

GRANO A GRANO LLENA LA GALLINA EL BUCHE:¹ EL COMBATE A LA CORRUPCIÓN EN EL ARTE DE KENIA EN EL SIGLO XXI

AARON LOUIS ROSENBERG

El Colegio de México

Introducción

Artistas kenianos que trabajan con diversos medios están creando obras que confrontan la corrupción y a sus perpetradores en su país. En novelas, cartones editoriales y canciones, Moyez Vassanji, Godfrey Mwampembwa (*Gado*), Erich Wainaina y varios más describen en detalle la naturaleza y la gravedad de las prácticas del soborno, la extorsión e incluso el asesinato recientes y desde la independencia. Aunque las obras de arte sobre corrupción no son nuevas en Kenia, las aquí investigadas, sobre todo las producidas en los últimos diez años, marcan un notable cambio de actitud ante la censura oficial y la autocensura.

También mueven a reconocer el grado en que la cultura expresiva keniana y los medios para su producción han llegado a ser heterogéneamente interactivos e interdependientes en cuanto emplean múltiples fuentes, recursos y géneros en su inspiración y hechura técnica. Como observadores críticos del arte y la sociedad de Kenia, ¿cómo deberíamos apreciar tales obras? ¿Qué nos dicen de las síntesis contextuales e hipertextualizadas que están ocurriendo aquí? ¿Hasta qué grado la expresión de temas y preocupaciones mediante los géneros auténticos puede ser interpretada como evidencia de patrimonio común notable de la cultura keniana en pequeña y gran escalas?

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 7 de diciembre de 2011 y aceptado para su publicación el 23 de febrero de 2012.

¹ Traducción libre al español de un proverbio en swahili.

La tradición de la expresión artística editorial de Kenia tiene un prolijo pedigrí.² Podemos encontrar sus antecedentes en escritores como Ngugi wa Thiong'o y Charles Mangua, quienes han descrito, mediante una diversidad de géneros de ficción, la presencia insidiosa de prácticas e instituciones corruptas de la Kenia posindependiente. Las novelas de Wa Thiong'o, *Petals of Blood* y *Devil on the Cross*, así como la más reciente *Wizard of the Crow*, tratan los efectos extenuantes y destructivos de los gobiernos desviados que se sirven a sí mismos a expensas de los ciudadanos. La saga de novelas de Charles Mangua que empieza con *Son of Woman* también explora los efectos adversos de la corrupción, aunque en vena francamente humorística (por lo cual, acaso, Mangua no ha sufrido la ruda represión ejercida contra Thiong'o). Los compositores de canciones kenianos frecuentemente se las han arreglado para criticar a los hombres del poder. En otro lugar he explorado las intervenciones del *genge* y del grupo de hip hop Necessary Noize en la arena política, con su crítica abierta al régimen de Moi.³ Las tendencias a exponer las fallas de los gobiernos empezaron a manifestarse poco después de la independencia de Kenia (1963). La figura que representó, hasta antes de su reciente muerte, el epítome de tales estrategias artísticas fue el gran D. O. Misiiani y su banda Shirati Jazz. Dirigiéndose al perdurable poder de la etnicidad en el contexto keniano, Misiiani, miembro del numeroso grupo étnico luo, nació en Tanzania, pero como el grupo luo habita en el suroeste de Kenia y el noroeste de Tanzania, Misiiani transitaba de un país a otro para evadir el brazo autoritario de los gobiernos de ambas naciones. Su crítica de las prácticas políticas inmorales estaba implícita en su música, pero su intención era clara. Algunas de sus canciones más famosas eran ataques apenas velados al gobierno del segundo presidente, Daniel Arap Moi, que gobernó el país más de 24 años, de 1978 a 2002. El análisis de la canción "Piny Ose Mer" por James Ogude merece ser citado en extenso por su magistral exploración de las diversas resonancias de la pieza:

² El término editorial se usa aquí como la capacidad de adoptar una perspectiva retórica y expresar una opinión. Véase www.oxforddictionaries.com/definition/english/editorial.

³ Aaron L. Rosenberg, *Eastern African Popular Songs: Verbal Art in States of Transformation*, Trenton, Africa World Press, 2011, pp. 108-109.

En “Piny Ose Mer” ([que] literalmente significa que el mundo está borracho o que la nación-mundo está patas arriba), canción netamente apocalíptica compuesta en 1989, en el clímax de la dictadura de Moi, Misiani advierte la ruina inminente por el largo rastro de sangre y los muchos políticos desaparecidos en oscuras circunstancias. En su visión, la nación simplemente está “borracha” y ha sido empujada a una crisis inmanejable que demanda una reflexión sobre nuestro pasado. La historia, la memoria de los héroes caídos, parece decir Misiani, pueden ayudar al pueblo keniano a encontrar su camino en la que fue la peor década de la historia política de Kenia.⁴

Podemos ver así que la preocupación de artistas y audiencias kenianas por los asuntos de buen gobierno y los peligros de la corrupción no es nueva, sino parte integral de la literatura y la cultura popular interpretativa.

Naturaleza de la corrupción

Las prácticas corruptas se volvieron parte integral ostensible de muchas comunidades africanas en los siglos xx y xxi. Como Chinua Achebe dice: no podemos esperar que los herederos del legado colonial tengan las herramientas para crear sociedades justas e igualitarias, pues el sistema colonial mismo se basó en la explotación de los súbditos por sus amos.⁵ La presencia ininterrumpida de intereses internacionales y continentales en los países africanos ha creado situaciones en las que los recursos naturales, la fuerza de trabajo y el capital de las naciones son utilizados para enriquecer a los africanos en el poder y a sus aliados extranjeros. El colapso de la infraestructura y la rendición de cuentas en las naciones del continente ha alcanzado proporciones tan epidémicas que el soborno y la extorsión son el statu quo en muchas, si no en todas, las dependencias civiles y municipales, por no hablar de la alta política.⁶ Los recientes estudios

⁴ James Ogude, “The Cat that Ended Up Eating the Homestead Chicken: Murder, Memory and Fabulization in D. O. Misiani’s Dissident Music”, en James Ogude y Joyce Nyairo (eds.), *Urban Legends, Colonial Myths: Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton, Africa World Press, 2007, p. 183.

⁵ Chinua Achebe, *The Trouble with Nigeria*, Oxford, Heinemann Educational Publishers, 1983.

⁶ Freedom House, “Kenya”, en *Countries at the Crossroads, 2004: A Survey of Democratic Governance*, Nueva York, Freedom House, 2004.

empíricos realizados por G. Blundo y J.-P. Olivier de Sardan y los de N. B. Arifari y M. T. Alou han expuesto el largo alcance y la intensa compulsión de las prácticas corruptas en Nigeria, Benín y Níger en África occidental. Sus investigaciones los han llevado a la conclusión de que “en África existe hoy un sistema de corrupción generalizado [...] este sistema de ‘funcionamiento informal’ de las administraciones; y, finalmente, funcionarios honestos y competentes que evitan estos dos sistemas en su práctica profesional personal [pero] que no están ahora en posición de reformarlos”.⁷

A mediados de junio de 2007, al inicio de la investigación para este trabajo, el ministro de Información de Liberia, Lawrence Bropleh, dijo a James Butty, corresponsal de *Voice of America*: “Este gobierno ha declarado a la corrupción como el enemigo principal [...] La presidente [Ellen Johnson Sirleaf] siempre ha dicho que la corrupción es parte de nuestra cultura. La corrupción es parte de este gobierno porque es una mezcla de personas que han trabajado en gobiernos anteriores. *Old habits die hard*”.⁸

El nuevo gobierno de Liberia, como muchos otros del continente, llegó al poder con la promesa de erradicar la corrupción; pero, como muchos otros, se ha quedado corto frente a las expectativas del pueblo. Como Blundo señala, tales promesas son parte integral, si no obligatoria, del proceso político en muchas sociedades africanas. Sostiene además: “Todo cambio político en África plantea el tópico de la guerra contra la corrupción, esto es, la reprobación popular de las ganancias ilícitas de los gobernantes depuestos es usada para legitimar a las nuevas clases políticas”.⁹

⁷ Giorgio Blundo y Jean-Pierre Olivier de Sardan, “Everyday Corruption in West Africa”, en Blundo y Olivier de Sardan, *Everyday Corruption and the State*, Londres, Zed Books, 2006, p. 70.

⁸ Lawrence Bropleh, citado por James Butty en “Liberia / Corruption React – Bropleh / Butty – 06/13/07”, documento recibido por correspondencia electrónica.

⁹ Giorgio Blundo, “Corruption in Africa and the Social Sciences: A Review of the Literature”, en Blundo y Olivier de Sardan, *Everyday Corruption...*, op. cit., p. 47.

La corrupción en Kenia

La corrupción en Kenia se ha vuelto tan destructiva que la Coalición Nacional Arcoíris, partido del presidente Mwai Kibaki, llegó al poder con una plataforma cuya promesa principal fue desterrarla, o al menos reducir drásticamente su generalizada y áspera naturaleza. Cuatro años después, el consenso es que Kibaki y su gobierno han fracasado en cumplir su promesa. Los comentarios recientes en revistas como *Kwani?* describen¹⁰ el grado en que los miembros del gobierno de Kibaki están involucrados en prácticas ajenas a los límites legales. La más chocante y devastadora de estas acciones es quizá el escándalo Goldenberg.¹¹ La flor podrida de este robo institucionalizado brotó en la escena keniana a principios de la década de 1990, y sus efectos aún se resienten en la economía y la conciencia intelectual; irónicamente, la implicación directa de políticos de alto nivel de la camarilla de Kibaki no ha pesado mucho en su reputación política, por no hablar de su impunidad por la comisión de delitos que ellos mismos estaban obligados a evitar. Sin embargo, varios ciudadanos han denunciado fuertemente esta violación al juramento de los políticos electos de proteger sus intereses. Debemos tomar con cautela los comentarios de políticos como la presidente Sirleaf, de Liberia, quien planteó que la mentalidad codiciosa está profundamente arraigada en quienes han visto a políticos ambiciosos y corruptos ir y venir mediante las balas y las urnas por más de un siglo, algunas veces en rápida sucesión, otras en periodos largos y hasta “vitalicios”, algunas veces pacíficamente, y otras más mediante torrentes de sangre. Son raros los casos de personalidades y partidos en el poder que han resistido la tentación de explotar sus posiciones de autoridad y agasajarse con los despojos que ellos ven como

¹⁰ Billy Kahora, “The True Story of David Munyakei”, *Kwani?*, núm. 3, 2005 [?], pp. 38-98.

¹¹ El escándalo Goldenberg (compensación por exportaciones) ha sido una pena persistente en la psique nacional. Con la colaboración del ex presidente Daniel Arap Moi y su familia, el multimillonario keniano Kamlesh Pattni se las arregló para recibir pagos masivos por la exportación simulada de oro y otros minerales preciosos, robando así miles de millones de chelines kenianos a los causantes fiscales. Esta acción sin precedentes habría bastado para enjuiciar a Moi por corrupción en gran escala y fraude relacionado con el desfalco de fondos.

los merecidos frutos de su victoria. Esto no significa que la corrupción sea inherente a los kenianos o a la personalidad colectiva africana (si tal cosa existe).

Este fenómeno ha sido descrito por James Ogude en los siguientes términos: debemos “tratar de entender la persistente idea, al menos en la psique keniana, de que la nación es un ‘pastel’ para ser dividido entre los interesados. No es inusual ver a grupos de kenianos celebrar, a menudo en términos étnicos, que uno de los suyos haya obtenido un ministerio o un puesto en el gabinete”.¹²

Esto no significa decir que los kenianos son necesariamente más o menos igual de corruptos que otros africanos o, para el caso, que otros en cualquier parte del mundo. Como Ha-Joon Chang ha señalado, la comunidad internacional y organizaciones como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional han jugado un papel destacado en la definición del clima de opacidad y actividades explotadoras de varios países “en desarrollo”, entre los cuales Kenia puede ser sólo un caso.¹³

El auge de las prácticas corruptas en Kenia ilustra en parte la lógica tras la práctica del *majimboismo* o política étnica y la manera en que el legado británico de favorecer a unos grupos sobre otros, definidos en términos de linaje común, ha sido ardientemente abrazado y tenazmente practicado por kenianos de todos los orígenes. Aunque pienso que son excesivas las afirmaciones de algunos académicos en el sentido de que la literatura africana es siempre inherentemente política,¹⁴ la continua presencia de ingentes problemas sociopolíticos en países como Kenia intensifica la necesidad de trabajos que respondan a asuntos tan complejos de manera significativa. El trabajo de académicos pioneros como Abner Cohen¹⁵ y Karin Barber,¹⁶

¹² Ogude, “The Cat that Ended Up Eating the Homestead Chicken”, *op. cit.*, pp. 195-196.

¹³ Ha-Joon Chang, *Bad Samaritans: The Myth of Free Trade and the Secret History of Capitalism*, Londres-Nueva York, Bloomsbury Press, 2008.

¹⁴ Véase Ngũgĩ wa Thiong’o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Nairobi, East African Educational Publishers, 1981.

¹⁵ Abner Cohen, *Custom and Politics in Urban Africa: A Study of Hausa Migrants in Yoruba Towns*, Nueva York, Taylor & Francis, 2004 [1962].

¹⁶ Karin Barber, *The Generation of Plays. Yorubá Popular Life in Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

en Nigeria, demuestra las muchas maneras en que las formas culturales pueden comprometerse con proyectos políticos de esas sociedades y entre comunidades y otras poblaciones étnicas, nacionales e internacionales con las que tienen contactos político-culturales. Como Barber ha dicho al explicar su enfoque “generativo” de las formas africanas de expresión cultural popular:

Si lo que dicen los textos de la cultura popular africana es interesante; si lo que dicen es inseparable de la forma en que lo dicen; si esto, a su vez, está conformado por cómo esos géneros son producidos, entonces el enfoque comparativo que sólo yuxtapone “textos” deja afuera mucho de lo que es vital. En vez de eso, uno podría empezar por las condiciones, métodos de producción y las situaciones de vida de los productores y de las audiencias a las que éstos se dirigen.¹⁷

Así, el análisis de la importancia política de obras aparentemente dispares debe encarar la realidad de la que sus creadores emergen (que puede ser muy diferente a la de la mayoría de los kenianos) y las urgencias a las que sus obras responden. Aunque un solo trabajo puede ser insuficiente para esta tarea, intentaré algún avance en el breve espacio permitido.

El arte editorial keniano

La relevancia de tales realidades está demostrada por la reciente película keniana *Malooned*, cuyos dos protagonistas encerrados en un baño público un fin de semana de Pascua encaran el tribalismo y la manera en que afecta la interacción cotidiana en Kenia.¹⁸ Kevin Mwachiro señala: “Los prejuicios descritos en la película también tocan la naturaleza étnica de la política keniana”.¹⁹ El popular artista Eric Wainaina hace eco de los sentimientos expresados por Mwachiro en entrevistas recientes. Según él, “la cosa étnica es algo que los políticos usan realmente. Divi-

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ *Malooned*, dir. Bob Nyanja, reparto: Gabriella Mutia y Godfrey Odhiambo, Kenia, Cinematic Solutions, 2007.

¹⁹ Kevin Mwachiro, “Kenya ‘loo’ film gets global deal”, *BBC News*, 20 de julio de 2007.

de y vencerás, los británicos nos lo enseñaron y nosotros lo perfeccionamos”.²⁰

Las obras de arte creadas por los kenianos deben, lógicamente, reflejar la presencia de estas tendencias en su sociedad. Dada la situación en que muchos kenianos encuentran a su país, la mayoría de esas obras son críticas del actual estado de cosas. Los tres artistas examinados en este trabajo han producido obras comprometidas con el proyecto de exponer los bajos fondos de la sociedad keniana; en particular, la manera en que la búsqueda de ganancias personales, lícitas o ilícitas, ha corroído las estructuras sociales.

Moyez Vassanji es un escritor de origen afroasiático²¹ nacido en Kenia, educado en Tanzania y ahora radicado en Toronto, donde continúa escribiendo novelas a una velocidad impresionante. Su obra más reciente sobre África oriental es *The In-Between World of Vikram Lall* (2003). El protagonista está inspirado en el villano afroasiático del escándalo Goldenberg, un tal Kamlesh Pattni, quien, de hecho, se cree que es el manipulador tras los excesos deshonestos de esa intriga. La novela se ocupa de revelar la vida y las experiencias de los afroasiáticos en Kenia, sus tribulaciones y sufridas victorias en los últimos noventa años y la manera en que el ambiente político y social de Kenia ha contribuido al surgimiento de especuladores como Vikram Lall-Kamlesh Pattni.²²

Eric Wainaina es una de las estrellas ascendentes de la escena musical keniana, quien recientemente sacó su segundo álbum como solista en el país. Su obra es una compleja exploración de la cultura nacional keniana contemporánea e histórica. Sus canciones son interpretadas en varios idiomas, como swahili, kikuyu, dholuo, inglés e incluso chishona y panjabi. El autor

²⁰ *Idem.*

²¹ He escrito en otro lugar y con cierta extensión sobre la historia del resentimiento y la tensión entre los afroasiáticos a través de obras musicales y literarias en Kenia, Tanzania, Uganda, Zambia y Malawi. Véase Rosenberg, *Eastern African Popular Songs*, op. cit., pp. 137-144.

²² La presencia de afroasiáticos en Kenia tiene una historia de muchos siglos, pero existe la creencia común de que los indios fueron llevados por los británicos. Pese a la contribución de figuras como Pio Gama Pinto y Makhan Singh, el papel de los afroasiáticos como intermediarios y comerciantes en el periodo colonial sigue manchando su imagen como separatistas que intentan mantener su pureza cultural y “racial”, no obstante su insignificancia numérica en Kenia, Tanzania y Uganda.

también hace teatro y actualmente trabaja en varias obras dramáticas, incluida una versión contemporánea del mito de Lwanda Magere, figura seminal de la cultura luo; pero nuestro tema aquí son sus canciones, en particular dos que tratan directamente con la prevalencia y el poder de la corrupción en Kenia.

Godfrey Mwampembwa, *Gado*, es una figura veterana del cartón editorial, muy conocido en Kenia y Tanzania por su trabajo en *The Daily Nation*, principal periódico de Kenia por décadas. Verdadero internacionalista, *Gado* nació en Dar es Salaam, Tanzania, en 1969, pero ahora reside en Nairobi, donde realiza la mayor parte de su trabajo. Desafortunadamente, es el único artista a quien no pude entrevistar para este trabajo debido a su ocupada agenda y a que su sitio web estaba entonces en construcción. En este trabajo nos ocuparemos de su obra publicada entre 1992 y 2005, la cual trata sobre la corrupción en Kenia.

Antes de iniciar la discusión de las obras individuales es importante justificar las razones del análisis comparativo de tres géneros o medios de expresión. El análisis demostrará el grado y la manera en que los artistas kenianos usan varias técnicas y fuentes intelectuales para crear piezas expresivas que les “hablan” a sus audiencias de manera accesible y significativa. Esto se debe al hecho de que los conceptos de textualidad como fenómeno puramente literario no pasan incuestionados en Kenia, como en ninguna otra parte.²³ Samuel Oluoch Imbo, por ejemplo, ha dicho: “Texto es cualquier portador de significación. Es un sistema de signos concisamente diseñado, caracterizado por la consistencia interna de sus símbolos y de las convenciones específicas para explicar y asignar significados”.²⁴ Es razonable entonces buscar y estudiar las relaciones principales entre varios

²³ Un análisis extenso del concepto de hipertextualidad inherente se puede encontrar en los siguientes artículos de Aaron L. Rosenberg: “Remembered Intimacies: Tradition and Gendered Power in Tanzanian Creative Expression”, *Research in African Literatures*, vol. 43, núm. 1, 2012, pp. 118-135; “Form and Theme as Unifying Principles in Tanzanian Verbal Art: Elieshi Lema and Orchestra DDC Mlimani Park”, *Wasafiri*, vol. 26, núm. 1, 2011, pp. 40-49, y “The Literature of Song: Kantai and Wainaina’s ‘Joka’ as Syncretic Multi-Text”, *Journal of the African Literature Association*, vol. 1, núm. 2, 2007, pp. 108-128.

²⁴ Samuel Oluoch Imbo, *Oral Traditions as Philosophy: Okot p’Bitek’s Legacy for African Philosophy*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002, p. 51.

medios de expresión artística tal como son utilizadas en Kenia por artistas y audiencias. Como Johanness Fabian ha clarificado magistralmente en su estudio *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, las preocupaciones por los géneros y los medios por los cuales estas formas de expresión son activadas, plantean importantes cuestiones sobre la naturaleza del poder como realidad social. Fabian abunda que “los géneros tienen que ver con la autoridad y el orden [...] poder ejercido mediante actos de distinción e imposición, y poder sufrido por la negación del reconocimiento y por el sometimiento a criterios de distinción”.²⁵ No deseo efectuar lo que Fabian llama “reproducción impensada de nuestras propias categorías”,²⁶ pero dada la naturaleza del trabajo de estos tres artistas y de los medios para su diseminación, creo adecuado aplicar las categorías de novelista (Vassanji), cantautor (Wainaina) y cartonista editorial (*Gado*). También considero razonable pasar por alto la distinción entre la ficción de Vassanji como arte “elevado” y la obra de los otros artistas como “popular”.²⁷

A partir de teóricos como Bajtín, Riffaterre y otros, esta descripción explora los medios por los cuales se desarrollan la hipertextualidad y la intertextualidad en las obras referidas. Mi argumento es que lo que ocurre en ellas es una función de hipertextualidad e intertextualidad “inherentes”, más que explícitas; es decir, las obras se sobreponen entre sí de manera no necesariamente consciente (aunque lo contrario también es posible), sino por el hecho de que responden a circunstancias similares ante las que los artistas se colocan de manera similar y sobre las cuales tienen, inevitablemente, perspectivas similares. La respuesta a estructuras de poder justifica el análisis comparativo de su creatividad y del desafío a los kenianos (y otros) que ésta representa. Al comparar su trabajo espero socavar lo que veo como percepciones fallidas de los estudios literarios canónicos, que colocan la palabra escrita y las formas literarias “occidenta-

²⁵ Johannes Fabian, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1998, p. 42.

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁷ Véase una explicación más amplia de las relaciones entre expresiones literarias y populares en los contextos keniano y de África oriental en Rosenberg, *Eastern African Popular Songs*, *op. cit.*

les”, como la novela, en el centro de la enseñanza, a expensas de otros géneros que pueden y de hecho a menudo son tanto o más relevantes para las comunidades en las que son creados. Tales supuestos deben ser reevaluados caso por caso con el propósito de discernir los procesos reales mediante los cuales los individuos y las comunidades enfocan y aprecian la expresión creativa. Mediante la observación empírica podremos reconocer los recursos de los que los escuchas, lectores y participantes se valen en su intento de hacer sentido de los complejos sistemas de significación de creaciones artísticas que apelan a competencias interpretativas, que pueden ser radicalmente diferentes de las que se obtienen en Europa y Estados Unidos. La capacidad de leer entre varios sentidos semióticos parece estar bien desarrollada en la mente de los kenianos. Quizá la mayoría de ellos carecen de acceso a obras literarias como novelas, por razones económicas y de alfabetización, pero todos están expuestos a formas de expresión musical y cartones diariamente. Las políticas de recepción inherentes a las obras de estos artistas dejan claro el poder del género en la definición de audiencias y campos de difusión de obras individuales. Al mismo tiempo, deseo destacar la relevancia de todas estas formas de expresión al ayudar a definir un clima de pensamiento y acción respecto de la corrupción que, sin ser activista,²⁸ ayuda a provocar el goce de discursos que pueden llevar a la acción. Mi propósito aquí no es hacer juicios de valor sobre estos géneros, ni sobre su posible utilidad para el pueblo keniano, sino llamar la atención sobre la manera en que se comprometen con problemas sociales y, consecuentemente, llaman la atención de sus audiencias. Estos tres tipos de articulación se despliegan necesariamente en contextos físicos, y a menudo intelectuales, muy diferentes. Los temas que les conciernen, sin embargo, son frecuentemente similares y las percepciones de los artistas sobre ellos a menudo confluyen también.

Vassanji, Wainaina y *Gado* hablan sobre la corrupción de maneras distintas. Su interés en combatirla y en transformar los discursos con amplia circulación en las sociedades urbanas

²⁸ Eric Wainaina ha sido miembro activo de la organización Transparencia Internacional, dedicada a la exposición y disminución de las prácticas corruptas en el mundo.

de Kenia es ejemplo de lo que Fabian llama “capacidad reconocida [de la cultura popular] para organizar la resistencia al poder abusivo (o intrusivo)”.²⁹ Las limitaciones de las formas que ellos trabajan combinan con su visión intelectual, para permitirles crear obras de arte expresivo que exhibe diferentes aspectos del complejo problema de la corrupción. Aunque difícilmente podría sostenerse que estos tres hombres son artistas de raíces populares,³⁰ sería igualmente discutible descalificar su obra como irrelevante por intentar confrontar la corrupción y a la vieja guardia política keniana mediante la puesta en juego de presiones sociales que podrían hacer más costosa su práctica en términos políticos. De acuerdo con las ideas de la economía *public choice* propuestas por James Buchanan y Gordon Tullock, observamos que la presencia o la falta de tales presiones puede ayudar a “explicar o a describir los medios por los cuales se reconcilian intereses en conflicto. En un sentido genuino, la teoría económica también es una teoría de acción colectiva y, como tal, provee una explicación de cómo los intereses individuales distintos son reconciliados”.³¹ Como propone Ogude con la metáfora del pastel nacional, estos intereses individuales y las formas de asociación colectiva y patronazgo activadas por ellos sólo pueden confluir en una preocupación más generalizada por la salud de la nación como sociedad mediante la aplicación de una fuerza política que vuelva insostenibles tales formas de clientelismo patrimonialista. En los contextos kenianos esta situación es mucho más compleja y difícil por el legado de la intervención colonial británica que hizo del tribalismo un vehículo esencial de la distribución de recursos. Como Terence Ranger puntualizó hace treinta años,³² los aspectos supuestamente autóctonos e integrales de la identidad

²⁹ Fabian, *Moments of Freedom*, op. cit., p. 41.

³⁰ Este término fue usado recientemente en un *blog* sobre la obra del joven fotógrafo keniano Boniface Mwangi [www.warscapes.com/conversations/bury-vultures], punta de lanza de una campaña contra la corrupción en Kenia consistente en exhibiciones itinerantes y *rallies* de fotografía y grafiti [www.mavultures.com].

³¹ James M. Buchanan y Gordon Tullock, *The Calculus of Consent: Logical Foundations of Constitutional Democracy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1962, p. 5.

³² Terence Ranger, “The Invention of Tradition in Colonial Africa”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 211-262.

étnica fueron manipulados por los colonialistas británicos para controlar mejor a sus súbditos coloniales mediante las tácticas de “divide y vencerás”. Puede sostenerse que métodos similares de distracción y prestidigitación siguen siendo empleados por la élite política multiétnica keniana a fin de mantener sus posiciones de poder económico a través de la propagación de animosidades étnicas.

La novela de Vassanji, al hacer un relato ficticio del escándalo Goldenberg, usa un conjunto de medios y técnicas expresivas. Su dilatada prosa narrativa le permite desarrollar una diversidad de tramas y subtramas en más de 360 páginas. Como se explicará con mayor detalle enseguida, estos aspectos formales y técnicos de la novela no son neutrales. Como Maughan-Brown ha señalado, “la obra literaria es justo eso, una obra [...] Forma y contenido de la obra literaria serán determinados por las condiciones de su producción en una coyuntura histórica específica”.³³

Así, no todos los kenianos serán receptivos a la forma, contenido y lenguaje del texto. Esto podría ser parte de la razón por la que, en Kenia, como Vassanji mismo ha dicho, ha habido pocos esfuerzos por distribuir su novela después de su visita a Nairobi.³⁴ Esto no significa que las realidades históricas narradas en la novela sean irrelevantes para el pueblo keniano en su conjunto, sino que la aparente opacidad formal (e inaccesibilidad) del texto, no digamos su costo prohibitivo, hacen difícil adquirirlo, así que resulta ignorado por mucha gente. Como Vassanji ha declarado, la recepción más intensa ha ocurrido en las presentaciones que él mismo ha hecho para promover el libro. Ha contado que “los asiáticos de Kenia se han echado a llorar al comprender que su historia no había sido contada. Verlo y escucharlo ha sido una experiencia conmovedora para mí”.³⁵

Eric Wainaina también busca aprovechar las representaciones de sus creaciones verbales, sobre todo las canciones, las

³³ David Maughan-Brown, *Land, Freedom & Fiction: History and Ideology in Kenya*, Londres, Zed Books, 1985, p. 11.

³⁴ M. G. Vassanji, entrevista con el autor para Voice of America, 14 de julio de 2007.

³⁵ *Idem*.

cuales son de primera importancia. Como se ha observado en otra parte, incluso ha transmitido obras literarias en forma de canciones a solicitud de editores kenianos que se han propuesto hacer su trabajo más accesible a las audiencias de Kenia.³⁶ El contenido de sus canciones es también, como él mismo ha dicho, producto de una consideración esmerada y de la investigación de temas relevantes para el pueblo keniano. Las dos canciones que serán analizadas aquí son “Nchi ya Kitu Kidogo” (La tierra del soborno), incluida en *Sawa Sawa*, su primer álbum (2001), y “Dunia Ina Mambo” (El mundo está lleno de problemas), de *Twende Twende*, su segundo álbum (2006). En entrevistas recientes, Wainaina ha explicado que el contenido de su primer álbum como solista fue resultado de un esfuerzo consciente por volver a comprometerse con las realidades de Kenia después de una larga estancia en la escuela de música Berklee de Estados Unidos. En sus propias palabras:

Cuando vine a Estados Unidos estaba tratando de hacer un disco. Un amigo me dijo: “Mira, si quieres hacer un disco para kenianos tienes que ser relevante para ellos”. Así que me tomé un tiempo y volví a mi país para sumergirme en su música y en lo que estaba pasando. Me levantaba cada mañana, leía periódicos, me reunía con algunos músicos y dedicaba ocho horas diarias a tratar de escribir.³⁷

“Nchi ya Kitu Kidogo” es ciertamente una de las canciones más famosas o infames de ese álbum y, debido a su mensaje de anticorrupción directo, ha topado con la resistencia y la censura de las autoridades kenianas. “Dunia Ina Mambo”, de su segundo álbum, continúa, en una vena ligeramente menos polémica, su ataque a la corrupción. La continuidad de este tema en el trabajo de Wainaina puede estar relacionada con su participación en Transparencia Internacional, lo cual lo confronta constantemente con las realidades de su país. Al ser interrogado sobre el nivel de la corrupción en Kenia, explicó:

La corrupción sigue ahí. El soborno sigue ahí. Hasta ahora se me sigue pidiendo no cantar la canción en funciones presidenciales. Y lo frustrante

³⁶ Véase Rosenberg, “The Literature of Song”, *op. cit.*

³⁷ Eric Wainaina, entrevista con el autor y clase de swahili 002 en la Pennsylvania State University, 5 de mayo de 2007.

es que el actual gobierno llegó al poder con una plataforma anticorrupción. Así que esto es muy frustrante. De seguro la corrupción en Kenia no es tan mala como lo fue en la época de Moi. Pero la plataforma [del gobierno actual] fue cero tolerancia a la corrupción, así que aun uno por ciento de corrupción es suficientemente malo para los kenianos.³⁸

Los cartones editoriales de *Gado* parecen dar crédito a la declaración de Wainaina. Sus cáusticos dibujos sobre las debilidades y las insensateces de las figuras de autoridad kenianas siguen manando de su lápiz; ha descrito con desfachatez el ascenso al poder de Mwai Kibaki a la caída de Moi como “el fin de un error... y el comienzo de otro”, según el título de su más reciente colección de cartones. El estudio de Grace Musila sobre la obra de *Gado* (2007)³⁹ se ocupa principalmente de su trabajo entre 1992 y 1999; también examina sus técnicas satíricas, pero no analiza directamente la correlación entre sus cartones y otras obras de arte de Kenia. Mi propósito es cubrir ese hueco. La inclusión de su obra es relevante porque nos permite considerar la manera en la que el arte visual incorpora elementos de expresión textual y contextual, tal y como son articulados por otras obras musicales y literarias. También nos lleva a examinar la intensidad de la corrupción en Kenia, la cual ha movido a artistas tan diversos a crear obras al respecto.

Intención editorial

¿Cuál es el punto de todos estos intentos de combatir la corrupción en Kenia? ¿Es unánime la perspectiva de los tres artistas sobre el problema? ¿Tratan ellos de la misma manera y llegan a idénticas conclusiones sobre la naturaleza y las soluciones de asunto tan complejo? Una respuesta afirmativa sería un disparate total; pues lo que tienen en común no es una misma posición sobre el problema, sino el reconocimiento de que la corrupción se ha vuelto un parásito omnipresente que debe ser entendido y resistido.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Grace A. Musila, “Democracy: Laughter in Gado’s Editorial Cartoons (1992-1999)”, en Ogude y Nyairo (eds.), *Urban Legends, Colonial Myths, op. cit.*, pp. 97-124.

La novela de Vassanji, acaso por su extensión y alcance, y en consecuencia por su capacidad de conjuntar una diversidad de elementos, presenta, como documento autosuficiente, la versión más compleja y matizada de la corrupción entre las obras aquí analizadas. Pero Wainaina y *Gado* también han creado cuerpos de obra que tratan numerosos y variados aspectos de la corrupción. Esto no quiere decir que toda su obra se refiera al mismo problema; sólo una parte significativa de ella, y sus obras individuales, al ser correlacionadas, ofrecen una visión similarmente diversa de las prácticas corruptas y sus efectos debilitantes sobre los africanos del este, individual y colectivamente.

El protagonista de *The In-Between World of Vikram Lall* es un personaje vagamente basado, según el autor, en Kamlesh Pattni, uno de los conspiradores del escándalo Goldenberg. Un miembro chovinista de cualquier comunidad distinta a la afroasiática podría encontrar a Pattni y Lall casi idénticos, pero Vassanji ha explicado las diferencias. Dice que “los orígenes [de Pattni] son muy diferentes: mi personaje es punjabi, mientras que este individuo es indio gujarati, creo que nacido en Mombasa [...] Es muy diferente, muy enigmático, según entiendo. Realmente no lo conozco”.⁴⁰ Los asuntos en torno de Pattni, sin embargo, así como las actuales circunstancias de la sociedad keniana, son definitiva y explícitamente las bases de la trama, pues, como Vassanji explica, él “sólo usó el escándalo, pero en el ambiente de Kenia, Tanzania o, supongo, cualquier otro país, la corrupción es parte de la vida. Se habla de ella todos los días. Así que no fue difícil pensarlo. Sólo necesité un gran escándalo que involucrara... que reflejara su ascenso entre los poderosos”.⁴¹

La vida de Lall, sin embargo, como el texto la describe, es mucho más que la infamia en la que eventualmente cayó. Un punto en el que el autor acierta es la descripción de las maneras en que los afroasiáticos como Lall han interactuado con los africanos “nativos” en la construcción del país en que viven. Como Vassanji ha dicho: aunque a los indios se les impedía,

⁴⁰ Vassanji, entrevista con el autor para Voice of America, *op. cit.*

⁴¹ *Idem.*

a menudo, convertirse en granjeros, había diversas maneras en las que “ponían sus manos a trabajar en la tierra”; como trabajadores del ferrocarril, por ejemplo. Ésta es una faceta de la vida de los afroasiáticos que figura prominentemente en la novela y sirve para demostrar la industria y el propósito común que compartieron con blancos y negros. Dada la difundida animosidad entre afroasiáticos y otros africanos, la historia de Vassanji y la esmerada manera en que es narrada cumplen varias tareas valiosas. La vida relativamente privilegiada de Lall *vis-à-vis* sus compatriotas en la Kenia posindependiente no excusa su eventual caída en prácticas corruptas, pero sí contribuye a explicarla, más allá de los prejuicios reduccionistas y racistas que podrían ver su estatus de *muhindi* o indio como causa suficiente para traicionar la confianza de sus compatriotas kenianos. Lejos de hacer eco de tan absurda generalización, Vassanji nos conduce a observar las altas posiciones de poder en Kenia y nos ofrece un relato íntimo, aunque ficticio, del egoísmo, la deshonestidad y la brutalidad de los kenianos de “buena fe”, definidos extensamente sobre bases raciales, que han arribado al poder en la Kenia independiente. El hecho de que Vassanji enfoque su luminosa lámpara para explorar las actividades del mismo primer presidente es significativo en la medida en que representa un abandono del culto a la personalidad en el que Kenyatta se las arregló para, literalmente, santificarse a sí mismo en términos de su sepultura y estatuaría, y figuradamente en los discursos adulatorios que muchos kenianos adoptaron después de su muerte. El Kenyatta de Vassanji, en cambio, es un político supremamente calculador en su intención por demostrar y consolidar su poder político y económico sin consideración de las necesidades de su empobrecida nación, con las que a menudo entró en colisión. Aunque Vassanji ha declarado estar convencido de la notable perspicacia política de Kenyatta, también ha expresado su decepción ante el hecho de que haya tan pocas historias, si hay alguna, que relaten directamente su vida. No digamos biografías completas que describan sus logros y fracasos como figura prominente de Kenia y de África continental. El relato contenido en la novela puede ser, de hecho, un intento por arrojar luz sobre la personalidad y la carrera de Kenyatta. Una de las deficiencias notables de su gobierno fue su fallido

intento por desarrollar la escena socioeconómica keniana para crear una situación más igualitaria, a fin de facilitar el avance de la población. Como Maughan-Brown ha demostrado, el *modus operandi* del régimen de Kenyatta (y uno podría argumentar que hasta el presente) fue la consolidación y acumulación de poder, no sólo por él mismo, sino también por sus compinches. Aunque la pesada retórica marxista del análisis de Maughan-Brown es algo difícil de digerir, a veces el autor hace magníficas observaciones sobre la naturaleza y mandato del poder presidencial y el grado en el cual tales fortalezas ejecutivas han sido usadas y abusadas para fines que raras veces han servido a los mejores intereses de las mayorías kenianas. En el caso de Kenyatta, afirma que no hubo “tomas de decisiones colectivas en su gabinete”,⁴² lo que condujo a una situación en la que Kenyatta fue “de facto más poderoso que el parlamento, lo que lo habilitó para ejercer poderes arbitrarios y extrademocráticos para proteger los intereses de la burguesía”.⁴³ Una parte de la intención de Vassanji en su novela, como él mismo lo ha dicho en entrevistas, es explicar la naturaleza casi compulsiva de la corrupción de muchos miembros de diversos sectores económicos, quienes son atraídos a las prácticas corruptas no sólo por la facilidad de realizarlas, o de forzarlas si es necesario, sino también por la necesidad real de cometerlas para conservar el empleo propio e, irónicamente, para mantener la reputación personal. Como Alou ha observado respecto del sistema legal de África occidental: “el desafío de aplicar la ley haciendo el trabajo propio normalmente y preservando la integridad, deviene una vocación heroica y, consecuentemente, entraña una alternativa de vida que pocos jueces son capaces de ejercer por su costo social”.⁴⁴ Presento estas observaciones por ser análogas a las circunstancias a las que el protagonista de Vassanji se ve expuesto como asistente personal del ministro de Transporte, Paul Nderi. Ni Alou ni yo mismo ni Vassanji intentamos justificar a los perpetradores de acciones corruptas. Es importante, sin embargo, tratar de entender las maneras en

⁴² Maughan-Brown, *Land, Freedom & Fiction*, *op. cit.*, p. 192.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Mahaman Tidjani Alou, “Corruption in the Legal System”, en Blundo y Olivier de Sardan, *Everyday Corruption...*, *op. cit.*, p. 151.

que la corrupción está imbricada en las relaciones sociales y profesionales de Kenia y proceder desde una perspectiva empírica y exploratoria, no simplemente condenatoria.

Esto es lo que Vassanji ha hecho, en efecto, en el contexto de su novela. Narra el colapso de los principios éticos de Vikram Lall y subsecuentemente el colapso de su vida (¿de qué otra manera podríamos expresarlo?) a través del aislamiento que siente frente a todos y todas las personas cercanas a él. Esta soledad total es literal en su vuelo a Canadá, donde es acosado por la memoria de su amigo Njoroge y por las causas a las que se dedicó (las que eventualmente le cobrarían la vida) en la persona de su hijo Joseph, quien ha venido a vivir con Lall, en una suerte de exilio, a fin de evitar los daños colaterales de sus propias actividades políticas radicales. El regreso de Lall a Kenia, al final de la novela, es aparentemente motivado por el deseo de redimirse ante sí mismo, si no ante los ojos del público keniano. Como él mismo dice: “no hay más alternativa que regresar a Nairobi y enfrentar mi destino”.⁴⁵ Pese al hecho de que las páginas finales de la novela están saturadas de un temor intenso, pues ninguna escena parece libre de la empalagosa presencia de los oficiales de la Agencia Especial y los sicarios que intentan desaparecerlo, es igualmente cierto que Lall está también convencido de que hay “algo inmensamente familiar en la sensación de la noche fría de Nairobi que nos dice que estás en casa, que para bien o para mal, es donde perteneces”.⁴⁶ La incierta nota final hace que la narración no escatime ninguna deliberación extensa sobre el destino del político corrupto y, por el contrario, termina en llamas. El que el lector esté, de hecho, terminando de leer el mismo documento que Lall se precipita a salvar de las llamas en su cuarto, deja diversas opciones de reflexión. Lo que no funciona es dilatarse en los aspectos legalistas del regreso del narrador a la normalidad y su potencial reintegración a la sociedad. En vez de eso, la novela se ocupa de explorar la vida de Vikram Lall-Kamlesh Pattni y la forma en que su posición particular como afroasiático y, por lo tanto, como individuo “intermedio” contribuyó a sus actividades ilegales.

⁴⁵ M. G. Vassanji, *The In-Between World of Vikram Lall*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2004, p. 349.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 353.

Los cartones de Godfrey Mwampembwa (*Gado*) en su más reciente colección, *The End of an Error and the Beginning of a New One!* (2000-2005), reflejan de muchas maneras el contenido temático de la novela de Vassanji. Pero sus comentarios sarcásticos y cáusticos son muy diferentes de la complicada y ambigua figura de Vikram Lall. A diferencia de su colección anterior, *Democracy!*,⁴⁷ *The End...* trata casi exclusivamente lo que Mbaku ha llamado “corrupción política”⁴⁸ en los más altos niveles, no en los más bajos de la cadena. Las categorías de Mbaku se refieren a los diferentes niveles de corrupción y, hasta cierto grado, a las necesidades a las cuales responden. Corrupción “política” se refiere a las acciones que interfieren con los procesos de gobierno en todos los niveles, incluidos los procesos electorales y los de reformas constitucionales. Esto se distingue de la corrupción burocrática, que “involucra el mal uso de los puestos públicos para obtener ganancias privadas”.⁴⁹ Mientras el análisis de Musila de los comentarios satíricos de *Gado* subraya el hecho de que muchos de sus cartones en *Democracy!* exponen la corrupción tal y como es propagada y sentida por la gente común de Kenia,⁵⁰ lo que vemos en su última colección es una concentración mayor en los mecanismos de corrupción tal y como son practicados por quienes ocupan posiciones de poder político. Una revisión cuidadosa de los cartones de *Gado* en el sitio web gado.net lo confirma, pues bajo el encabezado “corrupción” hay más de 60 cartones; casi ninguno de ellos enfoca la corrupción de bajo nivel. Su énfasis en la corrupción de alto nivel hasta casi excluir el resto podría explicarse por el hecho de que ha habido muchos casos cruciales que han involucrado a políticos en las más altas posiciones y responsabilidades en Kenia. La defenestración de Moi por una tropa de interesados y la reforma constitucional abortada, así como el deslucido, si no contraproducente, esfuerzo nacional contra la corrupción son temas tan apremiantes que quizá los asuntos de nivel más

⁴⁷ Godfrey Mwampembwa, *Democracy!*, Nairobi, Sasa Sema Publications, 2000.

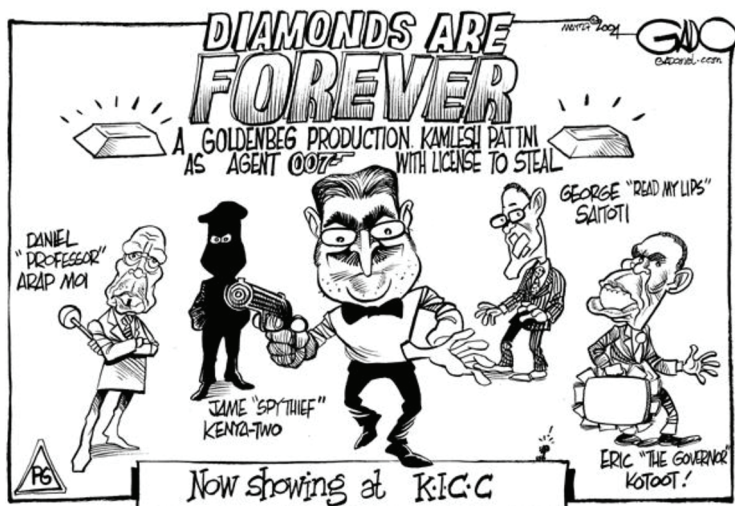
⁴⁸ John Mukum Mbaku, *Corruption in Africa: Causes, Consequences, and Cleanups*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 12.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ Godfrey Mwampembwa. [www.gadonet.com/gcart.asp?w=,108,13,80,137,23,224,21,47,60&c=,108,13,80,137,16,188,20,36,45,63, consultado el 15 de julio, 2012.]

bajo se han vuelto secundarios. *Gado* enfoca a esas figuras de alto nivel con agudeza, pero ha dejado de lado el hecho de que la corrupción, en palabras de Musila, “no es dominio exclusivo de los ‘poderosos’; es un cáncer que ha invadido a la sociedad keniana, independientemente del estrato social”.⁵¹

Las causas de la reciente preocupación de *Gado* por la corrupción de élite que deseo destacar se cruzan significativamente con las que mueven a Vassanji y a Wainaina en la medida en que los tres están comprometidos a confrontar decididamente la realidad de la sociedad keniana contemporánea y la sombría naturaleza de su ambiente. Para empezar, demos un vistazo a un reciente cartón de *Gado* sobre el escándalo Goldenberg, como apareció en *The Daily Nation* el 27 de mayo de 2004.



La interpretación de *Gado* del escándalo Goldenberg como película de espionaje barata, con todos sus intrínquilis, deriva de una declaración de Kamlesh Pattni ante la comisión investigadora del caso. La cita está incluida en la reproducción del cartón

⁵¹ Musila, “Democracy: Laughter in Gado’s Editorial Cartoons (1992-1999)”, *op. cit.*, p. 108.

en la colección mencionada y dice: “Fue exactamente como una película de James Bond, señores”.⁵² En el cartón de arriba se aprecia la sátira y la caricatura, ambos medios destacados por Musila como fundamentales en el arte de *Gado*. En primer lugar, el diseño tipo cartel de cine da al trasunto la apariencia de falsedad extravagante y egoísmo superficial. La infantil codicia de todos los personajes involucrados está bien representada en sus expresiones, particularmente en la de Pattni, al centro de la escena. Su tamaño desmesurado y su visaje maniaco y sin rasurar parecen encaminarse amenazadoramente al lector, y sus manos, la derecha empuñando una pistola y la izquierda extendida como si fuera a atrapar al lector, completan el retrato intimidante de un hombre convertido en epítome de la depravación moral desde su caída en la infamia, después de que el escándalo se hizo público. Ciertamente, *Gado* no hace intento alguno por explicar las acciones del personaje a los lectores, ni por evocar simpatía por él como víctima de las circunstancias. Esto, desde luego, acorde con los principios básicos de la sátira como forma expresiva que expone la debilidad y las fallas humanas al “ridículo y la burla” del público.⁵³ El hecho de que un artista con semejante intención satírica exhiba su trabajo en un diario de circulación nacional me parece adecuado a esta clase de presentación; es decir, la preferencia de *Gado* por lo sardónico y su estilo aparentemente simple encajan en el lugar en que publica. Así como el periódico está diseñado para presentar los hechos e informar al lector lo que ocurre en el ambiente inmediato y global, los cartones de *Gado* intentan presentar la verdad de la vida en Kenia (y de todas partes del continente africano) de manera concisa. No es coincidencia que el cartonista incluya extractos textuales de periódicos y otros “documentos neutrales”, como el reporte de la Comisión Goldenberg arriba citado. La contradicción entre los escuetos reportes de estos textos y los risibles retratos de personajes y circunstancias pone en relieve la vena humorística de *Gado*. Aun al tratar temas tan graves como la corrupción y el abuso de poder, la perspicaz descripción de *Gado* hace al lector reírse a pesar de sí mismo. Sin

⁵² Godfrey Mwampembwa, *The End of an Error and the Beginning of a New One*, Nairobi, Sasa Sema, 2006, p. 62.

⁵³ *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*, ed. 1983.

importar lo sombrío, la aparente intratabilidad del problema y el cinismo de los personajes, queda la posibilidad de mitigar nuestra desesperanza (no nuestra determinación de mejorar las circunstancias) mediante la ridiculización de quienes cometen los actos satirizados por *Gado*.

Estrategias similares son las usadas por el compositor Eric Wainaina en muchas de sus canciones. Aunque no todas las incluidas en sus dos álbumes como solista se refieren a la corrupción como mal social, su preocupación por el problema es clara. Este punto es acentuado por su participación en Transparencia Internacional y su trabajo extramusical en Kenia. Como ha dejado claro en entrevistas recientes, Wainaina ve las cada vez más desmesuradas prácticas ilícitas de los funcionarios kenianos de todos los niveles de poder como uno de los mayores obstáculos al progreso del país en el pasado y el presente.⁵⁴ También ha declarado que, en su opinión, la política es una tarea muy comprometedora para los músicos: “Como figuras públicas necesitamos ser cuidadosos de no usar la plataforma para buscar ganancias políticas [...] El problema es que cuando usas una plataforma, la gente te ve de manera particular, y a fin de cuentas resulta redituable usarla para obtener ganancias políticas”.⁵⁵ Las canciones que examinaremos a continuación no tratan con esta clase de conducta antiética, sino que encaran dos formas de corrupción muy difundida, pero diferentes a las descritas en la novela de Vassanji y satirizadas en los cartones de *Gado*. Las canciones “Nchi ya Kitu Kidogo” (El país del soborno) y “Dunia Ina Mambo” (El mundo está lleno de problemas) tratan de la extorsión y la incompetencia policiaca, el colapso del sistema de salud pública y la corrupción judicial.

La primera se ha vuelto un clásico *underground* en Kenia sólo por haber sido prohibida en la estación de radio del gobierno. Pese a que no menciona nombres ni apunta a blanco alguno en la jerarquía política, el gobierno se sintió amenazado por su decidida postura contra la corrupción. Como Wainaina declaró: “ha circulado un memo [...] que ellos [los funcionarios de Kenya Broadcasting Corporation] no deberían poner la

⁵⁴ Wainaina, entrevista con el autor y clase de swahili 002 en la Pennsylvania State University, 5 de mayo de 2007.

⁵⁵ *Idem*.

canción”. El compositor parece haber pasado dificultades para omitir condenas directas o nombres. Debido a su fuerte condena sin acusar a persona alguna, la reticencia del autor podría ser vista como una consecuencia de la política gubernamental de cero tolerancia a la denuncia de la corrupción. Los oficiales aludidos permanecen anónimos cuando Wainaina se dirige a ellos con el estribillo “Ukitaka soda ewe inspekta, burudika na Fanta” (“Si lo que buscas es un refresco, inspector [de la policía], disfruta una Fanta [la marca de refresco]”). El compositor practica lo que predica en esta canción y en una entrevista pidió a sus escuchas que resueltamente se negaran a involucrarse en la corrupción policiaca:

[...] en el momento en que das un soborno a un oficial de policía, o aceptas pagarlo, le estás dando un poder que no tiene [...] La policía keniana tiene un lema que reza “Utumishi kwa Wotye”, que significa servicio para todos. Aun si eres arrestado por hacer algo ilegal, como conducir un auto sin seguro, lo peor que te puede pasar es ser citado a comparecer en la corte al día siguiente. Pero de ninguna manera debes estar dispuesto a pagar un soborno.⁵⁶

Pese a su decidida postura contra la corrupción, Wainaina evita acusar a funcionarios específicos; tampoco a los empleados del hospital Kenyatta, quienes, como denuncia la canción, se ven obligados a vender las autorizaciones para ocupar camas porque el pago de su salario tiene varios meses de retraso. Estas patéticas circunstancias, más el hecho de que el hospital ha sido dejado sin medicamentos, hacen que uno reciba tratamiento sólo por un golpe de suerte. En la raíz de tan catastróficas ineficiencias y prácticas de extorsión está un sistema legal que, en palabras de Wainaina, “Mahakamani hela ndio haki / Kwa elfu chache mshtakiwa ndiwe mshtaki / Ushahidi huwa utajiri” (En la corte, la verdad es el dinero / Por unos cuantos miles, el acusado se vuelve acusador / La riqueza es el testigo).

La canción “Dunia Ina Mambo” (El mundo está lleno de problemas), de su más reciente álbum, muestra inequívocamente que sus preocupaciones como compositor han cambiado un poco debido a que las circunstancias de Kenia han cambiado un

⁵⁶ *Idem.*

poco también. Aquí Wainaina prescinde del tono directo y de la objetividad casi periodística. Su crítica social es presentada como conversación entre Satán y san Pedro. Se trata de una exploración de la realidad keniana actual en la forma de cuento popular, una descripción no canónica y algo irreverente de la ingenuidad o ignorancia interesada de los poderes cristianos ante la victoria de Satán en la Tierra, al parecer sin mover un dedo. La narración empieza abruptamente así: “Shetani aka-mwuliza Mtakatifu Petero / Umewahi kuangalia huko chini? / Mtu masikini akiiba mkate / Atavalishwa pingu miaka mine / Lakini tajiri anayezorotesha / Umaskini w anchi nzima / Anachekacheka na hakimumu / Baade wapo wote pamoja mi-kahawani” (Satán preguntó a san Pedro / ¿Has visto alguna vez hacia abajo? / Donde si un mendigo roba un mendrugo de pan / Será encadenado cuatro largos años / Pero el rico que despoja al país / Y lo chupa hasta secarlo / Se ríe con el jugo entre sus dientes / Y luego deja de beber).

Lo cual significa que Satán mismo se ha retirado del mundo porque el propio apetito de la gente por el mal le ha permitido tomar vacaciones permanentes, así que su intervención es innecesaria. Estos sentimientos se reflejan también en algunos cartones de *Gado* que describen la complicidad de la gente común con la corrupción, según la exploración de Musila.⁵⁷ Vasanji, asimismo, crea un personaje compasivo cuya experiencia vivida y naturaleza de carácter plenamente desarrollada hacen de él cualquier cosa menos un criminal impersonal y extraño.

Los tres artistas exponen, pues, de una u otra manera, la supuesta omnipresencia de la corrupción en la sociedad keniana. Esto es un logro en sí mismo, considerando el silencio oficial y extraoficial que a menudo envuelve el problema. Como Blundo señala: “el fenómeno de las prácticas corruptas no se presta al método de la observación participante, pues involucra conductas que los actores tienden a mantener en secreto y cuya divulgación entraña riesgos”.⁵⁸

⁵⁷ Musila, “Democracy: Laughter in Gado’s Editorial Cartoons (1992-1999)”, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁸ Blundo, “Corruption in Africa and the Social Sciences”, *op. cit.*, p. 18.

Conclusión

Al revelar tales acciones de corrupción, Vassanji, *Gado* y Wainaina logran dificultar su práctica en el sentido de que el escucha y el lector encontrarán más difícil ignorar la censura relacionada. Vassanji lo hace mediante la plena caracterización compasiva del protagonista Vikram Lal; *Gado*, mediante el retrato de individuos de los niveles sociales alto y bajo involucrados en la corrupción, así como con las descripciones, a menudo humorísticas, de sus debilidades humanas, con la implicación de que el lector podría compartirlas. Wainaina elabora este complejo intercambio mediante el tono y las formas del mensaje en sus canciones. Así, pues, los tres artistas emiten mensajes similares basados en temas similares, pero con medios totalmente diferentes. Previsiblemente, el medio más próximo que plantea, o al menos implica, un curso de acción para la audiencia, es la canción “Nchi ya Kitu Kidogo” de Wainaina, en la que el cantante parece instruir exactamente al escucha lo que debería decir a los oficiales que exigen sobornos, sin ser demasiado explícito, si bien, como ha dejado claro en entrevistas, cree (y lo asume prácticamente) en la cero tolerancia a la corrupción.

Como artistas que trabajan en el mismo país y que en consecuencia están expuestos a presiones e inspiraciones similares, es claro que novelistas, compositores y cartonistas, junto con el resto de la población, estarán contra la corrupción y, por lo tanto, sujetos a ella de una u otra manera. Bajo el régimen actual, que parece tener una actitud indulgente hacia sus críticos, no es sorprendente que muchos artistas que trabajan con estos medios se sientan compelidos a responder con opiniones similares a un mal tan destructivo de su sociedad. Podemos definir entonces la obra de estos tres artistas y de otros similares como “inherentemente” intertextual; es decir, que ellos responden a circunstancias similares con la creación de obras que articulan su contenido y mensaje mediante personajes, circunstancias y eventos que resuenan significativamente entre ellos.

En estos casos podríamos definir el *hipotexto*⁵⁹ como la omnipresencia y prevalencia de narrativas sobre la corrupción

⁵⁹ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

en la vida de los kenianos. Por lo tanto, todos los artistas sensibles a las realidades vividas de su audiencia se ven constreñidos a encarar este problema con cualesquiera de los medios a su disposición. El hecho de que los kenianos (y otros) consuman tales obras como textos comerciales y reproduzcan prolíficamente sus mensajes sirve para demostrar la importancia y el ingenio estético de esas obras. Tal popularidad nos obliga, como académicos literarios, artísticos y musicales, a reexaminar las categorías en las que ubicamos las obras de arte. El reconocimiento de la fluidez y la interactividad de estas formas de expresión arrojará luz sobre la naturaleza de la cultura expresiva en Kenia y en todas partes, incluidos los países que ahora han adoptado la etiqueta de “desarrollados”, y puede abrir nuevas avenidas de análisis en general. ❖

Traducción del inglés: Ramón Cota Meza

Dirección institucional del autor:
Centro de Estudios de Asia y África
El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Sta. Teresa,
10740, México, D.F.
✉ alrosenberg@colmex.mx

Bibliografía

- ACHEBE, Chinua, *The Trouble with Nigeria*, Oxford, Heinemann Educational Publishers, 1983.
- ALOU, Mahaman Tidjani, “Corruption in the Legal System”, en Giorgio Blundo y Jean-Pierre Olivier de Sardan, *Everyday Corruption and the State*, Londres, Zed Books, 2006, pp. 137-176.
- BARBER, Karin, *The Generation of Plays. Yorùbá Popular Life in Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- BLUNDO, Giorgio, “Corruption in Africa and the Social Sciences: A Review of the Literature”, en Giorgio Blundo y Jean-Pierre Olivier de Sardan, *Everyday Corruption and the State*, Londres, Zed Books, 2006, pp. 15-68.
- BLUNDO, Giorgio y Jean-Pierre Olivier de Sardan, “Everyday Cor-

- ruption in West Africa”, en Blundo y Olivier de Sardan, *Everyday Corruption and the State*, Londres, Zed Books, 2006, pp. 69-109.
- BUCHANAN, James M. y Gordon Tullock, *The Calculus of Consent: Logical Foundations of Constitutional Democracy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1962.
- BUTTY, James, “Liberia / Corruption React – Bropleh / Butty – 06-13-07”, documento recibido por correspondencia electrónica. [Africa-newsshare@voanews.com, 13 de junio de 2007.]
- CHANG, Ha-Joon, *Bad Samaritans: The Myth of Free Trade and the Secret History of Capitalism*, Londres-Nueva York, Bloomsbury Press, 2008.
- COHEN, Abner, *Custom & Politics in Urban Africa: A Study of Hausa Migrants in Yoruba Towns*, Nueva York, Taylor & Francis, 2004 [1962].
- FABIAN, Johannes, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1998.
- FREEDOM HOUSE, “Kenya”, en *Countries at the Crossroads, 2004: A Survey of Democratic Governance*, Nueva York, Freedom House, 2004.
- IMBO, Samuel Oluoch, *Oral Traditions as Philosophy: Okot p'Bitek's Legacy for African Philosophy*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002.
- KAHORA, Billy, “The True Story of David Munyakei”, *Kwani?*, núm. 3, 2005 [?], pp. 38-98.
- Malooned* [película], dir. Bob Nyanja, reparto: Gabriella Mutia y Godfrey Odhiambo, Kenia, Cinematic Solutions, 2007.
- MAUGHAN-BROWN, David, *Land, Freedom & Fiction: History and Ideology in Kenya*, Londres, Zed Books, 1985.
- MBAKU, John Mukum, *Corruption in Africa: Causes, Consequences, and Cleanups*, Lanham, Lexington Books, 2007.
- MUSILA, Grace A., “Democracy: Laughter in Gado's Editorial Cartoons (1992-1999)”, en James Ogude y Joyce Nyairo (eds.), *Urban Legends, Colonial Myths: Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton, Africa World Press, 2007, pp. 97-124.
- MWACHIRO, Kevin, “Kenya ‘loo’ film gets global deal”, *BBC News*, 20 de julio de 2007. [<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6908812.stm>, consultado el 25 de julio de 2007.]
- MWAMPEMBWA, Godfrey, *Democracy!*, Nairobi, Sasa Sema Publications, 2000.
- MWAMPEMBWA, Godfrey, *The End of an Error and the Beginning of a New One*, Nairobi, Sasa Sema, 2006.

- MWAMPEMBWA, Godfrey. [www.gadonet.com/gcart.asp?w=,108,13,80,137,23,224,21,47,60&c=,108,13,80,137,16,188,20,36,45,63, consultado el 15 de julio de 2012.]
- OGUDE, James, "The Cat that Ended Up Eating the Homestead Chicken: Murder, Memory and Fabulization in D. O. Misiani's Dissident Music", en James Ogude y Joyce Nyairo (eds.), *Urban Legends, Colonial Myths: Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton, Africa World Press, 2007, pp. 173-200.
- RANGER, Terence, "The Invention of Tradition in Colonial Africa", en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 211-262.
- RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- ROSENBERG, Aaron L., "Remembered Intimacies: Tradition and Gendered Power in Tanzanian Creative Expression", *Research in African Literatures*, vol. 43, núm. 1, 2012, pp. 118-135.
- ROSENBERG, Aaron L., *Eastern African Popular Songs: Verbal Art in States of Transformation*, Trenton, Africa World Press, 2011.
- ROSENBERG, Aaron L., "Form and Theme as Unifying Principles in Tanzanian Verbal Art: Elieshi Lema and Orchestra DDC Mlimani Park", *Wasafiri*, vol. 26, núm. 1, 2011, pp. 40-49.
- ROSENBERG, Aaron L., "The Literature of Song: Kantai and Wainaina's 'Joka' as Syncretic Multi-Text", *Journal of the African Literature Association*, vol. 1, núm. 2, 2007, pp. 108-128.
- THIONG'O, Ngugi wa, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Nairobi, East African Educational Publishers, 1981.
- VASSANJI, M. G., *The In-Between World of Vikram Lall*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2004.
- VASSANJI, M. G., entrevista con el autor para Voice of America, 14 de julio de 2007.
- WAINAINA, Eric, "Dunia Ina Mambo", *TwendeTwende* [disco compacto], Nairobi, 2006.
- WAINAINA, Eric, entrevista con el autor y clase de swahili 002 en la Pennsylvania State University, 5 de mayo de 2007.
- WAINAINA, Eric, "Nchi ya Kitu Kidogo", *Sawa Sawa* [disco compacto], Roxbury, copyright Eric Wainaina & Christian Kaufmann, 2001.
- Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*, 1983.

