgithi* retrata una comunidad imaginada compuesta por un gran número de personas, “una solidaridad que ningún individuo podría conocer a partir de la experiencia de primera mano, y encarna la textura afectiva ideal de la vida social y la combinación de lo viejo y lo nuevo, lo exótico y lo indígena, en un marco sincrético unificador”.<sup>72</sup>

No obstante, este capítulo concluye con el argumento de que las identidades urbanas no son fijas. No se crean dentro de una agrupación urbana autocontenida, sino en un sitio de muchas identidades y actores que se superponen, incluido el aldeano, el “citadino”, el extranjero, etc. Por lo tanto, resulta difícil hablar de identidades urbanas puras, y la interpretación *mŭgithi* es la mejor prueba de ello.

<sup>70</sup> Charles Kiel, “People’s Music Comparatively. Style and Stereotype, Class and Hegemony”, *Dialectical Anthropology*, núm. 10, 1985, p. 126.

<sup>71</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983, p. 15.

<sup>72</sup> Christopher Allan Waterman, *op. cit.*, p. 221.

La recreación de identidades rurales a través de la lengua, la danza y la interpretación (de nuevo, estas identidades no son fijas y muestran ambigüedades) en la música y el baile por parte de la gente de la ciudad apunta a la compleja relación de etnicidades e identidades de clase, otro gran tema que se aborda en el siguiente capítulo. La elección deliberada del idioma subraya claramente su importancia cultural y política. Como afirman, “la música y la lengua siguen siendo potentes y ubicuos marcadores de identidad étnica”.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> John Connell y Chris Gibson, *op. cit.*, p. 134.

## 5. LA INTERPRETACIÓN *MÛGITHI*: LA MÚSICA POPULAR, LOS ESTEREOTIPOS Y LA IDENTIDAD ÉTNICA

La interpretación *mũgithi*, un fenómeno principalmente urbano en Kenia, puede describirse de mejor manera como “un orden heterófono de identidades segmentarias que crea un conjunto resonante, cuyas lealtades individuales y grupales constitutivas se fusionan por medio de la experiencia en la celebración musical”.<sup>1</sup> La naturaleza compuesta y cosmopolita de los ambientes urbanos y posteriormente de la interpretación *mũgithi*, junto con su carácter carnavalesco, se aproxima a la experiencia de Parkes en Pakistán. La combinación de espectadores provenientes de todo tipo de entornos facilita la fusión de diferentes identidades en las interpretaciones *mũgithi*. Es un ejemplo en el que la música une a la gente. Sin embargo, es significativo que a pesar de la pluralidad étnica de Kenia esta música se interprete y se cante principalmente en lengua *gĩkũyũ*. La parodia y los estereotipos étnicos son temas constantes en sus letras. El capítulo problematiza las contradictorias complejidades y ambigüedades de la poscolonialidad: ¿es el *mũgithi* una interpretación *gĩkũyũ*, o su audiencia heterogénea lo convierte en un proyecto nacional? ¿Es la interpretación *mũgithi* una manera de

<sup>1</sup> Peter Parkes analiza la dinámica de la interpretación de canciones en la expresión de identidades personales, de grupo y colectivas entre los *kalasha* de Chitral, en el noroeste de Pakistán. Explica cómo la interpretación de la canción dramatiza una “comunidad moral solidaria que aparece unida expresamente ante la opresión externa y las animosidades internas”. Peter Parkes, “Personal and Collective Identity in Kalasha Song Performance. The Significance of Music-making in a Minority Enclave”, en Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, p. 158.

expresar el nacionalismo *gĩkũyũ*, una forma de renovación-renacimiento *gĩkũyũ*, o es que su público multiétnico apunta hacia el papel de la música como respuesta a condiciones políticas desfavorables? El capítulo también analiza los factores políticos que explican el origen de esta música en la década de 1990, a la vez que enfrenta los temas mencionados anteriormente.

*Mũgithi ãyũ* x3 [Este tren,]

*Mũgithi ãyũ wa Daytona*<sup>2</sup> [Este tren de Daytona,]

*Salim nĩwe ndereba, Mũgithi ãyũ* x4 [Salim es el conductor del tren,]

*Ũthiaga ãkĩgambaga* [El tren hace]

*chu chu chu chu* [El sonido chu chu chu.]

*Mũndũ ahutie kĩa atarĩ*, [Toca lo que no tienes,]<sup>3</sup>

*Mũgithi ãyũ*, x4 [En este tren.]

Lo anterior indica el clímax de una noche de *mũgithi* (sobre todo ya tarde, una vez que la mayoría de los asistentes han tomado demasiado), cuando los clientes del bar o centro nocturno se deslizan en formación de serpiente o de tren. Los bailarines se enlazan tomando por la cintura o los hombros a quien esté adelante. El clímax marca el final de la noche, cuando el guitarra solista guía a la audiencia a través de un amplio rango de letras, algunas originales pero en su mayoría apropiaciones y versiones de canciones populares. Los temas de las letras abarcan desde la religión hasta el romance y el sexo, y la mayoría de los artistas emplean letras sexualmente explícitas. La música de los artistas viene en todos los idiomas: lingala, luo, *gĩkũyũ*, swahili, inglés, etc. El capítulo

<sup>2</sup> Salim Junior, un artista *mũgithi*, solía tocar en el centro nocturno Daytona, ubicado en las afueras de la ciudad de Nairobi.

<sup>3</sup> Esta línea puede interpretarse de varias maneras. Cuando la gente se toma por la cintura la actuación permite que hombres y mujeres se toquen de manera sexualmente sugerente. También puede servir para advertir a la gente de que cuide sus bolsas de mano y sus bolsillos para evitar robos. Agradezco a Sophie Macharia que me haya indicado esta última posible interpretación.

anterior mostró cómo estas interpretaciones incorporan gente de todas las clases sociales sin distinción de género, edad o etnicidad. Este fenómeno es más común en los principales centros urbanos de Kenia.

Es importante señalar que el guitarra solista y el *mũgithi* no son sinónimos. A lo largo de los años la idea de un intérprete solista que entretenga al público con música de otros compositores se ha vuelto parte integral de lo que podríamos llamar la cultura del bar o el centro nocturno. Los artistas que se mencionan en este capítulo adquieren importancia en el sentido de que el *mũgithi* debe coronar sus actuaciones.

En su carácter político popular, la música y el baile se han convertido en una parte inseparable de la visibilidad y la dignidad políticas. Disfrazados de entretenimiento, a menudo sirven como forma de discurso político y social, una declaración interpretada de aceptación popular, mejoría y legitimación de estatus y roles codiciados social y políticamente. En estos sentidos, la música y el baile se vuelven significantes de jerarquizaciones sociales y políticas.<sup>4</sup>

La música fue una herramienta integral de las campañas políticas en el periodo previo a las elecciones generales de 2002 en Kenia. Las circunstancias políticas del momento impulsaron las canciones a la fama nacional. La canción “Unbwogable” de Gidi Gidi Maji Maji es un revelador testimonio, como lo explican Hofmeyr, Ogude y Nyairo<sup>5</sup> en su artículo sobre la cultura popular en Kenia. Así, se entiende al *mũgithi* en este contexto. Cuando Mwai Kibaki, el aspirante a la presidencia de la coalición de partidos de oposición (conocida como Coalición Nacional Arco Iris, NARC) volvía a Kenia en diciembre de 2002, después de estar hospitalizado en

<sup>4</sup> D. A. Masolo, “Presencing the Past and Remembering the Present. Social Features of Popular Music in Kenya”, en Ronald Radano y Philip Bohlman, *Music and Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 368.

<sup>5</sup> Isabel Hofmeyr, Joyce Nyairo y James Ogude, “Who Can Bwogo Me? Popular Culture in Kenya”, *Social Identities*, vol. 9, núm. 3, 2003.

Londres durante varias semanas, la ciudad vibraba con toda clase de actividades. Rugene y Njero indican en una nota de periódico:

Se distribuyeron cientos de carteles, calcomanías, emblemas, gorras, playeras y panfletos con la leyenda “Kibaki para presidente” a sus seguidores, algunos de los cuales vestían los colores del arco iris. Mientras esperaban la llegada de Kibaki, los partidarios de NARC bailaron al son del popular *mũgithi* gĩkũyũ y de una versión modificada de “Unbwogable”<sup>6</sup> de Gidi Gidi Maji Maji.<sup>7</sup>

Aquí la mención del *mũgithi* evoca varios asuntos. El *mũgithi* es un fenómeno urbano marcado por el cosmopolitismo, en el que las identidades de edad, raza, tribu y género se hacen de lado cuando los participantes bailan por todo el club o salón de baile. En la interpretación *mũgithi*, al igual que en la situación anteriormente descrita, se muestra la alegoría de la unidad de la oposición en 2002, cuando personas de todos los estratos se unieron para darle la bienvenida a su candidato presidencial clave. Sin embargo, antes de esto, el *mũgithi* había puesto de manifiesto continuamente la diversidad entre los clientes, sobre todo en ambientes urbanos.

No obstante, en dicho análisis abundan las preguntas. Dado que el aspirante a la presidencia pertenecía al grupo étnico gĩkũyũ, ¿fue ésa la razón por la que la multitud invocaba esta música en particular? ¿No tenía la multitud una perspectiva nacional puesto que Kibaki fue un candidato propuesto por varios partidos? ¿Y qué hay de la invocación de “Unbwogable”? La columna vertebral de este

<sup>6</sup> “Unbwogable” era una canción interpretada por dos artistas de hip-hop, Joseph Oyoo y Julius Owino. El tema, que se canta en dholuo y en inglés, ganó fama nacional especialmente como el himno de NARC, el partido de oposición en las elecciones generales de Kenia en 2002, tras las cuales llegó el fin de 39 años de reinado del KANU, el partido de la independencia de Kenia. Sin embargo, las letras muestran respeto a los artistas y líderes pasados y presentes de la comunidad luo en Kenia.

<sup>7</sup> Njeri Rugene y Njeru Mugo, “A Hero’s Homecoming”, *Sunday Nation*, 15 de diciembre de 2002.

capítulo aspira a comprender las diversas circunstancias políticas y sociales que pudieron haber precipitado el gran crecimiento del *mũgithi* y responder los cuestionamientos relativos a qué intereses sirve esta música.

Considerar la música como una categoría política-moral<sup>8</sup> puede ayudarnos a entender los temas ya expuestos. La última década del régimen de Daniel arap Moi (1990) fue testigo de una severa represión y supresión de las formas de arte que se consideraban subversivas. El gobierno encarceló editores, arrestó músicos y prohibió que su obra se transmitiera en la radiodifusora nacional, y vetó obras de teatro. El músico como activista político ha recibido el golpe de la censura gubernamental.<sup>9</sup> La interpretación *mũgithi* y el fenómeno del guitarra solista proliferaron en este contexto precario. La música con un mensaje social y directo no escaparía a la vista del censor oficial. Basta con algunos ejemplos de canciones en gĩkũyũ.<sup>10</sup> La canción de David Karanja “Gĩtunia Gĩkĩ” [“Esta otra mujer”] claramente era el grito de un hijo que recibía maltrato de su madrastra, quien causó mucha angustia en la familia:

<sup>8</sup> Masolo anota: “[L]a mayoría de los intérpretes no sólo entretienen, también pueden y a menudo buscan elevar el nivel de percepción de su público al excitar en él las experiencias emotivas e imaginativas en cuanto al reinvolucramiento social en la forma de identidad colectiva”. D. A. Masolo, *op. cit.*, p. 372.

<sup>9</sup> Angeliqe Haugerud, al comentar sobre la música denominada “sediciosa” y “subversiva” que circuló entre un nutrido público, particularmente al principio de los noventa, argumentó que “tales formas se volvieron armas cruciales en la lucha activa por la transformación política”. La prohibición de la música en lugares públicos tuvo un efecto limitado o nulo. A decir de Haugerud, la música popular superaba el alcance del Estado, debido a la proliferación de las interpretaciones “informales” en bares y clubes nocturnos. Es en este contexto que aprecio la interpretación *mũgithi*. Angeliqe Haugerud, *The Culture of Politics in Modern Kenya*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 29.

<sup>10</sup> Vale la pena notar que varios músicos de diversos grupos étnicos cuya música se consideraba subversiva sufrieron el mismo destino. Este ataque no se dirigió en particular a los gĩkũyũ, pero cito ejemplos gĩkũyũ para adecuarme a las especificidades del capítulo.

*Baba ndũingate gĩtumia gĩkĩ* [Papá, por favor llévate lejos a esta mujer]

*Nĩguo mũciĩ ũyũ witũ ũgĩe na thayũ* [Para que podamos tener paz en la familia.]

Las autoridades malinterpretaron la canción como una censura al gobierno de Moi, como una oración a Dios para que alejara a Moi del poder y así Kenia pudiera estar en paz. Se prohibió transmitir la canción en la radiodifusora nacional y los discos se retiraron de las tiendas de música. “Reke Tumanwo” de Peter Kigia también se interpretó incorrectamente en los noventa. La canción es un lamento por un matrimonio caído en desgracia, cuyo protagonista pide el fin de la relación, pero se le adjudicaron serias connotaciones políticas.<sup>11</sup> A pesar de esta censura, el *mũgithi* siguió prosperando. Si bien la mayor parte de esta música, que estaba prohibida, se grababa adecuadamente y se enviaba para transmisión, el *mũgithi* existe principalmente en bares y restaurantes y este espacio provee lo que su audiencia “percibe como un escenario mundial en el que pueden expresarse los sentimientos de impotencia”.<sup>12</sup> La informalidad de la interpretación le ayuda a lograr sus metas políticas.

Este estudio considera a la interpretación *mũgithi* como una forma de resistencia pasiva en respuesta a una cruda realidad política, como indica James Scott. En lo que Scott<sup>13</sup> denomina “resistencia diaria”, en contraposición con el “desafío declarado”, el *mũgithi* surge como lo primero, a diferencia de las letras claramente políticas que se produjeron rumbo a las elecciones generales de 1992

<sup>11</sup> Véase el artículo de Evan Mwangi, “Journal’s Special Issue on Kenya Focuses on Culture”, donde argumenta que la canción fue politizada, aunque por parte del público, como una declaración contra la política monopartidista. Evan Mwangi, “Journal’s Special Issue on Kenya Focuses on Culture”, *The Sunday Nation*, 19 de octubre de 2003.

<sup>12</sup> Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, p.102.

<sup>13</sup> James C. Scott, *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 34.

en Kenia. Por lo tanto, el *mũgithi* ha logrado mucho al fusionar el descontento del público pero de manera muy sutil. Scott reconoce que la resistencia pasiva-diaria es bastante informal, a menudo encubierta, y se preocupa principalmente por ganancias inmediatas *de facto*. El autor afirma:

La insubordinación abierta casi en cualquier contexto provoca una respuesta más rápida y feroz que una insubordinación que puede ser igual de persuasiva, pero que nunca se aventura a disputar las definiciones formales de jerarquía y de poder.<sup>14</sup>

La informalidad de la interpretación *mũgithi*<sup>15</sup> explica cómo adquirió prominencia en la costa después de los tristemente célebres altercados tribales provocados políticamente entre la gente de la costa y la del interior en agosto de 1997. Las canciones del acto no despertaban polémica. El mensaje en las letras, aunque de naturaleza cosmopolita, también era una oportunidad para devolver el golpe valientemente a las autoridades por la violencia política. Fue muy audaz, considerando el momento, pero los principales artistas *mũgithi* de Mombasa llegaron de Nairobi cuando la era de Moi estaba en claro declive.<sup>16</sup> Este valeroso retrato fue crucial para

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Como se argumentó en el capítulo anterior sobre las identidades urbanas y el *mũgithi*, este tipo de acto entra en lo que se ha denominado “producciones de bar” en las que los artistas han redefinido los bares de las ciudades como un espacio para la interpretación. Gĩcingiri Ndĩgĩrĩgĩ, “Kenyan Theatre after Kamirithu”, *The Drama Review*, vol. 43, núm. 2, 1999, p. 90. De nuevo, la mayoría de las radiodifusoras niegan espacio a buena parte de la música. En este contexto, la informalidad del *mũgithi* se refiere a su interpretación en lugares recreativos, de lo cual surge su asociación con el esparcimiento, aunque, como argumenta este capítulo, en un nivel más profundo el acto se vuelve un componente vital al servicio de la identidad.

<sup>16</sup> En las elecciones de 1992 y las de 1997 Nairobi siguió siendo una órbita de la oposición, pues el KANU, el entonces partido gobernante, obtuvo un porcentaje muy bajo en comparación con Ford-Asili y el DP. Como declara Kimanji Njogu, la política de la provincia central (tradicionalmente opositora durante la era de

cambiar el comportamiento de los electores, pues los hizo más intrépidos después de tener la oportunidad de golpear al dictador.

La interpretación sirvió como un grito de guerra *watu wa bara*<sup>17</sup> en la costa para unirse ante la adversidad. En la interpretación no importaba tanto lo que cantaran los músicos, sino reunir a gente de diferentes ámbitos que se encontraba ante una misma amenaza imponente. Por lo tanto, el *mũgithi* ayudó a forjar una identidad “temporal” pero al hacerlo dio énfasis a la interpretación como un carnaval donde, como Morson y Emerson declaran, en conjunto con el sentido de Bajtin del carnaval, “la responsabilidad individual se pierde de vista cuando el individuo se fusiona en un gran cuerpo de gente festejando. No hay ya un sentido del individuo, sólo la máscara del carnaval [...] el carnaval parece ofrecer una perfecta ‘coartada para ser’”.<sup>18</sup> Según Bajtin, el carnaval libera, al hacer que nos deshagamos de todo lo monótono:

Este espíritu de carnaval permite adquirir una nueva perspectiva del mundo, descubrir la naturaleza relativa de todo lo que existe y entrar a un orden completamente nuevo.<sup>19</sup>

Al unir a la gente diferente<sup>20</sup> la interpretación expresa el sentido y el descubrimiento de que, en la mayoría de las circunstancias, la resistencia o la expresión del descontento sólo pueden triunfar en

---

Moi) afectó a la política de la capital, principalmente por su cercanía. Véase “The Culture of Politics and Ethnic Nationalism in Central Province and Nairobi”, en Marcel Rutten, Alamin Mazrui y François Grignon, *Out for the Count. The 1997 General Elections and Prospects for Democracy in Kenya*, Kampala, Fountain Publishers 2001, p. 398.

<sup>17</sup> Voz en swahili que denota a “gente del interior”, pero tiene connotaciones despectivas cuando la utilizan las comunidades indígenas de la costa.

<sup>18</sup> Gary Saul Morson y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 95.

<sup>19</sup> Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 34.

<sup>20</sup> Al igual que sucedió con los conflictos étnicos en Rift Valley, la violencia contra la gente del interior fue un esfuerzo político provocado intencionalmente para intentar influir en el desenlace de las elecciones generales de 1997.

la medida en que se esconda tras la máscara de la sumisión pública, como argumenta Scott. Las interpretaciones en vivo en bares y restaurantes se volvieron eventos recurrentes, pero detrás de ello la interpretación *mũgithi* sirve un fin político definido, especialmente cuando la existencia del grupo se encontraba amenazada.

A menudo se ofrecen ideas sobre el lazo especial entre la música y la identidad para explicar por qué un grupo social determinado —una comunidad, una población, un país— cultiva prácticas musicales pasadas de moda y aparentemente irrelevantes. Por lo tanto, en este caso la identidad étnica es invocada por individuos o grupos sociales en circunstancias particulares cuando conviene a sus propósitos y les ayuda a alcanzar sus metas.

En sus novelas, el renombrado escritor keniano Ngũgĩ wa Thiong'o ha utilizado constantemente la música como una manera de reconocer y de reificar la identidad en la situación del país. En novelas como *The River Between* [*El río que está en medio*] la música indica la polaridad entre grupos con valores tradicionales *gĩkũyũ* y los conversos cristianos. En *Petals of Blood* [*Pétalos de sangre*], su otra novela, la cultura popular contemporánea se construye en parte a través de la discusión del fenómeno musical y perimusical. *Devil on the Cross* [*El demonio en la cruz*] considera a la música como un agente para el cambio en la coyuntura poscolonial con Gaturia, el investigador especialista en música que desarrolla una sinfonía incorporando varios elementos de las culturas musicales kenianas en una afirmación de la identidad nacional africana ante un pasado colonial rapaz.

Al hablar de identidades étnicas Barth declara:

Las categorías étnicas actúan como una vasija organizacional que puede recibir diferentes cantidades y formas de contenido en sistemas socioculturales diferentes. Pueden ser de gran relevancia para el comportamiento pero no necesariamente; pueden permear toda la vida social o ser relevantes sólo en sectores limitados de actividad.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Fredrik Barth (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*, Bergen y Oslo, Universitets Forlaget, 1969, p. 14.

Este enfoque de Barth sugiere que la música puede emplearse de manera más activa. Como argumenta Baily, “la música misma es un poderoso símbolo de identidad. Al igual que la lengua (y atributos tales como el acento y el dialecto), es uno de esos aspectos de la cultura que pueden cumplir este propósito más fácilmente cuando surge la necesidad de afirmar la ‘identidad’ étnica. Asevera que su efectividad puede ser dual, pues no sólo obra como un método inmediato para identificar diferentes grupos étnicos o sociales, sino que también tiene potentes connotaciones emocionales y puede emplearse para negociar la identidad de una manera particularmente poderosa”.<sup>22</sup>

Por lo tanto, el surgimiento del *mũgithi* a finales de los noventa en Mombasa, y su uso durante las campañas políticas de 2002 en Kenia, pueden explicarse de esta manera. La música aborda una gran variedad de temas relativos a problemas comunes que afectan a la gente normal a causa de un liderazgo deficiente.

En su versión de “Muzina” de Tabu Ley, Mike Murimi, uno de los más famosos artistas *mũgithi*, se burla de una política del gobierno keniano en 2001, cuando el sistema eléctrico nacional no tenía la capacidad para abastecer a todos los ciudadanos, por lo que se adoptó una estrategia de racionamiento energético. Murimi canta sobre un hombre cuya esposa dio a luz a medianoche, pero no pudo llevarla al hospital porque la energía estaba racionada en ese momento.

Mediante las interpretaciones y la corrupción de varias canciones populares en Kenia, en África y en Occidente, la música de los actos *mũgithi* rompe con todas las barreras: étnicas, raciales y de género; de allí su amplio atractivo. La identidad común que se identifica en ello nace de la confraternidad en el sufrimiento. Este capítulo examina si debe entenderse que el llamamiento popular a un “público nacional” significa que la interpretación *mũgithi* es un esfuerzo nacional o no lo es.

<sup>22</sup> John Baily, “The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73”, en Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, p. 47.

Se sabe que varias canciones de los actos *mũgithi* hacen eco de la conciencia étnica. Una de las estrategias etno poéticas en las letras y la narrativa de las canciones es el interés exagerado de los estereotipos de las numerosas categorías étnicas en Kenia.<sup>23</sup> Algunas sutilezas restringen las canciones a un público puramente gĩkũyũ. Esto sirve para retratar las ambigüedades y las complejidades de la interpretación *mũgithi*. Aun cuando la interpretación es un fenómeno principalmente urbano, se manifiestan ciertas tendencias étnicas.

Al comienzo del siglo XXI Kenia se encuentra más dividida étnicamente que nunca.<sup>24</sup> En los últimos 15 años ha aumentado en particular el chauvinismo étnico, principalmente por el estilo de Moi para enfrentar los desafíos políticos. La situación es más o menos la misma en la mayoría de los países africanos, probablemente debido a la naturaleza de la diversidad étnica y el legado colonial. Jewsiewicki y Buleli analizan la situación con sutileza:

El Estado-nación, a la vez que establece la tarea de unir a las etnias en la nación, institucionaliza y perpetúa la etnicidad. Esta división étnica se convierte en un tipo de nacionalismo no logrado, un nacionalismo

<sup>23</sup> Mwangi, *op. cit.*, alerta sobre la tendencia de los académicos acerca de exagerar el poder “transformador” de la cultura popular. Necesitamos ver a la cultura popular con suspicacia, ya que sus productos pueden ser un conducto de estereotipos, particularmente en contra de las comunidades étnicas, las mujeres y otros miembros marginados de la sociedad.

<sup>24</sup> La etnicidad en Kenia, al igual que en la mayoría de las ex colonias de África, puede atribuirse al legado colonial, pues las potencias tenían la capacidad de dejar colonias cuyas poblaciones se dividían por aspectos étnicos, con el fin de seguir ejerciendo una fuerte influencia sobre las que solían ser sus colonias. “En el Estado colonial habían luchado para unir a los súbditos al servicio del colonialismo, y sin embargo lograr que permanecieran divididos cuando había que promover los intereses políticos y económicos de los colonizados”, indica Macharia Munene, “The Colonial Policies of Segregating the Gikuyu, 1920-1964”, *Chem Chemi International Journal of Arts and Social Sciences*, vol. 2, núm. 2, 2000. Sin embargo, los gobiernos posteriores de Kenyatta y Moi, y más recientemente de Kibaki, no pueden ser eximidos de la misma culpa de perpetuar las divisiones étnicas con fines de supervivencia política en la Kenia poscolonial. Véase también Carol Sicherman en *Race and Class*, vol. 37, núm. 4, 1996, p. 63.

sin Estado, o incluso en un elemento inicial de la nación, necesario pero insuficiente ante la ausencia del Estado.<sup>25</sup>

En Kenia la situación se manifestó claramente en la formación de varios partidos políticos de oposición, particularmente en los años noventa y tras la llegada de la política multipartidista en 1991. Los principales partidos políticos se percibían como vehículos de las diversas comunidades para ascender al liderazgo nacional. La oposición fragmentada en 1992 mejoró las posibilidades de que el partido en el poder de Daniel Moi ganara las elecciones, tal como sucedió. Es importante notar en lo anterior que la etnicidad surgió en oposición al Estado, lo que Schatzberg afirma que sucede “cuando un grupo se siente excluido de las ventajas que ofrece el Estado, y por lo tanto en desventaja relativa”.<sup>26</sup> Sin embargo, aunque los que están en el poder consideran prudente manipular la etnicidad de maneras que los afecten tanto a sí mismos como a las multitudes, la contradicción se manifiesta normalmente cuando “los líderes nacionales consideran cualquier identidad subnacional, incluida la étnica, como una amenaza para la construcción de la nación, y por lo tanto ilegítima”.<sup>27</sup>

Los políticos han empeorado la situación al movilizar voluntariamente símbolos y apoyo étnico para avanzar su competencia contra otros en la era del pluralismo político. Esto es particularmente evidente en los estereotipos diarios, en las comedias y canciones populares y las caricaturas que se publican en periódicos, entre otras formas de arte popular.

Los estereotipos a menudo son excesivamente generales, negativos e imprecisos. Cuando son negativos, nos conducen a esperar

<sup>25</sup> Bogumil Jewsiewicki y L. N'Sanda Buleli, “Ethnicities as ‘First Nations’ of the Congolese Nation State. Some Preliminary Observations”, en Bruce Berman, Dickson Eyoh y Will Kimlicka (eds.), *Ethnicity and Democracy in Africa*, Oxford, Currey, 2004, p. 240.

<sup>26</sup> Michael G. Schatzberg, *The Dialectics of Oppression in Zaire*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 22.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 25.

comportamientos negativos por parte de grupos externos. Una de las razones por las que los estereotipos perduran es que cumplen muchas funciones, incluida la de ayudar a la gente a mantener una imagen propia positiva que justifique su estatus social y su visión de mundo. En el contexto keniano, especialmente durante los dos regímenes anteriores, los estereotipos siempre han existido y se han utilizado para dividir a las personas, en lugar de unirlos. En los años noventa las comunidades gĩkũyũ y luo siempre se habían considerado opuestas al gobierno de Moi. Era claro que éste percibía a las dos comunidades bajo perspectivas diferentes:

Para Moi, los gĩkũyũ son poderosos por su población, industriales, acaudalados y autosuficientes, pero también son individualistas, codiciosos y egoístas y por lo tanto vulnerables cuando se les presentan tentaciones en el momento correcto. Los luo también tienen una gran población pero es más fácil contenerlos. Un comentario imprudente que no viene al caso que dice que se necesitan “sólo 5 000” para comprar a un luo revela esta actitud. También son pendencieros que gustan de un buen disturbio, y en cualquier caso no les interesa la estabilidad nacional ya que no representan ningún papel en la economía. Además, hace mucho tiempo fueron envenenados con peligrosas ideas marxistas.<sup>28</sup>

Moi se aferró a estas diferencias buscando motivar que las dos comunidades mantuvieran la desconfianza que ha persistido desde la independencia.

Odhiambo acentúa que los modelos sociales populares de “los hacendosos kikuyu y los haraganes luo fueron resultado de las producciones de conocimiento coloniales; han seguido dando forma a la creación y la recreación constantes de las categorías étnicas en la poscolonia”.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Macharia Gaitho, “Swelling Phobia for Big Tribes. Love and Hate have Defined Relationship with Gikuyu, Luo”, en *Moi: End of an Era*, suplemento especial del *Daily Nation*, 24 de diciembre de 2002.

<sup>29</sup> E. S. A. Odhiambo, “Hegemonic Enterprises and Instrumentalities of Survival, Ethnicity and Democracy in Kenya”, *African Studies*, vol. 61, núm. 2, 2002, p. 173.

Resulta intrigante que los músicos *mũgithi* abunden tanto en las diferencias y estereotipos percibidos en otras comunidades. Una canción, “Ukimwi Mbaya”, de Mike Murimi, basta como ejemplo. El tema, que es una evidente corrupción de una famosa canción de Princess Jully sobre el sida, motiva a la gente a practicar el sexo seguro con preservativos. La burla se manifiesta en las recomendaciones de cuántos preservativos utilizar con diferentes grupos étnicos y sociales.

*Ukimwi mbaya* [El sida es malo,]

*Tumia condom* [Usa condón.]

*Ukipata Gĩkũyũ, tumia moja* [Si estás con un gĩkũyũ, usa uno.]

*Ukipata Mmeru, tumia mbili* [Si estás con un meru, usa dos.

(Así hasta siete en el caso de los borana.)]

*Woi, lakini Jaluo, nyama kwa nyama* [pero con un luó, que sea piel con piel<sup>30</sup> (no uses ninguno).]

Esta canción coexiste con estereotipos sexuales percibidos entre las diferentes comunidades en Kenia, que forman un tema de investigación interesante<sup>31</sup> más allá del alcance de este capítulo. Pero los estereotipos se disfrazan con esos comentarios ridículos, como *Ukipata Kalenjin, tumia sita* [“¡Si estás con una chica kalenjin, usa seis condones!”], y la recomendación de un número diferente para cada comunidad. Resulta revelador que los gĩkũyũ, grupo al que pertenece la mayoría de los artistas *mũgithi*, asocien sus raíces étnicas con lo normal (usar sólo uno). Mike Rua, otro artista *mũgithi*,

<sup>30</sup> La expresión “piel con piel” es una burla de la evasión de la circuncisión masculina en la comunidad étnica luó, una acusación derogatoria que se aplica a menudo cuando surge lo que Cohen y Odhiambo llaman “la reunión de las viejas luchas persistentes entre los luó y los gĩkũyũ en la vida nacional keniana”. David William Cohen y E. S. Atieno Odhiambo, *Burying S. M. The Politics of Knowledge and the Sociology of Power in Africa*, Londres, J. Currey, 1992, p. 15.

<sup>31</sup> Para un análisis detallado de los diferentes estereotipos que existen entre las comunidades kenianas, véase el artículo “The Good, the Bad and the Ugly”, de Phyllis Nyambura, *Saturday Nation*, edición en línea, 27 de diciembre de 2003.

perpetúa los mismos estereotipos sexuales de las diferentes comunidades en Kenia:

Las mujeres gĩkũyũ gustan por su agilidad al hacer el amor,  
 Las mujeres luo por sus grandes pechos,  
 Las mujeres luyha por sus pantorrillas fuertes,  
 Las mujeres kamba por su dulzura.

Esto es precisamente lo que dice Homi Bhabha sobre los estereotipos en el diálogo colonial:

[E]l estereotipo es una forma de conocimiento y de identificación que vacila entre lo que siempre existe y ya se conoce y algo que debe repetirse ansiosamente.<sup>32</sup>

De acuerdo con esto, es crucial notar que la mayoría de los estereotipos étnicos en Kenia fueron propagados por las autoridades coloniales en su política de dividir y gobernar. Macharia Munene cita a la apologista colonial Elspeth Huxley: “[E]lla creía que los gĩkũyũ eran secretamente insolentes, que los luo eran flojos, los kamba, maniáticos sexuales y los somalíes y los maasai, dignos de confianza”.<sup>33</sup> Sin embargo, en la Kenia poscolonial el discurso político siempre ha estado disfrazado de otrización étnica, con vistas a “animalizar al otro [cuando] la conclusión etnocultural de Kenyatta sobre los luo encaja con la noción de Max Weber sobre conclusión social”, según argumenta Atieno Odhiambo.<sup>34</sup> Al “otrizar” a las otras comunidades, según argumentan Morson y Emerson, para “un yo integral, una autodefinición tentativa requiere un *otro*. Para conocerse uno mismo, para conocer la imagen propia en el mundo, uno necesita la exteriorio-

<sup>32</sup> Homi Bhabha, “The Other Question”, *Screen*, vol. 24, núm. 6, noviembre-diciembre, 1983, p. 37.

<sup>33</sup> Macharia Munene, “The Colonial Policies of Segregating the Gikuyu, 1920-1964”, *Chem Chemi International Journal of Arts and Social Sciences*, vol. 2, núm. 2, 2000, p. 2.

<sup>34</sup> E. S. Atieno Odhiambo, *op. cit.*, p. 242.

ridad finalizante del otro”.<sup>35</sup> Los matices de la otrización se expresan claramente en las canciones durante una interpretación *mũgithi*.

Al parodiar canciones importantes de otras comunidades modificando sus letras, hacen que suenen ridículas y sin sentido. Esta canción luhya<sup>36</sup> en particular lo demuestra:

*Khulikhwerwa eying’ombe* x3 [Nos han traído una vaca  
como dote]  
*mulayi wa mama* [Una hermosa vaca.]  
*eying’ombe* [Una vaca.]  
*konanga ni mbara eying’ombe* x3 [Duermo pensando en la  
vaca.]  
*mulayi wa mama* [Una hermosa vaca.]  
*eying’ombe* [Una vaca.]

Ésta es una canción de bodas que celebra el valor de la dote para la comunidad, que se paga con vacas, al igual que en otras comunidades. El músico *mũgithi* en lengua *gĩkũyũ* conserva la cadencia pero trastorna el tema de la canción y lo utiliza para reprender a su hermana *Wanjirũ*:

*Ũrĩ mweга, no wĩ ng’ombe* [Eres tan buena, pero eres una vaca,]  
*Wanjirũ wa maitũ* [Wanjirũ, mi hermana,]  
*Ũrĩ ngombe* [Eres vaca.]  
*Ũgũkamwo nũũ* [¿Quién crees que te va a ordeñar?]  
*Mwanĩrie waku no ta wa ng’ombe* [Suenas como una vaca.]  
*Mũkinyũkĩrie waku no ta wa ng’ombe* [Hasta caminas como  
una vaca.]  
*Nginya mahũngũ mangu no ta ma ng’ombe* [Tus piernas  
parecen las pezuñas de una vaca.]

<sup>35</sup> Gary Saul Morson y Caryl Emerson, *op. cit.*, p. 91.

<sup>36</sup> La letra de la canción puede ser diferente, ya que la comunidad luhya abarca diferentes dialectos. Agradezco a Leontyne Wamukoya por esta traducción e interpretación de la canción.

Debido a que se otorgan connotaciones tan burdas a esta canción importante<sup>37</sup> con el fin de dar gusto al público, uno siente que la música puede ser insensible a otras culturas. Sin embargo, los mismos músicos no sólo se limitan a imitar himnos religiosos y canciones tradicionales de otras comunidades, sino que también distorsionan las letras de sus compañeros músicos gĩkũyũ dándoles connotaciones vulgares.

La modificación de la siguiente canción gospel es similar a la anterior. No obstante, termina burlándose de la comunidad luo y su principal actividad económica, la pesca. A continuación la versión original:

*Njakĩra nyũmba mwathani* [Ayúdame a construir mi casa,  
señor.]<sup>38</sup>  
*Njakaga ñkamomoka* [Cada vez que lo intento, se derrumba.]  
*Nĩ ngeretie maita maingĩ* [Lo he intentado varias veces.]  
*Itarĩ nawe ndingĩhota* [Pero sin ti no puedo lograrlo.]

A continuación el verso corrompido de Salim Junior:

*Njakĩra nyũmba mwathani* [Ayúdame a construir mi casa,  
señor.]  
*Njakaga ñkamomoka* [Cada vez que lo intento, se derrumba.]  
*Jaluo irageria gwaka* [Cuando los luo tratan de construir las  
suyas]  
*Thamaki ikamomora* [Los peces las derrumban.]  
*Thamaki ciageria gwaka* [Cuando los peces tratan de construir  
las suyas]  
*Jaluo ikamomora* [Los luo derrumban las casas.]

<sup>37</sup> A pesar de la naturaleza insensible al género de tal canción, el ambiente de la interpretación *mũgithi* disimula tales interpretaciones de género y tanto hombres como mujeres se encuentran absortos en el festejo, en una modalidad de “todo vale” en la que las inhibiciones se hacen de lado.

<sup>38</sup> El significado implícito es “ayúdame a ser firme en mi fe, señor, porque sigo reincidiendo”.

La canción anterior expresa simbolismos y matices políticos. Representa las tensiones políticas que siempre han existido entre las comunidades luo y gĩkũyũ en Kenia, desde la época de los conflictos de Kenyatta y Jaramogi Odinga inmediatamente después de la independencia. En este caso, construir una casa indica ascender al puesto político más alto del país, la presidencia. Aunque estén disfrazados con humor, los viejos estereotipos sobre las diferentes comunidades kenianas son bastante explícitos en la mayoría de las canciones *mũgithi*.

Pero lo que podríamos denominar estereotipos son comentarios sobre sucesos cotidianos entre la gente común. Como declara correctamente Stokes, “la interpretación no sólo comunica mensajes culturales ya conocidos; también reorganiza y manipula las experiencias cotidianas de la realidad social, difumina, elide, ioniza y a veces subvierte las categorías y los marcadores del sentido común”.<sup>39</sup> Se dice que durante la sequía de 1994 murió un niño pequeño por intoxicación alimentaria en la provincia oriental de Kenia, cuando al tratar de mitigar su hambre devoró la carne de un perro muerto. Cuando la prensa reportó este incidente, quedó grabado en la mente de la mayoría de los kenianos. Un estereotipo que hasta entonces se atribuía a los kamba era que comían carne de perro. Así, la modificación que hace Mike Murimi de la canción de Kakai Kilonzo se burla de esta comunidad y su tendencia a consumir carne de perro.

Lo que este capítulo argumenta es que las emociones y los sesgos étnicos, tal como se expresan en estas canciones, no son sólo reliquias interesantes del pasado, sino que perviven en el repertorio cultural de la Kenia actual y forman parte de la perspectiva mediante la cual los kenianos perciben los sucesos contemporáneos. De hecho, muy a menudo los elementos del legado cultural, que en el mejor de los casos son etnocéntricos, llegan a influir en las reacciones y las interpretaciones de los eventos actuales.

<sup>39</sup> Martin Stokes, *op. cit.*, p. 97.

La canción siguiente emana del matrimonio fuera de lo común entre Wambui Otieno, una viuda gikũyũ de 67 años,<sup>40</sup> y Mbugua, de 27 años, a mediados de 2003. Wambui había estado casada con el gran abogado S. M. Otieno, un luo que murió en 1986. Las diferencias culturales entre Wambui y la comunidad de su marido crearon tensión y una prolongada batalla legal sobre dónde enterrar los restos del abogado. Finalmente ella perdió el caso y permaneció soltera y aislada de la comunidad de su marido, y en 2003 se casó con Mbugua, quien era miembro de su tribu. Los artistas *mũgithi* lo dramatizaron en una versión corrupta de la canción “Kisumu 100” de Suzzane Owiyo, que se lanzó para las celebraciones del centenario de la ciudad de Kisumu:

*Haiyayee tera athi anee Kisumu* [Haiya yee, llévame a ver a Kisumu,]  
*Kisumu ber Kisumu* [Kisumu es bueno.]  
*tera adhi anee kisumu* [Kisumu, llévame a ver a Kisumu.]  
*Ndege aidho tera winam* [Estoy subiendo a un avión que me llevará al lago.]  
*Aidho meli tera wi got* [Estoy abordando un barco que me llevará a las colinas.]  
*Anadwaro kenda onge ng''ama tera* [Quiero hacer esto por mí mismo, nadie me lleva.]<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Wambui-Otieno-Mbugua es una figura bien conocida y ocupa un lugar importante en el imaginario social keniano, en parte por “los papeles prominentes y francos que ha adoptado e interpretado en la vida política de Kenia, y principalmente debido a la asimilación por parte de los kenianos de los eventos que rodearon el funeral de su marido S. M. Otieno a finales de los noventa”; Elsie Leonora Cloete, *Re-telling Kenya, Wambui Waiyaki Otieno & Mau Mau's Daughter*, tesis de doctorado, University of the Witwatersrand, 2002, pp. 12-13. Su matrimonio en 2003 con Mbugua, un hombre de 27 años, atrajo aún más atención pública nacional. Músicos y comediantes como el grupo cómico Redykyulass han tomado a Wambui como un tema para su arte. Se agradece la ayuda de Emily Nyagũthĩ para obtener algunas grabaciones de los espectáculos de Redykyulass sobre la boda de Wambui.

<sup>41</sup> Traducción de Dina Adhiambo Ligaga.

Ahora la corrupción de la canción:

*Haiyayee gũtiri njamba Gĩthumo* [Haiya ii, no hay héroes en Kisumu.]

*Gũtirĩ njamba Gĩthumo* [No hay héroes en Kisumu.]

*Nĩthũite kinya Gĩthumo* [Ya fui a Kisumu]

*Kũrora kana kwĩ njamba* [Para ver si hay un héroe]

*No gũtirĩ njamba* [Pero no los hay.]

Esto es congruente con lo que Wambui misma dijo después del matrimonio, “Díganle a la gente de Nyalgunga que me fui para siempre [...] Ahora estoy casada con un gĩkũyũ de Gilgil. ¡Deben buscar a otra Wambui!”<sup>42</sup> El músico hace su entrada a partir de aquí, cuando en la letra corrupta dice “no hay héroes en Kisumu”, ¡probablemente para domar a Wambui! Nuevamente, en relación con la prolongada batalla legal (sobre dónde se enterrarían los restos del difunto S. M. Otieno) entre Wambui y el clan Umira Kager, al que pertenecía su marido, en 1986, la canción puede interpretarse como una burla al clan, que a pesar de salir victorioso en el Tribunal Superior de Kenia y en el Tribunal de Apelaciones, no pudo contener a Wambui como sujeto de la práctica consuetudinaria de los luo para siempre. El joven Mbugua representa al gĩkũyũ arquetípico, que cabalga pisoteando a sus acérrimos rivales políticos, los luo.<sup>43</sup>

Esto nos devuelve al tema de la “otrización”, que se mencionó anteriormente. Las diferencias políticas entre los gĩkũyũ y los luo en Kenia han formado la política diaria del país a lo largo de los años. Es importante notar que tanto el KANU, el partido que asu-

<sup>42</sup> En 1987 un intérprete nyatati, Ogwang’ k’Okoth (citado en el artículo “Pre-sencing the Past and Remembering the Present. Social Features of Popular Music in Kenya”, de D. A. Masolo) compuso una canción que subrayaba el forcejeo legal entre Wambui Otieno y el clan Umira Kager sobre dónde inhumar los restos de S. M. Otieno. La canción que cito anteriormente del artista *mũgithi* parece una réplica a la canción de Ogwang. Esto denota cómo las canciones se comunican entre sí respecto a diferentes momentos históricos. D. A. Masolo, *op. cit.*, p. 386.

<sup>43</sup> Estoy en deuda con Joyce Nyairo por esta perspectiva.

mió el poder inmediatamente después de la independencia, como la laxa coalición NARC, el partido de oposición que arrancó el poder a KANU después de más de cuatro décadas, estaban fundamentados en cierta unidad entre estas dos grandes comunidades étnicas kenianas.

Sin embargo, como afirmamos antes, la interpretación *mũgithi* ha logrado atraer a personas de todos los ámbitos sociales, creídos y religiones, a pesar de que involucra estereotipos étnicos de otras comunidades. Por más que sea un fenómeno urbano gĩkũyũ, la audiencia diversa y su amplia variedad de temas, ritmos y cadencias destacan la naturaleza carnavalesca de la interpretación. El *mũgithi* inyecta sentido del humor y risa en temas que por lo demás son serios, a la vez que aborda estereotipos étnicos. Podría afirmarse que en la interpretación existe un triunfo sobre lo oficial y lo formal, especialmente en sus temas. El humor y la risa son los ingredientes principales de la interpretación *mũgithi*. La crudeza sexual planteada como humor crea una atmósfera libre para satisfacer tales preocupaciones temáticas. Según argumentan Powell y Paton,<sup>44</sup> el uso del humor en sí mismo constituye una estrategia estilística y es un medio para “distanciar las partes desagradables, impredecibles o aburridas de la vida de nuestros ‘yo reales’ al considerarlas con menos seriedad”. En un sentido puede percibirse que esto tiene un efecto subversivo sobre la estructura dominante de ideas, lo que representa un triunfo de lo informal sobre lo formal. Powell y Paton afirman que el humor “contiene resistencia y la expresa a la vez”.<sup>45</sup>

Tanto el control como la resistencia pueden considerarse como relaciones inversas entre lo virtuoso y lo pernicioso. Por supuesto, esto depende de la perspectiva que uno tome sobre esta relación. En términos fenomenológicos, puede tener sentido disolver el control y la resistencia por completo, reconocer que, sin importar la ubicación

<sup>44</sup> Chris Powell y George E. C. Paton (eds.), *Humour in Society. Resistance and Control*, Londres, Macmillan Press, 1988, p. 126.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 127.

social, la vida consiste en organizar la experiencia de tal manera que nuestro sentido de la vida nos permita sentirnos cómodos al equilibrar estas dos fuerzas sociales. La vida consiste esencialmente en “negociar constantemente nuestro entendimiento con otras personas, establecer y mantener, mediante controles y resistencias sociales, nuestra propia virtud así como la de los nuestros, y la inmoralidad e irracionalidad de los demás”.<sup>46</sup> El humor, particularmente en estereotipos, “refuerza nuestra peculiaridad cultural al cuestionar nuestras prácticas compartidas”.<sup>47</sup> Sin embargo, estos estereotipos se desacralizan y se convierten en complejas expresiones de risa sobre barreras impuestas, ya sean étnicas, de clase o de género.

El humor evocado en la interpretación *mūgithi* es una manera de reírse de los demás, de reírse de todos y de lo que representan. Esto encaja muy bien con el sentido de risa carnavalesca de Bajtin, que no es una reacción individual a algún evento cómico aislado:

La risa de carnaval es la risa de todas las personas [...] se dirige a todos y a todo, incluidos el carnaval y sus participantes. El mundo entero se percibe en su aspecto gracioso, en su relatividad alegre [...] Esta risa es ambivalente; es alegre y triunfal y a la vez burlona y bromista. Afirma y niega. Entierra y revive. Así es la risa de carnaval.<sup>48</sup>

Si bien el conflicto étnico ha sido un serio problema político en Kenia, el uso de estereotipos étnicos de manera cómica ante un público multiétnico, que caracteriza las interpretaciones *mūgithi*, muestra que la risa “construye su propio mundo contra el mundo oficial [...] su propio Estado contra el Estado oficial”.<sup>49</sup> Ésta es la risa que “destruye toda pretensión de significado extratemporal y

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>47</sup> Joyce W. Nyairo, “Contesting Domestic Space(s), *Mutenguano* and the Cultural and National Politics of Urban Pastimes”, ponencia presentada en la Conferencia Cadbury sobre Nacionalismo Cultural y Crítica Social, University of Birmingham, 13-14 de mayo de 2005, p. 8.

<sup>48</sup> Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 11.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 88.

valor incondicional de necesidad. Libera la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas a nuevas potencialidades”.<sup>50</sup>

Como vimos, los líderes manipulan la etnicidad para beneficio propio. En la interpretación, esto se celebra cuando existe una “suspensión temporal del sistema oficial entero, con todas sus prohibiciones y barreras jerárquicas”.<sup>51</sup> Esta atmósfera en la que todo es válido crea una especie de efímera sociedad igualitaria y bohemia, libre de las diferencias étnicas de la vida real. Como en el carnaval, es una interpretación en la que “nadie está afuera y nada llega a alcanzar jamás una imagen completa [...] no reconoce diferencia alguna entre actores y espectadores”.<sup>52</sup> Cuando los músicos convocan una respuesta de la multitud, cuando la gente de diferentes identidades se fusiona en una, las divisiones entre espectadores y actores se reducen claramente.

Sin embargo, la diferencia entre culturas se acentúa en lo que más adelante se denomina noches culturales o temáticas. Kenia presenció en 1998 el nacimiento de las llamadas “noches temáticas”, un nuevo fenómeno del entretenimiento. Un nombre más adecuado para ello sería noches culturales. En el prestigioso Hotel Panafric de Nairobi diferentes comunidades kenianas en distintas noches se reúnen para participar en actividades culturales en las que la música de las comunidades, acompañada de comida y bebidas tradicionales, está a la orden del día. También es una oportunidad para que la comunidad muestre a sus miembros sus nacientes talentos musicales. Éstas tienen diferentes nombres entre las diversas comunidades: se llaman noches *malo malo* para los luo, noches *bango* para la gente de la costa y noches *mũgithi* para los gĩkũyũ, entre otros. Se ha descrito como “el encuentro entre la aldea y la ciudad”. Según el creador del fenómeno, “muchos ejecutivos se encuentran demasiado ocupados como para viajar al interior del país tan seguido como quisieran para disfrutar de la música y los platillos tradicionales, así

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>52</sup> Gary Saul Morson y Caryl Emerson, *op. cit.*, p. 92.

que la aldea viene a ellos a darles una probada de la vida que anhelan. Aquí no hay clase, no hay etiqueta. Uno puede bailar sujetando su estómago, trasero, piernas o rodillas sin que nadie alce las cejas. Más que nada crea un sentido de pertenencia”.<sup>53</sup>

El que la noche *gĩkũyũ* sea llamada *mũgithi* indica claramente que, a pesar del cosmopolitismo que implica, sigue siendo una labor étnica. No obstante, la tendencia de estas noches temáticas está cambiando porque la gente se presenta a las funciones de comunidades diferentes a la propia para conocer las diversas culturas.

Ruth Finnegan habla del impacto de la canción-narrativa para crear lazos en una comunidad en su estudio seminal de la literatura oral en África:

Uno de los mejores ejemplos del uso de canciones para propaganda secreta son los himnos [que fueron] utilizados por el Mau Mau en Kenia a principios de los cincuenta. Este movimiento, en parte político y en parte religioso, fue prohibido por el gobierno y sin embargo logró transmitir una propaganda activa y difundida entre las masas de Kenia, en gran parte mediante estas canciones.<sup>54</sup>

La interpretación *mũgithi* invocó algunas de las letras del Mau Mau a fines de la década de 1990 y principios de la de 2000, y brindó a su público un foro para protestar contra la supresión de Moi y la marginación económica, en particular contra la comunidad *gĩkũyũ*,<sup>55</sup> al igual que sucedió durante el colonialismo. Los temas políticos han dominado la interpretación cuando el artista involucra

<sup>53</sup> Omwa Obara, “When the Village Comes to Town”, *Saturday Nation*, 18 de octubre de 2003.

<sup>54</sup> Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 285.

<sup>55</sup> Kimani Njogu menciona que “la Provincia Central [predominantemente habitada por los *gĩkũyũ*] ha presenciado un deterioro social y económico constante desde la década de 1980. El régimen de Moi ha trabajado sistemáticamente para dislocar y neutralizar su control en el ámbito nacional, heredado de la era de Kenyatta”. Kimani Njogu, *op. cit.*, p. 382.

activamente al público con técnicas de llamada y respuesta. Esto subraya el espíritu colectivo que la mayoría de estas canciones busca invocar. La corrupción de canciones evangelizadoras populares ha sido evidente, pero el artista también ha recreado canciones que se cantaron durante el periodo del Mau Mau, lo que las hace más relevantes a situaciones contemporáneas. Tales interpretaciones *mūgithi*, sumamente cargadas de mensajes políticos y un fuerte llamado al nacionalismo *gīkūyū*, fueron posibles en Thika y otros pueblos predominantemente *gīkūyū* antes de las elecciones de 2002.

Recurrir a las canciones del periodo Mau Mau, como “Twathia-ga Tūkenete” [“Solíamos viajar felices”] también puede vincular la interpretación al prohibido Mūngīkī, un grupo político-religioso proscrito que se considera principalmente como un movimiento neo-Mau Mau, pero también afirma el orgullo étnico de los *gīkūyū*. En esta canción en particular, el músico invoca “la Casa de Mūmbi”:

*Ona wathīĩ Nairobi, tūrī o kuo* [Si vas a Nairobi, estamos allí;]  
*Ūthīĩ Narok, Baringo, Kabartonjo tūrī o kuo* [Incluso Narok,  
 Baringo, Kabartonjo.]  
*Nyūmba ya Mūmbi twīyūmīrīrie* [Casa de Mumbi, hablemos de  
 valentía;]  
*Gūtīrī handū tūtārī* [Estamos en todas partes.]

La mención de Baringo y Narok es clave. El ex presidente es originario de Baringo, y Narok fue uno de los lugares donde se llevaron a cabo actos de limpieza étnica, cuando tuvo lugar un “ataque poselectoral contra los kikuyu que votaron contra el partido gobernante (KANU), en octubre de 1993. La orgía de violencia dejó un saldo de 30 muertos y más de 30 000 desplazados”.<sup>56</sup> En este caso el músico expresa esperanza y determinación y una “creencia

<sup>56</sup> Peter Kagwanja, “Facing Mount Kenya or Facing Mecca?, The Mungiki, Ethnic Violence and the Politics of the Moi Succession in Kenya 1987-2002”, *African Affairs*, núm. 102, 2003, p. 12.

optimista en la emancipación total”. Así, la canción se vuelve una forma de “terapia de esperanza”.<sup>57</sup> También hay una expresión muy explícita de nacionalismo y orgullo gĩkũyũ.

Aquí la evocación de la lucha Mau Mau se vuelve simbólica y es una metáfora de las realidades de la Kenia actual. La referencia a los guerreros de la libertad va más allá de un interés por impartir información histórica y reconstruye la lucha como “un mito que la gente ordinaria quisiera ‘imponer’ sobre la realidad y hacer que se volviera ‘verdadero’ y ‘natural’, diferente de su versión oficial”.<sup>58</sup>

Al invocar canciones que se cantaban durante la lucha Mau Mau, el *mũgithi* se involucra en la narración de la nación, en este caso la nación gĩkũyũ, descrita por Stuart Hall<sup>59</sup> como “una serie de historias, imágenes, paisajes, escenarios, eventos históricos, símbolos nacionales y rituales que representan o significan las experiencias, los dolores, los triunfos y desastres compartidos que dan significado a la nación”. Los artistas *mũgithi* asemejan la situación en Kenia bajo Moi en los años noventa a los difíciles momentos que vivió el país en los cincuenta bajo los colonialistas. El surgimiento de la secta político-religiosa mũngĩkĩ entre los gĩkũyũ a finales de los noventa se modeló según las actividades del Mau Mau en los cincuenta.

Vincular al *mũgithi* con el movimiento Mũngĩkĩ puede ser problemático. Mientras que el segundo puede verse como un levantamiento campesino para la juventud, “el *mũgithi* y su naturaleza libre de clases sociales se asocia firmemente con una clase media

<sup>57</sup> Mwangi Muhoro, “The Song-Narrative Construction of Oral History through the Gĩkũyũ Muthirigu and Mwomboko”, *Fabula. Journal of Folk-Tale Studies*, vol. 38, núm. 3-4, 1997, p. 15.

<sup>58</sup> Kimani Gecau, “The 1980s Background to the Popular Political Songs of the Early 1990s in Kenya”, en Rino Zhuwarara, Kimani Gecau y Mariana Drag (eds.), *Media, Democratization and Identity*, Harare, University of Zimbabwe, 1993, p. 156.

<sup>59</sup> Stuart Hall, “The Question of Cultural Identity”, en S. Hall, D. Held y T. McGrew (eds.), *Modernity and its Futures*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 293.

urbana”,<sup>60</sup> como se observa principalmente en las noches temáticas. Pero esto no significa que la interpretación no utilice símbolos e imágenes con alusiones de chauvinismo étnico, como lo demuestra la canción anterior.

## CONCLUSIÓN

Sin embargo, este capítulo se abstiene de retratar la identidad étnica como una fuerza destructiva. Los teóricos han argumentado que la identidad étnica es “un aspecto ordinario de la individualidad y una relación social básica que en el pasado ha otorgado un sentido de relativa autonomía de las ambiciones centralizadoras del Estado africano poscolonial, una comunidad moral para la ciudadanía cultural y el punto focal de resistencia contra la tiranía”.<sup>61</sup> Lo que se denomina “etnicidad moral” difiere significativamente del “tribalismo político”, que Berman y Lonsdale<sup>62</sup> declaran es un resultado de la relación clientelar en la política moderna y tiene efectos indeseables para la unidad en un país.

En segundo lugar, el capítulo ha intentado mostrar la dinámica de la etnicidad, especialmente en la Kenia poscolonial. Como argumentan Berman, Eyoh y Kymlicka, “los grupos étnicos africanos no son unívocos, y el contenido de la cultura y las tradiciones, así como las fronteras de las comunidades, siguen siendo temas de frecuente conflicto y negociación”.<sup>63</sup> Nuevamente, la etnicidad no

<sup>60</sup> Karanja Mbugua, “Understanding the Ideology of Vernacular Broadcasting. Ethnicity and Class Tensions”, *Expression Today*, 27 de noviembre de 2000.

<sup>61</sup> Peter Kagwanja, *op. cit.*, p. 4; Dickson Eyoh, “Community, Citizenship and the Politics of Post-colonial Africa”, en Ezekiel Kalipeni y Paul Zeleza (eds.), *Sacred Spaces and Public Quarrels*, Trenton y Asmara, Africa World Press, 1999, p. 273.

<sup>62</sup> Bruce Berman y John Lonsdale, *Unhappy Valley. Conflict in Kenya & Africa*, Londres, James Currey, 1992, p. 462.

<sup>63</sup> Bruce Berman, Dickson Eyoh y Will Kymlicka, *Ethnicity and Democracy in Africa*, Oxford, James Currey, 2004, p. 4.

debe verse sólo como un asunto de cultura y tradición, sino también de competencia por poder y riqueza, como lo ejemplifica la siguiente caricatura.

Es imperativo observar que la interpretación *mũgithi* se expresa con ambigüedad y que cualquier intento de analizarla sin tomar en consideración los factores que contribuyeron a su ascenso sería insuficiente. Ya sea que la interpretación represente sólo otra demostración de chauvinismo étnico o de regeneración cultural o una herramienta de movilización política en este contexto, depende del momento particular de su producción. Como se expresó en la primera parte del capítulo, son evidentes las claras indicaciones de concientización política. Conforme hemos analizado los estereotipos y los aspectos culturales de la interpretación *mũgithi*, queda por verse su relevancia en la era posterior a Moi.

Esta caricatura editorial, que publicó un periódico keniano en 2003, intenta responder la pregunta sobre la relevancia de la interpretación *mũgithi* en la Kenia posterior a Moi. El *mũgithi* ya no era una interpretación que llevaban a cabo los oprimidos, y con el ascenso de Kibaki (¿o de los *gĩkũyũ* al poder político?), ha llegado a relacionarse con quienes están en el poder, en particular en esta



Figura 1.

caricatura. ¿El descontento con el gobierno de coalición afirmará o destruirá al “*mũgithi* cosmopolita”? La caricatura es una clara explicación de la política después de las elecciones de 2002. La casa al otro lado del río simboliza el centro del poder, la residencia oficial, cuyos habitantes, según el caricaturista, disfrutaban de los beneficios del poder y bailan canciones *mũgithi*. Se supone que los caballeros del otro lado del río son políticos del KANU del distrito Kiambu (una zona *gĩkũyũ*) que se sienten aislados fuera del poder, o del centro o eje “étnico” del poder, ahora en manos de los *gĩkũyũ* de Nyeri, que simboliza el presidente mismo.<sup>64</sup> Sin embargo, un análisis de la interpretación *mũgithi* en la era posterior a Moi sigue siendo una fértil área de investigación, que está más allá del alcance de este estudio.

Por lo tanto, este capítulo ha intentado entender la ideología de la música vernácula, la etnicidad y las tensiones políticas y de clase en Kenia. El análisis es crucial porque la cultura nacional keniana se conforma con los diferentes valores culturales de todas las comunidades del país. No obstante, el desafío para los músicos de habla vernácula es integrar las culturas específicas de las diversas comunidades en la totalidad de la nación.

En este análisis hemos citado canciones de tres prominentes artistas *mũgithi* en Kenia: Mike Rua, Mike Murimi y Salim Junior. Es difícil conseguir los detalles discográficos de su obra. Esta música prácticamente no se transmite en las estaciones de radio de Kenia, y todos ellos tocan en vivo en varios lugares. Sin embargo, la música está disponible en cintas copiadas y discos compactos, pero sin detalles tales como fechas de grabación o compañías disqueras. Esas informalidades afectan el estudio de la interpretación *mũgithi*.

<sup>64</sup> Durante el reinado de Kenyatta sus esbirros juraron que el poder nunca cruzaría el río Chania, que divide a dos grupos distintos de la comunidad *gĩkũyũ*; los *gĩkũyũ* de Kiambu y los *gĩkũyũ* de Nyeri. Uno podría argumentar que éstas son las dos crestas de las que habla Ngũgĩ wa Thiong’o en su libro *The River Between*. Esta caricatura editorial apareció después de que Kibaki visitó el distrito Kiambu con miras a hacer un ofrecimiento de paz a la gente, que en su gran mayoría votó en su contra en las elecciones de 2002.

El éxito fenomenal de la interpretación y su creciente popularidad ha llevado a muchos otros artistas, no necesariamente miembros de la comunidad gĩkũyũ, a grabar sus propias versiones de *mũgithi*. Un ejemplo es Man Wanjohi y Wyre, que aparecen para Ted Josiah en una producción de 2002 y en Kayamba Africa en 2004. Las versiones de las letras de otros artistas populares por parte de Salim Junior y Mike Murimi se reproducen constantemente en estaciones de FM en gĩkũyũ, como Kameme FM, Coro FM e Inooro FM. Vale la pena mencionar que estas estaciones omiten las letras sexualmente gráficas y obscenas que representan por excelencia a la interpretación *mũgithi*.

## CONCLUSIÓN

### LA MÚSICA Y LA SOCIEDAD: EL MATRIMONIO CONSUMADO

Este cuerpo de investigación ha sido un análisis de la música gĩkũyũ que se produjo durante la década de 1990, pero también ha examinado por qué opera un momento poscolonial específico para dar lugar a formas particulares de producción cultural. El renacimiento de la producción cultural ha surgido de la compleja política de construcción de la nación en la Kenia poscolonial, especialmente en los años noventa, el periodo concerniente al presente trabajo.

Este estudio argumentó constantemente que la música ha sido un aspecto crucial de la vida diaria. Asimismo, ha afirmado que la música trasciende el ámbito esperado, como una herramienta de entretenimiento, para convertirse en un comentario sobre los sucesos del día a día y una respuesta a ellos. Sin embargo, no plantea comentarios inocentes, sino que es un medio para unir a las personas, especialmente en el sufrimiento, como en este caso. En la mayor parte de la música que se discutió resulta evidente que la confraternidad en el dolor y la esperanza de un mejor futuro han sido temas fundamentales. Todo ello constituye lo que constantemente se ha denominado la política de la vida cotidiana, que va más allá de la macronaturaleza de la política del Estado a las micronarrativas que dan forma a las experiencias diarias de las personas.

El presente ha intentado demostrar que la música que produjeron estos músicos populares no existe en el vacío, sino que también recibió la influencia de las experiencias de la sociedad. No obstante, existe una relación simbiótica entre la música y la sociedad, por ejemplo, cuando los músicos forman parte del habla popular.

El músico Joseph Kamaru, que creció en una aldea, era un punto de referencia, sobre todo cuando los ancianos comentaban sobre la degradación moral. Con frecuencia se citaba la canción “Ndanukocia Mĩtahato” de Kamaru cuando se buscaba reprender a las personas que habían crecido en centros urbanos y desde entonces perdieron contacto con su cultura. La mayoría de estas conversaciones comenzarían normalmente con la fórmula *Ota ũrĩa mũini Kamaru augaga...* [“Tal como Kamaru, el músico, dice en su canción...”]. Por lo tanto, en dichos casos esta investigación plantea que la música y la sociedad existen una al lado de la otra.

A través de un análisis tanto de las letras como del contexto en el que la música se crea y se recibe, el argumento ha sido que ésta debe abordarse como parte de un proceso más discontinuo en el que las tradiciones culturales se recrean constantemente y surgen nuevas identidades híbridas. Así, el estudio de la música popular no tiene que implicar simplemente seguir la comunicación lineal con mensajes musicales de los artistas a su público. En lugar de ello, es a través del análisis del proceso de articulación en el que sonidos o letras específicos buscan a públicos en particular y se conectan con ellos, como es el caso de la interpretación *mũgithi*.

Se han hecho muchas deducciones a partir de la introducción del presente trabajo. En primera instancia, está el reconocimiento de que el crecimiento de la música contemporánea en Kenia, en particular la *gĩkũyũ*, se dio como resultado de la interacción de los sonidos locales y los extranjeros, y entre los externos y los regionales indígenas. La música es dinámica y con seguridad producirá nuevas tendencias y géneros en el futuro gracias a un aumento en la interacción, con el entendimiento de que la cultura popular es libre, dinámica y siempre cambiante. Hay una interacción constante entre las categorías de lo local y lo extranjero, lo tradicional y lo moderno, lo oficial y lo extraoficial y lo étnico y lo nacional. Sin embargo, el común denominador es que la música aborda todos los aspectos de la vida diaria de las personas. El argumento es que la música debe estudiarse como un componente de la vida y la experiencia cotidianas de la sociedad.

Con la década de 1990 en Kenia como telón de fondo, el capítulo 1 mostró cómo responden las canciones a ciertas situaciones. Con algunos estudios de caso de músicos *gĩkũyũ*, el presente trabajo ha explicado por qué la década en cuestión fue un momento de dislocación para los kenianos, pero también en qué sentido proporcionó a los músicos material para sus comentarios sociopolíticos. Sin embargo, si se toman independientemente de las realidades de los noventa, el significado de las canciones puede ser enteramente diferente.

El capítulo 2 expuso cómo la intersección de la música y la política “pone en primer plano la negociación siempre presente entre el individuo y el grupo y las contradicciones que surgen porque las acciones del grupo implican la autoestilización de muchos individuos”.<sup>1</sup> El capítulo mostró que la definición de patriotismo depende de quién esté en el poder, y que lo que se denomina “traición” en realidad podría ser lo opuesto. No obstante, la conclusión es que el Estado ha permeado todos los aspectos de la vida de sus ciudadanos (especialmente los compositores y los músicos) e interfiere con su vida diaria.

La inferencia que se hace en el capítulo 3 es que la música no siempre es un sitio de subversión, sino que el momento de producción de una cierta pieza desempeña un papel crucial. Con un análisis detallado de Joseph Kamaru, el afamado músico *gĩkũyũ*, el capítulo ha indicado que éste siempre queda atrapado en las ambigüedades y las contradicciones de lo poscolonial. El carácter de Kamaru vacila entre dos extremos: como cantante de alabanza y como crítico al mismo régimen en un periodo de seis años. Sin embargo, también se ha deducido que la vida siempre implica negociar y renegociar las identidades, así como cambiar las metas. Como dice el refrán popular, todo depende de a qué amo sirva el músico.

Los capítulos 4 y 5 han delineado en qué sentido la interpretación *mũgithi*, un género de música *gĩkũyũ* relativamente nuevo,

<sup>1</sup> Lara Allen, “Music and Politics in Africa”, *Social Dynamics*, vol. 30, núm. 2, 2004, p. 8.

es un sitio crucial para la negociación y la renegociación de las múltiples formas de identidades en la poscolonia. La política de la vida cotidiana es tan complicada como la política de la poscolonia. En esta actuación, tanto los músicos como el público “interpretan identidades” como lo dicta la situación. Las formas de música tradicionales aparecen en centros urbanos modernizados, mientras que las letras de gospel entretienen a los parranderos en clubes nocturnos o bares. Un miembro de la comunidad kamba cantaría y bailarían alegremente una canción que encasilla a su pueblo, cantada en lengua gĩkũyũ, y así continúa el acto. Este tipo de interpretación desdibuja los límites entre lo urbano y lo rural, los hombres y las mujeres y lo secular y lo religioso, y por un momento el público se convierte en una familia feliz. Esto es lo que el estudio ha llamado la “interpretación de identidades” porque, fuera del acto musical, dichas diferencias predominan en la vida diaria en gran magnitud. La naturaleza carnavalesca de las actuaciones inyecta humor a personas que por lo demás son serias, dado que se ríen de todos los demás.

En esas discusiones, como se mostró en los capítulos previos, la investigación insiste en que la música y la vida diaria se vinculan inexorablemente, de tal manera que la música no puede discutirse independientemente del mundo extratextual, que es el mundo real en el que vivimos. Asimismo, un estudio de la sociedad brindará un molde para investigar exhaustivamente su música. Es a esto a lo que el presente estudio denomina el matrimonio consumado entre la música y la sociedad.

Una investigación posterior sobre la política de la vida cotidiana en la música debe tomar conocimiento de esas conclusiones. Podría decirse que la música en África ha brindado sitios alternativos para desafiar y subvertir algunas de las medidas represivas puestas en marcha por la élite gobernante. Esta investigación se ha basado en la música gĩkũyũ para demostrar cómo opera en el marco de circunstancias sociales, económicas y políticas específicas. Los hallazgos han mostrado de qué forma esta música ha ayudado a definir esas mismas circunstancias proporcionando las metáforas y las

expresiones idiomáticas que permitan enunciar de mejor manera estas experiencias. El argumento ha sido que el estudio de la música expresa claramente los impulsos complejos y contradictorios que definen a la nación, llamada por la contribución de la cultura popular en las últimas dos décadas, aproximadamente, el principal sitio de negociación política y social en África.

Apreciar la música como un texto ofrece nuevas posibilidades para el estudio de este arte. Esta investigación no ha hablado sobre las notas, los sonidos y las progresiones armónicas de las piezas. Al analizar la música como un texto, la investigación se centró principalmente en la letra, como se explicó en la introducción, pero también en el contexto en el que se interpreta. Esta investigación ha abordado de qué manera se negocian, se intercambian y se dramatizan el significado, las identidades y los valores en los productos musicales.

Al comprender la música popular, el estudio se aparta de las perspectivas musicológicas cuya principal preocupación son los procesos intrínsecos, es decir, los procesos sónicos, visuales y de movimiento. El presente se interesa más por los procesos contextuales, los procesos históricos, sociales, culturales, políticos y biográficos que son extrínsecos al evento musical pero “que aun así imbuyen al evento mismo de significado e importancia para la gente”.<sup>2</sup>

Como argumenta Barber, la música popular “es la más transformable, adaptable y transferible de las artes”<sup>3</sup> debido a su versatilidad y a su alta memorabilidad. Al expresar ideas sobre sus comunidades étnicas, los músicos no se involucran en una competencia interna por el control de los recursos locales entre ellos,

<sup>2</sup> John Shepherd, *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 196. Shepherd argumenta que si la musicología no reconoce la naturaleza inherentemente social de la música, la disciplina fracasa también en “reconocer las posibles especificidades de la música como forma social”. De este modo, puede terminar “condenándose a sí misma a una posición aún más periférica que la que ocupa actualmente en el mundo académico”; *ibid.*, p. 190.

<sup>3</sup> Karin Barber, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington, International African Institute-Indiana University Press, 1997, p. 1.

a diferencia de la élite étnica, que busca manipular los tropos del parentesco para negociar las condiciones de representación política y participación en el sistema político más amplio. Al apelar a su público, los músicos adoptan nuevas formas de pensar sobre la ciudadanía. A pesar de que hablan sobre problemas comunes que afectan a toda la nación, como el liderazgo deficiente o las dificultades económicas, la especificidad siempre se encuentra en su comunidad inmediata.

El hecho es que la música vernácula atrae sólo a un cierto grupo (sobre todo en las letras), y a una sociedad políglota como la de Kenia siempre le costará aceptar el concepto de la ciudadanía nacional, incluso en este momento en particular. Los *gĩkũyũ* se ven a sí mismos primero como *gĩkũyũ*, y después como kenianos. No sorprende que siempre sea “nuestra oportunidad de comer” en todas las elecciones nacionales de Kenia, cuando las comunidades deciden que es el momento de que uno de sus hijos o hijas que contienden por la silla presidencial se convierta en el líder del país.

Además, este estudio subraya que las emociones y los sesgos étnicos, tal como se expresan en estas canciones, no son sólo reliquias interesantes del pasado, sino que perviven en el repertorio cultural de la Kenia actual y forman parte de la perspectiva a través de la cual los kenianos perciben los eventos contemporáneos. De hecho, muy a menudo los elementos del legado cultural, que en el mejor de los casos son etnocéntricos, llegan a influir en las reacciones y las interpretaciones de los sucesos actuales.

De acuerdo con esta investigación, el pasado ha sido una fuente de inspiración para la mayoría de los músicos. Joseph Kamaru, Queen Jane y los artistas *mũgithi* vuelven a los géneros tradicionales de la música *gĩkũyũ*, como el *mwomboko* y el *mũcũng'wa*. El hecho de que los músicos recurran a las letras del Mau Mau apunta a la relación que existe entre la música y la política. Las canciones que se cantaron durante la lucha actuaron como un vehículo para movilizar y para unir a los kenianos, y al pueblo *gĩkũyũ* en particular, contra los colonialistas. El hecho de que se reproduzcan letras similares denota un sentido de continuidad del periodo colonial al

poscolonial. Aunque no en un sentido tan directo, ha prevalecido la represión política y el desdén por los intereses de la gente por parte de los gobiernos posteriores.

Este estudio también ha demostrado cómo los músicos copian o improvisan las letras del pasado en sus emprendimientos actuales. Los artistas *mũgithi* van más allá cuando ofrecen sus propias interpretaciones de las canciones de músicos que no pertenecen a la comunidad *gĩkũyũ*. El efecto del acto *mũgithi* es atraer públicos divergentes, dado que es un fenómeno urbano. Así, como ha concluido esta investigación, la música popular en la Kenia del presente es una mezcla de lo local y regional. El ritmo *benga* tiene antecedentes en el territorio que anteriormente se denominaba Zaire.

Como han argumentado Nyairo y Ogude,<sup>4</sup> la etnicidad es una de las muchas fuentes del carácter nacional, de los intentos por formar un sentido distintivamente único de “kenianidad” en un Estado tan políglota y multiétnico como éste. Continuamente reformados por la intersección de fuerzas sociales, económicas, políticas y culturales locales y externas, el resultado en un Estado como éste son “sistemas políticos que se ordenan por nociones de comunidad política que se superponen y a veces se contraponen, principios de representación política y la base moral para evaluar y desafiar la legitimidad de la autoridad política: una definida étnicamente y la otra centrada en el Estado”.<sup>5</sup>

Eyoh argumenta con razón que “mientras que la constelación de fuerzas que da forma a los patrones y los resultados de la competencia electoral ha sido diferente en cada sociedad, es claro que el retorno de la política multipartidista ha generado una intensificación de la política de patriotismo primario”.<sup>6</sup> A partir de los

<sup>4</sup> Joyce W. Nyairo y James Ogude, “Popular Music and the Negotiation of Contemporary Kenyan Identity. The Example of Nairobi City Ensemble”, *Social Identities*, vol. 9, núm. 3, 2003, p. 385.

<sup>5</sup> Dickson Eyoh, “The Ethnic Question in African Democratization Experiences”, ponencia presentada en la 10ª Asamblea General de CODESRIA, Kampala, Uganda, del 8 al 12 de diciembre, 2002.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

ejemplos anteriores, uno se apresuraría a argumentar que esto se ha debido a la represión política de la era del partido único. Esto va más allá para explicar las complejidades de estudiar la interacción entre la música popular, la etnicidad y el patriotismo en la Kenia poscolonial.

Al teorizar sobre los diversos temas que expresa la música no debemos perder de vista el hecho de que para el artista la música también es un medio de subsistencia, y no sólo un comentario político o social sobre la política cotidiana. El ascenso de la música gospel entre los músicos populares seculares, o la inclusión de temas religiosos en la música secular, lo demuestran. El estudio de la música gospel y religiosa en Kenia es una fértil área de investigación que supera el alcance de este estudio. La ambigüedad con la que se expresan los músicos es necesaria porque los artistas siempre tienen que luchar con la espada de doble filo de que se les necesite y se les respete, y al mismo tiempo se les tema profundamente y se desconfíe de ellos. En el África poscolonial, “la desconfianza hacia el músico como una persona que se gana la vida en un ámbito incorrecto es prevalente”.<sup>7</sup> Lo mismo puede decirse de Kenia.

Los músicos siempre han sido vulnerables a la manipulación del Estado para contribuir a su agenda política. El caso del coro Muungano, como se expuso en el capítulo 2, demuestra claramente que la música no siempre es un sitio de subversión. Dependiendo del momento en el que se haya producido, una canción puede tenerse como subversiva o aliada de la estructura hegemónica. En futuros estudios sería interesante evaluar y analizar la interpretación *mũgithi*, así como otras producciones musicales de artistas *gĩkũyũ* en el periodo posterior a las elecciones de 2002. El hecho que este estudio subraya es que la etnicidad en Kenia, que desempeña un papel fundamental en la política actual, también afecta a la música.

El ascenso de las estaciones en lenguas vernáculas en la era multipartidista ha abierto nuevos espacios a los músicos. Como la pro-

<sup>7</sup> Mai Palmberg y Annette Kirkegaard, *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Uppsala, Nordic African Institute, 2002, p. 10.

ducción musical se censura menos, la música crítica se aventura a las ondas aéreas, lo que ha dado lugar a un nuevo foro para abordar la política de la actualidad. La política generalmente ha dejado el estrado y se ha filtrado hacia la gente común en las calles. Las actuaciones en vivo en los centros nocturnos y restaurantes se han convertido en nuevos espacios para abordar la política. Aparte de la música popular, otras producciones culturales populares incluyen el teatro en lengua vernácula, la comedia y la pintura, todas fuera de la cultura intelectual de los años anteriores.

En la vida diaria puede resultar difícil distinguir la música de otros elementos culturales. No es fácil discutir la música sin tener en cuenta cómo se realiza la danza y cómo se relacionan las letras con eventos y sucesos sociales, culturales y políticos.

La política actual de la identidad, que usualmente subraya la independencia y la capacidad de sustento personales, se pone de manifiesto en la proliferación de las artes populares. Sin embargo, la noción presente a lo largo de esta investigación ha sido que las prácticas culturales de interpretaciones públicas desempeñan un papel crucial como vehículos locales y mundiales para “(re)producir, desafiar, transformar, deconstruir y adaptarse a diversas formas de autoridad”.<sup>8</sup>

La música que se ha discutido hasta ahora fue fundamental para interpretar y negociar identidades. Un hecho cierto es que la música tiene una función decisiva en el campo, así como en los centros urbanos y en la diáspora. Esto se debe a la expansión de medios modernos, principalmente la radio, “pero también es una continuación del intercambio entre los pueblos migrantes y de este modo exhibe la dinámica de la cultura musical”.<sup>9</sup>

Aunque hay una sutil crítica al régimen presente en la política cultural en la música *gĩkũyũ*, podemos verla no tanto como una

<sup>8</sup> Filip de Boeck, “Postcolonialism, Power and Identity, Local and Global Perspectives from Zaire”, en Richard Werbner y Terence Ranger (eds.), *Postcolonial Identities in Africa*, Londres y Nueva Jersey, Zed Books, 1996, p. 100.

<sup>9</sup> Mai Palmberg y Annette Kirkegaard, *op. cit.*, p. 14.

actitud de desafío, resistencia o conflicto con el Estado, sino como un intento “por usar al Estado, colaborar con él e invadir su espacio para impulsar, entre otras cosas, sus planes políticos”.<sup>10</sup>

No obstante, las discusiones sobre la etnicidad, la identidad y la música en este estudio no obvian el hecho de que las identidades siempre cambian en todos lados dependiendo de las circunstancias imperantes. De nuevo, no puede decirse que la música sea atractiva para todo un grupo étnico, pues no existe un solo grupo étnico homogéneo. Siempre hay jerarquizaciones de clase y de género, entre otras. También es necesario tener un enfoque cuidadoso cuando se estudia la música, siempre hay que considerar los motivos subyacentes a su producción, las ideas del público y cómo recibe la música.

<sup>10</sup> Filip de Boeck, *op. cit.*, p. 99.

## APÉNDICE

### JANE NYAMBURA (QUEEN JANE) 1965-2010

Jane Nyambura, conocida popularmente por su nombre artístico, Queen Jane, falleció el 30 de junio de 2010 en un hospital en la ciudad de Nairobi, Kenia. Algunas de sus canciones formaron parte de mi investigación y me sentí obligado a escribirle un tributo. Una versión se publicó en el periódico *Saturday Nation* en Kenia, el 10 de julio de 2010.

### QUEEN JANE: UN TRIBUTA A LA VOZ DE AQUELLOS QUE NO LA TIENEN

El esbozo en Wikipedia sobre la fallecida Jane Nyambura, mejor conocida como Queen Jane, no representa el espacio que esta heroína caída de la música popular gĩkũyũ ha ocupado en el imaginario social y en la escena cultural kenianos. La artista nació con el nombre de Jane Nyambura hace 45 años y su lugar como la máxima cantante popular gĩkũyũ permanecerá grabado en los recuerdos de muchos fanáticos de su ritmo *benga*.

A partir de los diversos reportes de prensa en Kenia, ha sido difícil verificar cuál fue exactamente su lugar de nacimiento, pero todos concuerdan en que nació en lo que entonces era el distrito de Murang'a, que ahora se encuentra dividido en varios. Ésta es una indicación de que fue la reina indisputada de la música gĩkũyũ, no sólo en esta zona sino en todo el país. Cuando el sitio web de la estación de radio nacional afirmó incorrectamente que había na-

cido en Gatanga, esto despertó mis recuerdos más tempranos de Queen Jane.

Gatanga se considera el hogar de la música *gĩkũyũ* y la galaxia de estrellas originarias de ahí nunca le han fallado a sus fanáticos de la región, donde actúan constantemente. Entre mediados de los ochenta y mediados de los noventa Queen Jane acompañaba a músicos de Gatanga, como Wamumbe y John Ndichu, en sus giras por la zona. Cuando actuaba en el Chini Club en Gatūra, en el Tarmac End Inn, Antony Kamau, de Houston, Texas, quien es originario de esa zona, recuerda con nostalgia un día en el que Queen Jane se presentó en Gatūra, a finales de los ochenta. “Fue la primera vez que conocí cara a cara a una celebridad keniana”. A pesar de haber vivido muchos años en Estados Unidos, sigue siendo fanático de la música de Queen Jane.

Recuerdo la emoción en los rostros de mis hermanos mayores cuando asistían a las presentaciones regulares en mi aldea, Gatūra, una de las principales paradas de la mayoría de los músicos de Gatanga. A mediados de los ochenta yo tenía más o menos 10 años, y sólo pude comprender su emoción mucho después, cuando encontré su música mientras realizaba mi investigación.

Resulta extremadamente difícil hablar de Queen Jane y de su música de manera aislada. Desde que empezó con Simon Kihara, mejor conocido como Musaimo, hasta su fallecimiento, Queen Jane contó con el respeto de músicos y aficionados por igual. En su música este espíritu de colaboración ha sido evidente por su mención abierta de otros músicos en sus canciones. En un sentido comercial ellos serían su competencia, pero esto sólo demuestra su gran personalidad en el mundo de la música.

De hecho, el músico Timona Mburu, autor de “Wĩ Sumu”, compuso una canción en honor de Queen Jane tras el matrimonio de ésta con James Kariuki en 2001, que decía que aquellos que la habían conocido debían saber que ahora era la reina de Kariuki. Incluso Queen Jane escribió una canción pensando en todos esos músicos y esas personalidades de radio, principalmente de Kameme FM, que asistieron a su boda.

La mayoría de los músicos *gĩkũyũ* contemporáneos han sido producto de la magnanimidad de Queen Jane. Los renombrados guitarristas solistas *mũgithi* Mike Murimi, Salim Junior y Mike Rua se iniciaron en el grupo de Queen Jane, QueenJa Les Les Band. Además, Queen Jane también fue mentora de sus dos hermanas menores, Lady Wanja y Princess Aggie, así como de Dr. Michuki, su hermano, que ahora son músicos por derecho propio.

Queen Jane, que lanzó su carrera a la tierna edad de 19 años con Musaimo, en 1984, será recordada como la gran vanguardista de la música secular *gĩkũyũ* por las artistas femeninas. Aparte de las bailarinas *nyakinyua* de los cincuenta y los sesenta, la voz de la mujer *gĩkũyũ* básicamente estaba silenciada y las artistas eran un mero acompañamiento. Roman Warigi, el gurú de la música *gĩkũyũ* de los años cincuenta y sesenta, solía grabar con su hermana Muthoni, pero sólo su nombre aparecía en los créditos. Joseph Kamaru también solía cantar con su hermana Catherine, pero siempre se adjudicaba todo el crédito.

No fue sino hasta la década de 1970 que Elizabeth Nyambene y Julia Lucy abrieron camino al reconocimiento de las cantantes. Pero estas dos artistas se dedicaban únicamente a la música gospel.

Cuando las cosas empezaron a cambiar en los grupos seculares, cada vez era más común oír sobre Kamaru Sisters y Chania Sisters (en el caso de Chania River Boys Band, de Peter Kigia), así como Kihara Sisters (de Mbiri Young Stars) y Karura Sisters (de Karura Brothers). El levantamiento del velo que cubría la voz femenina aumentó tanto el volumen como la calidad de las producciones, y a la vez ayudó a exponer a las músicas en la escena musical. Ahora era posible oír a mujeres artistas gritar agudas respuestas a las acusaciones líricas que los cantantes hombres habían estado lanzando contra las mujeres.

En los años ochenta Queen Jane se lanzó al ruedo y dio a la voz femenina la prominencia que merecía. Queen Jane era una talentosa compositora y con gran habilidad fusionó lo antiguo con lo nuevo, tanto en sus letras como en sus melodías. Al igual que otros artistas *gĩkũyũ*, Queen Jane integró formas tradicionales en

su música popular. En sus primeras grabaciones incluyó la forma folclórica tradicional *mũcũngw'a* en su *benga* contemporáneo. Las portadas de sus álbumes de entonces la mostraban portando el traje tradicional de la comunidad *gĩkũyũ* que consta de *mũthuuru*, una falda hecha de piel, y enormes aretes llamados *hang'i*, un atuendo digno de la reina de la música *gĩkũyũ*.

Dado que la perspectiva femenina estaba muy reprimida o se representaba a través de los cantantes varones *gĩkũyũ*, la intervención de Queen Jane como cantante secular fue muy oportuna. En la mayoría de sus canciones ha atacado directamente la hegemonía patriarcal. Su tema “Arũme Majini” [“Los hombres son fantasmas”] se inspiró en el incremento del número de violaciones y de abusos sexuales en Kenia.

Éste es el mismo tema que abordan sus éxitos “Muthuuri Teenager” y “Guka Nĩndarega” [“Me niego a casarme con un abuelo”], en los que ataca mordazmente a los hombres mayores que engañan a las chicas jóvenes para conducirlos a relaciones sentimentales que terminan tan pronto como empiezan y arruinan la vida de las muchachas.

Algunos fanáticos varones han sentido que la artista condena al género con demasiada dureza. Sam Mbugua, de Johannesburgo, Sudáfrica, considera que sus letras son bastante ásperas, sobre todo contra los hombres. En una de sus canciones Queen Jane subraya que “Arũme nĩ Nyamũ” [“Los hombres son bestias”], recriminando a los casanovas que van de una amante a otra con imprudente abandono.

Pero Queen Jane nunca se disculpó por ello e incluso una vez declaró: “el hecho de que los hombres se cuenten entre mis más grandes admiradores simplemente significa que estoy diciendo la verdad”. Esto subraya que los músicos no tratan temas fuera de este mundo, sino que describen los hechos cotidianos.

No obstante, sus fuertes letras contra el abuso perpetrado por los hombres han disparado un diálogo y una interacción continuas en las relaciones de género y poder en la música *gĩkũyũ*. Queen Jane reprueba la conducta de los hombres en las relaciones, especialmente las de los hombres mayores adinerados que toman

amantes jóvenes, como dice su canción “Guka Nĩndarega”, a lo cual reaccionan los músicos gĩkũyũ con letras como la del éxito “Mama Kiwinya” [“Señora Kiwinya”] de Sam Muraya, en la que ataca duramente a las mujeres mayores que se solazan en tomar como amantes a hombres muy jóvenes. Lo mismo se hace evidente en la canción “Nyĩna wa Turera” [“Madre de Turera”] de Joseph Kariuki, donde dice que no es correcto que una mujer de 40 años salga con un muchacho de veinte.

Este diálogo constante entre los músicos en torno de la división de géneros ha resumido las realidades cotidianas de la sociedad. Las tensiones en las relaciones de género provienen del mito de origen de los gĩkũyũ. Originalmente se trataba de una sociedad matriarcal, pero los hombres se rebelaron y lo reemplazaron con un sistema patriarcal.

Sin embargo, lejos del debate de género, su música ha sido muy conocida por los mensajes sociales que transmite. La música cubre temas que no sólo son reales, sino con los cuales es fácil identificarse. Ella no ataca únicamente a los hombres, sino también a las mujeres descarriadas, como las chicas de la vida alegre que salen a causar estragos contra la institución familiar. En su canción “Tunua Baggy” [“Bocas flojas”] no guarda la compostura ante la gente chismosa y murmuradora, personificada por mujeres, Wangari y Wanjiku.

Sus canciones de amor hablan más bien sobre amores frustrados. “Nĩmũnogu” [“Estoy cansada de esperar”], “Mwendwa KK” [“Mi amante KK”] y “Nĩũraga Ngwetereire” [“He estado esperando”] hablan de una mujer a quien se le está acabando la paciencia con un hombre que tarda mucho tiempo en comprometerse con la relación. En el tema “Nyumbũĩra” [“Confíesame”] le implora a su amante que asuma una posición pronto, en lugar de perder el tiempo con cálculos. La mayoría de sus canciones que hablan de amor son tristes. En muchos de los temas se retrata como víctima, lo que le granjea la compasión de su público y sus admiradores.

Algunas de sus canciones demuestran los problemas con los que ha tenido que lidiar en un ámbito dominado por los hombres, donde las mujeres músicas se confunden fácilmente con prostitutas. En la

canción anterior, “Nyumbũĩra”, expresa tristeza porque los amigos de su amante lo disuaden de seguir su relación con Queen Jane sólo porque ella se dedica a la música.

Un tema común en toda su obra es el mensaje de que los jóvenes deben respetar a sus padres. En la canción “John Bull”, Queen Jane retoma el tema de la transición de la pobreza a la riqueza del joven John Ndegwa, que después rechaza a sus padres y cambia su nombre a John Bull. Ella advierte sobre el poder de la maldición de los padres pobres, a los que maltrata cuando se vuelve rico.

No obstante, la música de Queen ha sido más notable en términos de mostrar la conciencia de clase. Ella no sólo asumió la responsabilidad de ser la voz de las mujeres, sino también la de aquellos que no tienen voz. En la canción “Ndereba cia Matatu” [“Choferes de matatu”] valora la labor de los conductores de *matatu* (camiones de transporte público), a quienes considera tan inteligentes y útiles para la sociedad como cualquier otro profesionista. Esto le valió el reconocimiento de la Matatu Welfare Association [Asociación de Bienestar Matatu] como mejor cantante *gikũyũ* del género femenino. También ha abordado las penurias de los huérfanos en su canción “Mwana wa Ndigwa” [“El huérfano”] y de las viudas en “Mũtumia wa Ndigwa” [“La viuda”].

Más reveladora fue la canción “Hawkers” [“Vendedores ambulantes”], en la que llora con los ambulantes y también expresa su ira contra las autoridades del ayuntamiento de Nairobi. Mas los antecedentes de esta canción muestran claramente que Queen Jane no tenía reparos en comentar las injusticias del gobierno de entonces.

Cuando inició la democracia multipartidista en Kenia, en 1991, la música popular y el teatro eran formas expresivas útiles que los ciudadanos utilizaban para expresar su descontento por los excesos del régimen unipartidista. El gobierno de Moi respondía aplicando medidas más estrictas a las producciones culturales y prohibía obras teatrales y música. No obstante, tanto los artistas como el público encontraron nuevas formas para expresarse lejos del *establishment* oficial. Se tocaba música con contenido político en bares y *matatus*. Los vendedores ambulantes fueron una pieza

fundamental en la venta y la distribución de los casetes, pero los funcionarios de gobierno los trataban brutalmente, los arrestaban, demolían sus quioscos e incluso asesinaron a algunos.

En su canción “Hawkers” Queen Jane subrayó las dificultades de los vendedores ambulantes de las calles de Nairobi y ofreció un vistazo a las tribulaciones que enfrentan debido a que luchan por liberarse de las garras del desempleo y se frustran por la situación política imperante. El aparato del Estado se ejemplifica por los *askaris*, del ayuntamiento de Nairobi, que acosan sin cesar a los vendedores ambulantes.

La música ilustra el estrato social gráfica y metafóricamente cuando cuestiona la bonhomía de los *askaris*:

*Andũ aya ngũria maciarirwo nĩ atumia  
Kana nĩ nyamũ cia gĩthaka  
Kana nĩ rũciaro rũrĩa rwa Cain  
Rworagire Habiri  
Rũkĩrumwo nĩ Ngai*

[¿Esta gente nace de las mujeres  
O de animales salvajes?  
¿O son descendientes de Caín  
quien mató a Abel  
y Dios los maldijo?]

Los actos inhumanos de los policías en contra de los vendedores ambulantes van más allá de la estratificación social. Para la cantante ni siquiera se trata de un asunto de clases sociales. Ella no espera que los seres humanos traten a sus semejantes de esa forma. Se desnuda el carácter inmisericorde e inflexible de los poderes de la época.

El lamento de Queen Jane por las penurias de los vendedores ambulantes es simbólico de las grandes dificultades que enfrentaron numerosos kenianos durante esa época. Ese tipo de letras critican al gobierno oficial por los problemas cotidianos del público que forma parte de la élite, así como del que está fuera de ella.

Estas preocupaciones temáticas se expresan en el diestro uso de la lengua gĩkũyũ por parte de Queen Jane, que capta claramente las expresiones de la vida diaria de los kenianos. No evita hacer comentarios cáusticos sobre los vicios de la comunidad. En la canción “John Bull” llama *kĩrimũ gĩkĩ* [“tonto”] al joven por faltarle al respeto a sus padres. Algunos de sus títulos son un oxímoron, como “Mũthuuri Teenager” [“Mzee adolescente”] o “Arũme nĩ Nyamũ”. En un sarcástico ataque a los hombres mayores que dan dinero generosamente a sus amantes jóvenes, en la canción “Guka Nĩndarega” habla sobre un hombre tan viejo como la tierra (*mũthuuri mũkũrũ ta tĩĩri*). En las canciones de amor tristes habla sobre el *wendo wa kibarua* [“amor casual”] o el *wendo wa ibango* [“amor en pequeñas cantidades”], pero se basa en expresiones de la gente ordinaria en Kenia.

A pesar de que su entrada en Wikipedia es relativamente corta, tiene una amplia base de seguidores en el sitio para compartir videos YouTube. El tema “Ndũraga Ngweteraire” ha tenido más de 190 000 visitas al momento en que se escribió el presente texto. Éste es el video de una canción secular en gĩkũyũ más visto en YouTube a la fecha. Esta observación es interesante. Los kenianos que se encuentran en la diáspora suelen utilizar Internet para escuchar música de su país, lo cual demuestra que también cuenta con numerosos seguidores fuera de Kenia.

Coincidentalmente, la canción resuena con la experiencia de las relaciones a larga distancia que tienen los kenianos que viven fuera del país. Dichas vivencias afectan directamente a quienes viven en la diáspora (*rũraya*) y a los que se quedan en casa. “Ndũraga Ngweteraire”, otra triste canción de amor, expresa la esperanza de que incluso después de muchos años de separación física el fuego del amor seguirá brillando.

Tras su muerte, la música de Queen Jane seguirá contando con numerosos admiradores. Como comenta Fred Mbogo de Eldoret, “lo alentador es que su obra, que es muy amplia, se seguirá tocando durante mucho tiempo más, pues me parece que habla de la vida con gran pasión y objetividad”. Esta es la mejor manera de resumir la vida, la música y la aportación de Queen Jane a la escena cultural keniana.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adar, G. Korwa e Isaac Muniya, “Human Rights Abuse in Kenya Under Daniel Arap Moi, 1978-2001”, *Africa Studies Quarterly*, vol. 5, núm. 1, 2001.
- Agawu, Kofi, “African Music as Text”, *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 2, 2001.
- , “Introduction”, *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 2, 2001.
- Ajulu, Rok, “The Left and the Question of Democratic Transition in Kenya. A Reply to Mwakenya”, *Review of African Political Economy*, vol. 22, núm. 64, 1995.
- Allen, Graham, *Intertextuality*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000.
- Allen, Lara, “Music and Politics in Africa”, *Social Dynamics*, vol. 30, núm. 2, 2004.
- , *Representation, Gender and Women in Black South African Popular Music*, tesis de doctorado, University of Cambridge, 2000.
- Amran, Athman, “Wambui Otieno 67, Weds 28-year-old Man”, *East African Standard*, 19 de julio de 2003.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.
- Appadurai, Arjun, “Patriotism and its Futures”, *Public Culture*, vol. 5, núm. 3, 1993.
- Ashton, Dore, *Picasso on Art. A Selection of Views*, Nueva York, The Viking Press, 1972.
- Baily, John, “The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73”, en Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994.

- Bakari, Mohammed, "Kenya Elections 2002. The End of Machiavellian Politics?", *Alternatives. Turkish Journal of International Relations*, vol. 1, núm. 4, 2002.
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*, Cambridge, The MIT Press, 1968.
- Balliger, Robin, "Politics", en Bruce Horner y Thomas Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1999.
- Barber, Karin, "Popular Arts in Africa", *African Studies Review*, vol. 30, núm. 3, 1987.
- , "Preliminary Notes on Audiences in Africa", *Africa*, vol. 67, núm. 3, 1997.
- , *Readings in African Popular Culture*, Bloomington, International African Institute-Indiana University Press, 1997.
- , *West Africa Popular Theatre*, Bloomington, 1997.
- Barra, G., *1000 Kikuyu Proverbs*, Londres, Macmillan, 1990.
- Barth, Fredrik (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*, Bergen y Oslo, Universitets Forlaget, 1969.
- Barz, Gregory, *Performing Religion. Negotiating Past and Present in Kwaya Music of Tanzania*, Nueva York, Rodopi Publishers, 2003.
- Bayart, Jean-François, *The State in Africa. Politics of the Belly*, Londres, Longman, 1993.
- Bebey, Francis, *African Music. A People's Art*, Londres, Harrap, 1974.
- Bellamy, William, "Democracy in Kenya. Some Observations", *Whitehall Papers*, vol. 62, núm. 1, 2004.
- Bender, Wolfgang, *Sweet Mother. Modern African Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Berman, Bruce, Eyoh Dickson y Will Kymlicka, *Ethnicity and Democracy in Africa*, Oxford, James Currey, 2004.
- Berman, Bruce y John Lonsdale, *Unhappy Valley. Conflict in Kenya & Africa*, Londres, James Currey, 1992.
- Bhabha, Homi, "The Other Question", *Screen*, vol. 24, núm. 6, noviembre-diciembre, 1983.

- Bhabha, Homi (ed.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.
- Biko, Steve, *I Write What I Like. A Selection of his Writings*, edición de Aelfre Stubbs, Londres, Heinemann, 1979.
- Billy, Bergman, *African Pop, Goodtime Kings*, Poole, Blandford Press, 1985.
- Blacking, J., “Expressing Human Experience through Music”, en R. Byron (ed.), *Music, Culture, and Experience. Selected Papers of John Blacking*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Boeck, Filip de, “Postcolonialism, Power and Identity. Local and Global Perspectives from Zaire”, en Richard Werbner y Terence Ranger (eds.), *Postcolonial Identities in Africa*, Londres y Nueva Jersey, Zed Books, 1996.
- Bogumil, Jewsiewicki y L. N’Sanda Buleli, “Ethnicities as ‘First Nations’ of the Congolese Nation State: Some Preliminary Observations”, en Bruce Berman, Dickson Eyoh y Will Kymlicka (eds.), *Ethnicity and Democracy in Africa*, Oxford, James Currey, 2004.
- Brodnicka, Monika, “When Theory Meets Practice. Undermining the Principles of Tradition and Modernity in Africa”, *Journal on African Philosophy*, núm. 2, 2003,
- Brooks, A., *Postfeminisms, Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, Londres, Routledge, 1997.
- Broughton, Simon *et al.*, *World Music, The Rough Guide*, vol. 1, Londres, Rough Guides, 1999.
- Carter, E., J. Donald y J. Squires, *Cultural Remix. Theories of Politics and the Popular*, Londres, Lawrence & Wishart, 1995.
- Chambers, Iain, *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, Londres, Macmillan, 1985.
- Chatterjee, Partha, *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse?*, Londres, Zed Books-United Nations University, 1986.
- , *The Nation and Its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Chernoff, John Miller, *African Rhythm and African Sensibility*.

- Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago, Chicago University Press, 1979.
- Chirambo, Reuben Makayiko, “‘Mzimu wa Soldier’, Contemporary Popular Music and Politics in Malawi”, en Harri Englund (ed.), *A Democracy of Chameleons. Politics and Culture in the New Malawi*, Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet, Blantyre, Christian Literature Association in Malawi (CLAIM-MABUKU), 2002.
- Clark, Jude, “Urban Culture, Representations and Experiences in/of Urban Space and Culture”, *Agenda*, núm. 57, 2003.
- Cloete, Elsie Leonora, *Re-telling Kenya, Wambui Waiyaki Otieno & Mau Mau’s Daughter*, tesis de doctorado, University of the Witwatersrand, 2002.
- Cohen, David William y E. S. Atieno Odhiambo, *Burying SM. The Politics of Knowledge and the Sociology of Power in Africa*, Londres, James Currey, 1992.
- Connell, John y Chris Gibson, *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*, Londres y Nueva York, Routledge, 2003.
- Conquergood, Dwight, “Rethinking Ethnography. Towards a Critical Cultural Politics”, *Communication Monographs*, vol. 58, núm. 2, 1991.
- Coplan, David B., “The Urbanisation of African Music. Some Theoretical Observations”, *Popular Culture*, núm. 2, 1982.
- , *In Township Tonight! South Africa’s Black City Music and Theatre*, Londres, Longman, 1985.
- , *In the Time of Cannibals. The Word Music of the Basotho People of South Africa*, Johannesburgo, Witwatersrand University Press, 1994.
- Enzensberger, Hans Magnus, “Constituents of a Theory of the Media”, *Raids and Reconstructions*, Londres, Pluto Press, 1976.
- Erlmann, Veit, *African Stars. Studies in Black South African Performance*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- , *Music, Modernity and The Global Imagination. South Africa and the West*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Euba, Akin, “Text Setting in African Composition”, *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 2, 2001.

- Eyoh, Dickson, "Community, Citizenship and the Politics of Post-colonial Africa", en Ezekiel Kalipeni y Paul Zeleza (eds.), *Sacred Spaces and Public Quarrels*, Trenton y Asmara, Africa World Press, 1999.
- , "The Ethnic Question in African Democratization Experiences", ponencia presentada en la 10ª Asamblea General de CODESRIA, Kampala, Uganda, del 8 al 12 de diciembre, 2002.
- Fabian, Johannes, "Popular Culture in Africa, Findings and Conjectures", *Africa. Journal of the International African Institute*, vol. 48, núm. 4, 1978.
- , *Power and Performance, Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.
- Fairclough, N., *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press, 1992.
- Ferguson, James, "The Country and the City on the Copperbelt", *Cultural Anthropology*, vol. 7, núm. 1, 1992.
- Finnegan, Ruth, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- Frederiksen, Bodil Folke, "Joe, the Sweetest Reading in Africa. Documentation and Discussion of a Popular Magazine in Kenya", en Stephanie Newell, *Readings in African Popular Fiction*, Oxford, James Currey, 2002.
- Frith, Simon, *Sound Effects. Youth Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.
- Gaitho, Macharia, "Swelling Phobia for Big Tribes, Love and Hate have Defined Relationship with Gikuyu, Luo", *Moi, End of an Era*, suplemento especial de *The Daily Nation*, 24 de diciembre de 2002.
- Garofalo, Reebee (ed.), *Rockin' the Boat. Mass Music Movements*, Boston, South End Press, 1992.
- Gecau, Kimani, "Culture and the Tasks of Development in Africa. Lessons from the Kenyan Experience", en Preben Kaarsholm (ed.), *Cultural Struggle and Development in Southern Africa*, Harare, Baobab, 1991.

- Gecau, Kimani, “‘The World has no Owner’. Popular Songs and Social Realities in Africa”, en Maurice T. Vambe (ed.), *Orality and Cultural Identities in Zimbabwe*, Gweru, Mambo Press, 2002.
- , “The 1980s Background to the Popular Political Songs of the Early 1990s in Kenya”, en Rino Zhuwarara, Kimani Gecau y Mariana Drag (eds.), *Media, Democratization and Identity*, Harare, University of Zimbabwe, 1993.
- Gikandi, Simon, “The Politics and Poetics of National Formation. Recent African Writing”, en Anna Rutherford (ed.), *From Commonwealth to Postcolonial*, Sidney, Dangaroo Press, 1992.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Githinji, Peter, “Bazes and Their Shibboleths, Lexical Variation and Sheng Speakers’ Identity in Nairobi”, *Nordic Journal of African Studies*, vol. 15, núm. 4, 2006.
- Githiora, Chege, “Sheng, Peer language. Swahili dialect or Emerging Creole?”, *Journal of African Cultural Studies*, vol. 15, núm. 2, 2002.
- Githiora, Kuria, “Recreating Discourse and Performance in Kenyan Urban Space through *Mũgithi*, Hip Hop and *Gĩcandĩ*”, *Journal of African Cultural Studies*, vol. 20, núm. 1, junio de 2008.
- Graebner, Werner (ed.), *Sokomoko. Popular Culture in East Africa*, número especial de *Matatu*, 1992.
- Grammaticas, Damian, “Hong Kong Women Hit Out”, *BBC News*, 23 de noviembre de 2002.
- Hall, Stuart, “The Question of Cultural Identity”, en S. Hall, D. Held y T. McGrew (eds.), *Modernity and its Futures*, Cambridge, Polity Press, 1992.
- Hanks, William F., “Text and Textuality”, *Annual Review of Anthropology*, núm. 18, 1989.
- Harker, David, “The Original Bob Cranky?”, *Folk Music Journal*, vol. 5, núm. 1, 1985.
- Haugerud, Angélique, *The Culture of Politics in Modern Kenya*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

- Hempstone, Smith, *The Rogue Ambassador. An African Memoir*, Sewanee, University of the South Press, 1997.
- Hofmeyr, Isabel, "Popular Literature in Africa. Post-Resistance Perspectives", *Social Dynamics*, vol. 30, núm. 2, 2004.
- Hofmeyr, Isabel, Joyce Nyairo y James Ogude, "Who Can Bwogo Me? Popular Culture in Kenya", *Social Identities*, vol. 9, núm. 3, 2003.
- Hopton-Jones, Pamela, "Introducing the Music of East Africa", *Music Educators Journal*, vol. 82, núm. 3, 1995.
- Horner, Bruce y Thomas Swiss, *Key Terms in Popular Music and Culture*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1999.
- Human Rights Watch, *Kenya's Unfinished Democracy. A Human Rights Agenda for the New Government*, vol. 14 (10A), diciembre de 2002.
- Irele, Abiola, "Editorial", *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 2, 2001.
- Jameson, Fredric, "Modernism and its Repressed. Robbe-Grillet as Anti-Colonialist", *Diacritics*, vol. 6, núm. 2, 1976.
- , *The Ideologies of Theory Essays 1971-1986. The Situations of Theory*, Londres, Routledge, 1988.
- Jewsiewicki, Bogumil, "Popular Culture and Political Ideology", en *Encyclopedia of Africa South of the Sahara*, vol. 3, John Middleton (ed.), Nueva York, Charles Scribner's, 1997.
- Kaarsholm, Preben, *Cultural Struggle and Development in Southern Africa*, Harare, Baobab, 1991.
- Kabira, Wanjiku Mukabi y Karega wa Mutahi, *Gikũyũ Oral Literature*, Nairobi, East African Educational Publishers, 1988.
- Kagwanja, Peter, "Facing Mount Kenya or Facing Mecca? The Mungiki, Ethnic Violence and the Politics of the Moi Succession in Kenya 1987-2002", *African Affairs*, núm. 102, 2003.
- Kamawira, James (Kham), caricatura editorial, *East African Standard*, 2 de noviembre de 2003.
- Kariuki, James, "'Paramoia'. Anatomy of a Dictatorship in Kenya", *Journal of Contemporary African Studies*, vol. 14, núm. 1, 1996.
- Kariuki, John, "Why Kenyan Musicians are Looking Back for Lyrical Inspiration", *Sunday Nation*, 6 de septiembre de 1998.

- Kariuki, John, "Forget your Language and Lose your Culture", *The East African*, 3 de marzo de 2002.
- , "Political Game a Test for Singers", *The Sunday Nation*, 28 de enero de 2001.
- , "Out of Tune Mugabe Torments Musicians", *The East African*, 4 de marzo de 2002.
- , "Flashback to Praise Songs Era", *The Sunday Nation*, 3 de noviembre de 2002.
- Kasyoka, Diana, "KICC Right at the Centre of our History", *Daily Nation*, 23 de mayo de 2005.
- Kavyu, P. N., "The Development of Guitar Music in Kenya", *Jazzforschung*, núm. 10, 1978.
- , *An Introduction to Kamba Music*, Nairobi, East African Literature Bureau, 1977.
- Kenyatta, Jomo, *Facing Mount Kenya. The Tribal Life of the Gikuyu*, Londres, Secker & Warburg, 1938.
- Kiel, Charles, "People's Music Comparatively. Style and Stereotype, Class and Hegemony", *Dialectical Anthropology*, núm. 10, 1985.
- Kituyi, Mukhisa, "Democracy. Why Kenyans Have Given up the Struggle", *The Sunday Nation*, 16 de julio de 2000.
- Kwaramba, Alice Dadirai, *Popular Music and Society. The Language of Protest in Chimurenga Music, The Case of Thomas Mupfumo in Zimbabwe*, IMK report núm. 24, University of Oslo, 1997.
- Lodge, Tom, "Newspapers as a Primary Source for Researchers in Political and Historical Studies", trabajo de seminario, University of the Witwatersrand, 2001.
- Low, John, "A History of Kenyan Guitar Music 1945-1980", *African Music*, vol. 6, núm. 2, 1982.
- MacGaffey, Janet y Rémy Bazenguissa-Ganga, *Congo-Paris. Transnational Traders on the Margins of the Law*, Oxford, James Currey, 2000.
- Maina wa Kinyatti, *Thunder From the Mountains. Mau Mau Patriotic Songs*, Londres, Zed Press, 1980.

- , *Kenya. A Prison Notebook*, Londres, Vita Books, 1996.
- Marangoly, George Rosemary, *The Politics of Home*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Martin, Denis-Constant, “Music Beyond Apartheid?”, en Reebee Garofalo (ed.), *Rockin’ the Boat. Mass Music Movements*, Boston, South End Press, 1992.
- Masolo, D. A., “Presenting the Past and Remembering the Present. Social Features of Popular Music in Kenya”, en Ronald Radano y Philip Bohlman (eds.), *Music and Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- Matheson, Ishbel, “Kenyans Dance against Graft”, *BBC News*, 18 de septiembre de 2001.
- Maupeu, Hervé y Mbûgua wa-Mûngai, “La Politique Des Bars Gikuyu De Nairobi”, *Cahiers d’Études Africaines*, vol. 2, núm. 182, 2006.
- Mbembe, Achille, “Provisional Notes on the Postcolony”, *Africa*, vol. 62, núm. 1, 1992.
- , *On the Postcolony*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- Mbugua, Karanja, “Understanding the Ideology of Vernacular Broadcasting. Ethnicity and Class Tensions”, *Expression Today*, 27 de noviembre de 2000.
- McQuail, Denis, *Mass Communication Theory. An Introduction*, Londres, Sage, 1993.
- Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Press, 1990.
- Miller, Norman N., *Kenya. The Quest for Prosperity*, Boulder, Westview Press, 1984.
- Morson, Gary Saul y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- Morton, Andrew, *Moi. The Making of an African Statesman*, Londres, Michael O’Mara Books, 1998.
- Mucoki, Mburu, *A Study of Themes in Kenya’s Popular-Political Music in the Last 15 Years*, reporte de investigación inédito, University of Nairobi, 1992.

- Muganda, Clay, "Queen who's Worthy of the Title", *The Daily Nation*, 12 de noviembre de 2004.
- Muhoro, Mwangi, "The Song-Narrative Construction of Oral History through the Gĩkũyũ Muthirigu and Mwomboko", *Fabula. Journal of Folk-Tale Studies*, vol. 38, núm. 3-4, 1997.
- Munene, Macharia, "The Colonial Policies of Segregating the Gikuyu, 1920-1964", *Chem Chemi International Journal of Arts and Social Sciences*, vol. 2, núm. 2, 2000.
- , "Hazards of Postmodern Colonialism in Kenya", borrador de ponencia preparada para una conferencia sobre la economía política de Kenia, Oxford University, Oxford, 27-28 de mayo de 2004.
- Muriuki, Godfrey, *A History of the Kikuyu 1500-1900*, Nairobi, Oxford University Press, 1974.
- Mũtonya, Maina wa, *The Laughing Cry. (Mwa) Kenya Prison Literature*, reporte de investigación de maestría, University of the Witwatersrand, 2001.
- , "Mugithi Performance, Popular Music, Stereotypes and Ethnic Identity", *Africa Insight*, vol. 35, núm. 2, 2005.
- , "Ethnic Identity and Stereotypes in Popular Music. Mũgiithi Performance in Kenya", en Kimani Njogu y Herve Maupeu (eds.), *Songs and Politics in Eastern Africa*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota Publishers, 2007.
- Mũtonya, Maina wa *et al.*, *Retracing Kikuyu Popular Music*, Nairobi, Ketebul Music, 2010.
- Mũtonya, Mungai, "Redefining Nairobi's Streets. Study of Slang, Marginalization, and Identity", *Journal of Global Initiatives, Policy, Pedagogy, Perspective*, vol. 2, núm. 2, 2007.
- Mwangi, Evan, "Journal's Special Issue on Kenya Focuses on Culture", *The Sunday Nation*, 19 de octubre de 2003.
- Mwendwa, Emmanuel, "What DJs Must Do for Local Art", *The East African Standard*, 21 de mayo de 2000,
- Ndebele, Njabulo, *Rediscovery of the Ordinary. Essays on South African Literature and Culture*, Johannesburgo, Cosaw, 1991.
- Ndĩgĩrĩgĩ, Gĩcingiri, "Kamaru, Mwarimu wa Muingi", *Mũtiiri*, vol. 1, núm. 1, 1994.

- , “Kenyan Theatre after Kamirithu”, *The Drama Review*, vol. 43, núm. 2, 1999.
- Negus, Keith, *Popular Music in Theory. An Introduction*, Hanover, University Press of New England, 1997.
- Nesbitt, Nick, “African Music, Ideology and Utopia”, *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 2, 2001.
- Newell, Stephanie, *Ghanaian Popular Fiction. Thrilling Discoveries in Conjugal Life and Other Tales*, Oxford, James Currey, 2000.
- , “Paracolonial Networks. The Rise of Literary and Debating Societies in Colonial West Africa”, *Literary Culture in Colonial Ghana. “How to Play the Game of Life”*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.
- Ngaira, Amos, “The Growing *Mugithi* Craze”, *Saturday Nation*, 26 de octubre de 2002.
- , “One-man Guitarist Releases CD”, *Sunday Nation*, 19 de enero de 2003.
- , “The Lure of Gospel Music”, *Saturday Nation*, 22 de junio de 2002.
- Ngũgĩ wa Thiong’o, *Moving the Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*, Londres, James Currey, 1993.
- Njogu, Kimani, “Popular Culture, Eastern and Central Africa”, *Encyclopedia of Africa South of the Sahara*, vol. 3, John Middleton (ed.), Nueva York, Charles Scribner’s, 1997.
- , “The Culture of Politics and Ethnic Nationalism in Central Province and Nairobi”, en Marcel Rutten, Alamin Mazrui y François Grignon, *Out for the Count. The 1997 General Elections and Prospects for Democracy in Kenya*, Kampala, Fountain Publishers, 2001.
- Njoroge, Grace y Rainer Bussman, “Diversity and Utilization of Antimalarial Ethnophytotherapeutic Remedies among the Kikuyu (Central Kenya)”, *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*, vol. 2, núm. 8, 2006, p. 2.
- Nyairo, Joyce W., “Contesting Domestic Space(s), *Mutenguan* and The Cultural and National Politics of Urban Pastimes”, po-

- nencia presentada en la Conferencia Cadbury sobre Nacionalismo Cultural y Crítica Social, University of Birmingham, 13-14 de mayo de 2005.
- , “Reading the Referents. The Ghost of America in Contemporary Kenyan Popular Music”, *Scrutiny*, vol. 29, núm. 1, 2004.
- Nyairo, Joyce W. y James Ogude, “Popular Music and the Negotiation of Contemporary Kenyan Identity. The Example of Nairobi City Ensemble”, *Social Identities*, vol. 9, núm. 3, 2003.
- Nyambura, Phyllis, “The Good, the Bad and the Ugly”, *Saturday Nation*, 27 de diciembre de 2003.
- Nzewi, Meki, Israel Anyahuru y Tom Ohiaaramuna, “Beyond Song Texts. The Lingual Fundamentals of African Drum Music”, *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 2, 2001.
- Odhiambo, E. S. Atieno, “Kula Raha, Gendered Discourses & the Contours of Leisure in Nairobi, 1946-1963. The Urban Experience in Eastern Africa, 18th Century-1980’s”, ponencia para conferencia, Nairobi, Kenia, julio, 2001.
- , “Hegemonic Enterprises and Instrumentalities of Survival, Ethnicity and Democracy in Kenya”, *African Studies*, vol. 61, núm. 2, 2002.
- Ogola, George, “Nyayo Show Lives Up to Expectations”, *The East African Standard*, 4 de junio de 1999.
- Ogot, Bethwell A., “Politics, Culture and Music in Central Kenya. A Study of Mau Mau Hymns”, *Kenya Historical Review. Special Issue on Some Perspectives on the Mau Mau Movement*, vol. 5, núm. 2, 1977.
- Ogot, B. A. y W. R. Ochieng, *Decolonization & Independence in Kenya 1940-93*, Londres, J. Currey, 1995.
- Ogude, James, “‘The Truths of the Nation’ and the Changing Image of Mau Mau in Kenyan Literature”, en E. S. Atieno Odhiambo y John Lonsdale (eds.), *Mau Mau and Nationhood. Arms, Authority & Narration*, Oxford, James Currey, 2003.
- Ogude, James y Joyce Nyairo (eds.), *Urban Legends, Colonial Myths, Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton y Asmara, Africa World Press, 2007.

- Okwonkwo, Juliet, "Popular Urban Fiction and Cyprian Ekwensi", en Albert S. Gérard (ed.), *European-language Writing in Sub-Saharan Africa*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986.
- Olaniyan, Tejumola, "The Cosmopolitan Nativist and the Antinomies of Postcolonial Modernity", *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 2, 2001.
- Omwa, Obara, "When the Village Comes to Town", *Saturday Nation*, 18 de octubre de 2003.
- Ondego, Ogova, "Identity Crisis Facing Top African Musicians", *The Sunday Nation*, Lifestyle, Nairobi, 7 de mayo de 2000.
- , "Will the World Listen to Music 'Made in Kenya'?", *The East African*, 9 de abril de 2001.
- Osamba, Joshua, "Violence and the Dynamics of Transition, State, Ethnicity and Governance in Kenya", *Africa Development*, vol. xxvi, núm. 1-2, 2001.
- Outa, George Odera, "Lysistrata in Nairobi. Performing the Power of Womanhood in the Post-colony", *African Studies*, vol. 58, núm. 2, 1999.
- Palmberg, Mai y Annemette Kirkegaard, *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Upsala, Nordic African Institute, 2002.
- Parkes, Peter, "Personal and Collective Identity in Kalasha Song Performance. The Significance of Music-making in a Minority Enclave", en Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994.
- Patterson, Doug, "The Life and Times of Kenyan Pop", *World Music. The Rough Guide*, vol. 1, Simon Broughton et al. (eds.), Londres, Rough Guides, 1999.
- Powell, Chris y George E. C. Paton (eds.), *Humour in Society. Resistance and Control*, Londres, Macmillan Press, 1988.
- Pugliese, Cristiana, *Complementary or Contending Nationhoods? Gikuyu Political Pamphlets and Songs, 1945-1952*, Nairobi, Institut Français de Recherche en Afrique, junio de 1993.
- , *Author, Publisher and Gikuyu Nationalist. The Life and Writings of Gakaara wa Wanjau*, E. Breitinger, 1995.

- Ranger, Terence, "Religion and Everyday Life in Contemporary Zimbabwe", en Preben Kaarsholm (ed.), *Cultural Struggle and Development in Southern Africa*, Londres, James Currey, 1991.
- Rugene, Njeri y Mugo Njeru, "A Hero's Homecoming", *Sunday Nation*, 15 de diciembre de 2002.
- Rutherford, Anna (ed.), *From Commonwealth to Post-colonial*, Sidney, Dangaroo Press, 1992.
- Schatzberg, Michael G., *The Dialectics of Oppression in Zaire*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
- Schlesinger, Minky, *Nightingales and Nice-time Girls. The Story of Township Women and Music (1900-1960)*, Johannesburgo, Viva, 1993.
- Schmidt, Siegmund y Gichira Kibara, *Kenya on the Path toward Democracy? An Interim Evaluation. A Qualitative Assessment of Political Developments in Kenya between 1990 and June 2002*, Nairobi, Konrad Adenauer Foundation, 2002.
- Scott, James C., *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- , *Domination and the Arts of Resistance*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- Shepherd, John, *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- Sicherman, Carol, "Kenya, Creativity and Political Repression. The Confusion of Fact and Fiction", *Race and Class*, vol. 37, núm. 4, 1996.
- Smith, Susan, "Soundscape", *Area*, núm. 26, 1994.
- Stapleton, Chris y Chris May, *African All Stars. The Pop Music of a Continent*, Londres, Grafton, 1989.
- Stephens, Simon, "Kwaito", en Sarah Nutall y Cheryl-Anne Michael (eds.), *Sense of Culture. South African Cultural Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Stokes, Martin, *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994.
- Storey, John, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1996.

- Street, John, *Rebel Rock. The Politics of Popular Music*, Oxford, B. Blackwell, 1986.
- , *Politics and Popular Culture*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- Strinati, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Londres, Routledge, 1995.
- , *An Introduction to Studying Popular Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000.
- Turino, Thomas, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- Verjee, Zain, “Kenya. Journey through a Rhythm Nation”, *BBC News*, 30 de agosto de 1999.
- Wambua, Sammy, “Songsters Outdid themselves in their Rush to Praise the President’s Regime”, *Daily Nation*, 24 de diciembre de 2003.
- Wanjohi, Gerald Joseph, *The Wisdom and Philosophy of African Proverbs. The Gikuyu World-View*, Nairobi, Paulines Publications Africa, 1997.
- , *Under One Roof. Gikuyu Proverbs Consolidated*, Nairobi, Paulines Publications Africa, 2001.
- Wanyeki, Lynne Muthoni, “Kenya-Population. Church Burns Condoms and AIDS Materials”, *InterPress News Service (IPS)*, 5 de septiembre de 1996.
- Waweru, Kiundu, “Mugithi. Scholar Unravels Popular Music Roots and Lewd Lyrics”, *The Standard*, 10 de marzo de 2011.
- Waterman, Christopher Allan, *Jùjú. A Social and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- Wekesa, Wafula Peter, “The Politics of Marginal Forms. Popular Music, Cultural Identity and Political Opposition in Kenya”, ponencia presentada en la Asamblea General de CODESRIA, Kampala, Uganda, diciembre de 2002.
- Werbner, Richard, *Memory and the Postcolony African Anthropology and the Critique of Power*, Londres y Nueva York, Zed Books, 1998.
- Werbner, Richard y Terence Ranger, *Postcolonial Identities in Africa*, Londres y Nueva York, Zed Books, 1996.

*Fuentes en línea*

[www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ke.html](http://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ke.html)  
(consultado el 7 de marzo de 2010).

[www.knbs.or.ke/docs/PresentationbyMinisterforPlanningrevised.pdf](http://www.knbs.or.ke/docs/PresentationbyMinisterforPlanningrevised.pdf)  
(consultado el 7 de marzo de 2010).

[www.transparency.org](http://www.transparency.org) (consultado el 10 de octubre de 2002).

[www.enchanted-landscapes.com/k\\_music/3\\_music\\_dkkamau.htm](http://www.enchanted-landscapes.com/k_music/3_music_dkkamau.htm)  
(consultado el 25 de julio de 2009).



*La política de la vida cotidiana en la música  
popular gikūyū de Kenia (1990-2000)*

se terminó de imprimir en febrero de 2017  
en los talleres de Master Copy, S.A. de C.V.,  
Av. Coyoacán 1450, col. Del Valle, 03100,  
Ciudad de México.

Cuidó la edición la Dirección de  
Publicaciones de El Colegio de México.

## CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

Al examinar la política de la vida cotidiana en la música popular gĩkũyũ, la idea principal de esta investigación es desentrañar la descripción de las luchas diarias a través de la música. El presente estudio, que se basa principalmente en la letra de las canciones, analiza tanto el texto de la música como su contexto. La música se estudia como texto y como un aspecto de la cultura popular. La década de 1990 a 2000 en Kenia abarcó dos sucesos políticos contrastantes que influyeron directamente en los kenianos comunes. En primer lugar, los extremos del gobierno unipartidista del país se encontraban en su cúspide hasta la reintroducción de la democracia multipartidista. Esto marcó el comienzo de una nueva era, pero con antecedentes de unipartidismo, donde la provisión de servicios era deficiente y la mala administración económica, la corrupción, los asesinatos y las detenciones no disminuyeron. En ese ambiente de contrastes, las artes populares proliferaron como una manera de contrarrestar la libertad de expresión reprimida. Por lo tanto, este estudio analiza cómo los músicos gĩkũyũ reaccionaron y respondieron a estas realidades sociales y políticas en sus canciones. Se discute la música como un sitio esencial para la creación, la recreación y la negociación de las varias formas de identidad.

