

“MNANIONYESHA NJIA”: LA EXPRESIÓN CREATIVA Y EL (DES)EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN TANZANIA¹

AARON L. ROSENBERG

El Colegio de México

Investigaciones recientes de James Ogude y Joyce Nyairo demuestran que el debate en torno de la viabilidad de las canciones como “producción cultural seria”² se ha visto obstaculizado durante mucho tiempo por actitudes prohibitivas sobre el valor inherente de “los modos occidentales de creación”,³ y por la necesidad de preservar y apreciar las formas de expresión basadas en la tradición. Por lo tanto, las canciones creadas de manera emergente, que utilizan instrumentos y tecnologías occidentales, y que con frecuencia incorporan elementos de composición de todas partes de África y del mundo, han recibido poca atención. Un análisis de las técnicas narrativas que se emplean en obras de expresión verbal de artistas tanzanos revela el grado al que la novela y la canción pueden explotar (y con frecuencia lo hacen) técnicas de composición similares, en tanto que estas obras exploran temas fundamentalmente análogos y de una relevancia manifiesta para los lectores y los oyentes a los que se dirigen. El hecho de que estos motivos hipertextuales y elecciones narrativas se manifiesten a través de fronteras genéricas y en formas de expresión escritas y orales-aurales es prueba fehaciente de los vínculos sobresalientes entre las can-

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 29 de septiembre de 2010 y aceptado para su publicación el 9 de noviembre de 2010.

¹ Una versión en inglés de este artículo apareció en la revista *Wasafiri*, núm. 26 (1), primavera de 2011, con el título de “Form and Theme as Unifying Principles in Tanzanian Verbal Art”, pp. 40-49.

² James Ogude y Joyce Nyairo, “East African Popular Culture: An Introduction”, en James Ogude y Joyce Nyairo (eds.), *Urban Legends, Colonial Myths: Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton, Africa World Press, 2007, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 2.

ciones y otras formas de arte verbal de África oriental. Dichas similitudes dan lugar a diversas preguntas, cuyas respuestas son fundamentales para comprender de qué manera las formas verbales de expresión artística se convierten en parte integral de las vidas públicas y privadas de los africanos del este.

¿En qué sentido son semejantes formalmente las obras que aquí se consideran? ¿Cómo es que los acentos temáticos análogos en novelas y en canciones revelan la capacidad de los artistas en medios escritos y orales-aurales para crear obras que demuestran una hipertextualidad inherente? ¿En qué medida las voces creadas en estos textos se vinculan por el género y qué nos dice esto sobre las normas sociales históricas y contemporáneas en Tanzania?

El presente artículo se centrará en dos obras de arte verbal-musical de Tanzania que demuestran puntos de confluencia significativos. Mi argumento consiste en que la canción y la novela, aunque no se influyen mutuamente de manera directa, exhiben una compleja forma de interacción debido a que son la creación de individuos que viven en la misma zona geográfica y responden a las mismas presiones de la sociedad.

Las obras que voy a considerar son la novela *Parched Earth* de Elieshi Lema⁴ y la canción “Mnanionyesha Njia ya Kwetu” (1984) [Tú me muestras el camino al hogar de mis padres] de DDC Mlimani Park Orchestra.⁵ Estas dos creaciones muestran importantes puntos de confluencia en términos de su praxis narrativa, es decir, las perspectivas desde las cuales se “hablan” y los mensajes que en último término transmiten a sus respectivos públicos sobre la institucionalización y el ejercicio del género y el poder en las comunidades tanzanas.

De acuerdo con mi intento por presentar una imagen unificada, aunque sea microcósmica, de la expresión verbal tanzana mediante el análisis de algunas obras, profundizaré en estas narrativas artísticas y exploraré sus elementos constituyentes y sus intenciones en diversos niveles. Puesto que estas muestras tienen aspectos performativos y socioculturales relevantes, además

⁴ Elieshi Lema, *Parched Earth*, Dar es Salaam, E & D, 2001.

⁵ DDC Mlimani Park Orchestra, “Mnanionyesha Njia ya Kwetu”, *Sikinde*, Africassette, 2001.

de características intelectuales y literarias, es necesario considerarlas en conjunto para comprender las complejas formas en que estas narrativas se relacionan y pueden desplegarse de manera fructífera en las comunidades que las reciben. Esto se hace para asegurarnos de no perder de vista la interpenetración de la forma, la interpretación y el significado como factores de la canción y la novela. Como han aclarado Karin Barber y P. F. de Moraes Farias, éste es un error frecuente entre académicos dedicados al arte, tanto literario como verbal. Ellos sostienen:

Los críticos [l]iterarios y los folcloristas han asumido una postura que combina una contextualización limitada (al subrayar la “interpretación” y sus condiciones inmediatas) con un análisis formalista de los textos (que insiste en la incidencia de los juegos de palabras, la repetición y otros recursos literarios), de manera que en general se ignora lo que dicen los textos en realidad.⁶

La novela *Rosa Mistika* de Euphrase Kezilahabi⁷ y la canción gospel “Mapito” del popular vocalista Bahati Bukuku⁸ se considerarán junto con estas obras para comprender hasta qué grado las similitudes que se aprecian en las de Lema y DDC Mlimani Park Orchestra son compartidas por estos ejemplares más específicamente y no como parte de una práctica convencional en la cultura urbana tanzana. Estos ejemplos contrastantes, que muestran perspectivas temáticas y narrativas decididamente divergentes, a pesar de sus semejanzas genéricas y estructurales, ponen de relieve la fuerte reverberación entre las dos obras creativas de Lema y DDC Mlimani Park Orchestra, características consonantes que no necesariamente comparten otros artistas verbales en Tanzania.

Las canciones de África oriental, así como el arte verbal escrito, emplean elementos orales-aurales y preocupaciones temáticas que vinculan estas formas expresivas con géneros culturales emergentes en la región misma. Muchos de los aspectos estruc-

⁶ Karin Barber y P. F. de Moraes Farias, “Introduction”, en Karin Barber y P. F. de Moraes Farias (eds.), *Discourse and Its Disguises: The Interpretation of African Oral Texts*, Birmingham University African Studies Series 1, Birmingham, Centre of West African Studies University of Birmingham, 1989, p. 1. Cursivas en el original.

⁷ Euphrase Kezilahabi, *Rosa Mistika*, Dar es Salaam, East African Literature Bureau, 1971.

⁸ Bahati Bukuku, “Mapito”, *Yashinde Mapito*, GMC, 2003.

turales más prácticos han sido tema de estudios canónicos para los académicos durante décadas. Si bien en su estudio enciclopédico de 1985, Harold Scheub aborda una gran variedad de formas expresivas de todo el continente, ignora casi por completo la canción y celebra los textos escritos y a los autores africanos como los verdaderos herederos de las “tradiciones orales” en África. Esto excluye las incontables, efervescentes y con frecuencia efímeras canciones que circulan por todo el continente africano y sus comunidades diaspóricas en todo el mundo. Karin Barber, en su concienzudo análisis del teatro yoruba, ha minado de manera convincente tales nociones y revelado el valor de los medios expresivos que ocupan lo que ella llama la “zona inclasificable” entre las “tradiciones indígenas” y la “literatura moderna”.⁹ *The Oral and Beyond: Doing Things with Words in Africa*, de Ruth Finnegan,¹⁰ es uno de los recuentos académicos más recientes y convincentes de la miríada de formas y medios con que cuentan las culturas expresivas africanas, y de su capacidad para renovarse a sí mismas mediante complejos sistemas de filosofía abstracta y despliegue concreto en situaciones de la vida diaria.

Como aquí se mostrará, las canciones tanzanas pueden luchar (y a menudo lo hacen) con temas extremadamente volátiles y contemporáneos, inyectándolos directamente en discursos a escala masiva. El que tales preocupaciones aparezcan también en obras literarias del país se hará evidente al investigar la obra de Cosmas Chidumule y Elieshi Lema, a continuación.

Las preocupaciones temáticas de la novela *Parched Earth* y de la canción popular “Mnanionyesha Njia ya Kwetu” se asemejan en formas que revelan lo que, propongo, podríamos llamar con mayor precisión “hipertextualidad inherente”. Este término se refiere al proceso mediante el cual obras de arte verbal o de otro tipo, que surgen de circunstancias sociales similares y responden a presiones sociales comunes, pueden llegar a relacionarse entre sí mediante el desarrollo de personajes, trama, contenido temático y otros elementos de la composición

⁹ Karin Barber, *The Generation of Plays. Yoruba Popular Life in Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, p. 3.

¹⁰ Ruth Finnegan, *The Oral and Beyond: Doing Things with Words in Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

creativa. Los compositores, escritores y académicos especializados en África oriental han señalado en repetidas ocasiones que las canciones, como formas de expresión cultural, desempeñan papeles sustanciales en la vida cotidiana de la gente de esta región. Las canciones, en particular, contribuyen a la construcción de las identidades “superculturales” de los africanos del este, que rebasan, exceden, impiden y se alimentan de los paradigmas de identidad basados en la etnicidad, la nacionalidad, el género, etcétera. (Karoли, Mapangala, Ahmed-Chamanaga, Ali, Askew, Rosenberg, Barz).

Vale la pena esclarecer la función de la música en la reformulación de estos sistemas de pensamiento, debido al aislamiento que la música, y por lo tanto la canción, sufre en la comunidad académica. Intelectuales como Edward Said, al hablar sobre la música según se interpreta en Europa y en Estados Unidos, han señalado la posición aislada de la música en estas comunidades; él argumenta al respecto:

El estudio de la música puede ser más interesante, no menos, si la situamos en un contexto, por decirlo así, social y cultural. Otra manera de expresarlo es decir que los *papeles* que la música desempeña en la sociedad occidental son extraordinariamente variados y exceden, por mucho, la actitud distante, antiséptica, limitada, académica y profesional que al parecer se le ha asignado. Piense en la afiliación entre la música y la nación, o entre la música y la veneración religiosa, y la idea quedará clara.¹¹

Samuel Ngugi, al escribir sobre la situación en Kenia, observó lo siguiente:

Las canciones que cantan los africanos en Kenia hoy en día son un aspecto importante de todo el esfuerzo de resucitación cultural. Quizá “resucitación” no sea la palabra precisa, pues a los ojos de muchos, la cultura africana nunca ha muerto. Nuestros compositores, cantantes y bailarines se unen a los novelistas, poetas, dramaturgos, artistas, y hasta a los narradores de historias populares de las aldeas y los hacedores de mitos, no tanto rindiendo tributo a un ancestro muerto y enterrado hace tiempo, sino más bien intentando revitalizar una cultura que vive pero que ha sido minimizada injustamente.¹²

¹¹ Edward Said, *Musical Elaborations*, Nueva York, Columbia University Press, 1991, p. xvi.

¹² Samuel Ngugi, “Popular Lyric Poetry in East Africa”, en Chris L. Wanjala

Las canciones satisfacen las necesidades de guía, entretenimiento y afirmación cultural, propósitos que el arte verbal literario también suele reclamar como suyos. Estas similitudes son relevantes, a pesar de la jerarquía de estratos intelectuales establecida mediante modelos eurocéntricos que la antropología fomenta. Anthony Shelton ha señalado que al comienzo del siglo xx “el interés se centraba en formular leyes universales de evolución que pudieran brindar descripciones explicativas de las instituciones y las costumbres sociales, y así permitir un orden de rango de sociedades basado en sus logros intelectuales y técnicos”.¹³

En Tanzania, Shaaban Robert, quien fuera fundamental en la definición y crecimiento de la literatura suajili moderna, hizo de la canción una parte integral de su trabajo. Un ejemplo de la importancia que Robert daba a la canción es la biografía que realizó de la afamada cantante *taarab* Siti binti Saad,¹⁴ quien fue una pionera debido a que incorporó el lenguaje suajili a la música *taarab* de África oriental. Su distanciamiento del *taarab* interpretado en árabe hizo las letras de las canciones más accesibles y permitió que se crearan redes de intercambio entre poetas y cantantes.¹⁵ La poesía del mismo Robert hace referencias claras a la calidad cantada del verso y, de hecho, una de sus colecciones de poesía se titula *Mwafrika Aimba* (1969), o “Un africano canta”. Como he explorado en otros textos, muchos de los poemas en esta colección son muy parecidos a letras de canciones, en temática y estilo de composición.¹⁶

(ed.), *Standpoints on African Literature: A Critical Anthology*, Nairobi, East African Literature Bureau, 1973, p. 42.

¹³ Anthony Alan Shelton, “Museum Ethnography: An Imperial Science”, en Elizabeth Hallam y Brian V. Street (eds.), *Cultural Encounters: Representing ‘Otherness’*, Londres, Routledge, 2000, p. 167.

¹⁴ Shaaban Robert, *Wasifu wa Siti binti Saad*, Nairobi, Nelson East Africa, 1967.

¹⁵ Véase Mwenda Ntarangwi, *Gender, Performance, & Identity: Understanding Swahili Cultural Realities Through Songs*, Trenton, Africa World Press, 2003, y Kelly A. Askew, *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

¹⁶ Aaron Rosenberg, “Making the Case for Popular Songs in East Africa: Samba Mapangala and Shaaban Robert”, *Research in African Literatures*, vol. 39, núm. 3, otoño, 2008, pp. 99-120.

El presente artículo no argumenta en favor de abolir el arte verbal escrito como forma viable y vibrante de expresión; más bien, la investigación refuerza la noción de que éste es un grupo de textos pertenecientes a un acervo más grande que explotan artistas de Tanzania.

La mayoría de las comunidades, en África como en otros lugares, funcionan en sociedades cultas que dependen en cierta medida de la palabra escrita. Como ha propuesto Brian Street, la simple existencia de la tecnología de la palabra escrita en una sociedad no precipita la disolución o el debilitamiento de la comunicación en un sentido oral o auditivo. Él escribe: "si bien estaban familiarizados con el árabe mediante su adopción del islam, los somalíes nunca indigenizaron la escritura para transcribir el medio vigoroso y dominante: el somalí oral".¹⁷ El punto que Street intenta demostrar es que, a pesar de que al menos cuatro diferentes sistemas de escritura, algunos del periodo precolonial, se han desarrollado y adoptado de forma dispareja, como el *afsoomaali*, la preeminencia, si no es que la dominación, del somalí hablado sigue siendo indiscutible en ciertos ámbitos del discurso, ejemplo notable de la expresión poética.

La situación en Tanzania en relación con el arte verbal resuena con la de Somalia. En un contexto más amplio, Henry Luis Gates Jr. especifica:

la curiosa tensión entre el texto vernáculo negro y el texto culto blanco, entre la palabra hablada y la escrita, entre las formas orales de discurso literario y las impresas, se ha representado y tematizado en las letras negras, cuando menos desde que los esclavos y los ex esclavos afrontaron el desafío de la Ilustración a su humanidad, literalmente escribiendo hasta convertirse en representaciones del ser negro cuidadosamente trabajadas en la lengua.¹⁸

En Tanzania, una tasa de alfabetización alta, 78.2%,¹⁹ no ha impedido que los artistas verbales se expresen en forma oral y

¹⁷ Brian Street, "Local Literacies and National Politics: Ethnicity, Gender and Religion", en Brian Street (ed.), *Cross-Cultural Approaches to Literacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 135-142.

¹⁸ Henry Louis Jr. Gates, *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1988, p. 131.

¹⁹ CIA Factbook. [www.cia.gov/cia/publications/factbook/print/tz.html], consultado el 3 de enero de 2007].

auditiva. La fortaleza de las formas de arte verbal oral y auditivo en el país, así como su popularidad en otras naciones, nos habla de la clara importancia de estos modos de expresión creativa en contextos históricos y contemporáneos. A lo largo de la última década, la industria de la música popular en Tanzania, localizada en Dar es Salaam, ha crecido a tales proporciones que ha desplazado a Nairobi como el centro de la actividad musical de África oriental.²⁰

Una vez establecidas la naturaleza y la fortaleza de las relaciones entre obras literarias como la novela, y obras orales y auditivas como la canción popular en el contexto de África oriental, volvamos nuestra atención a las correspondencias específicas entre la novela de Elieshi Lema y la canción de DDC Mlimani Park Orchestra, ambas producto de la Tanzania posindependiente. Las obras batallan con discursos de género confrontativos y luchan por mejorar la vida de la mujer en Tanzania, o al menos por describir los confines sociales dentro de los cuales los tanzanos se ven obligados a funcionar e interactuar. Elieshi Lema, una mujer, ha escrito una larga narrativa en prosa que el Jurado de Noma describió como “quizá la primera novela feminista de Tanzania en inglés”.²¹ La novela se publicó por primera vez en 2001, por E&D Publishers, en Dar es Salaam y, tal vez debido en parte a su consideración por el comité de los premios Noma que le otorgó una cita de jurado, ha alcanzado cierta notoriedad fuera de Tanzania, donde se ha agregado a los planes de estudio de cursos de literatura universitarios (en lo personal, di cátedra con la novela en un curso de nivel avanzado sobre la novela africana en 2007).

La novela describe la historia de la mujer que la protagoniza, Doreen. Uno de sus puntos focales es la multitud de maneras en que las mujeres subvierten sus propios deseos para sostener una posición respetable en la sociedad. Tales dificultades no se limitan a ambientes rurales “tradicionales” ni a ciudades apa-

²⁰ Alex Perullo, “‘The Life that I Live’: Popular Music, Agency, and Urban Society in Dar es Salaam, Tanzania”, tesis de doctorado, Indiana University, 2003, pp. viii-ix.

²¹ Citado en Michigan State University Press. [<http://msupress.msu.edu/bookTemplate.php?bookID=1310>, consultado el 2 de febrero de 2007.]

rentemente “modernas”. El que la decisión de Doreen se considere, o se descalifique, como parte del discurso “feminista” occidental convencional es cuestionable. Como indica Fawzia Mustafa, “la política de género de *Parched Earth*, con su interés en la complementariedad, en vez de la fatalidad o el separatismo, la ubica en una nueva generación de trabajo teórico de mujeres africanas que plantea una conciencia local identificada como mujerista-feminista-femenina, en lugar de una marca de orientación occidental”.²²

La canción “Mnianionyesha Njia ya Kwetu” se relaciona con la novela de Lema en varios sentidos. La canción fue compuesta por Cosmas Chidumule y Michael Enoch, ambos miembros del grupo masculino DDC Mlimani Park Orchestra, y se grabó originalmente el 27 de enero de 1984 en los estudios, en Dar es Salaam, de Radio Tanzania, la estación del Estado, que en ese entonces era el único estudio de grabación en el país.²³ En esa época, la orquesta se encontraba en el cenit de su trayectoria, lo cual se debía, al menos en parte, al patrocinio de Dar Development Corporation (hacia poco, el grupo había cortado sus lazos con la Asociación de Conductores de Taxi y de Transporte de Tanzania) y a su asociación con el Chama cha Mapinduzi (Partido Revolucionario) de Julius Nyerere. Aún era un grupo novato, pues se había establecido tan sólo unos años antes, en 1978.²⁴ La agrupación producía una serie constante de éxitos que, gracias a su amplia difusión en radio y a sus actuaciones en vivo (realizaba y aún tiene presentaciones en el club DDC Mlimani en el centro de Dar es Salaam), tuvieron fuerte influencia en los discursos populares de las comunidades tanzanas, tanto en la costa como en el interior. “Mnianionyesha Njia ya Kwetu” fue una de esas canciones que arraigó firmemente en la conciencia de quienes tenían edad suficiente, cuando salió, para entender su profundidad poética y su belleza musical. La canción aún aparece con frecuencia en compilaciones de la banda en audiocinta,

²² Fawzia Mustafa, “Back Cover Comments”, en Elieshi Lema, *Parched Earth*, Dar es Salaam, E&D, 2001.

²³ Douglas Paterson, correspondencia personal, 10 de mayo, 2009.

²⁴ Steve Huey, “Mlimani Park Orchestra”, *All Music Guide*. [www.amazon.com/Mlimani-Park-Orchestra/e/B000APSMFU/ref=ntt_mus_gen_pel, consultado el 5 de noviembre de 2009.]

generalmente piratas, que se venden en las calles de las ciudades y pueblos de todo el país.

Ahora, en 2009, Chidumule interpreta canciones cristianas, pero hace poco me comentó que no ha abandonado sus ideas sobre el empoderamiento de la mujer:

Sasa vitu kama namna hii mimi naona huwa sivipendi na vinanichoma sana moyo wangu. Na ndiyo maana mara nyingi napenda kuangalia maswala kama hayo. Hata ukiangalia huko kwenye gospel huko kuna wimbo fulani nimeimba ninaita “Fikiria Wengine.” [...] Na ukianza kuusikiliza unaweza kuona kwamba husikilizi gospel. Lakini ukienda “deep” baadaye unakuta kwamba ni neno la Mungu limeubiriwa kwa humo ndani [...] kwa sababu Mungu amesema tuwatangulize wengine. Sasa kama wadada wanapata shida kama hizo na hakuna mtu wa kusimama kwa niaba yao basi sisi kaka zao tusimame. (Entrevista para Voice of America)

[Ahora puedo ver que cosas como ésta me afectan de manera negativa y que realmente me lastiman emocionalmente, y esa es la razón por la que en muchos casos prefiero analizar esos temas. Incluso, si examinas mi obra de *gospel*, verás que hay una canción que he estado cantando que se llama “Piensa en los demás” [...] Y cuando comienzas a escucharla puedes pensar que no es *gospel*; pero si la oyes a profundidad, pronto verás que predica la palabra del Señor desde dentro [...] porque Dios ha dicho que debemos poner a los otros antes que a nosotros mismos. Así que si nuestras hermanas están abrumadas con problemas como éstos y no hay nadie entre ellas que hable en su nombre, nosotros, sus hermanos, debemos asumir su causa].²⁵

También ha mencionado que se inspiró para la canción tanto en lo que presenció en el matrimonio disfuncional de sus padres y en un suceso en particular que ocurrió en Dar es Salaam a principios de los ochenta, cuando la canción estaba en proceso de composición. Él explica:

Ni kwamba, kulitokea mahali fulani sehemu za Temeke hapa DSM mama mmoja alifiwa na mume wake na walikuwa wakiishi maisha mazuri. Lakini siku tatu, yaani tuseme siku mbili baada ya kuzika, ndugu wakaibuka wengine wanachukua magari wengine wanachukua mafriji, wengine wanachukua makochi. Sasa jambo lile mimi sihusiani na hio familia lakini nilipopata kuona jambo lile, ingawaje yalikuwa halinihusu

²⁵ Cosmas Chidumule, “Interview with Aaron Rosenberg for Voice of America”, 24 de marzo, 2007.

kwa namna fulani. Lakini liliumiza moyo wangu sana Nikaona kumbe watu wanaweza kufanya mambo mabaya namna hii. Na mimi nikajaribu kutunga wimbo kuwaelezea jamii kwamba kuna vitu vinaendelea. (Entrevista para Voice of America)

[Resultó que en algún lugar, aquí en Dar es Salaam, en el área de Temeke, el marido de una mujer murió. Eran una pareja que había tenido una vida muy exitosa y cómoda. Pero tres días, es decir, dos días después de que enterró a su esposo, los familiares de él aparecieron de la nada. Algunos se llevaron los automóviles, otros los refrigeradores, otros los sillones. En realidad yo no tuve nada que ver con esa familia directamente, pero vi lo que estaba pasando, y aunque no tenía nada que ver con esto, desde una perspectiva íntima en verdad me afectó. Me asombró ver que pudieran ser tan crueles los unos con los otros. Así que traté de hacer una canción para decirle a la sociedad en general lo que estaba pasando].²⁶

Los temas de la perspectiva narrativa y el contenido temático de ambas obras están entretnejidos inextricablemente, lo que me obliga a ir de una a otra en diversos momentos. Abordaré el tema de la voz narrativa primero, pues resulta esencial para la revelación de lo que interpreto como conexiones vitales entre ambas obras. Estas relaciones se sustentan, en gran parte, en el aspecto de su composición. La voz narrativa en ambas obras se sobrepone y se desintegra de manera sobresaliente. Tanto la novela como la canción están escritas en perspectiva de primera persona y narran acontecimientos controvertidos. Como resultado de su naturaleza, el narrador en primera persona es la elección lógica para comunicar los “hechos” y los sucesos de los que se ocupan las obras. Es decir, pretenden contar sus propias historias desde la posición más íntima posible, y por lo tanto informada. Por supuesto, ambos personajes y sus historias son, en mayor o menor grado, ficción, y por ello ilegítimas desde un punto de vista objetivo. Aun así, la presencia confidencial e inmediata de estas “mujeres”, tanto en la novela como en la canción, da la veracidad esencial acorde a los propósitos de cada obra.

Doreen Seko, el personaje principal de la novela de Lema, es una mujer tanzana de edad mediana que ha alcanzado la madurez física y mental y que, según plantea la novela, hace

²⁶ *Idem.*

una retrospectiva y evalúa su vida hasta ese momento. Durante dicho proceso también llega a mirar con ojos críticos a las figuras masculinas presentes en su vida y en la de su mamá y su tía. Su eventual comprensión y negociación de las opciones abiertas para las mujeres en la sociedad tanzana, tanto rurales como urbanas, forman la base de la acción de la novela, conforme Doreen se transforma a sí misma en la esposa de Martin Patrick sólo para descubrir que no puede darle un hijo. Cuando él decide hacerse de una novia joven, Doreen cae presa de la desesperación, que asosiega comiendo en exceso. Conforme la novela se acerca a su fin, Doreen comienza a frecuentar a un hombre divorciado que conoce accidentalmente en un autobús. El ímpetu y la afirmación que ella alcanza junto a su nuevo amante, Joseph, dan forma a la novela de dos maneras: en primer lugar, éste demuestra su comprensión del predicamento de Doreen como una mujer insatisfecha y le otorga un nuevo nombre a las restrictivas circunstancias sociales o “red” en la que ella ha vivido toda su vida con el término más común de “patriarcado”; en segundo lugar le muestra una pintura que hizo cuando su esposa lo dejó; la imagen árida y estéril de esta obra, *Tierra sedienta necesita agua*, se convierte en la metáfora común de la vida reprimida a la que la mayoría de los personajes de la novela se ven forzados a resignarse o a resistir.

La protagonista de Lema asume la colosal tarea de confrontar la confusión en su vida, a la vez que lucha por “encontrar [su] propio camino”.²⁷ El que muchas de sus elecciones parecen objetables, e incluso inmorales, para los lectores, vuelve esencial el uso de la perspectiva en primera persona. El análisis profundo de los eventos que se suceden se torna más creíble gracias a su presentación desde el punto de vista de quien los ha vivido. Además del tema de la perspectiva narrativa, Lema utiliza el tono para involucrar al lector a fin de que sea más empático con su versión de las cosas, y en diversos momentos de la novela el texto mismo se refiere a estas capacidades. En cierto punto, Doreen explica el efecto que una carta de su futuro marido, Martin, tuvo en ella la primera vez que la leyó: “Cuando recibí la carta, debí haberla leído diez veces o más. Cinco largas

²⁷ Lema, *Parched Earth*, op. cit., p. 223.

páginas de reír conmigo, bromear conmigo, bailar conmigo, cinco páginas de su creciente amor por mí”.²⁸ Es precisamente este sentido de intimidad narrativa lo que la autora ha creado en su novela; una voz y una personalidad trabajadas para contar de manera convincente la historia de su maduración como un individuo hecho y derecho. Si bien su narradora no puede interactuar directamente con el lector, el texto utiliza la naturaleza confidencial de la primera persona para convencer, seducir e insinuar a sí misma en los pensamientos y las opiniones del lector. Otros personajes presentan puntos de vista divergentes a través del diálogo. Así, la novelista ha ideado un sistema de interactividad que en ciertos niveles parece luchar por la objetividad (la cual, por supuesto, es inalcanzable). En último término, la realidad que se presenta en el texto se circunscribe a las intenciones de Doreen y de su creadora, Elieshi Lema. Por lo tanto, al final de la novela, cuando Doreen decide sucumbir al “demonio” del amor una vez más, y rendirse ante sus pasiones con Joseph, un amigo suyo, en lugar de condenarla por su adulterio, podemos comprender su situación y preguntarnos qué haríamos en las mismas circunstancias.

La capacidad del texto para elicitar tales respuestas del lector dice (en toda la extensión de la palabra) mucho sobre la capacidad del autor para recrear la dialéctica de la verdad que aquí se muestra. Aunque quizá no exista una base real para los sucesos que se presentan en la novela —de hecho, la autora no lo afirma—, la “verdad” implícita en ellos se hace clara a través de la tendencia de los lectores a suspender su incredulidad durante la lectura del texto. Esta disposición a involucrarse con las acciones que se presentan en la novela se basa firmemente en el invento de Lema de un mundo convincente y cautivador. Estas cualidades se fortalecen considerablemente por la naturaleza íntima de la voz narrativa.

Los miembros de DDC Mlimani Park Orchestra recrean esta técnica personal e interactiva en “Mnonionyesha Njia ya Kwetu”, aunque con diferentes herramientas. Como quizá muchos lectores no conozcan la canción, incluyo mi traducción, así como su transcripción completa.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

Mnanionyesha njia ya kwetu
 Huku bado mnanisimanga kuwa sina changu tena
 Wala faida kwenu
 Hata tanga bado halijaisha
 Unaanza kugawana mali ya marehemu mume wangu.
 Ninapouliza “Yamekuwaje?”
 Jibu ni kwamba mnagawana mali ya mwanenu.
 Mbona mmesahau ya kuwa mali hiyo haswa
 Ni ya watoto na msimamizi ni mimi mama yao
 ambaye leo mnikana.
 Kama ni mila tuache.
 Tuache kwa sababu madhara yake ni makubwa.
 Mlikuwa mkiniita mkeo
 Wengine shemeji.
 Wengine wifi
 Lakini hayo mmesahau.
 Kama ni msiba ni wa kwetu sote
 Kama ni msiba mama, ni wa kwetu sote.
 Kama ni mila tuache
 Tuache kwa sababu madhara yake ni makubwa.

(1994)

[Todos me muestran el camino al hogar de mis padres.
 Me injurian proclamando que ya nada
 me pertenece y que no soy útil para ustedes.
 Aunque aún no termina el duelo,
 ya están dividiendo las pertenencias de mi esposo fallecido.
 Cuando pregunto “¿qué pasa?”
 La respuesta es que están distribuyendo las posesiones de su hijo.
 ¿Cómo han olvidado que esta riqueza es para los niños y para mí,
 su madre y custodia, a la que hoy repudian?
 Si es porque es una tradición,
 dejémoslo así.
 Hagámoslo sin ella porque es muy dañina.
 Algunos de ustedes me llamaron “esposa”,
 otros “cuñada”,
 y otros “la esposa de nuestro hermano”,
 pero han olvidado todo eso.
 En cuanto a los fallecidos, todos compartimos el dolor;
 el fallecido, madre, nos pertenece a las dos.
 Si es porque es una tradición, dejémoslo atrás.
 Porque el daño que causa es muy grande].²⁹

²⁹ *Loc. cit.*

Como comenta Kwaramba en su análisis de la música de Zimbabue, la canción popular se basa en la interacción de los actores y el público en un nivel primario.

Su producción [la de la música popular] se entiende como un proceso social interactivo en el que, en un nivel, el músico habla a “la gente”, y en otro, habla sobre ellos y en su nombre. Existe una reciprocidad de sentido cuando el músico es dador en un nivel y el público es dador en otro. De este modo, “lo popular” en la música popular se entiende como una “cualidad social” específica.³⁰

La canción, incluso en su forma grabada, refleja muchos aspectos de la explicación de Kwaramba. “Mnanionyesha Njia ya Kwetu”, preocupada con la privación de los derechos de las viudas, tiene la intención literalmente de dar voz a aquellas mujeres que han sido sometidas a estas prácticas, las cuales se condonaron en grandes segmentos de la población tanzana, aunque en cierta medida aún se aceptan. Como aclara Werner Graebner, la trama personal que se desarrolla durante la canción es indicativa y condenatoria de un sistema mayor de protocolos de costumbres. Él explica:

A primera vista *Mnanionyesha Njia ya Kwetu* [...] parece un simple caso de pleitos familiares por una herencia; la esposa del fallecido reprocha a los parientes de su marido su codicia y les dice que sus hijos son los legítimos herederos. Detrás de esto surge un conflicto entre dos sistemas de valores. Según el derecho consuetudinario, que se basa en las tradiciones locales, los hijos pertenecen a la familia del esposo, pero la viuda basa su súplica en la nueva ley formal del país y también en un cambio general en los valores que muestra un mayor respeto hacia los vínculos entre una madre y sus hijos.³¹

El hecho de que la canción se haya compuesto en una orquesta de baile conformada enteramente por hombres es significativo, en tanto que provee un ejemplo de una tradición extendida entre la música del este de África que yo llamo apropiación

³⁰ Alice Dadirai Kwaramba, “Popular Music and Society: The Language of Protest in Chimurenga Music: The Case of Thomas Mapfumo in Zimbabwe”, tesis de maestría, Department of Media and Communication, University of Oslo, IMK Report núm. 24, 1997, p. 20.

³¹ Werner Graebner, “Liner notes”, *Sikinde*, Mlimani Park Orchestra, Africasette, 1994.

masculina de la voz femenina. Esta práctica la han empleado en repetidas ocasiones artistas como Remmy Ongala con su Orchestra Super Matimila en obras como “Kidogo Kidogo” [Lento, lento]; The Safari Sound Band con “Pole Musa” [Lo siento por ti, Musa], de Peter Tsotsi y Nashil Pichin Kazembe, y Samba Mapangala que interpreta canciones clásicas para boda como “Vidonge” [Píldoras] o su propia “Weso Sina” [Soy incapaz]. La gran prevalencia de esta estrategia me ha hecho preguntar a los músicos de África oriental a qué se debe.

Cuando le pregunté a la cantante tanzana Saida Karoli cuáles creía que eran las razones de la amplia adopción de la voz y la presencia femeninas por cantantes del género masculino, ella observó:

Hawana jinsi na kwa vile wao ni wanaume inawabidi waimbe kwa nafsi ya kike ili wafikishe ujumbe kwa walengwa.

[Ellas (las mujeres) no tienen manera de expresarse, y como ellos (los cantantes) son hombres, deben cantar desde la perspectiva de la mujer para comunicar su mensaje con más fuerza al público al que se dirige].³²

La interpretación de la canción que se analiza ahora también corre a cargo de un hombre (Chidumule, en las grabaciones que he encontrado), que canta la letra con una voz decididamente varonil, que no intenta disfrazar su masculinidad; es decir, no la canta con falsete para connotar una voz femenina. Empero, el contenido de la canción hace evidente que la verdadera narradora de los sucesos es una mujer. Chidumule desata un llamado emocional difícil de contradecir, pues no sólo habla de temas particularmente interesantes para las mujeres (aunque ello no los hace irrelevantes para los hombres) y canta en primera persona, sino que su uso del narrador en primera persona y el tratamiento directo contenido en su canción atrae al público al tema en cuestión y personaliza la inmediatez, la intensidad y la urgencia del tema que aquí se analiza. El hecho de que los temas que se plantean en la canción sean tan opuestos a las tendencias prevalentes en la sociedad, al grado de poder generar fuertes objeciones, me quedó completamente claro hace varios

³² Saida Karoli, comunicación personal, 28 de julio, 2005.

años, cuando enseñé la canción a mis alumnos del curso introductorio a la literatura africana. Durante la discusión, un joven de Somalia se indignó por el tono y el contenido de la pieza, y señaló que, en el caso de su familia, su madre tenía un próspero negocio que había heredado a la muerte de su marido. Él explicó, por lo tanto, que el retrato del desempoderamiento de la mujer que se expresa en la canción no podía aplicarse como una verdad general, de manera universal, en toda la región o el continente. Al responder sus comentarios, señalé con cuidado que, aunque por supuesto hay excepciones a la narrativa que se presenta en la canción, ésta aborda temas que se consideran comunes y problemáticos entre los tanzanos, por lo que goza de una historia prolongada y popular; además, la relativa falta de poder de las esposas ante sus maridos y las familias de ellos es un tema de discusión frecuente en las canciones y las películas en Tanzania. Aparte de estas obras nativas del país, una de las importaciones culturales más populares ha sido el filme *Neria*, que se produjo en Zimbabue. La película muestra la batalla y la victoria final de la protagonista, Neria, una viuda que pasa gran parte de la trama peleando con la familia de su marido muerto, que proviene de un entorno rural, por la casa y el dinero que ella y su esposo habían obtenido con trabajo arduo mientras vivían en Harare. Algunos críticos, como Vambe, han argumentado erróneamente que el tema “Neria” de Oliver Mtukudzi (quien también interpreta al hermano de ésta) “alienta a Neria y a otras mujeres a rezar a Dios en lugar de informarlas sobre el recurso legal de los tribunales y su derecho a la protección bajo la ley”.³³ Lo que Vambe ignora es que la canción misma se arraiga en la trama de una película que demuestra, con exhaustivo detalle, la forma en la que se llevan a cabo estos procesos en el Zimbabue contemporáneo. La victoria final del personaje principal de la película refuerza el mensaje de que la “protección”, a la que Vambe se refiere, está disponible y es adecuada para resolver sus problemas.

El carácter y el mensaje progresivos de “Mñanionyesha Njia ya Kwetu” y la obvia “hipertextualidad inherente” que de-

³³ Maurice Taonezvi Vambe, “Popular Songs and Social Realities in Post-Independence Zimbabwe”, *African Studies Review*, vol. 43, núm. 2, septiembre, 2000, p. 82.

muestra con la película *Neria* se definen nítidamente cuando consideramos la fuerte oposición entre dichas obras y una canción reciente de una cantante tanzana, Bahati Bukuku. “Mapito”, de su álbum *Yashinde Mapito*, “Supera todos los obstáculos”, contiene letras que concuerdan con los sentimientos que expresa Vambe sobre la canción de Mtukudzi. Bukuku canta:

Mapito kwa mjane
anaponyang’anyiwa mali
Mapito kwa wanandoa
Wanapofarakana
Mapito kwa wasomi
wanapofukuzwa kazi
Mapito kwa wachumba
Wanapodanganyana

La viuda enfrenta pruebas
Cuando le roban su propiedad
Marido y mujer encuentran tribulaciones
Cuando se divorcian
Incluso los cultos luchan
Cuando pierden el trabajo
Los amantes sufren
Cuando se mienten

[...]

Haijalishi wewe mapito yako
Wewe ni mjane mama
Wamekunyang’anya mali
Jibu sio kulaumu
Umwamini Yesu mama
Yeye aliyekupa mali
Airekebishe
Haijalishi mama mapito yako
Wewe ni mjane
Wamekunyang’anya mali
Jibu sio kulaumu
Umwamini Yesu
Yeye ndiye jibu lako
Akusaidie
Vumilia
Vumilia mama
Vumilia
Tena umwombe Mungu
Vumilia
Vumilia mama
Vumilia
Huku ukimwomba Mungu
Inakupasa uvumilie mama
Inakupasa uvumilie mjane

No importa cuál sea tu dura prueba
Eres madre viuda
Te han quitado todo
La respuesta es no quejarte
Pon tu fe en Jesús, madre
Él que te dio esa riqueza
Hará que todo vuelva a estar bien
No importa lo que estés pasando
Eres una viuda
A la que han robado todo
La respuesta es no protestar
Cree en Jesús
Él es tu respuesta
Y él te ayudará
Espera
Sé paciente madre
Ten paciencia
Y ora a Dios
Aguanta
Abstente, madre
Tolera todo
Mientras rezas a Dios
Debes soportarlo, madre
Debes luchar como viuda

(Bukuku)

Los consejos de la artista se ven moldeados por sus convicciones religiosas, pues después de todo es cantante de gospel. He incluido su canción como un ejemplo del grado en el que tales actitudes están afianzadas en comunidades tanzanas. Debo señalar que Bukuku es una cantante contemporánea que trabaja principalmente en la zona urbana que rodea a Dar es Salaam, lo que contradice cualquier posible afirmación de que tales nociones se restringen a zonas y personas que suscriben un estilo de vida “tradicional”. Cuando le pregunté a Cosmas Chidumule qué opinaba de la advertencia de Bukuku de “vumilia huko ukimwomba Mungu” [tolerarlo todo mientras rezas a Dios], respondió:

[H]icho ni kitu ambacho sio kweli kwa sababu Mungu ametupa akili ya kujua haki zetu. Sasa kama wewe kila kitu utamngojea Mungu itachukua miaka mingi sana. Kuna vitu vingi ambavyo inatakiwa wewe mhusika uchukue hatua, usimsubiri Mungu [...]. (Entrevista para Voice of America).

[Esto no es cierto en absoluto, pues Dios nos ha dado el intelecto para saber cuáles son nuestros derechos. Si esperas que Dios resuelva todos los problemas, tardará toda la vida. Hay cuestiones en las que tú, como parte afectada, debes dar los pasos necesarios. No debes esperar que Dios intervenga].³⁴

En última instancia, mi argumento es que las actitudes que expresa DDC Mlimani Park Orchestra no son necesariamente parte de una corriente progresiva aceptada universalmente entre su público o la población tanzana, aunque estas personas vivan en entornos urbanos. La letra de Chidumule se concibió como un intento por luchar contra la realidad social y darle una interpretación alternativa. El que esto se haga a través de la canción popular es significativo, debido a que, como han notado numerosos académicos en África, las canciones, y en particular las que componen e interpretan los hombres, suelen ser, en los contextos de África oriental³⁵ como en los de Zam-

³⁴ Chidumule, “Interview...”, *op. cit.*

³⁵ Véase S. A. K. Mlacha, “Women’s Images in Kiswahili Poetry and Taarab Songs”, en D. A. S. Mbilinyi y C. K. Omari (eds.), *Gender Relations and Women’s Image in the Media*, Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press, 1996, pp. 207-223,

bia,³⁶ una forma de discurso dominada por narrativas masculinizadas, en las que se trata a las mujeres como objetos y se les niega la voz y la capacidad agentiva.

La novela de Lema coincide con algunos de los temas que se analizan en “Mnanionyasha Njia ya Kwetu” y los amplía; no obstante, sería engañoso sugerir que la canción ejerce influencia directa en la novela. Cabe notar que ambas obras de arte verbal surgen de la misma geografía urbana, de hecho, de la misma ciudad, aunque separadas por varias décadas. También resulta relevante que canciones recientes como “Mapito”, de Bahati Bukuku, aún propongan una visión de la posición de la mujer en la sociedad que es inferior y está supeditada a intermediarios de poder patriarcales y a otros externos, lo que Seithy C. S. L. Chachage ha referido como el “mundo masculino”.³⁷

Las intenciones radicales tanto de novelistas como de compositores desafían las estructuras y las prácticas sociales, a la vez que proponen soluciones. Debido a su brevedad, la canción de DDC Mlimani Park Orchestra tiene una precisión quirúrgica en su enfoque. La práctica de negar derechos a las viudas se describe gráficamente en las pocas líneas de la canción. El daño emocional y económico que se infringe a la familia del fallecido se revela a través del dramático monólogo de la viuda. En este sentido, la palabra “dramático” debe entenderse en muchos de sus posibles significados. La canción es una obra expresiva, persuasiva, ejecutada soberbiamente, que resulta emocionante e intensa. La interpretación del cantante es similar a actuar en un escenario, en tanto que se desempeña un papel que diverge de la propia vida. Por último, el cantante posee una “voz potente especialmente adecuada para la expresión de emociones intensas”.³⁸

y Edda Sanga, “Women and Gender Relations in Radio Programmes”, en *Gender Relations and Women's Image in the Media*, D. A. S. Mbilinyi y C. K. Omari (eds.), Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press, 1996.

³⁶ Sara Longwe y Roy Clarke, *Woman Know your Place: The Patriarchal Message in Zambian Popular Song*, Lusaka, Zambia Association for Research and Development, 1998.

³⁷ C. S. L. Chachage, “Back Cover Comments”, en Elieshi Lema, *Parched Earth*, Dar es Salaam, E & D, 2001.

³⁸ *Encarta Dictionary*, Microsoft Word, Microsoft Corporation, 1983-2003.

La narradora de "Mapito", de Bukuku, se basa en la autoridad divina para hacer proclamas. Bukuku canta a su público, y posiblemente sobre alguno de sus miembros, desde la perspectiva de quien está armada con una verdad indisputable. Ella es una parte, aparentemente distante y desinteresada, que observa el sufrimiento de la viuda "desde arriba".

En comparación, las protagonistas de *Parched Earth* y de "Mñanionyesha Njia ya Kwetu" no proclaman ni legislan, sino que imploran a su público que reconozcan lo incorrecto de las situaciones a las que se ven forzadas las mujeres. La revelación de la severidad de esas dificultades es un paso importante y otorga voz al sufrimiento de muchas, que de otro modo se sentirían impotentes para hablar. El hecho de que Lema y Chidumule no reivindiquen autoridad alguna, sino que simplemente presenten una historia, es congruente con el proyecto de plantear la realidad al público y permitirle llegar a sus propias conclusiones. Sin embargo, la acción de componer y después publicar la canción y la novela representan una forma de activismo que las coloca en confluencia con varias tradiciones poéticas predominantes en la región. Nathalie Arnold ha señalado que las prácticas de agitación, incluso con intenciones agresivas, son comunes en la poesía suajili. Ella afirma:

La poesía y la discordia a veces se vinculan tan cercanamente que es difícil separar la poesía de la discordia como un objeto de análisis diferente. El marco estructural-lingüístico en torno de las palabras poéticas no siempre evita que dichas palabras se diseminen efectivamente, como violencia, al mundo cotidiano, ni es su intención principal hacerlo.³⁹

De este modo, sería un error desechar a "Mñanionyesha Njia ya Kwetu" como una mera interpretación para fines de entretenimiento o incluso como ejercicio académico; en lugar de ello, debe entenderse en los contextos de sus interpretaciones reales y posibles. La canción se interpreta en vivo en Tanzania, en muchas ocasiones en bares frecuentados principalmente

³⁹ Nathalie Arnold, "Placing the Shameless: Approaching Poetry and the Politics of Pembro-ness in Zanzibar, 1995-2001", *Research in African Literatures*, vol. 33, núm. 3, otoño, 2002, p. 143.

por hombres que acuden sin sus esposas. Cuando asistí a una actuación de la DDC Mlimani Park Orchestra, en 2006, en su sede central en Kariakoo, Dar es Salaam, me di cuenta de que, en el público, los hombres superaban a las mujeres en razón de tres a una, aproximadamente. Por lo tanto, la canción desafía la autoridad que disfrutaban estos hombres en temas relacionados con la herencia, el contexto más amplio de la práctica marital y, en una mayor escala, las relaciones de género.

La narradora y protagonista de Lema, Doreen, presenta al lector una variedad de circunstancias que detallan la forma en que la gente se ve constreñida por las reglas que la sociedad impone de manera aparentemente arbitraria. La función de los roles de género en la formación del comportamiento se revela a través de dos generaciones en la novela: la de su madre y su padre distante, y su propia relación conflictiva con su esposo, Martín. Sus intentos autocontradictorios y confusos por reparar su matrimonio, resolver los problemas en el hogar materno y encontrar satisfacción para sí misma refuerzan, en lugar de minar, su utilidad para el lector como cronista e intérprete de los acontecimientos. El que su visión y sus estrategias no se basen en un conjunto inmutable de restricciones, la convierte en un personaje más creíble, enfático y razonable. Su disposición para intentar diferentes soluciones a sus problemas también es una función de la profundidad de la desesperación en que vive, debido a la gravedad de los problemas que enfrenta; sin embargo, el que logre encontrar un sitio de paz y satisfacción para sí misma, en medio de todos estos problemas, es testamento de la posición optimista de nuestra autora. Además, el que lo haga sin recurrir a la violencia contra sí misma o contra otras personas es importante en la medida en que contrasta con *Rosa Mistika*, de Euphrase Kezilahabi,⁴⁰ una novela corta que se ha convertido en piedra de toque en la literatura tanzana. El retrato existencialista, e incluso nihilista, que hace Kezilahabi de los actos autodestructivos del protagonista de la novela es, según Clement Ndulute, la continuación de una prolongada práctica en la literatura suajili, y específicamente en las novelas. Él afirma que “la novela suajili, desde su creación

⁴⁰ *Loc. cit.*

misma en la primera mitad de este siglo, ha acatado la tradición mundial, estereotipando a la mujer como víctima del hombre en sus diversas acciones, desde el amor y la sexualidad hasta el prejuicio, el filisteísmo y el sadismo".⁴¹

Tanto la novela de Lema como la canción "Mnanionyesha Njia ya Kwetu" representan una desviación de esta trayectoria. Hacia el final de la novela, la protagonista de Lema, Doreen, ha encontrado a su alma gemela en Joseph, un hombre divorciado que busca respuestas al igual que ella. Si bien en las últimas páginas de la novela se insinúa que consuman su amor mediante relaciones sexuales extramaritales, el efecto liberador que esto tiene para Doreen de ninguna manera es semejante al abandono promiscuo y el devastador descuido personal de la Rosa de Kezilahabi, cuyas acciones, al final, la llevan al suicidio. Las heroínas de la canción y la novela que aquí se analizan no emprenden medidas tan extremas, sino que toman la decisión fructífera de navegar el camino que termine con sus problemas.

La brevedad de "Mnanionyesha Njia ya Kwetu" no permite la misma introspección y análisis prolongados posibles en la novela de Lema; de hecho, la protagonista de la pieza de DDC Mlimani Park Orchestra permanece sin nombre, "mkeo", "shemeji" o "wifi", son nombres que indican diversas relaciones con el hablante más que un estatus inherente. Sin embargo, lo corto de la canción no implica falta de profundidad; al contrario, los compositores de la canción consideraron cuidadosamente cada palabra para ejercer el mayor efecto emocional e intelectual en sus oyentes. Esta economía de forma puede observarse en los nombres recién mencionados, todos elegidos para destacar hasta qué grado la posición de una mujer casada se ve en peligro de destrucción tras la muerte de su marido. "Mkeo" es una forma íntima para llamar a alguien, que significa "esposa"; "shemeji" es un término informal que significa "familiar político" y "wifi" un título que se asemeja a "cuñada". El mensaje que aquí se transmite es que toda la familiaridad que esta mujer ha-

⁴¹ Clement Ndulute, "Women's Image in Kiswahili Novels: Rosa Mistika and the Making of a Rebel", en D. A. S. Mbilinyi y C. K. Omari (eds.), *Gender Relations and Women's Image in the Media*, Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press, 1996, p. 148.

bía disfrutado cuando su esposo estaba vivo, ahora desaparece conscientemente, tras la muerte de él, por lo que flota a la deriva sin relaciones que la anclen. Así, la imagen de ella volviendo a la casa de sus padres, sola y habiendo dejado atrás la edad casadera, alcanza un tono terriblemente conmovedor al combinarse con el conocimiento de la pérdida de su marido, de suyo emocionalmente abrumadora. La tensión y el dolor presentes en la canción se comunican de manera elocuente y concisa a través de estas técnicas y la convierten en un excelente contrapunto a la novela de Lema. La comparación de estas obras demuestra el complejo de formas y de medios a través de los cuales cada una logra confrontar temas contenciosos que muchos tanzanos consideran que se encuentran en el corazón de su identidad colectiva.

Se ha explorado a detalle las proclividades formales y temáticas de estos artistas, cuyas obras se extienden a través de las fronteras genéricas, lingüísticas, cronológicas y de género. El que tanto la novelista como los compositores se hayan basado, aparentemente, en la experiencia personal y la narración en primera persona evidencia las similitudes centrales en las estrategias y las intenciones de sus creadores. A su vez, esto revela que el enfoque convencional de los académicos especializados en literatura comparada sobre obras separadas geográficamente por fronteras nacionales y herencias lingüísticas dispares, debe reevaluarse debido a sus implicaciones proscriptivas, para estos textos en particular y para las tradiciones culturales de África oriental en términos más generales. La información expuesta demuestra que el aislamiento de las canciones del trabajo académico en el campo de la literatura comparada daña tanto a los artistas como a los públicos de la región, y a este ámbito de estudio que se enriquece a través de un enfoque más elástico y comprensivo hacia la expresión verbal.

Nuestra atención a obras de diferentes géneros también facilita nuestra exploración de las formas de hipertextualidad inherente que funcionan en todos los trabajos de literatura comparada. Al mirar la manera en que diferentes artistas que trabajan en suajili y en inglés, en canciones y en novelas, a lo largo de un lapso considerable, han llegado a abordar temas y problemáticas relacionadas (aunque expresen opiniones distintas, si no

diametralmente opuestas, de las soluciones preferibles en cada caso), que presentan personajes y escenarios que reverberan entre sí, podemos percibir claramente la relevancia de tales temas para las poblaciones tanzanas y la necesidad de comunicarse con estos públicos a través de medios que les parezcan atractivos y que puedan entender fácilmente; de ahí el interés en formas de expresión construidas oralmente y apreciadas auditivamente.

La atención a estas dos obras como práctica social posible y activa también ha expuesto la forma y el grado en los que el arte verbal de África oriental es crítico para el entendimiento de la manera en que viven los propios africanos. La naturaleza reflexiva de estas dos piezas, que consideran temas de trascendencia fundamental a la vez que los representan para sus oyentes o lectores, se pone de manifiesto claramente y se construye cuidadosamente en la canción y en la novela. Igualmente, la catalización que ambas pretenden se hace evidente cuando se tienen en cuenta los probables contextos de actuación y consumo de estas obras. La novela y la canción, como formas de arte verbal, discurso social y formación de identidad, son herramientas efectivas. Si bien la práctica académica tradicional puede apoyar el aislamiento de estos modos expresivos sobre la base de diferencias definidas arbitrariamente, tales como el género, la duración o cualquier otro factor, este estudio ha demostrado que puede ganarse mucho más con la inclusión de estas obras en un acervo más amplio que con su sofocante separación. ❖

Traducción al español:
María Capetillo Lozano

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

- AHMED-CHAMANGA, Mohamed, "Chansons comoriennes modernes", *Ambario*, vol. 1, núms. 2-3, 1978, pp. 189-199.
- ALI, Damir Ben, *Musique et société aux Comores*, París, Komedit, 2004.
- ARNOLD, Nathalie, "Placing the Shameless: Approaching Poetry and the Politics of Pemban-ness in Zanzibar, 1995-2001", *Research in African Literatures*, vol. 33, núm. 3, otoño, 2002, pp. 140-166.
- ASKEW, Kelly A., *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- BARBER, Karin, *The Generation of Plays. Yorùbá Popular Life in Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- y P. F. de Moraes Farias, "Introduction", en Karin Barber y P. F. de Moraes Farias (eds.), *Discourse and Its Disguises: The Interpretation of African Oral Texts*, Birmingham University African Studies Series 1, Birmingham, Centre of West African Studies University of Birmingham, 1989, pp. 1-12.
- BARZ, Gregory F., "Meaning in Benga Music of Western Kenya", *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10, núm. 8, 2002, pp. 109-117.
- , *Music in East Africa: Experiencing Music, Expressing Culture*, Nueva York, Oxford University Press, 2004.
- BUKUKU, Bahati, "Mapito", *Yashinde Mapito*, GMC, 2003.
- CHACHAGE, C. S. L., "Back Cover Comments", en Elieshi Lema, *Parched Earth*, Dar es Salaam, E & D, 2001.
- CHIDUMULE, Cosmas, "Interview with Aaron Rosenberg for Voice of America", 24 de marzo, 2007.
- CIA Factbook. [www.cia.gov/cia/publications/factbook/print/tz.html, consultado el 3 de enero de 2007].
- DDC Mlimani Park Orchestra, "Mnanionyesha Njia ya Kwetu", *Sikinde*, Africasette, 2001.
- Encarta Dictionary*, Microsoft Word, Microsoft Corporation, 1983-2003.
- FINNEGAN, Ruth, *The Oral and Beyond: Doing Things with Words in Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- GATES, Henry Louis Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.
- GRAEBNER, Werner, "Liner notes", *Sikinde*, Mlimani Park Orchestra, Africasette, 1994.

- HUEY, Steve, "Mlimani Park Orchestra", *All Music Guide*. [www.amazon.com/Mlimani-Park-Orchestra/e/B000APSMFU/ref=ntt_mus_gen_pel, consultado el 5 de noviembre de 2009.]
- KANTAI, Parselelo, "Comrade Lemma and the Black Jerusalem Boys' Band", en *Seventh Street Alchemy: A Selection of Works from the Caine Prize for African Writing*, Johannesburgo, Jacania Media, 2005.
- , "Interview with Aaron Rosenberg for Voice of America", 24 de febrero, 2007.
- KAROLI, Saida, comunicación personal, 28 de julio, 2005.
- KEZILAHABI, Euphrase, *Rosa Mistika*, Dar es Salaam, East African Literature Bureau, 1971.
- KWARAMBA, Alice Dadirai, "Popular Music and Society: The Language of Protest in Chimurenga Music: The Case of Thomas Mapfumo in Zimbabwe", tesis de maestría, Department of Media and Communication, University of Oslo, IMK Report núm. 24, 1997.
- LEMA, Elieshi, *Parched Earth*, Dar es Salaam, E & D, 2001.
- LONGWE, Sara y Roy Clarke, *Woman Know your Place: The Patriarchal Message in Zambian Popular Song*, Lusaka, Zambia Association for Research and Development, 1998.
- MAPANGALA, Samba, comunicación personal, 8 de julio, 2004.
- , "Vidonge", *Feet on Fire*, Stern's, 1991.
- , "Weso Sina", *Karibu Kenya*, Sun Records, 1995.
- Michigan State University Press. [http://msupress.msu.edu/bookTemplate.php?bookID=1310, consultado el 2 de febrero de 2007.]
- MLACHA, S. A. K., "Women's Images in Kiswahili Poetry and *Taarab* Songs", en D. A. S. Mbilinyi y C. K. Omari (eds.), *Gender Relations and Women's Image in the Media*, Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press, 1996, pp. 207-223.
- MUSTAFA, Fawzia, "Back Cover Comments", en Elieshi Lema, *Parched Earth*, Dar es Salaam, E & D, 2001.
- NDULUTE, Clement, "Women's Image in Kiswahili Novels: Rosa Mistika and the Making of a Rebel", D. A. S. Mbilinyi y C. K. Omari (eds.), *Gender Relations and Women's Image in the Media*, Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press, 1996, pp. 120-133.
- Necessary Noize, comunicación personal, 12 de diciembre, 2004.
- MAWURU, Godwin (dir.), *Neria*, perf. Jesesi Mungoshi y Dominic J. Kanaventi, Media for Development Trust, 1992.
- NGUGI, Samuel, "Popular Lyric Poetry in East Africa", en Chris L. Wanjala (ed.), *Standpoints on African Literature: A Critical Anthology*, Nairobi, East African Literature Bureau, 1973, pp. 41-51.

- NGUGI WA THIONG'O, *Penpoints, Gunpoints and Dreams*, Nueva York, Oxford University Press, 1998.
- y Ngugi wa Mirii, *I Will Marry When I Want*, Londres, Heinemann, 1982.
- NTARANGWI, Mwenda, *Gender, Performance, & Identity: Understanding Swahili Cultural Realities Through Songs*, Trenton, Africa World Press, 2003.
- OGUDE, James y Joyce Nyairo, "East African Popular Culture: An Introduction", en James Ogude y Joyce Nyairo (eds.), *Urban Legends, Colonial Myths: Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton, Africa World Press, 2007.
- OCULI, Okello, *Orphan*, Nairobi, East African, 1968.
- , *Song for the Sun in Us*, Nairobi, East African Educational, 2000, pp. 6-7.
- ONGALA, Remmy, "Kidogo Kidogo", *Mambo*, Real World, 1999.
- PATERSON, Douglas, correspondencia personal, 10 de mayo de 2009.
- PERULLO, Alex, "'The Life that I Live': Popular Music, Agency, and Urban Society in Dar es Salaam, Tanzania", tesis de doctorado, Indiana University, 2003.
- ROBERT, Shaaban, *Wasifu wa Siti binti Saad*, Nairobi, Nelson East Africa, 1967.
- ROSENBERG, Aaron, "The Literature of Song: Kantai and Wainaina's 'Joka' as Syncretic Multi-Text", *Journal of The African Literature Association*, vol. 1, núm. 2, verano-otoño, 2007.
- , "Making the Case for Popular Songs in East Africa: Samba Mapangala and Shaaban Robert", *Research in African Literatures*, vol. 39, núm. 3, otoño, 2008, pp. 99-120.
- SAID, Edward, *Musical Elaborations*, Nueva York, Columbia University Press, 1991.
- SANGA, Edda, "Women and Gender Relations in Radio Programmes", en D. A. S. Mbilinyi y C. K. Omari (eds.), *Gender Relations and Women's Image in the Media*, Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press, 1996.
- SCHEUB, Harold, "A Review of African Oral Traditions and Literature", *African Studies Review*, vol. 28, núm. 2-3, junio-septiembre, 1985, pp. 1-72.
- SHELTON, Anthony Alan, "Museum Ethnography: An Imperial Science", en Elizabeth Hallam y Brian V. Street (eds.), *Cultural Encounters: Representing 'Otherness'*, Londres, Routledge, 2000, pp. 149-193.
- STREET, Brian, "Local Literacies and National Politics: Ethnicity, Gender and Religion", en Brian Street (ed.), *Cross-Cultural Ap-*

proaches to Literacy, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 135-142.

TSOTSI, Peter y Nashil Pichen Kazembe, "Pole Musa", *Before Benga: Kenya Dry*, vol. 1, Original Music, 1996.

VAMBE, Maurice Taonezvi, "Popular Songs and Social Realities in Post-Independence Zimbabwe", *African Studies Review*, vol. 43, núm. 2, septiembre, 2000, pp. 73-86.

WAINAINA, Eric, "Joka", *Twende Twende!*, Eric Wainaina & Christian Kaufmann, 2006.

