

LA CONFIGURACIÓN DEL DICTADOR KENIANO A TRAVÉS DE LA MÚSICA

MAINA WA MŪTONYA

Investigador independiente

Cuando Daniel Arap Moi, a la edad relativamente temprana de 54 años, llegó al poder como el segundo presidente de Kenia, en 1978, después de que el presidente fundador, Jomo Kenyatta, falleciera a los 84 años, prometió inmediatamente seguir los pasos de su antecesor. Este pronunciamiento fue significativo por diversos motivos. El nuevo mandatario buscaba inspirar al pueblo un respeto similar al que tenía Kenyatta, quien por su avanzada edad merecía el calificativo de *mzee*, título de reverencia para un anciano en swahili. Moi se apropiaba del discurso de la edad como un medio para justificar su posición autoritaria al asumir la metáfora del anciano paternal que constituía la máscara del poder político en Kenia. Como argumenta Ogola,¹ esta imaginaria paternal, utilizada en todo el país, siempre ha legitimado la gerontocracia.²

La tradición oral en África tipifica cómo se otorga preeminencia a la edad avanzada y las variables que la acompañan. La conceptualización de los mayores como custodios de la cultura, responsables de impartir el conocimiento ancestral a sus menores, es innegable; asimismo, en el ámbito político, especialmente en África, la edad avanzada se equipara con sabiduría, habilidades de liderazgo y previsión. En contraste,

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 29 de agosto de 2012 y aceptado para su publicación el 9 de noviembre de 2012.

¹George Ogola, "The Idiom of Age in a Popular Kenyan Newspaper Serial", *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 76, núm. 4, 2006, p. 528.

²La gerontocracia se asocia muy de cerca con la naturaleza patriarcal de la mayoría de las sociedades africanas. Cuando se discute el respeto hacia los ancianos se hace referencia principalmente a los hombres. En gran parte del folclor africano y en la época contemporánea, la anciana se asocia con la brujería, como sucede en la comunidad kisii en Kenia, al igual que en muchas otras. No obstante, este argumento trasciende el alcance del presente artículo.

las sociedades industrializadas occidentales han dado “más y más preponderancia cultural a la juventud, simbolizada en el trabajo arduo, los deportes, el jugueteo y la productividad”.³

En esa tradición oral —cuya resonancia en la vida contemporánea persiste a la fecha a través de las artes, la música y la literatura— siempre se da valor especial a la edad avanzada, por encima de la insensatez de la juventud.⁴ Los siguientes proverbios capturan esto de mejor manera:

Palipo wazee hapaharibiki neno [swahili].

[Nada sale mal en presencia de los ancianos].

Agba ko si ni ilu, ilu baje, bale ile ku, ile di ahora [yoruba].⁵

[Sin los ancianos colapsarán las comunidades y las aldeas].

Mũthuri aikarĩire njũngwa onaga haraihu gũkĩra kihĩ kĩrĩ mũtĩ igũrũ [gikũyũ].

[Un anciano sentado en un banco ve mucho más allá de lo que puede ver un niño en lo alto de un árbol].⁶

Estos proverbios se invocan principalmente para afirmar la autoridad de los ancianos, sobre todo en términos de sabiduría y liderazgo. En el escenario político, la competencia entre

³ Mario Aguilar (ed.), *Rethinking Age in Africa: Colonial, Post-Colonial and Contemporary Interpretations of Cultural Representations*, Trenton, Africa World Press, 2007, p. 289.

⁴ Aguilar afirma que en las sociedades occidentales, como Estados Unidos, los ancianos se consideran un problema porque ya no son productores, sino consumidores de recursos económicos y públicos, lo cual contrasta marcadamente con las expectativas y la tradición de muchas comunidades africanas. *Idem*.

⁵ Akintunde Olubanke (“Rethinking HIV/AIDS Prevention: Exploring Some Yoruba Cultural Practices”, *Kinaadman: An Interdisciplinary Research Journal*, vol. 19, núm. 2, 2008, pp. 1-13) y Olufunke Adebayo (“The Changing Conception of Elderhood in Ibadan, 1830-2000”, *Nordic Journal of African Studies*, vol. 16, núm. 2, 2007, pp. 261-278) analizan las prácticas culturales yoruba al repensar la dinámica política y social de Nigeria contemporánea.

⁶ En sus memorias, Oginga Odinga (*Not Yet Uhuru*, Nueva York, Hill & Wang, 1967, p. 145) describió a Moi como una “jirafa con un largo cuello que veía desde lejos”, un halago interesante para un político, el cual era mucho mayor que él. Este proverbio de los kikuyu en Kenia es similar a uno de los nembes, de la desembocadura del Níger: “Lo que un anciano mira sentado/ Un joven no lo aprecia de pie”.

jóvenes y ancianos se pone de manifiesto en la vida contemporánea en África.⁷ Como argumenta correctamente Adeboye: el discurso de la edad, a pesar de haber sufrido varios cambios a través de los años, sigue siendo muy relevante hoy en día en la estructuración de las relaciones de poder y también como un arma política en África.⁸

La gerontocracia ha tenido gran repercusión en la práctica de la política en África; esa política tiene antecedentes culturales en África precolonial. Al abordar la pregunta de la configuración del dictador en Kenia a través de la música, este artículo argumenta que Moi, al igual que su predecesor, heredó y se apropió el discurso de la edad y sus diversas manifestaciones para mantener y consolidar el poder durante su administración. Al heredar el estatus de anciano de Kenyatta, cuando prometió seguir sus pasos, Moi logró asegurar la lealtad y obediencia a su autoridad mediante varias estrategias. La tendencia de Moi a utilizar la música como herramienta de propaganda dio lugar a la proliferación de canciones que fueron un sello distintivo de su gobierno autoritario: las piezas se consideraron equivocadamente patrióticas, a pesar de que tuvieron como único propósito alabar a Moi y su filosofía *nyayo*. Sin darse cuenta, el régimen dictatorial dio lugar a una explosión de redes clandestinas de difusión de arte y oposición política, que se enfrentó a la represión del gobierno, con toda su fuerza; a su vez, esto generó memorables obras de teatro, música y literatura, que a la fecha son sombríos recordatorios del régimen de Moi. Sin embargo, la música es el tema principal de este artículo, aunque también se hace referencia a obras literarias creadas en ese periodo. El intento de golpe de Estado de 1982 y el periodo de Mwakenya, a finales de la década de 1980, fueron importantes durante el régimen de Moi y entran en el ámbito de este artículo. Estos temas claramente dieron forma a la relación entre la música y la política durante la dictadura de Moi.

⁷ El joven Uhuru Kenyatta, de 42 años de edad y aspirante a la presidencia de la Unión Nacional Africana de Kenia, perdió en las terceras elecciones generales que se realizaron en Kenia bajo la democracia multipartidista, ante el septuagenario Mwai Kibaki de la opositora Coalición Nacional Arcoíris, quien ganó por una mayoría abapullante.

⁸ Adeboye, "The Changing Conception of Elderhood in Ibadan, 1830-2000", *op. cit.*

En cuanto a la política de la gerontocracia es prudente señalar que la metáfora cultural que representan los ancianos en África relega el papel de la juventud en el liderazgo político al futuro, un futuro que jamás se materializa. Los jóvenes suelen verse como los dirigentes del mañana, “*viongozi wa kesho*”, en un intento por relegarlos de la corriente política principal.⁹ Como sostiene Abobo, el “respeto por los ancianos es tan fuerte en África que a veces parece que en el continente se practica la *gerontolatría*, la adoración a los ancianos”.¹⁰ Esta práctica que se arraiga en la gerontocracia “abarca todo el paisaje cultural, político e intelectual en el que se encuentra un tropo particular de veneración tanto a la edad avanzada como a la masculinidad”.¹¹ El mito de la gerontocracia¹² se convierte en un tema pertinente cuando se aborda el liderazgo político en el continente.

Asimismo, Odhiambo¹³ y Wa Mungai¹⁴ subrayan esta cercana relación entre la edad avanzada y la autoridad política; por extensión, esto ha requerido la reproducción de los regímenes dictatoriales en África, pues los líderes ancianos, que erróneamente se ven a sí mismos como los custodios de sus respectivas culturas, difícilmente escucharían los consejos de otros sectores. Odhiambo postula que en África y en todo el

⁹ Grace Musila, “‘Redykyulass Generation’ S’ Intellectual Interventions in Kenyan Public Life”, *Young*, vol. 18, núm. 3, 2010; F. Kavulani Lukalo, *Extended Handshake or Wrestling Match? Youth and Urban Culture Celebrating Politics in Kenya*, Documento de Discusión núm. 32, Uppsala, Nordika Afrikainstitutet, 2006; Tom Odhiambo, “Gerontocracy and Generational Competition in Kenya Today: An Observation”, en Mbũgwa wa Mungai y George Gona (eds.), *Remembering Kenya*, vol. 1: *Identity, Culture and Freedom*, Nairobi, Twaweza Communications, 2010, pp. 96-107; Mbũgwa wa Mungai, “Iconic Representations of Identities in Kenyan Cultures”, en Mbũgwa wa Mungai y George Gona (eds.), *Remembering Kenya*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 72-95.

¹⁰ Williams Abobo, “Revising the Gerontocratic Myths in African Political Leadership”, *GhanaWeb*, 11 de febrero de 2010.

¹¹ Musila, “‘Redykyulass Generation’ S’ Intellectual Interventions in Kenyan Public Life”, *op. cit.*, p. 281.

¹² Abobo (“Revising the Gerontocratic Myths in African Political Leadership”, *op. cit.*) se enfrenta con lo que denomina las falacias del mito de la gerontocracia, que dice que a mayor edad, mayor sabiduría, o que el juicio de los ancianos siempre es correcto. Afirma que este mito debe revisarse en África, especialmente en lo relativo al liderazgo político.

¹³ Odhiambo, “Gerontocracy and Generational Competition in Kenya Today: An Observation”, *op. cit.*, pp. 96-107.

¹⁴ Wa Mungai, “Iconic Representations of Identities in Kenyan Cultures”, *op. cit.*

mundo, “la reverencia a la edad avanzada otorga una cualificación automática al liderazgo y a la autoridad”.¹⁵

Wa Mungai observa que el título *mzee*, que ha estado presente en el escenario político desde la época de Jomo Kenyatta, ha sido redefinido por la gerontocracia en Kenia contemporánea para trascender “la saludable invocación de respeto a aquellos de edad avanzada y convertirse en significante de valor económico y político”.¹⁶ Esto es lo que Musila¹⁷ ha capturado hábilmente como la fetichización de la ancianidad y complementa el análisis de Schatzberg¹⁸ de las metáforas paternas y familiares que han caracterizado al liderazgo político africano poscolonial.

Schatzberg aborda la legitimidad política en África subsahariana mediante el estudio de las imágenes culturales comunes del padre, la familia y la comida, que son útiles para descifrar las acciones de los líderes y la aceptación resultante de los ciudadanos. Para este análisis es importante la metáfora paternal que se manifiesta claramente cuando se observa la configuración del régimen dictatorial de Daniel Arap Moi en Kenia. El estudio de Schatzberg —en Senegal, Costa de Marfil, Ghana, Nigeria, Camerún, Tanzania, la República Democrática del Congo y Kenia— presenta los redoblados esfuerzos de los líderes para crear “cultos de la personalidad al presentarse siempre a sí mismos como padres nacionales amorosos, afectuosos y solícitos”.¹⁹

En la lucha por contener la ola de oposición de disidentes, pagados por amos extranjeros y envidiosos de la historia de desarrollo de Kenia,²⁰ durante su gobierno de 24 años Daniel Arap Moi siempre se vio a sí mismo como “El gran anciano sabio, la cabeza de una gran familia. Él sabía lo que era bueno

¹⁵ Odhiambo, “Gerontocracy and Generational Competition in Kenya Today: An Observation”, *op. cit.*, p. 98.

¹⁶ Wa Mungai, “Iconic Representations of Identities in Kenyan Cultures”, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷ Musila, “‘Redykyulass Generation’S’ Intellectual Interventions in Kenyan Public Life”, *op. cit.*

¹⁸ Michael Schatzberg, *Political Legitimacy in Middle Africa: Father, Family, Food*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰ Cuando enfrentaba presión local, Moi siempre agitó las emociones nacionales, pues afirmaba que los que estaban contra su liderazgo (los antinyayoístas) habían sido mercenarios de poderes extranjeros no identificados, que se empeñaban en trastocar la tranquilidad prevalente perpetuada por la filosofía *nyayo* de paz, amor y unidad.

para todos. Él tenía el derecho moral de castigar a los niños delincuentes por su propio bien, con el fin de reencauzarlos”.²¹

Para perpetuar esta imagen de padre de la nación, Moi hizo de la música una poderosa herramienta de propaganda para la difusión de su filosofía *nyayo*, que asumió una vez que ascendió al poder.

Al jurar que seguiría las huellas de Kenyatta, Moi también aseguró que, al igual que su predecesor, no toleraría disidencia u oposición alguna de sus competidores en la política. Para ello, desarrolló su filosofía *nyayo* de amor, paz y unidad, que en esencia contrariaba dichos principios; *nyayo* significa “huellas” en swahili. No sólo intentó replicar el estilo de liderazgo de Kenyatta, sino que además esperaba que todos sus subordinados siguieran sus órdenes oportunamente y sin cuestionarlas. A continuación transcribo un discurso político que pronunció en septiembre de 1984, donde se dirigía al público congregado en el aeropuerto internacional “Jomo Kenyatta” a su llegada de Etiopía:

Me gustaría que los ministros, los ministros delegados y todos los demás, canten como pericos al igual que yo. Durante el periodo de *mzee* Kenyatta sólo cantaba Kenyatta, hasta el punto en que la gente decía “no hace nada más que cantar Kenyatta”. No tenía ideas propias. ¿Quién era yo para tener mis propias ideas? Me puse en los zapatos de Kenyatta y por eso tenía que cantar lo que él quisiera [aplausos]. ¿Ustedes creen que Kenyatta me hubiera retenido si yo hubiera cantado otra canción? Así que ustedes sigan mi tonada. Cuando haga una pausa total, ustedes también; cuando les llegue el momento de ser grandes, ustedes tocarán a su propio ritmo y las masas cantarán siguiéndolos.²²

Moi se aseguró de que su liderazgo fuera respetado de manera colectiva e individual en Kenia; en parte a través de la música, entre otras maquinaciones políticas. Aunque Kenyatta

²¹ Chris Maina Peter y Fritz Kopsieker, *Political Succession in East Africa: In Search for a Limited Leadership*, Nairobi, Kituo Cha Katiba-Friedrich Ebert Stiftung, Kenya Office, 2006, p. 19.

²² *Sunday Nation*, “End of an Era” (suplemento), 24 de diciembre de 2002, p. 13. Como anota Carol Sicherman (“Revolutionizing the Literature Curriculum at the University of East Africa and the Soul of the Nation”, *Research in African Literatures*, vol. 29, núm. 3, 1998, p. 137), Ngugi wa Thiong’o se burló de esta instrucción mediante un personaje que era profesor de *pericología* en su novela *Matigari* (1986).

también alentó la interpretación de la música tradicional en la mayoría de las ceremonias de Estado, Daniel Arap Moi fue un poco más allá, pues fomentó la formación de coros y asumió el control directo de la música que se tocaba en las actividades que él presidía.²³

En 1982 se formó la Comisión Musical Presidencial Permanente,²⁴ apadrinada por el presidente mismo. El principal mandato de la Comisión era “fortalecer la investigación, el desarrollo y la educación en la interpretación de la música y la danza en Kenia”,²⁵ pero terminó siendo responsable de analizar los cantos y las danzas que se presentarían en las ceremonias presidenciales públicas a fin de autorizarlos. Como observan Mindoti y Agak, “las canciones patrióticas en particular se examinaban para asegurarse de que sólo se incluyeran aquellas que propagaban la filosofía *nyayo*, de amor, paz y unidad”.²⁶

Debido a que el gobierno de Moi apoyaba a los grupos musicales en términos de logística financiera, transporte y honorarios, proliferó el número de coros que producían “canciones patrióticas” que en esencia eran cantos de alabanza al régimen dictatorial de Arap Moi y al partido gobernante, la Unión Nacional Africana de Kenia (UNAK).²⁷ Las universida-

²³ La diferencia entre el gusto musical de Kenyatta y el de Moi también se aprecia en la preferencia del último por que los danzantes portaran atuendos bien diseñados en lugar de “viejas pieles y prendas desgarradas como vestuario” (Kaskon W. Mindoti, “The Impact of Public Performance of Indigenous Songs and Dances in Kenya [1978-2002]”, en Mellitus Wanyama, Rose Ongati, Frederick Ngala y Caleb Okumu [eds.], *Music in Kenya: Development, Management, Composition and Performance: A Tribute to Daniel T. Arap Moi*, Kabarak, Kabarak University, 2010, p. 179). Se argumentó que el uso de pieles contravenía la política de conservación de la fauna silvestre del presidente Moi; de ahí que su insistencia en que los coros utilizaran uniformes hizo que “se detuviera la matanza de animales salvajes para obtener sus pieles” (Mindoti, *ibid.*).

²⁴ Ahora, la Comisión es un departamento del Ministerio de Estado para el Patrimonio y la Cultura Nacionales, cuya visión y misión son similares a los que se observaron durante el régimen de Moi; sin embargo, no se encuentra bajo el auspicio directo de la oficina del presidente, como lo estaba antes de que Moi dejara el poder en 2002.

²⁵ Mellitus Wanyama, Rose Ongati, Frederick Ngala y Caleb Okumu (eds.), *Music in Kenya: Development, Management, Composition and Performance: A Tribute to Daniel T. Arap Moi*, Kabarak, Kabarak University, 2010, p. 162.

²⁶ Kaskon W. Mindoti y Hellen Agak, “Political Influence on Music Performance between 1963-2002”, *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, núm. 161-162, 2004, p. 159.

²⁷ En 1963, inmediatamente después de la independencia de los británicos, el presidente fundador centralizó el poder e introdujo un Estado unipartidista de facto

des, los organismos paraestatales, las escuelas preparatorias, las iglesias y los coros eclesiásticos competían por la atención del presidente²⁸ con letras aduladoras. Los títulos de las canciones incluían *Fimbo ya Nyayo*²⁹ (kiswahili: *El bastón-báculo de Moi*), *Tawala Kenya Tawala* (kiswahili: *Reinado sobre Kenia*), *Rais Moi Ndiye Nanga* (kiswahili: *El presidente Moi es el ancla*), *Moi Astabili Heshima* (kiswahili: *Moi merece respeto*) y *Heko Baba Moi* (kiswahili: *Felicidades, Moi, nuestro padre*).

Otras canciones que abordaban temas como la erosión del suelo, la planeación familiar, la agricultura y la salud también tenían gran preeminencia, pero siempre recordaban a los oyentes que estos programas sólo podrían tener éxito bajo el sabio liderazgo de Arap Moi. Un ejemplo es la canción de Thomas Wesonga, *Wakulima Ongezeni Kilimo*:

Wakulima, ongezeni kilimo
Watoto wa Nyayo wawe na afya njema.

[Agricultores, mejoren su productividad para que los hijos de *nyayo* tengan muy buena salud].

Preocupado por “sus hijos”, el presidente Moi inició un programa de alimentación que otorgaba leche gratuita a todos los

que estaría bajo el poder de la UNAK. Cuando Moi asumió la autoridad, muchas de las funciones clave del gobierno se trasladaron a la poderosa Oficina del Presidente. En 1982, bajo el mando de Moi, la UNAK se consagró en la Constitución, a través de una reforma que se debatió durante sólo 20 minutos, lo que efectivamente convirtió a Kenia en un Estado unipartidista *de jure*. Véase James Kariuki, “*Paramoia*: Anatomy of a Dictatorship in Kenya”, *Journal of Contemporary African Studies*, vol. 14, núm. 1, 1996, pp. 69-86; Stephen Brown, “Authoritarian Leaders and Multiparty Elections in Africa: How Foreign Donors Help to Keep Kenya’s Daniel arap Moi in Power”, *Third World Quarterly*, vol. 22, núm. 5, 2001, pp. 725-739; y Jeffrey Steeves, “Presidential Succession in Kenya: The Transition from Moi to Kibaki”, *Commonwealth & Comparative Politics*, vol. 44, núm. 2, 2006, pp. 211-233.

²⁸ En el análisis que hace Lukalo del padrinazgo político durante el régimen de Moi, “atraer la atención” del presidente también implicaba “fraternizar con la élite gobernante, y se consideraba que simbolizaba el poder”. Véase Lukalo, *Extended Handshake or Wrestling Match? Youth and Urban Culture Celebrating Politics in Kenya*, *op. cit.*, p. 20.

²⁹ *Fimbo ya Nyayo* (1981; kiswahili: *El bastón-báculo de Moi*), de Artur Kemoli, era una canción de alabanza durante la administración del segundo presidente de Kenia, Daniel Arap Moi, cuyo símbolo de autoridad era el báculo. Al asumir la presidencia en 1978, él desarrolló la filosofía *nyayo* de amor, paz y unidad, y prometió seguir las huellas (*nyayo*) de su predecesor, Jomo Kenyatta.

alumnos de educación primaria una vez a la semana. Con ello, agregó no sólo la función de padre a su personaje político, sino también un papel que puede considerarse representante del proveedor, el de la *madre* del país. Este programa escolar, a través del cual se regalaba *maziwa ya Nyayo* (leche de *nyayo*) a los alumnos, a veces se vinculaba a la recitación del juramento de lealtad (que se discute más adelante), al menos en algunas escuelas. De este modo, durante su mandato, Moi (y por extensión el partido gobernante, la UNAK) fue *Baba na Mama* (padre y madre) de los kenianos, de quienes no esperaba menos que una lealtad putativa.

Los envases de leche tenían instrucciones claras que apoyan nuestra hipótesis de que lejos de ser una medida para contrarrestar la desnutrición entre los niños kenianos en edad escolar, el programa existía únicamente para la conveniencia política de la dictadura:

Maziwa yanatolewa bure na serikali kwa watoto wote wa shule za msingi nchini Kenya kufuatana na uamuzi wa busara wa rais Daniel arap Moi aliye pia Amiri Jeshi Mkuu

[El gobierno ha proporcionado esta leche de manera gratuita a todos los alumnos de escuela primaria bajo el sabio consejo del presidente Moi, que también es el comandante en jefe de las fuerzas armadas].

Consumir la leche implicaba un apoyo incondicional al gobierno y al presidente de la nación, incluso para los niños cuyo sentido de conciencia política todavía no está desarrollado. No sólo aparecía la imagen del presidente en objetos inanimados, como los envases de leche o las monedas, sino que además él mismo participaba literalmente en todas las actividades concernientes a la vida de los kenianos. Era el director no residente de todas las universidades públicas y se presentaba en todas las ceremonias de graduación como el profesor número uno, “en atavío académico de gala, digno y solemne”; asimismo, era comandante supremo de las fuerzas armadas, el proveedor y el aficionado número uno del fútbol, como indica Schatzberg,³⁰

³⁰Schatzberg, *Political Legitimacy in Middle Africa: Father, Family, Food*, op. cit., p. 145.

la figura paterna que la mayoría de los presidentes africanos asumen como forma de legitimar su autoridad.

Aparte de que los organismos paraestatales formaban coros para entretener a Moi, una de las rutinas obligatorias, sobre todo en las ceremonias públicas, era cantar el himno nacional seguido del llamado Juramento de Lealtad.³¹ En la mayoría de las escuelas, el juramento incluso tenía acompañamiento musical y los alumnos debían recitarlo todos los viernes por la mañana:

Juro lealtad al presidente y a la nación de Kenia. Juro presteza para cumplir con mi deber de defender la bandera de nuestra República. Juro someter mi vida, mi fortaleza y mi servicio a la tarea de la construcción de la nación. En el espíritu vivo encarnado en nuestro lema nacional, "Harambee",³² perpetuado en la *filosofía nyayo* de paz, amor y unidad.

Tal era la penetración de los símbolos de poder político que blandía Arap Moi; poder que asumió los espacios físicos, sociales y espirituales del keniano. Además del eterno retrato del presidente en todas las oficinas de gobierno y espacios comerciales, la mayoría de las instituciones educativas, los hospitales, los proyectos y las paraestatales peleaban por la más mínima conexión con el imponente perfil de Moi. Aluanga observa: "tener asociado el nombre de Moi a la institución educativa era señal de prestigio y calidad, pero en otros círculos también sirvió como un signo de fidelidad que borraba cual-

³¹ La promesa de lealtad ya existía antes de que Moi asumiera la presidencia. Como comenta acertadamente Jennifer A. Widner (*The Rise of a Party-State in Kenya: From "Harambee!" to "Nyayo!"*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 180), el gobierno de Kenyatta rara vez hacía cumplir el juramento porque "la administración provincial, no el partido, era el vehículo que Kenyatta eligió para asegurar el cumplimiento de las políticas y las posturas del gobierno". Moi continuó utilizándola pero agregó la última parte para reflejar su filosofía.

³² *Harambee* es el lema oficial de Kenia y significa, literalmente, desarrollo autónomo, o "jalemos juntos". Cuando Kenyatta asumió el poder, en 1963, el espíritu ya existía pero de manera no institucionalizada. Fue en 1965, en el Documento de Sesión núm. 10 sobre el socialismo africano, que este espíritu "asumió un papel nuevo y más importante que el que había ocupado anteriormente" (*ibid.*, p. 62). Durante su gobierno, Kenyatta terminaba sus discursos políticos con un canto al *harambee*, que el público respondía con vítores. En el mandato de Moi las ovaciones de la audiencia cambiaron a *nyayo* en respuesta a la voz de *harambee*. Para mayor información sobre la transición de *harambee* a *nyayo*, véase Widner, *ibid.*

quier duda sobre las lealtades propias”.³³ Había zonas de plantación de té *nyayo*, el Estadio *Nyayo*, la Casa *Nyayo*, la compañía de autobuses *Nyayo*, monumentos *nyayo*, barrios *nyayo*, automóvil *Nyayo* e instituciones como la Universidad Moi y la Escuela Preparatoria Moi Kabarak, entre otras. Estos nombres son recordatorios del oscuro pasado que caracterizó al régimen de Moi.

Si se intentara delimitar el alcance de su puño de hierro, podría argumentarse que la música le fue útil para mantenerlo en el poder, entre muchos otros factores que superan el ámbito de este artículo; sin embargo, queda claro que cuando asumió el poder una de sus principales estrategias fue hacer destacar y obtener los mayores beneficios posibles del lado halagador de la tradición del poeta de alabanza. En 1979, Moi instigó la formación de su principal ensamble 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 a él hizo que muchas corporaciones de Estado formaran sus propias agrupaciones, todas para elogiar a la UNAK y al presidente Moi.

Los primeros tres años de la era de Moi atestiguaron la grabación de un prolífico cuerpo de canciones de alabanza a Moi y a la UNAK que llegaron a constituir un nuevo género denominado “canciones patrióticas”. Estas piezas, 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 siguientes dos décadas. Algunas de las canciones patrióticas más famosas grabadas por bandas comerciales son *Rais Moi* (kiswahili: *Presidente Moi*) de la banda congoleña radicada en Kenia Mangelepa; *Hongera Moi* (kiswahili: *Felicidades, Moi*) de Them Mushrooms, un famoso grupo que ahora se llama Uyoga Band; *Safari ya Japan* (kiswahili: *Viaje a Japón*) y *Chunga Marima* (gĩkũyũ: *Cuida tus pasos*) de Joseph Kamaru.

³³ Lillian Aluanga, “Moi: Seven Years after Retirement”, *The Standard*, 9 de octubre de 2010, p. 2.

Chunga Marima hablaba sobre la coyuntura política del momento. El entonces procurador general, Charles Njonjo, fue acusado por otros políticos de haber estado detrás del intento de golpe de 1982, y lo clasificaron como “traidor”. Kamaru se unió a este grupo con una canción que castigaba a Njonjo y apoyaba al gobierno:

Huko nĩ cietherwo itatĩ ikwa itanathira
 Ciarema cĩkĩrwo maaĩ
 Mwendia bũrũri
 Nĩ ahĩtwo, nĩ ahĩtwo narua atanaturũkia.

[Consigamos trampas para los topos antes de que se acaben nuestros ñames
 O mejor aún, aneguemos sus madrigueras
 Hay que cazar a los entreguistas de nuestro país
 Antes de que desaparezcan].

Kamaru tuvo una relación inconstante con el régimen de Kenyatta y de Arap Moi; había defendido el liderazgo de Jomo Kenyatta contra los alegatos sobre el asesinato de Tom Mboya, en 1969, pero rápidamente cambió el tono ante el homicidio, en 1975, del populista, miembro del parlamento, J. M. Kariuki, cuando compuso una canción en su memoria cuya mordaz letra reprendía al mismo gobierno al que había alabado algunos años antes. Como indica 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”.³⁴ Según afirma Mũtonya, 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”.³⁵

En la era de Moi, la misma naturaleza vacilante de la alabanza y la crítica se hacía evidente en las composiciones de

³⁴ Isabel Hofmeyr, “Popular Literature in Africa: Post-Resistance Perspectives”, *Social Dynamics*, vol. 30, núm. 2, 2004, p. 131.

³⁵ Maina wa Mũtonya, “Joseph Kamaru: Contending Narrations of Kenya’s Politics through Music”, en Kimani Njogu y G. Oluoch-Olunya (eds.), *Cultural Production and Social Change in Kenya: Building Bridges*, Nairobi, Twaweza Communications, 2007, p. 34.

Kamaru, pero de manera que explicaban la compleja relación entre los gobernantes y los gobernados en Kenia poscolonial. Por ello, a pesar de todos los esfuerzos de Moi para mantener el control sobre el poder político de la música, no durarían los constantes elogios de los músicos a su gobierno. 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* (gĩkũyũ: *Kenia le pertenece a Dios*), de Joseph Kamaru, comienza así:

Nĩ Kenya ĩrĩa yakwa ndahũrangĩwo
 Kana nĩ ĩrĩa itũ mwahunyĩrĩa
 Yainainio ta thaara ta ĩtarĩ mwene
 Kuma ũmũthĩ ngũmine 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].

Más adelante la canción critica severamente a los políticos que acceden al poder sólo para enriquecerse:

Ngũigua ta ingĩrĩa ndaririkana
 Tũgũikĩirie mitĩ ũgatũtetera
 Na rĩu nĩ Kenya woha mũgogo
 Ngũria, ũkũmiendia kũ Kenya ya Ngai?

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

Después, la canción desafía a los políticos al preguntarles si tienen misericordia por los niños, las mujeres y los ancianos que sufren a causa de los dirigentes hambrientos de poder. La pieza concluye con una advertencia a los políticos: si estuvieron en Nairobi durante el “Poder” (el intento de golpe de Estado), sabrían que el poder es un don de Dios.

Este golpe precedió un periodo de intensa represión política a aquellos que criticaran 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 sus posiciones”.³⁶

La relación entre la política y la música se entiende mejor al analizar este intento de golpe de Estado encabezado por miembros de las fuerzas armadas. Una de las instituciones clave que las fuerzas armadas lograron ocupar fue la emisora del gobierno, Kenya Broadcasting Corporation. El locutor en turno, Leonard Mambo Mbotela, se vio obligado a anunciar el derrocamiento del gobierno; después, los insurgentes forzaron a Mbotela a transmitir los suaves acordes de la canción de amor *Maze*, de Tabu Ley, entre cada mensaje.³⁷ Pero cuando las fuerzas leales al gobierno de Arap Moi suprimieron el golpe, la música *lingala* de Tabu Ley se substituyó de inmediato con la canción de Kamaru *Safari ya Japan*, que incluía el coro “*Moi songa na mbele tujenge Kenya yetu*” (kiswahili: “Marchemos adelante, Moi; construyamos nuestra Kenia”).³⁸

Y Moi marchó adelante. El intento de derrocamiento fue un punto de inflexión en el régimen de Moi, y podría argumentarse, con razón, que alrededor de esa época nació Moi el dictador, que se haría presente en cada faceta de la vida de los kenianos.³⁹ Para empezar, Moi prohibió la transmisión de música que no estuviera en inglés o en kiswahili en la emisora estatal, según él para promover la música local; pero, como ano-

³⁶ Mburu Mucoki, *A Study of Themes in Kenya's Popular-Political Music in the Last 15 Years*, Reporte de investigación, School of Journalism, University of Nairobi, 1992, p. 18.

³⁷ Esta canción terminó por capturar el imaginario social en Kenia, en tanto que la palabra *maze* entró al argot keniano, el *sheng*, como un vocablo que se emplea para dar énfasis. Éste es un ejemplo en el que las canciones tienden a crear nuevas perspectivas para el público. Durante mucho tiempo, los kenianos consideraron la canción de amor de Tabu Ley como una canción de protesta al régimen de Moi. Agradezco a Kakozi Kashindi y a Denis Owaga sus perspectivas sobre las traducciones e interpretaciones de la música *lingala*.

³⁸ Oduor Ong'wen, “Where Were You on August 1 1982”, *The Standard*, 1 de agosto de 2009, p. 15.

³⁹ Como afirman Peter y Kopsieker (*Political Succession in East Africa: In Search for a Limited Leadership*, op. cit., p. 22), el golpe de Estado de 1982 y la multitud de grabaciones que se efectuaron posteriormente marcaron “la emergencia de la construcción del gran hombre a través de las canciones”.

tan correctamente Peter y Kopsieker, en realidad “esta acción buscó crear el espacio necesario para las ‘canciones patrióticas’, que eran muchas, y todas ellas se orientaron a destacar ciertos objetivos ideológicos”.⁴⁰

Sólo después de que Tabu Ley modificara la letra de su canción *Nakei Nairobi* (lingala: *Me voy a Nairobi*) con Mbilia Bel, a la que agregó algunas líneas en swahili para alabar a *Baba Moi*, fue levantada, en 1986, la prohibición de la música *lingala*:

Twende Nairobi
Tukamuone baba Moi
Twende Nairobi
Tukamwimbie baba Moi.

[Vamos a Nairobi
a ver a Moi, nuestro padre.
Vamos a Nairobi
a cantarle a nuestro padre Moi].

Una reforma constitucional, en 1982, 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 la década de 1990, Moi comenzó a sospechar, cada vez más, incluso de sus aliados políticos más cercanos. En ese ambiente de desconfianza, Moi trataba despiadadamente a sus enemigos reales o imaginarios: compañeros políticos, académicos, abogados, líderes religiosos, músicos, agricultores, estudiantes universitarios. Este telón de fondo creó una situación en la cual “el gobierno le temía a los ciudadanos y viceversa. Existía un temor mutuo entre el gobernante y los gobernados, condición que se denominó ‘*paramoia*’”,⁴¹ un juego de palabras con el nombre del presidente. Mientras que en Kenia la década de 1980 se caracterizó por el silencio y el miedo, así como por el cénit del régimen dictatorial de Moi, la década de 1990 atestiguó una mayor electricidad política en el clamor por una democracia multipartidista, sueño que se hizo realidad en 1991 pero que no vino acompañado de un cambio de régimen.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Kariuki, “‘*Paramoia*’: Anatomy of a Dictatorship in Kenya”, *op. cit.*, p. 70.

Años después, en una entrevista con un periódico después de la partida de Moi, el director de Muungano Boniface Mwangi afirmó que su coro era único en tanto debía representar las aspiraciones del país en esa época, y que su objetivo era cantar canciones patrióticas como parte de una función más amplia dirigida a promover el desarrollo sociopolítico; cita de su coro la canción *Kenya, Kipenzi Changu* (kiswahili: *Kenia, mi amor*) como la grabación más notable de su género. La formación de agrupaciones corales patrocinadas por el gobierno es un ejemplo clásico de lo que Stokes describe como el “intenso involucramiento de la música como una herramienta en las manos de los nuevos Estados para propagar los modos dominantes de clasificación”.⁴²

Al referirse a la política y la cultura popular, principalmente en Europa y en América, Street argumenta que “la creatividad artística depende de la libertad de expresión, que es la antítesis de la interferencia del Estado”.⁴³ En gran número de 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 para un contexto diferente, “los nazis encontraban 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”.⁴⁴ La interferencia del Estado en forma de censura constituye un poder político negativo: “el poder de prevenir”.⁴⁵ 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

⁴² Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, p. 10.

⁴³ John Street, *Politics and Popular Culture*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 77.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 88.

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”.⁴⁶

A pesar de la censura y otras medidas autoritarias tomadas en un intento por silenciar a su oposición, Moi perdió finalmente 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 la década de 1990, Haugerud indica que la música y el teatro fueron importantes medios a través de los cuales las críticas al régimen gobernante “se unieron e influyeron la conciencia individual” conforme a finales de 1991 e inicios de 1992 la oposición creció y se volvió más pública.⁴⁷

Con el tiempo apareció en Kenia una versión de patriotismo diferente, que trascendía la bandera y el himno nacionales. El conflicto surge cuando se percibe que los dirigentes no actúan teniendo en mente el interés de la gente: en este caso, el apoyo patriótico a los líderes podía considerarse como una traición al pueblo y viceversa, pues 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 la década de 1990, los músicos que interpretaban “canciones patrióticas” de pronto fueron calificados como traidores al pueblo, y además se criticó más abiertamente la calidad de su arte.

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. Las composiciones genuinamente patrióticas, tales como *Kenya Nchi Yetu* [kiswahili: *Kenia, nuestro país*] aparentemente eran demasiado frías. Para que una canción se considerara verdaderamente patriótica, debía encomiar al presidente o criticar a los

⁴⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁷ Angelique Haugerud, *The Culture of Politics in Modern Kenya*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 28.

“elementos inconformes”. Alabar a la patria no era suficiente, su líder merecía una mención especial.⁴⁸

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 ganar su apoyo y obtener alguna recompensa del jefe de Estado o de otros en altos puestos; asimismo, aunque algunos han sugerido que, en su aspecto artístico, la formación de coros internos por las corporaciones estatales fue un factor positivo para el desarrollo de la música nacional, otros afirman que esos coros estaban abiertos a un abuso extendido 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 era que alteraban las canciones de góspel con nuevas letras que alababan al presidente. Se adaptaron nuevos textos, explícitamente políticos, a diversas composiciones religiosas que ya existían, con el propósito de elogiar el *establishment* del gobierno. Esta corrupción 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 fallecido presidente. 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 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.

No obstante, esta transformación de los himnos con propósitos políticos tiene antecedentes previos a la independencia. Ya en la década de 1920, así como durante la lucha de los Mau

⁴⁸ Sammy Wambua, “Songsters Outdid themselves in their Rush to Praise the President’s Regime”, *Sunday Nation*, 24 de diciembre de 2002, p. 13.

Mau por la independencia, los gĩkũyũ adulteraron himnos cristianos⁴⁹ para adecuarlos a su causa. Afirma Ogot: “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”.⁵⁰

Cuando Kenyatta tomó el poder de manos de los coloniales con la independencia, en 1963, continuaron las mismas canciones de encomio y los himnos cristianos alterados para servir a propósitos seculares y políticos. Éste es uno de los casos en 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 la década de 1950 se adaptaron como cantos de elogio en el régimen poscolonial.

En la cúspide de la dictadura unipartidista en Kenia, los coros que interpretaban canciones de alabanza al partido en el poder, la UNAK, 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 Kenya Broadcasting Corporation. 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 regímenes que ostentan el poder.

⁴⁹ Cristiana Pugliese (*Complementary or Contending Nationhoods? Gikuyu Political Pamphlets and Songs: 1945-1952*, Cuaderno de Trabajo del Institut Français de Recherche en Afrique, Nairobi, junio de 1993, p. 24) indica 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 la década de 1930; en los años cuarenta se compusieron nuevas canciones para rendir homenaje a los políticos gĩkũyũ que peleaban contra el gobierno colonial”.

⁵⁰ 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.

Al inicio de la colonia llegaron los misioneros, quienes, al igual que los proselitistas, introdujeron himnos cristianos, con coros sencillos, que se adaptaban constantemente en las primeras misiones y se emplearon para enseñar principios básicos. Las semillas de la penetración colonial en África oriental “se plantaron inicialmente en las misiones y las escuelas cristianas. La música se utilizó desde el principio en el adoctrinamiento y la enseñanza de la ideología occidental; por ello, las canciones y los himnos fueron importantes herramientas en los procesos de subyugación a los nuevos valores y sistemas morales”.⁵¹ Establecer similitudes entre el papel de las canciones como medio para propagar la ideología occidental a través de las escuelas misioneras y las canciones de alabanza en Kenia poscolonial parecería una exagerada simplificación de un tema complejo, pero es suficiente para los propósitos de este estudio. El hecho subyacente es que durante el régimen de Arap Moi la música y, en este caso, la música coral, fue un ingrediente útil para la difusión de la ideología.

En una entrevista con un periódico publicada en 2002, poco antes de la caída de Moi, el músico Kamaru, quien participaba en muchas actividades públicas que oficiaba el presidente Moi, negó que el gobierno utilizara a los músicos; explicó que su objetivo, y el de muchos otros artistas que interpretaban esas canciones, era puramente comercial, puesto que había un mercado para los cantos que alababan a Moi y a la UNAK: “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 de la residencia oficial por sus temas, pero admitió que Moi era generoso con los músicos que tocaban en sus actividades y les proporcionaba fuertes sumas en efectivo. Cuando cambió la situación política, Moi también se negó a creer que la avalancha de canciones contra la UNAK, antes de las elecciones generales de 1992, fuera una respuesta al deseo del mercado de expresar tales sentimientos políticos. Se distanció de los músicos, y afirmó que estaban en la nómina de los partidos de oposición.

⁵¹ Gregory Barz, *Performing Religion: Negotiating Past and Present in Kwaya Music of Tanzania*, Nueva York, Rodopi Publishers, 2003, p. 57.

Una de las canciones que exaltaban a Daniel Moi como el padre de la nación versaba así:

Moi Moi rais wa Kenya
 Tunakutakia maisha mema
 Maisha mema ya amani na umoja
 Ukabila hatutaki Kenya yetu
 Sisi wanakenya wote tumeungana
 Kwa mwito wako wa amani na umoja.

[Moi, Moi, presidente de Kenia
 Le deseamos una buena vida
 Una buena vida llena de paz y de unidad
 No queremos tribalismo en nuestro país, Kenia
 Todos los kenianos están unidos
 Tras su filosofía de paz, amor y unidad].

La mención del tribalismo en la canción subraya uno de los grandes desafíos de fomentar la unidad nacional en la Kenia independiente. Cuando Moi tomó las riendas del poder, prometió reformas en todos los sectores; sin embargo, en lugar de brindar reformas, “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”.⁵² El pueblo resintió dicha estrategia porque recordaba los trucos de Kenyatta, quien desde 1963 hasta su muerte, en 1978, “marginó de la economía política del país a la mayoría de los que no eran kikuyu”.⁵³ Para consolidar su poder en los años posteriores, Moi urdió una réplica de la “alianza de élite multiétnica de Kenyatta, que menguó seriamente el poder político y económico de la facción kikuyu”.⁵⁴ Adar y Munyae anotan:

Para reafirmarse en el poder, Moi se embarcó en la kalenjización gradual de los sectores público y privado a partir de la década de 1980. Moi de origen tugen, uno de los grupos étnicos kalenjin más pequeños, 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.⁵⁵

⁵² Kariuki, “‘Paramoia’: Anatomy of a Dictatorship in Kenya”, *op. cit.*, p. 74.

⁵³ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁴ Bruce Berman, Dickson Eyoh y Will Kymlicka, *Ethnicity and Democracy in Africa*, Oxford, James Currey, 2004, p. 10.

⁵⁵ 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.

Hempstone comparte este sentimiento:

[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 también de una incuestionable lealtad y servilismo al Gran Hombre accidental, de quien se derivaban todo el poder, los privilegios y la riqueza.⁵⁶

En Kenia, el tribalismo politizado ha continuado bajo diferentes regímenes desde que el país logró su independencia. Este aspecto en parte es un legado colonial, ya que los colonialistas catalogaban a sus súbditos en relación con su origen étnico para impedir cualquier tipo de unidad. Los gobiernos posteriores a la independencia perfeccionaron ese arte en un intento por aferrarse al poder. Tal como muestra Odhiambo, 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”.⁵⁷ Es a través del entendimiento de la relación clientelar

⁵⁶ Smith Hempstone, *The Rogue Ambassador: An African Memoir*, Sewanee, University of the South Press, 1997, p. 39. Las estadísticas de Widner (*The Rise of a Party-State in Kenya: From “Harambee!” to “Nyayo!”*, op. cit., p. 180) subrayan este hecho: “Bajo Moi, los kalenjin obtuvieron el control del gobierno del Banco Central, del Ministerio para el Desarrollo Cooperativo, del Ministerio de Gobierno Local y del puesto de comisionado para las cooperativas. Los presidentes del Kenya Commercial Bank y de Kenya National Insurance eran kalenjin. La comunidad de Moi también obtuvo los puestos directivos de Correos y Telecomunicaciones de Kenia (Kenya Posts and Telecommunications), la Corporación Financiera Agrícola (Agricultural Finance Corporation), la Corporación de Desarrollo Agrícola (Agricultural Development Corporation), Parques Industriales de Kenia (Kenya Industrial Estates), el Consejo Nacional de Cereales y Productos Agrícolas (National Cereals and Produce Board), la Unión de Cooperativas de Productores de Granos de Kenia (Kenya Grain Growers’ Cooperative Union), Plantaciones de Té Nyayo (Nyayo Tea Zone), la Compañía de Autobuses Nyayo (Nyayo Bus Company) y de la Corporación de Transmisiones de Kenia (Kenya Broadcasting Corporation). El gobierno decidió retirar el registro al Sindicato de Productores de Café de Kenia (Kenya Coffee Growers’ Union), el representante de los intereses de los minifundistas cafetaleros, la mayoría de los cuales eran kikuyu, y marginó a otro organismo cuyos funcionarios eran elegidos por los productores de café, la Unión de Cooperativas de Sembradores de Kenia (Kenya Planters’ Cooperative Union)”.

⁵⁷ E. S. Atieno-Odhiambo, “Hegemonic Enterprises and Instrumentalities of Survival: Ethnicity and Democracy in Kenya”, *African Studies*, vol. 61, núm. 2, 2002, p. 230.

que define a la política keniana, como afirma correctamente Schatzberg, que “las etnicidades pueden surgir en oposición al Estado, específicamente cuando un grupo se siente excluido de los beneficios que el Estado puede ofrecer y, por lo tanto, relativamente desfavorecido”.⁵⁸

Los músicos, como los autores, participan en la construcción de economías simbólicas y transforman las relaciones económicas reales en simbólicas; ayudan a generar las explicaciones de la (des)ventura que tocará las experiencias de sus oyentes. A través de las letras, los oyentes podían racionalizar su propia pobreza. En su canción *Nongainũkia Itaba* (gĩkũyũ: *Con certeza llevaré mi parte a casa*), Joseph Kariuki detalla el arduo trabajo que implicaba vivir en Nairobi en la década de 1990, así como los desafíos sociales que esto conllevaba; tanto en la canción como en la realidad de esos años, la mayoría de los problemas se debían a la contracción económica ocasionada por un mal manejo y un liderazgo deficiente. Después de todo, como Kariuki afirma en su canción:

Ona wĩna ndingirii, ũtarĩ na mbeca no tũhũ
Baba nĩ ahurunjite thĩna bũrũri wothe.

[Tus logros académicos inútiles si no consigues trabajo
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 desempleo, que causó que muchos trabajaran como vendedores ambulantes en las calles. El reporte de Human Rights Watch de 2002 señala 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 relativas al sector informal, y los trabajadores marginados de

⁵⁸ Michael Schatzberg, *The Dialectics of Oppression in Zaire*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1998, p. 22.

la sociedad están propensos al trato arbitrario y duro de las autoridades”.⁵⁹ El lamento de Queen Jane por las penurias de los vendedores ambulantes, en otra canción, *Hawkers*, simboliza las múltiples dificultades que enfrentaban numerosos kenianos. Ese tipo de letras critican al gobierno oficial por los problemas cotidianos del público, tanto del que forma parte de la élite como del que está fuera de ella.

Cuando Arap Moi asumió el poder prometió seguir los pasos de Kenyatta, quien, como primer presidente, fue “el ‘padre de la nación’ universalmente aceptado”,⁶⁰ y, por seguir sus pasos, Moi heredó el título, “*Baba wa taifa*” (Padre de la nación). A esto alude el músico en la canción. La postura de Bayart sobre el liderazgo poscolonial en los Estados africanos es que “el lazo entre la ostentación de puestos de poder dentro del aparato del Estado y la adquisición de riquezas se relaciona claramente con la jerarquía política”.⁶¹ Así, en su intento por obtener y acumular riqueza, el populacho queda sumido en la miseria, en esta relación depredador-presa. ¿Qué forma más apta de reflejar 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 espacio doméstico; resulta irónico.

Parte de la música también menciona explícitamente los símbolos de poder por los que se recordará a la dictadura de Arap Moi. La canción de Arthur Kemoli se deshace en elogios al báculo-cetro de Moi, que al igual que el matamoscas de su predecesor o el pañuelo blanco de Kaunda, significaba el poder de aquel que lo esgrimía. Schatzberg⁶² ve estos símbolos como rostros de poder, que los jefes de Estado de África media se niegan a compartir.⁶³

⁵⁹ Human Rights Watch, *Kenya's Unfinished Democracy: A Human Rights Agenda for the New Government*, A1410, 12 de diciembre de 2002, p. 20.

⁶⁰ Kariuki, “*Paramoia'*: Anatomy of a Dictatorship in Kenya”, *op. cit.*, p. 75.

⁶¹ Jean-François Bayart, *The State in Africa: Politics of the Belly*, Londres, Longman, 1993, p. 87.

⁶² Véase Michael Schatzberg, *Political Legitimacy in Middle Africa: Father, Family, Food*, *op. cit.*

⁶³ Durante el mandato de Moi, especialmente a finales de la década de 1980, los kenianos tenían prohibido portar cualquier artículo que tuviera una longitud mayor a 75 cm, pues se consideraría como un arma; pero el báculo de Moi transgredía claramente esta regla: era más largo que lo que la ley permitía. En la misma época se prohibió el

La canción *Fimbo ya Nyayo* (1981) de Arthur Kemoli, ya mencionada, dice así:

Fimbo ya Nyayo
Yatuongoza kwenda wapi?
Fimbo ya Nyayo
Yatuongoza kwenda mbele.

[El báculo de Moi
¿A dónde nos lleva?
El báculo de Moi
Nos lleva hacia adelante].

Como un pastor controla a su rebaño con un látigo, Moi usaba el *fimbo* para asegurar lealtad y apego indiscutidos a la filosofía *nyayo* de paz, amor y unidad, lo que en realidad era contrario a los mismos principios que planteaba. El *fimbo* retrató con gran cinismo al “presidente pastor”, no porque proviniera de la comunidad ganadera de Tugen, sino porque estaba “en constante movimiento” participando en actividades de “desarrollo”, de modo que *nyayo* llegó a significar “desarrollo en movimiento”.⁶⁴ Eran sólo ardides populistas con los que intentaba destacarse como el único protector de los intereses nacionales y legitimar su liderazgo: “Moi recorrió la República recabando fondos para escuelas, instalando gaviones para combatir la erosión del suelo y librando una guerra contra la llamada *pombe haramu* (bebida tradicional ilícita)”.⁶⁵

En su canción *Niguo Kūrī* (gĩkũyũ: *Así son las cosas*), John Demathew también alude al *fimbo*. La canción es un llamado a la unidad del pueblo kikuyu, que sufrió inmensamente durante la dictadura de Moi:

Nikĩo ita ritũ, rūnainagio nĩ kahĩĩ kamwe na karũthanju!

[Éste es el motivo por el que nuestro ejército siempre se estremece cuando un niño pequeño blande una vara].

estampado de camuflaje en las prendas de vestir, que estaba de moda entonces, pues “imitaba” el poder del ejército del cual Moi era comandante en jefe.

⁶⁴ Joyce Nyairo, *The Grammar of the State: Kenya's Three Regimes and a Lexicon of Oppression*, manuscrito, 2010.

⁶⁵ Peter y Kopsieker, *Political Succession in East Africa: In Search for a Limited Leadership*, op. cit., p. 18.

Advierte que si la comunidad no se une, siempre arrearán a la gente como vacas. Puede pensarse que el símbolo de la vara se refiere al bastón que Kenyatta usaba para apoyar su anciano cuerpo, que servía también para castigar a líderes y artistas errantes.⁶⁶

En la carrera hacia el proceso de democratización que culminó con la derogación del artículo 2A de la Constitución de Kenia, lo que introdujo la política multipartidista, los kenianos ya no estaban dispuestos a aceptar la dictadura, que llegó a su punto más alto a finales de la década de 1980. El descontento político y social, que iba en aumento, se manifestó en el surgimiento de varias formas de arte. Un ejemplo de la literatura de calabozo que se presenta a continuación ilustra claramente la proliferación de las artes durante este periodo de agitación política en la historia de Kenia.

Un cuerpo creciente de literatura sobre la prisión revivió los recuerdos de las cámaras de tortura de la infame Casa Nya-ya, donde se encarcelaba a los “enemigos del Estado”, reales o percibidos, especialmente durante la represión Mwakenya⁶⁷ en la década de 1980 y hasta bien entrada la de 1990. El periodo Mwakenya formó un nicho de época en la historia poscolonial de Kenia. El encarcelamiento político y el asesinato y la

⁶⁶ El músico D. K. Kamau produjo una canción sobre el brutal asesinato de J. M. Kariuki en 1975. Algunas de las letras apuntaban 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.

⁶⁷ Mwakenya es un acrónimo de Muungano wa Wazalendo wa Kuikomboia 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), se trataba de un movimiento revolucionario clandestino que empezó en la década de 1970. Originalmente se llamó “El movimiento 12 de diciembre”, antes de que su nombre cambiara a Mwakenya. El movimiento era indígena y trascendió clases y etnias, a pesar de las afirmaciones de Moi en el sentido de que estaba controlado por extranjeros (Kariuki, “*Paramoia*: Anatomy of a Dictatorship in Kenya”, *op. cit.*, p. 77). El gobierno lanzó una ofensiva en contra del movimiento que condujo al arresto de los principales catedráticos, estudiantes y líderes universitarios, y posteriormente de otros profesionistas. En la década de 1990 varios ex presidiarios escribieron novelas y autobiografías donde detallaban la tortura a la que se vieron sometidos en las celdas del gobierno. Para mayor información sobre la literatura de ese periodo, véase Maina wa Mũtonya, “The Laughing Cry: (Mwa) Kenya Prison Literature of Wahome Mutahi”, tesis de maestría, University of Witwatersrand, 2001.

tortura consecuentes de los llamados disidentes dieron lugar a un nuevo subgénero literario. A mediados de esa década sucedió el asedio más intenso contra los disidentes políticos del régimen de Moi, lo que a su vez multiplicó las obras literarias con una constancia temática que se ha denominado “literatura de calabozo”. En este periodo sucedió también el apogeo de la dictadura unipartidista de Kenia bajo Arap Moi, cuando el gobierno realizó arrestos arbitrarios y detenciones sin juicio a aquellos que se creía iban contra el régimen. Puesto que Moi había adoptado un carácter paternal, esta represión habría parecido un ejercicio de castigo a los niños errantes de la familia, parafraseando a Peter y a Kopsieker.⁶⁸

En ese breve periodo nació un *corpus* literario. La mayoría de los libros se escribieron a inicios de la década de 1990, poco después de la instauración de las reformas políticas. Las llamadas “historias de Kamiti”⁶⁹ durante los arrestos del Mwakenya incluyen numerosas producciones literarias. Las obras de Wahome Mutahi estuvieron entre los primeros libros que detallaron los horrores de las prisiones kenianas en el periodo de estudio; entre ellas *Jail Bugs* (1992) y *Three Days on the Cross* (1991). Además de *Kenya: A Prison Notebook*, ya mencionado, el historiador Maina wa Kinyatti escribió *A Season of Blood: Poems from Kenyan Prisons* (1995). Benjamin Garth Bundeh plasma la dura experiencia que vivió en el penal de máxima seguridad de Kamiti en *JailBirds of Kamiti* (1991). *Mayor in Prison* (1993) de Karuga Wandai, *Prison is Not a Holiday Camp* (1994) de Kimani Kiggia y *Never Say Die: The Chronicle of a Political Prisoner* (1998) de Wanyiri Kihoro son otros ejemplos de obras que narran las pavorosas vivencias en la cárcel. *We Lived to Tell: The Nyayo House Story* (2003) es una colección de experiencias relatadas por varios presos políticos. *Crackdown* (2010) de Njuguna Mũtonya es la última adición a este cuerpo creciente de literatura que retrata la tortura que se vivió durante la dictadura de Daniel Arap Moi.

⁶⁸ Peter y Kopsieker, *Political Succession in East Africa: In Search for a Limited Leadership*, op. cit., p. 19.

⁶⁹ De acuerdo con Egara Kabaji (“The Kamiti Stories and the Bad Toilet Paper Joke”, *Sunday Standard*, 23 de julio de 2000), el penal de máxima seguridad de Kamiti en Kenia ha llegado a simbolizar sufrimiento, angustia y horror. Las vivencias en ese reclusorio dieron lugar a las obras de ficción más memorables que detallan los excesos de la dictadura de Moi.

Si bien la mayoría de estos autores compilaron sus memorias tras haber sido encarcelados por el régimen represor, no necesariamente por sus acciones como escritores, también es imperativo subrayar que durante su mandato, Moi sostuvo una tensa relación con los escritores y el ámbito de la literatura en general. Ngugi wa Thiong'o, Micere Mugo, Ngugi wa Mirii y Abdilatif Abdalla son algunos de los autores kenianos que sufrieron a manos del Estado, específicamente debido a sus escritos.

Ngugi wa Thiong'o fue víctima tanto del régimen represivo de Kenyatta como del de Moi a causa de sus obras. En particular, su libro *Petals of Blood* (1977) era una mordaz crítica a la Kenia independiente. La novela puede haber molestado a miembros del gobierno de Kenyatta pero, como indica Thomas, "al parecer el papel de Ngugi en el activismo y la autoayuda comunitarios en la aldea de Kamirithu llevaron directamente a su detención".⁷⁰ Se prohibieron las representaciones públicas de su obra *Ngaahika Ndeenda* (*Me casaré cuando yo quiera*) y Ngugi estuvo detenido durante un año sin un juicio de por medio, experiencia que recreó en su obra *Detained: A Writer's Prison Diary* (1981).

En un Estado en el que los detentores del poder político no compartían los horizontes intelectuales de sus ciudadanos, y en este caso de los escritores, el régimen de Moi utilizaba más la violencia que las ideas para gobernar y para controlar a las masas. La violencia que se infligía a los escritores a través del encarcelamiento es una extensión de la violencia contra el pensamiento y las ideas en el Estado dictatorial. Como sostiene Adebayo, "los gobernantes africanos generalmente han respondido con pánico a la inmediatez letal de las artes populares y sus consecuencias políticas devastadoras".⁷¹ Él proporciona el ejemplo de Okot p'Bitek, quien fue expulsado de Uganda precisamente por sus intentos de utilizar la poesía popular para hacer comentarios sociales. El teatro campesino al aire libre de Ngugi, en Kamirithu, formaba parte de las artes populares que incomodaban al gobierno de Kenyatta.

⁷⁰ Roger Thomas, "Exile, Dictatorship and the Creative Writer in Africa: A Selective Annotated Bibliography", *Third World Quarterly*, vol. 9, núm. 1, 1987, p. 285.

⁷¹ Adebayo Williams, "Literature in the Time of Tyranny: African Writers and the Crisis of Governance, Politics and Letters: Some Paradigmatic Observations", *Third World Quarterly*, vol. 17, núm. 2, 1996, p. 358.

En un intento por comprender la poscolonia en África, Mbembe argumenta que cuando se cree que un cuerpo desfigura el espacio público o que es una amenaza para el orden público, el Estado interviene para castrarlo. Hay dos motivos principales por los que cuidadosamente el gobierno utiliza el proceso de encarcelamiento, especialmente por motivos políticos: primero, se dedica a eliminar a las víctimas de la sociedad y, segundo, los traslada a un espacio confinado donde pueda actuar sobre ellos sabiendo que ya no son oponentes visibles a los ojos del público.⁷²

Tal como indica correctamente Wa Mungai, el encarcelamiento del escritor o del artista era un método del régimen de Moi para evitar que interfirieran con el control estatal del discurso público.⁷³ Según Mbembe, la “narrativa oficial” del Estado represivo tiene por objeto producir fábulas y aturdir a sus súbditos,⁷⁴ como ocurrió con la apropiación de la música por Moi. La literatura brindó una manera alternativa para subvertir esta narrativa, pues no sólo criticaba al régimen sino que además deseaba nuevas realidades.⁷⁵

Durante el mandato de Arap Moi, además de prohibir las obras de escritores locales, como *Matigari*, de Ngugi wa Thiong’o, el gobierno también silenció revistas y publicaciones periódicas como *Beyond*, *Financial Review*, *Sauti ya Mwananchi* e *Inooro*. Asimismo, se prohibió la representación de obras tales como *Rebelión en la granja*, de George Orwell, *Un enemigo del*

⁷² Achille Mbembe, “Provisional Notes on the Postcolony”, *Africa*, vol. 62, núm. 1, 1992, p. 1. Véase también: Simon Gikandi, “The Politics and Poetics of National Formation: Recent African Writing”, en Anna Rutherford (ed.), *From Commonwealth to Postcolonial*, Sydney, Dangaroo Press, 1992, p. 380, quien argumenta que en la situación poscolonial, la nación no es la manifestación de un interés común, sino un represor de los deseos.

⁷³ Mbugua wa Mungai, “The Big Man’s Turn to Dance in Kenyan Bar-rooms: Wahome Mutahi’s Parody of Power”, *Leeds University Centre for African Studies Bulletin*, vol. 65, 2003, p. 46.

⁷⁴ Mbembe, “Provisional Notes on the Postcolony”, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁵ De acuerdo con Oliver Lovesey (“Chained Letters: African Prison Diaries and ‘National Allegory’”, *Research in African Literatures*, vol. 26, núm. 4, 1995, p. 32), la reclusión de los escritores africanos es el encarcelamiento del espíritu creativo nacional que busca definir y celebrar la libertad nacional. Asimismo, esta reclusión del escritor en África debe verse como un esfuerzo del Estado por obtener el poder de escribir la narrativa nacional.

pueblo, de Henrik Ibsen, y *El sino de la cucaracha*, del egipcio Tewfik al Hakim.

Estas prohibiciones tienen un antecedente histórico. Durante la lucha de independencia de Kenia, el gobierno colonial, sobre todo en 1952 cuando se declaró el estado de emergencia, persiguió a muchos escritores y editores por publicar lo que consideraba como artículos sediciosos en la prensa vernácula y panfletos políticos.⁷⁶

En particular, la prohibición de representar las obras *Ngaahika Ndeenda* y *Maitu Njugira*, de Ngugi, definió nuevas coordenadas en la relación entre el dictador Moi y los autores de obras literarias y producciones teatrales creativas. Mbugua y Gichingiri adjudican a la experiencia de Ngugi, en Kamirithu, el descubrimiento de que el teatro popular era una herramienta útil para la movilización social directa de las masas, que en efecto producía narrativas que contrariaban las del régimen de Arap Moi.⁷⁷ Esto fue lo que condujo a la prohibición y la posterior criminalización del teatro por el gobierno.

Dicha situación muestra claramente un hecho: que Moi se sentía muy incómodo con los músicos, los periodistas, los académicos, el clero y los kenianos en general. Moi albergaba serias sospechas de la sociedad intelectual, probablemente debido a que carecía de antecedentes académicos sólidos, a diferencia de su predecesor, Jomo Kenyatta. Kariuki establece el origen de esta paranoia en el hecho de que Moi no tenía “el carisma, la confianza en sí mismo ni las credenciales políticas de Kenyatta”.⁷⁸ Ello lo llevó a establecer un férreo gobierno que lo ingresó en los anales de la historia de los dictadores africanos. Como si quisiera compensar su escasa educación, en

⁷⁶ Véase Pugliese, *Complementary or Contending Nationhoods? Gikuyu Political Pamphlets and Songs: 1945-1952*, *op. cit.* Sin embargo, Gikandi (“The Politics and Poetics of National Formation: Recent African Writing”, *op. cit.*, p. 379) afirma que tratar de entender la situación poscolonial como una mera *extensión* de la experiencia colonial conlleva sus propias complejidades y contradicciones. En este artículo intento establecer paralelismos con el uso excesivo de la autoridad estatal (por el gobierno colonial y el gobierno posterior a la independencia de Kenia) para estigmatizar las narrativas que desafían las del Estado.

⁷⁷ Wa Mungai, “The Big Man’s Turn to Dance in Kenyan Bar-rooms: Wahome Mutahi’s Parody of Power”, *op. cit.*; y Gichingiri Ndirigiri, “Kenyan Theatre after Kamirithu”, *The Drama Review*, vol. 43, núm. 2, 1999, pp. 6-17.

⁷⁸ Kariuki, “*Paramoia*: Anatomy of a Dictatorship in Kenya”, *op. cit.*, p. 76.

muchas ocasiones Moi se autodenominó “profesor de política”; sin embargo, tenía la reputación de burlar a sus oponentes políticos por medio de sagaces estrategias.⁷⁹

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 traslado físico de grupos de artistas itinerantes de un lugar a otro) juegan un papel crucial en proponer nuevas formas de ver las cosas”.⁸⁰ Con estos antecedentes, la música y el teatro se convirtieron en cauces cruciales a través de los cuales se fusionaban las críticas al régimen gobernante. Como 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 dominio colonial”.⁸¹

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 incremento en el costo de la vida y los esfuerzos del gobierno por silenciar a la oposición política. Las cáusticas letras políticas eran evidentes. Estas formas expresivas, al igual que la música y el teatro, afirma Haugerud, “crean y representan comprensión y conciencia políticas”.⁸² 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.

Uno de los canales que se apropiaron fueron los camiones de transporte público conocidos como *matatu*, donde tocaban; también actuaban en bares y tiendas. Los vendedores del sector informal y los ambulantes fueron fundamentales en la venta y distribución de este tipo de música. Aunque la letra de

⁷⁹ Jacob Rasmussen, “Outwitting the Professor of Politics? Mungiki Narratives of Political Deception and their Role in Kenyan Politics”, *Journal of Eastern African Studies*, vol. 4, núm. 3, 2010, p. 444.

⁸⁰ Karin Barber, “Popular Arts in Africa”, *African Studies Review*, vol. 30, núm. 3, 1987, p. 4.

⁸¹ Haugerud, *The Culture of Politics in Modern Kenya*, op. cit.

⁸² *Idem*.

las canciones no era abiertamente política, los temas que trataban la mayoría de ellas señalaban la decepción de los kenianos.

Los músicos, al expresar sus preocupaciones sobre 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”.⁸³ En lugar de involucrarse con los políticos, el artista optaba únicamente por nombrar las injusticias y avergonzarse de ellas. Las manifestaciones culturales son herramientas importantes, especialmente para los marginados. A decir 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.⁸⁴

Aunque no mencionaban explícitamente la decepción, a diferencia de la mayoría de los artistas, los músicos encontraron formas sutiles de traer a colación las preocupaciones por el tumulto político cotidiano 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 Waterman y John Chernoff, el argumento que aquí se plantea es que la música popular africana, en gran parte, fue condicionada por la competencia en la economía colonial y la poscolonial.⁸⁵ Como dice Barber, “en condiciones de un profundo cambio político y económico, la música sigue desempeñando un papel crucial como un medio de transacción simbólica y una manera de forjar y defender a las comunidades”.⁸⁶

⁸³ Kariuki, “‘Paramoia’: Anatomy of a Dictatorship in Kenya”, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁴ Dwight Conquergood, “Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics”, *Communication Monographs*, vol. 58, núm. 2, 1991, p. 189.

⁸⁵ Christopher Allan Waterman, *Jijú: A Social History and 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, University of Chicago Press, 1979, p. 154.

⁸⁶ Barber, “Popular Arts in Africa”, *op. cit.*, p. 4.

Conclusiones

Sin embargo, la música no sólo le hizo el juego a los intereses del régimen. Los estudios de Ndĩgĩrĩgĩ, Gecau, Nyairo y Ogude, Mũtonya, y Njogu y Maupeu,⁸⁷ entre muchos otros, han subrayado la importancia de la música en el cambio social y político en Kenia, especialmente durante el régimen de Arap Moi; de hecho, el mismo poder de la canción en la política contribuyó de manera importante a la salida del régimen represor de la UNAK en 2002. Una coalición de partidos de oposición bajo el paraguas de la Coalición Nacional Arcoiris se amenizaba con las energéticas presentaciones del éxito del dúo de rap Gidi Gidi Maji Maji, *Unbwogable* (sheng: *Invencible*), que se convirtió en un himno de los mítines de campaña. La popular homilía cristiana *Yote yawezekana kwa imani* (kiswahili: *Todo es posible en la fe de Dios*), se convirtió en *Yote yawezekana bila Moi* (*Todo es posible sin Moi*), un grito de guerra que popularizó el desagrado por el partido gobernante y su candidato, preferido de la presidencia, Uhuru Kenyatta, a quien Moi había elegido como sucesor. En su sentido más amplio, “el proyecto de Uhuru denotaba la estrategia del presidente Moi para avivar sentimientos generacionales y otorgarle un nuevo tono juvenil al cuerpo político de Kenia, al elevar a la ‘generación *Uhuru*’ a los escalones más altos de su partido y su gobierno para desbancar a los contrincantes, tanto dentro de su partido como de la oposición”.⁸⁸ Por una vez, el autoproclamado “profesor de política” cometió un error en sus cálculos, pues el joven Uhuru

⁸⁷ Gichingiri Ndigirigi, “Kamaru Mwarimu wa Muingi”, *Mutiiri*, vol. 1, núm. 1, 1994, pp. 123-135; 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, 1997; 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, 2005, pp. 383-400; Maina wa Mũtonya, “Praise and Protest: Music and Contesting Patriotisms in Postcolonial Kenya”, *Social Dynamics*, vol. 30, núm. 2, 2004, pp. 20-35, y “The Politics of Everyday Life in Gikuyu Popular Music of Kenya (1990-2000)”, tesis de doctorado, University of Witwatersrand, 2006; y Kimani Njogu y Herve Maupeu (eds.), *Songs and Politics in Eastern Africa*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota Publishers, 2007.

⁸⁸ Peter Kagwanja, “Power to Uhuru? Youth Identity and Generational Politics in Kenya’s 2002 Elections”, *African Affairs*, vol. 105, núm. 418, 2005, p. 57.

perdió ante el experimentado político Mwai Kibaki, pero de nuevo esto sirvió para reforzar el mito de la gerontocracia: los jóvenes como los “líderes del mañana”.

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.⁸⁹ Estos músicos, acusados de lisonjería para engrandecimiento personal o para aumentar su propio 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 han debido negociar constantemente los conflictos y las congruencias entre el poder político, ocasionados por la expresión de los intereses de los gobernantes o de los súbditos de la nación; asimismo, deben ponderar los beneficios económicos de hacerlo, que se obtienen por dádivas de políticos o insertándose en el mercado masivo que conforman los ciudadanos ordinarios. No obstante, sean cuales fuesen sus acciones, al parecer, en última instancia, se juzgan de acuerdo con las expectativas morales de un poeta de alabanza tradicional: que deben utilizar adecuadamente su acceso privilegiado a la plataforma, es decir, para levantar su voz en favor del bien común. ❖

Traducción del inglés por
María Capetillo Lozano

✉ mutonya@gmail.com

⁸⁹ En fechas más recientes, un grupo de directores de coros y músicos que produjeron canciones de alabanza para Moi y su gobierno han consolidado sus esfuerzos en el libro *Music in Kenya: Development, Management, Composition and Performance: A Tribute to Daniel T. arap Moi* (op. cit.). El libro contiene ensayos que discuten las aportaciones de Arap Moi al desarrollo de la tradición de música de alabanza en Kenia durante su gobierno; en su mayor parte, documenta partituras musicales, la mayoría de las canciones de elogio a Moi, y está acompañado por un disco compacto con 80 piezas.

Bibliografía

- ABOBO, Williams, "Revising the Gerontocratic Myths in African Political Leadership", *GhanaWeb*, 11 de febrero de 2010. [<http://ghanaweb.com/GhanaHomePage/NewsArchive/artikel.php?ID=176367#>, consultado el 3 de febrero de 2012.]
- ADAR, Korwa G. e Isaac Munyae, "Human Rights Abuse in Kenya Under Daniel Arap Moi, 1978-2001", *Africa Studies Quarterly*, vol. 5, núm. 1, 2001, pp. 1-17.
- ADEBOYE, Olufunke, "The Changing Conception of Elderhood in Ibadan, 1830-2000", *Nordic Journal of African Studies*, vol. 16, núm. 2, 2007, pp. 261-278.
- AGUILAR, Mario (ed.), *Rethinking Age in Africa: Colonial, Post-Colonial and Contemporary Interpretations of Cultural Representations*, Trenton, Africa World Press, 2007.
- ALUANGA, Lillian, "Moi: Seven Years after Retirement", *The Standard*, 9 de octubre de 2010.
- ATIENO-ODHIAMBO, E. S., "Hegemonic Enterprises and Instrumentalities of Survival: Ethnicity and Democracy in Kenya", *African Studies*, vol. 61, núm. 2, 2002, pp. 223-249.
- BARBER, Karin, "Popular Arts in Africa", *African Studies Review*, vol. 30, núm. 3, 1987, pp. 1-78.
- 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.
- BERMAN, Bruce, Dickson Eyoh y Will Kymlicka, *Ethnicity and Democracy in Africa*, Oxford, James Currey, 2004.
- BROWN, Stephen, "Authoritarian Leaders and Multiparty Elections in Africa: How Foreign Donors Help to Keep Kenya's Daniel arap Moi in Power", *Third World Quarterly*, vol. 22, núm. 5, 2001, pp. 725-739.
- CHERNOFF, John Miller, *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.
- CONQUERGOOD, Dwight, "Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics", *Communication Monographs*, vol. 58, núm. 2, 1991, pp. 179-194.
- GECAU, Kimani, "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, 1997.

- GIKANDI, Simon, "The Politics and Poetics of National Formation: Recent African Writing", en Anna Rutherford (ed.), *From Commonwealth to Postcolonial*, Sydney, Dangaroo Press, 1992, pp. 377-387.
- HAUGERUD, Angelique, *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, pp. 128-140.
- HUMAN RIGHTS WATCH, *Kenya's Unfinished Democracy: A Human Rights Agenda for the New Government*, A1410, 12 de diciembre de 2002.
- KABAJI, Egara, "The Kamiti Stories and the Bad Toilet Paper Joke", *Sunday Standard* (Nairobi), 23 de julio de 2000.
- KAGWANJA, Peter, "Power to Uhuru? Youth Identity and Generational Politics in Kenya's 2002 Elections", *African Affairs*, vol. 105, núm. 418, 2005, pp. 51-75.
- KARIUKI, James, "'Paramoia': Anatomy of a Dictatorship in Kenya", *Journal of Contemporary African Studies*, vol. 14, núm. 1, 1996, pp. 69-86.
- LOVESEY, Oliver, "Chained Letters: African Prison Diaries and 'National Allegory'", *Research in African Literatures*, vol. 26, núm. 4, 1995, pp. 31-45.
- LUKALO, F. Kavulani, *Extended Handshake or Wrestling Match? Youth and Urban Culture Celebrating Politics in Kenya*, Documento de Discusión núm. 32, Uppsala, Nordika Afrikainstitutet, 2006, pp. 1-66.
- MAINA WA KINYATTI, *Kenya: A Prison Notebook*, Londres, Vita Books, 1996.
- MAINA WA MŪTONYA, "Joseph Kamaru: Contending Narrations of Kenya's Politics through Music", en Kimani Njogu y G. Oluoch-Olunya (eds.), *Cultural Production and Social Change in Kenya: Building Bridges*, Nairobi, Twaweza Communications, 2007, pp. 27-45.
- MAINA WA MŪTONYA, "Praise and Protest: Music and Contesting Patriotisms in Postcolonial Kenya", *Social Dynamics*, vol. 30, núm. 2, 2004, pp. 20-35.
- MAINA WA MŪTONYA, "The Laughing Cry: (Mwa) Kenya Prison Literature of Wahome Mutahi", tesis de maestría, University of Witwatersrand, 2001.
- MAINA WA MŪTONYA, "The Politics of Everyday Life in Gikuyu

- Popular Music of Kenya (1990-2000)", tesis de doctorado, University of Witwatersrand, 2006.
- MBEMBE, Achille, "Provisional Notes on the Postcolony", *Africa*, vol. 62, núm. 1, 1992, pp. 3-37.
- MBŪGUA WA MŪNGAI, "Iconic Representations of Identities in Kenyan Cultures", en Mbugua wa-Mungai y George Gona (eds.), *Remembering Kenya*, vol. 1: *Identity, Culture and Freedom*, Nairobi, Twaweza Communications, 2010, pp. 72-95.
- MBŪGUA WA MŪNGAI, "The Big Man's Turn to Dance in Kenyan Bar-rooms: Wahome Mutahi's Parody of Power", *Leeds University Centre for African Studies Bulletin*, vol. 65, 2003, pp. 37-48.
- MINDOTI, Kaskon W., "The Impact of Public Performance of Indigenous Songs and Dances in Kenya (1978-2002)", en Mellitus Wanyama, Rose Ongati, Frederick Ngala y Caleb Okumu (eds.), *Music in Kenya: Development, Management, Composition and Performance: A Tribute to Daniel T. Arap Moi*, Kabarak, Kabarak University, 2010, pp. 179-182.
- MINDOTI, Kaskon W. y Hellen Agak, "Political Influence on Music Performance between 1963-2002", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, núm. 161-162, 2004, pp. 155-164.
- MUCOKI, Mburu, *A Study of Themes in Kenya's Popular-Political Music in the Last 15 Years*, Reporte de investigación, School of Journalism, University of Nairobi, 1992.
- MUSILA, Grace, "'Redykyulass Generation'S' Intellectual Interventions in Kenyan Public Life", *Young*, vol. 18, núm. 3, 2010, pp. 279-299.
- NDIGIRIGI, Gichingiri, "Kamaru Mwarimu wa Muingi", *Mutiiri*, vol. 1, núm. 1, 1994, pp. 123-135.
- NDIGIRIGI, Gichingiri, "Kenyan Theatre after Kamirithu", *The Drama Review*, vol. 43, núm. 2, 1999, pp. 72-93.
- NJOGU, Kimani y Herve Maupeu (eds.), *Songs and Politics in Eastern Africa*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota Publishers, 2007.
- NYAIRO, Joyce, *The Grammar of the State: Kenya's Three Regimes and a Lexicon of Oppression*, manuscrito, 2010.
- 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, 2005, pp. 383-400.
- ODHIAMBO, Tom, "Gerontocracy and Generational Competition in Kenya Today: An Observation", en Mbugua wa-Mungai y George Gona (eds.), *Remembering Kenya*, vol. 1: *Identity, Culture and Freedom*, Nairobi, Twaweza Communications, 2010, pp. 96-107.

- ODINGA, Oginga, *Not Yet Uhuru*, Nueva York, Hill & Wang, 1967.
- OGOLA, George, "The Idiom of Age in a Popular Kenyan Newspaper Serial", *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 76, núm. 4, 2006, pp. 569-589.
- 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, pp. 275-286.
- OLUBANKE, Akintunde, "Rethinking HIV/AIDS Prevention: Exploring Some Yoruba Cultural Practices", *Kinaadman: An Interdisciplinary Research Journal*, vol. 19, núm. 2, 2008, pp. 1-13.
- ONG'WEN, ODUOR, "Where Were You on August 1 1982", *The Standard*, 1 de agosto de 2009, p. 15.
- PETER, Chris Maina y Fritz Kopsieker, *Political Succession in East Africa: In Search for a Limited Leadership*, Nairobi, Kituo Cha Katiba-Friedrich Ebert Stiftung, Kenya Office, 2006.
- PUGLIESE, Cristiana, *Complementary or Contending Nationhoods? Gikuyu Political Pamphlets and Songs: 1945-1952*, Cuaderno de Trabajo del Institut Français de Recherche en Afrique, Nairobi, junio de 1993.
- RASMUSSEN, Jacob, "Outwitting the Professor of Politics? Mungiki Narratives of Political Deception and their Role in Kenyan Politics", *Journal of Eastern African Studies*, vol. 4, núm. 3, 2010, pp. 435-449.
- SCHATZBERG, Michael, *Political Legitimacy in Middle Africa: Father, Family, Food*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- SCHATZBERG, Michael, *The Dialectics of Oppression in Zaire*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1998.
- SICHERMAN, Carol, "Revolutionizing the Literature Curriculum at the University of East Africa and the Soul of the Nation", *Research in African Literatures*, vol. 29, núm. 3, 1998, pp. 129-148.
- STEEVES, Jeffrey, "Presidential Succession in Kenya: The Transition from Moi to Kibaki", *Commonwealth & Comparative Politics*, vol. 44, núm. 2, 2006, pp. 211-233.
- STOKES, Martin, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994.
- STREET, John, *Politics and Popular Culture*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- Sunday Nation*, "End of an Era" (suplemento), 24 de diciembre de 2002.
- THOMAS, Roger, "Exile, Dictatorship and the Creative Writer in Africa: A Selective Annotated Bibliography", *Third World Quarterly*, vol. 9, núm. 1, 1987, pp. 271-296.

- WAMBUA, Sammy, "Songsters Outdid themselves in their Rush to Praise the President's Regime", *Sunday Nation*, 24 de diciembre de 2002.
- WANYAMA, Mellitus, Rose Ongati, Frederick Ngala y Caleb Okumu (eds.), *Music in Kenya: Development, Management, Composition and Performance: A Tribute to Daniel T. Arap Moi*, Kabarak, Kabarak University, 2010.
- WATERMAN, Christopher Allan, *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- WIDNER, Jennifer A., *The Rise of a Party-State in Kenya: From "Harambee!" to "Nyayo!"*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 180.
- WILLIAMS, Adebayo, "Literature in the Time of Tyranny: African Writers and the Crisis of Governance, Politics and Letters: Some Paradigmatic Observations", *Third World Quarterly*, vol. 17, núm. 2, 1996, pp. 349-362.

Fuentes en Internet:

www.enchanted-landscapes.com (consultado el 7 de marzo de 2012).

