

LA NEGOCIACIÓN DE IDENTIDADES URBANAS EN EL *MŪGITHI* Y LA EJECUCIÓN DE *ONE-MAN GUITAR* EN KENIA

MAINA WA MŪTONYA

El Colegio de México

Durante los años noventa, se produjo la emergencia de un género musical relativamente nuevo dentro de los límites de la cultura popular keniana. Las actuaciones públicas de los *mũgithi*¹ marcaron el comienzo de nuevas direcciones para la música keniana en general, y específicamente para la música contemporánea *gĩkũyũ* en lo que respecta a temas y estilo. La presentación, básicamente un fenómeno urbano dominado por guitarristas *gĩkũyũ* en solitario, se discute en este artículo como el espacio principal donde las identidades son negociadas, incorporando puntos de contacto e interacciones entre tradición y modernidad² en un escenario urbano. El artículo subraya las

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 8 de junio de 2010 y aceptado para su publicación el 3 de noviembre de 2010.

¹La palabra *mũgithi* deriva de *mixsi*, un término usado en los años cincuenta para referirse a un tren en particular, que transportaba carga y pasajeros en los mismos vagones. Probablemente una temprana versión de la tercera clase, y tal vez el único tren que los africanos podían tomar por entonces. La etimología de *mũgithi* da como resultado la traducción: “tren mezclado”, vocablo al cual la juventud de Nairobi de los años cincuenta se refería simplemente como *mixsi*. Una versión *gĩkũyũ* de *mixsi* supondría características lingüísticas comunes a cualquier préstamo. Por ejemplo, “s” se convierte en “th” (como en el caso de *thogithi*, en inglés “socks”, y *thothenji*, en inglés “sausage”) y “mũ” es el marcador de clase del nombre. Reconozco la explicación oral de Mzee Jeremiah Mũtonya del término *mũgithi*, así como la de Mũngai Mũtonya, basada en un análisis lingüístico. Todas las traducciones de los pasajes de canciones en lengua *gĩkũyũ* han sido realizadas por el autor.

²Consciente de las diversas interpretaciones acerca de este binomio tradición-modernidad, especialmente en los estudios poscoloniales, este artículo hace uso de un ángulo geográfico para delinear los límites que separan lo urbano de lo rural, tal como aparece expresado en las actuaciones de los *mũgithi*. Como Monika Brodnicka nos hace recordar, siempre es importante “diferenciar la ideología de la tradición y la modernidad de la tradición y modernidad como son experimentadas”. Véase “When

contradicciones inherentes a la creación y recreación de identidades urbanas, tal cual se expresan a través de la música. El argumento principal es que las identidades siempre son cuestionadas y que diferentes situaciones socio-económicas demandan no sólo una negociación, sino una renegociación, de las identidades.

Las identidades urbanas, como todas identidades, son siempre espacios de confrontación, especialmente cuando sabemos que todo argumento a favor de identidades estables es siempre problemático. Como sostiene Clark,³ son las formas culturales populares que se expresan en el espacio urbano, las que proveen una arena donde involucrarse y crear los complejos debates sobre identidad. A la luz de esta idea, el presente artículo investiga cómo se manifiestan públicamente las identidades urbanas en el cambiante terreno cultural de la música en la Kenia poscolonial. El fenómeno cultural de los *guitarristas en solitario* y la resultante actuación de los *mũgithi* sintetizan estas manifestaciones. Comienzo por definir los términos en un contexto keniano y localizar sus orígenes, antes de introducirme en los asuntos temáticos. Cómo esta música se vuelve vital en la actuación y propagación de las culturas e identidades urbanas y suburbanas, se constituye en una serie de argumentos en la escena musical popular keniana. Los restaurantes suburbanos de Nairobi han facilitado un espacio para esta combinación musical de influencias culturales que han producido tantos estilos de actuación urbana innovadores y distintivamente kenianos; en el contexto de este artículo, los *mũgithi*. De manera similar a las *shebeens*⁴ de Sudáfrica, los restaurantes localizados dentro y fuera de la populosa ciudad capital, Nairobi, han necesitado de la convivencia interactiva para la supervivencia social de la Kenia urbana.⁵

Theory Meets Practice: Undermining the Principles of Tradition and Modernity in Africa”, *Journal on African Philosophy*, núm. 2, 2003 [consultado en: www.africaknowledgeproject.org/index.php/jap/article/view/12].

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

⁴Las *shebeens* son tabernas en los suburbios de ocupación negra de Sudáfrica, que continuamente facilitaron el espacio para las expresiones culturales de los jóvenes negros.

⁵Es esta interacción, sostiene David B. Coplan (“The Urbanisation of African

Debido probablemente a la informalidad que caracteriza sus movimientos, existe escasa literatura sobre los *mũgithi* como género musical. Maupeu y Mbugua⁶ identifican el bar como el espacio en el que el nacionalismo *gĩkũyũ* floreció durante el apogeo de la dictadura de partido único de Daniel arap Moi (1978-2002) a fines de los años ochenta. Dicho florecimiento se consiguió, en mayor medida, a través de la actuación de los *mũgithi*. Mũtonya⁷ visualiza los principios inherentes a la vida diaria por medio de los estereotipos étnicos, tal como aparecen expresados en la música, mientras que Githiora⁸ examina cómo la actuación de los *mũgithi* abraza una vieja tradición poética *gĩkũyũ*, la *Gĩcaandĩ*, al mismo tiempo que recrea tradiciones y discursos socio-culturales.

La presentación pública, referida como “guitarra en solitario”, debería de hecho denominarse más apropiadamente “un hombre, una guitarra”, una expresión que captura la realidad de los *mũgithi*. Sin embargo, el recital *mũgithi* nació de una tradición guitarrística que terminó por definir a la música popular de Kenia con el paso del tiempo. John Low⁹ rastreó la historia de la música de guitarra que ha estado presente en la escena musical keniana desde la primera década del siglo xx. Sin embargo, la investigación de Low acerca de la historia de los estilos de guitarra en Kenia se concentra sólo en la región occidental, por eso de que resultó ser “la cuna de excelente música de guitarra en Kenia”.¹⁰ Su aseveración, no obstante, puede encontrar fundamento en el hecho de que, incluso antes del contacto con tradiciones musicales foráneas, las comunidades Luhya y Luo de Kenia occidental habían elaborado instrumentos de

Music: Some Theoretical Observations”, *Popular Culture*, núm. 2, 1982, p. 115), la que hace surgir estilos de actuación urbanos innovadores y creativos.

⁶ Hervé Maupeu y Mbũgua wa-Mũngai, “La politique des bars gikuyu de Nairobi”, *Cahiers D’Études Africaines*, núm. 182, 2006.

⁷ Mũngai Mũtonya, “Redefining Nairobi’s Streets: Study of Slang, Marginalization, and Identity”, *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective*, vol. 2, núm. 2, 2007, pp. 169-185.

⁸ Christopher Githiora, “Recreating Discourse and Performance in Kenyan Urban Space through *Mũgithi*, Hip Hop and *Gĩcaandĩ*”, *Journal of African Cultural Studies*, vol. 20, núm. 1, junio de 2008, pp. 85-99.

⁹ John Low, “A History of Kenyan Guitar Music 1945-1980”, *African Music*, vol. 6, núm. 2, 1982, pp. 17-36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

cuerdas en forma de lira, tales como el *nyatiti* Luo y el *litungu*¹¹ Luhya. De hecho, los músicos de otras partes de Kenia que en los años sesenta intentaron tocar el ritmo *benga*¹² tuvieron que contratar guitarristas originarios de estas dos comunidades. Por ejemplo, en el desarrollo de la música popular del pueblo *gĩkũyũ*, categoría en la que cae la actuación de los *mũgithi*, que forma el núcleo de este artículo, un nombre inolvidable sería Odhiambo Sumba Rateng (originario de Kenia occidental), quien “trabajó como guitarrista invitado en la grabación de muchas canciones Kikuyu junto a una variedad de músicos por más de treinta años”.¹³

Con la apropiación de la guitarra por parte de la música popular keniana, es sólo una sutileza el aseverar junto a Doug Paterson que lo que define a la música keniana es la interacción de guitarras.¹⁴ Además de la existencia de las liras tradicionales, como se explicó más arriba, el primer contacto con la guitarra como se la conoce hoy se hizo evidente en Kenia “incluso antes de 1900, cuando las tocaban los esclavos libertos”.¹⁵ En los años cincuenta y sesenta, el estilo de tocar guitarra en Kenia¹⁶ se benefició sobre todo de los contactos con otras partes del mundo, como Malawi, Zimbabwe, el por entonces Zaire, Sudáfrica, América Latina, Estados Unidos y Canadá, y el continente europeo. Hoy en día, el pop keniano continúa siendo esta mixtura de estilos musicales que “libremente toman prestado y se enriquecen mutuamente”.¹⁷ Las bandas de guitarras

¹¹ El *nyatiti* es una lira de ocho cuerdas, proveniente de la comunidad Luo en Kenia occidental. El *litungu* es también una lira, por lo general de siete cuerdas, un instrumento tradicional de la comunidad Luhya también de Kenia occidental. Sin embargo, los *gĩkũyũ* también tenían un instrumento de una sola cuerda, el *wandĩndĩ*. La influencia de estos instrumentos tradicionales ha definido los varios estilos de guitarra emergentes en Kenia.

¹² El *benga* nació cuando los ritmos de danza Luo fueron adaptados al uso de la guitarra acústica. De hecho, *benga* es una palabra Luo que significa “suave y hermoso”.

¹³ Maina Mũtonya, Mwaniki Wanjohi, Sam Kiiru y John Kariuki, *Retracing Kikuyu Popular Music*, Nairobi, Ketebul Music, 2010, p. 33.

¹⁴ Doug Paterson, “The Life and Times of Kenyan Pop”, en Simon Broughton, Richard Trillo *et al.* (eds.), *World Music: The Rough Guide*, vol. 1, Londres, Rough Guides, 2000, p. 509.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Doug Paterson y John Low caracterizan a éste como un estilo de puntear con los dedos, que se realizaba sobre guitarras secas.

¹⁷ Doug Paterson, “The Life and Times of Kenyan Pop”, *op. cit.*, p. 509.

eléctricas de los años sesenta han florecido hasta el día de hoy a partir de esta rica cultura.

Actualmente, *gĩkũyũ* exhibe este intercambio cultural especialmente en el caso de la música *country* occidental, en términos de vestido y ritmos. El uso de sombreros stetson y botas vaqueras es un rasgo común para muchos músicos *gĩkũyũ*, lo que completa un cuadro de Salvaje Oeste, sumado al ritmo *country* occidental que algunos de esos músicos han adoptado en sus recitales.

De relevancia para este artículo es el hecho de que, aunque yo he dedicado mis esfuerzos a analizar un fenómeno emergente de guitarras solistas conocido como *mũgithi* en los años noventa, esta tradición ya estaba presente en Kenia durante la década de 1960. Sin embargo, lo que diferencia los dos momentos es que en los años sesenta, especialmente con el advenimiento de la guitarra eléctrica, cuya “música no podía sepultarse bajo el ruido producido por la audiencia [...] ni quedar tapada bajo el sonido de las voces u otros instrumentos, y por lo tanto mejor para bailar”,¹⁸ el guitarrista siempre se hallaba acompañado por otros músicos, que formaban una banda, mientras que a partir de los años noventa, el guitarrista solista estará completamente solo en el escenario, como guitarrista y cantante.¹⁹

Estas actuaciones públicas se han constituido desde entonces en una parte esencial de la cultura urbana. En los años sesenta, las canciones de grupos kenianos eran compuestas para la “clase trabajadora urbana, cuya *lingua franca* era el swahili”,²⁰ mientras que los sectores más ricos de la sociedad keniana, aquellos con mayores aspiraciones, tendían a preferir grabaciones de Zaire o del mundo occidental. Durante aquellos tiempos, inmediatamente después de la independencia, los músicos tenían un deseo consciente de desarrollar una música verdaderamente nacional, y de allí su preocupación por el uso del

¹⁸ John Low, “A History of Kenyan Guitar Music 1945-1980”, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹ Con el desarrollo de esta música, las mujeres músicos han entrado al combate y se les llama guitarristas en solitario. Sus canciones están desprovistas de las letras vulgares que caracterizan los espectáculos de sus contrapartes masculinas, pero la forma y la naturaleza del concierto siguen siendo las mismas. Florence Wangari wa Kabera es la pionera de esta tradición femenina.

²⁰ John Low, “A History of Kenyan Guitar Music 1945-1980”, *op. cit.*, p. 29.

swahili, que la nación independiente había adoptado como idioma nacional.

Cuando se considera el espectáculo *mũgithi* de los años noventa, es claro que los músicos están respondiendo a los desafíos impuestos por la Kenia poscolonial, donde las diversas culturas de la nación habían estado politizadas, lo que llevó a que los kenianos sintieran la necesidad imperiosa de identificarse más con sus herencias étnicas que con la nación. Pero como sostiene Coplan,²¹ en situaciones de cambio urbano la gente usa metáforas musicales como instrumentos para el desarrollo, ordenamiento y movimiento sociales. Los conciertos ayudan a ordenar el caos de imágenes culturales diversas y conflictivas.

Sin embargo, es importante subrayar que el surgimiento de los *mũgithi* coincidió también con un periodo en el cual los kenianos desarrollaron una gran afinidad con su música local, la cual había sido dejada de lado en beneficio de la música occidental y de los ritmos sudafricanos y zaireños. Desde los años noventa, los kenianos han desarrollado estilos musicales que intentan conscientemente conseguir un ritmo típicamente keniano. Por ejemplo, la juventud keniana tiene el *genge* y el *kapuka*, estilos que recuerdan el hip-hop y el rap de Estados Unidos, pero con rasgos típicamente locales. Según Nyairo:

[...] esta fusión no es sobre cómo el local se siente atraído y es absorbido por la modernidad occidental, sino más bien sobre la creativa forja de los derivados locales de la modernidad, un proyecto que está claramente lleno de potenciales contradicciones, y a veces, dada su técnica de apropiación, carece de consistencia o de poder de convencimiento.²²

Sin embargo, esto está fuera del alcance de este artículo. Pero como señala Githiora, “los músicos modernos de Kenia, y especialmente los *mũgithi* y los artistas de hip hop, han mantenido su posición o continuado recreando formas y prácticas musicales tradicionales por medio de la recreación de la música moderna que está enraizada en las formas populares

²¹David B. Coplan, “The Urbanisation of African Music: Some Theoretical Observations”, *op. cit.*, p. 125.

²²Joyce Nyairo, “Reading the Referents: The Ghost of America in Contemporary Kenyan Popular Music”, *Scrutiny*2, vol. 9, núm. 1, 2004, p. 47.

tradicionales”.²³ Es sobre este trasfondo que este artículo cambia el foco de atención hacia la negociación de las identidades urbanas en la actuación de los *mũgithi* en Kenia.

La conceptualización y representación de la identidad urbana es “una representación del complejo entretendido en varias capas de cultura, tradición, género y clase”.²⁴ Así, parafraseando a Brooks, cualquier discurso sobre identidad y política de ubicación tiene las posibilidades para el surgimiento de nuevos e innovadores espacios de significado y conocimiento.²⁵ La emergencia del fenómeno *mũgithi* en el espacio urbano de Kenia auxilia en el desempeño de esta interacción de identidades divergentes. Como la mayor parte de las formas y producciones culturales populares, el *mũgithi* se vuelve importante en la discusión con respecto a la negociación de identidades urbanas porque sobrepasa y disuelve las distinciones. Por lo tanto, un estudio de esta música ampliará la capacidad de discernir la manera en que las identidades culturales anteriores, las nuevas y las que están fluyendo emergen, se negocian o se enfrentan dentro y entre los espacios en áreas urbanas donde se toca la música.

Al escribir sobre la urbanización de la música africana, Coplan asegura que la rica y variada vida de asociación de la mayoría de los africanos “ha incluido desde hace mucho al concierto como un foco principal de configuración cultural y de identidades”.²⁶ El fenómeno de la guitarra en solitario y el resultante *mũgithi* es una tendencia emergente en la ciudad de Nairobi, un sitio cultural donde se actúan las identidades urbanas.

Como la mayor parte de los centros urbanos, Nairobi es una ciudad cosmopolita que alberga gente proveniente de diferentes identidades étnicas, religiosas, de clase, de género y políticas, que tienen que coexistir al mismo tiempo. El *mũgithi* como

²³ C. Githiora, “Recreating Discourse and Performance in Kenyan Urban Space through *Mũgithi*, Hip Hop and *Gĩcandĩ*”, *op. cit.*, p. 92.

²⁴ C. Jude, “Urban Culture: Representations and Experiences in/of Urban Space and Culture”, *op. cit.*, p. 3.

²⁵ Cf. A. Brooks, *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, Londres, Routledge, 1997.

²⁶ D. B. Coplan, “The Urbanisation of African Music: Some Theoretical Observations”, *op. cit.*, p. 115.

música y actuación pública se vuelve crucial para la integración de estilos de vida distintos en la ciudad en la vida diaria. La forma de la música y su interpretación pública, aunque frecuentemente en lengua *gĩkũyũ*, incluye a casi todos los participantes y clientes en el bar. Pero como se ha dicho anteriormente, la música, como sonido, tiene esta tendencia mágica a unir todas las brechas, como lengua universal de la humanidad. Waterman aclara el punto cuando analiza la música *Jùjú* de Nigeria:

[...] el vínculo más importante entre [...] actuación, práctica y distribución del poder es el papel de la música como metáfora del orden social. La presentación de *Jùjú* evoca una imagen multisensorial coherente de una sociedad comunitaria, auténticamente cosmopolita, y sin embargo firmemente enraizada en profundos valores y sentimientos Yoruba.²⁷

Sentimientos similares pueden ser atribuidos a los *mũgithi*. Es sólo en un club donde el concierto *mũgithi* tiene lugar que se dejan de lado las reticencias, en la medida en que los mismos clientes, que no se conocen entre sí, se unen en una danza referida más adelante como *mũgithi* (tren), la cual involucra a todos los presentes en el piso, sin importar de dónde provengan culturalmente. En este sentido, la naturaleza cosmopolita de los conciertos se manifiesta claramente.

Los dos términos, guitarra en solitario y *mũgithi*, son intercambiables. La guitarra en solitario se refiere a un guitarrista y cantante que está acompañado, a lo sumo, por un baterista. *Mũgithi* significa “tren” en la lengua *gĩkũyũ*. En la actuación no hay pasos definidos, y los participantes (generalmente clientes en un restaurante) se vinculan tomándose de la cintura o de los hombros del que se encuentra delante. Aunque en realidad el *mũgithi* puede durar sólo unos pocos minutos de una noche entera de pura juerga, viene a definir la noche y se ha convertido casi en un himno en la mayoría de los clubes de Nairobi.²⁸

²⁷ Christopher Allan Waterman, *Jùjú: A Social and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 213.

²⁸ Los himnos son normalmente posiciones indiscutibles de la presentación musical del lugar. Al tocar en casi todos los clubes nocturnos, salones de baile y bares en la mayoría de los centros urbanos de Kenia, los *mũgithi* han afirmado su posición como los favoritos en clubes nocturnos.

La declaración de Coplan sobre la urbanización de la música africana y el desarrollo de estilos musicales urbanos distintivos, se vuelve relevante para entender a los *mũgithi*:

Los estilos surgen del conjunto de relaciones económicas, políticas, sociales y culturales establecidas entre los músicos y el contexto en el cual ellos tocan. Tales relaciones dependen de canales de comunicación, la distribución del poder en el medioambiente, retribuciones económicas y de otro tipo que provienen de varias alternativas para actuar, las demandas de los patrocinadores y otros participantes, recursos estilísticos disponibles, procesos de ensayo, competencia y cooperación entre los ejecutantes.²⁹

Todo el conjunto de condiciones puede no estar relacionado con el origen de los *mũgithi*, pero la mayoría de ellas sí, como se verá a continuación. La presentación de los *mũgithi* ha introducido un nuevo modo de música, donde los músicos han tenido que enfrentar la escasez de recursos. Al mismo tiempo, el nuevo estilo, que está disfrutando de una gran popularidad entre la erupción de música digitalizada, significa un cambio importante en los círculos musicales y de entretenimiento de Kenia. La indulgencia de los artistas en temas tabú como el sexo, que artistas anteriores difícilmente abordaban, indica una innovación importante en la música keniana. Sin embargo, si bien la moda *mũgithi* puede parecer hedonista, irónicamente fue adoptada por aquellas conocidas *keshas* religiosas (las carismáticas vigilias de oración), donde los cristianos relacionan el “subir al tren que va al cielo” con Jesús como conductor del tren.

La moda de la guitarra en solitario comenzó a finales de los años noventa. Durante la depresión económica característica de este periodo en Kenia, muchos propietarios de establecimientos nocturnos recurrieron a la contratación de artistas solistas en vez de bandas enteras que significarían mayores costos. El efecto de la depresión económica no se hizo sentir sólo en los clubes nocturnos, sino también entre los artistas, que tuvieron que arreglárselas con instrumentos rudimentarios y más baratos. Fue también una suerte de retorno a la música

²⁹ D. B. Coplan, “The Urbanisation of African Music: Some Theoretical Observations”, *op. cit.*, p. 124.

de los años sesenta y setenta, lo que proveyó de la interacción entre artistas y clientes.³⁰ Nuevamente, a diferencia del pasado cuando la música tradicional fue adoptada por gente con un fuerte trasfondo rural, “un creciente número de músicos de base urbana está volcándose a música que oyeron en festivales o recibieron como herencia de sus padres”.³¹

A Jean Bosco Mwenda³² se le acredita el haber comenzado todo. Armado sólo con su guitarra —sin apoyo de una batería, como es la tendencia ahora—, Mwenda fue muy reconocido por sus versiones de clásicos del pop occidental. En el Hotel Ngong Hills, encontró una particular demanda de versiones de populares números *gĩkũyũ* y swahili, que con frecuencia adornaba con sus propias letras.

El origen de los recitales *mũgithi* puede relacionarse también con lo que Ndigirigi llama la “proliferación de producciones de bar”. Ante la escasa audiencia en las salas teatrales convencionales, los músicos “siguieron al público adonde frecuentaba la mayor parte del tiempo”.³³ Los músicos han seguido a sus seguidores y han redefinido el bar en centros urbanos como espacio para la actuación. Una crítica dirigida contra las producciones de bar es que tratan en demasía de asuntos de sexualidad. Ndigirigi sostiene que la calidad de las producciones es muy pobre:

³⁰ Véase el artículo de D. A. Masolo sobre los Nyatiti en la comunidad Luo de Kenia: “Presencing the Past and Remembering the Present: Social Features of Popular Music in Kenya”, en Ronald Radano y Philip Bohlman (eds.), *Music and Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, pp. 349-402.

³¹ John Kariuki explica por qué los músicos kenianos están buscando inspiración lírica en el pasado, e insiste que “en una actividad donde la coordinación es todo, el declive de la música congoleña, debido en gran medida a la sobreexposición y a la parodia de sí misma, como también la falta de nueva música interesante del resto del mundo, puede ser el factor decisivo. Y que muchos artistas estén volviendo a las raíces es el curso lógico de la acción”. En “Music and Racial Imagination”, *Sunday Nation*, 6 de septiembre de 1998 [consultado en: www.allafrica.com].

³² El estilo de guitarra acústica de Jean Mwenda fue muy popular en Kenia a fines de los años cuarenta y durante la década de los cincuenta. Su estilo, combinado con los ritmos y vocalizaciones de *bodi*, una música ceremonial cantada por mujeres Luo, ha sido considerado el origen de *benga*, un estilo musical típicamente keniano. (Véase Chris Stapleton y Chris May, *African All Stars: The Pop Music of a Continent*, Londres, Grafton, p. 233). Es interesante señalar que el fenómeno de la guitarra en solitario también se vincula al estilo de la guitarra de Mwenda.

³³ Gichingiri Ndigirigi, “Kenyan Theatre after Kamirithu”, *The Drama Review*, vol. 43, núm. 2, 1999, p. 90.

La audiencia (que bebe cerveza durante los números, con camareros que se mueven entre los asientos para tomar las órdenes) está buscando por lo general un entretenimiento, no un espectáculo de calidad. Cuanto más burda es la presentación, más divertida para el público.³⁴

Sin embargo, también es verdad que las producciones teatrales y musicales de calidad han emanado de esta tradición. Exitosos músicos como Them Mushrooms y Bilenge Musica, entre otros, continúan atrayendo grandes audiencias en el restaurante Simmers del distrito comercial central de Nairobi, por citar sólo algunos ejemplos.

Aquí el bar debe ser visto a la misma luz que las *shebeen* de Sudáfrica, que suministraban un espacio para la interacción “necesaria para la supervivencia social del África urbana y la fusión musical de influencias culturales, y produjo muchos estilos de actuación innovadores y distintivos de la Sudáfrica urbana”.³⁵ De hecho, el *marabi*,³⁶ un estilo musical completamente nuevo en Sudáfrica, nació allí, como sostiene Minky Schlesinger.³⁷ En relación con lo expuesto más arriba, mi argumento es que la presentación de los *mũgithi* ha establecido un nicho en la mayoría de los restaurantes urbanos y cervecerías. La proliferación de los artistas *mũgithi* incluso fuera de Nairobi es prueba de esto.

En las típicas noches de mayor actividad (viernes y sábados),³⁸ la presentación comienza alrededor de las ocho de la noche, cuando los músicos comienzan a darle a los clientes pequeños números que van desde viejas canciones en inglés a viejos éxitos en kiswahili. Éste es el momento de la noche cuando la mayoría de la gente está apenas acomodándose, y

³⁴ *Idem*.

³⁵ D. B. Coplan, “The Urbanisation of African Music...”, *op. cit.*, p. 115.

³⁶ Véase Denis-Constant Martin, “Music Beyond Apartheid?”, en Reebee Garofalo (ed.), *Rockin’ the Boat: Mass Music Movements*, Val Morrison (trad.), Boston, Massachusetts, South End Press, 1992, p. 197, donde él declara que “el *marabi*, el jazz sudafricano e incluso el *kwela* fueron el producto de una mezcla: la música de la ciudad, en la cual los orígenes supuestamente tribales desaparecieron para dar lugar al movimiento de todo”.

³⁷ Minky Schlesinger, *Nightingales and Nice-time Girls: The Story of Township Women and Music (1900-1960)*, Johannesburgo, Viva, 1993, p. 14.

³⁸ Los kenianos se refieren al viernes como el día de los “miembros”, el que marca significativamente el comienzo del fin de semana. La cultura de la noche de viernes incluye todas las actividades extracurriculares, especialmente para la mayor parte del sector trabajador, el “clubbing” (danza y bebida) es la actividad principal.

entonces es un desafío comenzar gradualmente a llegarles. Hacia las once de la noche el patrón cambia a tocar versiones de ritmo más elevado, de éxitos contemporáneos.

En realidad, la mayoría de los guitarristas en solitario sigue un orden sistemático todas las noches. Casi siempre, comienzan con versiones de canciones de populares músicos de *country* como Kenny Rogers, y luego vienen los himnos *gospel*. En la medida en que la noche transcurre lentamente, ellos introducen canciones locales de reconocidos músicos kenianos. Hacia la medianoche, el ritmo se transforma en *funk* con la reproducción de canciones populares entre la juventud. El cambio a la música tradicional finalmente abre la pista para la actuación *mũgithi*. Vista a la misma luz que la música tradicional como el *mwomboko*, el *mũgithi* se basa en la reforma de todas las canciones, incluso aquellas sin tono explícitamente sexual, corrompiendo las letras. La música tradicional usaba un lenguaje muy alusivo cuando trataba temas de sexualidad. Sin embargo, para que el artista complazca al público tan variado, se vuelven cruciales versiones tanto de música tradicional como de música contemporánea.

El verdadero accionar *mũgithi* comienza pasada la medianoche, cuando la mayoría de los clientes está de pie y, con una intoxicación apropiada, libre de toda inhibición. Aquí es donde comienza el segmento “sólo para adultos”. Mike Muri-mi, uno de los artistas, dice: “Me di cuenta de que incorporándole nuevas letras y nuevos ritmos a la canción, en vez de cantarla simplemente tal como estaba, era más atractivo para la audiencia”.³⁹ Y agrega que debido a la presión de los festivales concurrentes usa letras burdas, pero señala que las canciones indecentes no son el principal ingrediente de sus shows o la razón de su éxito.

<i>mũgithi ãyũ x3</i>	-	Este tren,
<i>mũgithi ãyũ wa Daytona</i> ⁴⁰	-	Este tren de Daytona,

³⁹ Amos Ngaira, “The Growing *Mugithi* Craze”, *Saturday Nation*, 26 de octubre de 2002 [consultado en www.allafrica.com].

⁴⁰ El club nocturno Daytona, en los suburbios de la ciudad de Nairobi, es donde el artista Salim Junior solía tocar. Pero diferentes artistas, en distintas versiones de este estribillo *mũgithi*, mencionan los sitios donde tocan.

<i>Salim nĩwe ndereba,</i>	-	Salim es el conductor
<i>mũgithi ũyũ x4.</i>	-	de este tren.
<i>Ūthiaga ũkĩgambaga</i>	-	El tren hace
<i>chu chu chu chu</i>	-	el sonido chu chu chu
		cuando se mueve,
<i>Mũndũ abutie kĩrĩa atarĩ,</i>	-	Toca lo que no tienes ⁴¹
<i>mũgithi ũyũ, x4</i>	-	este tren.

En la actuación del guitarrista en solitario y del *mũgithi* se presenta la copia y la parodia de la música de artistas de renombre, la reforma o reproducción de originales famosos, introduciendo melodías poderosas en sí mismas en el flujo de la pista de baile. Pero sostengo que esas reproducciones son productos de la apropiación experimental, y esa experiencia estimula luego variantes e incluso nuevos trabajos. Como asegura Middleton:

Procesos análogos operan también en el caso de los oyentes. Los consumidores de música (oyentes, clientes, bailarines) frecuentemente cantan, identificándose con las voces, apropiándose de la canción, haciendo de la actuación la suya propia; letras indescifrables u olvidadas pueden ser reemplazadas por cualquier cosa que las sustituya siempre y cuando la articulación rítmica y melódica se mantenga. El resultado es más interesante que el original.⁴²

Las prácticas de apropiación son por lo tanto visiones parciales de la posibilidad de una nueva forma de composición que se inscribe dentro de una nueva ecología cultural, que puede en última instancia suplantarse la categoría de arte. Sería en palabras de Enzensberger, “una estética que no se limita a la esfera de lo artístico”.⁴³

El término “apropiarse” puede ser inapropiado para esta discusión. Esto es así porque lo que uno podría llamar música realmente auténtica es música apropiada. Como sostienen Connell y Gibson, “mientras las historias musicales tienden a

⁴¹ Cuando la gente se toma de la cintura, existe el permiso para que hombres y mujeres se toquen de manera sexualmente sugestiva durante la actuación.

⁴² Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Press, 1990, p. 96.

⁴³ Hans Magnus Enzensberger, “Constituents of a Theory of the Media”, en *Raids and Reconstructions*, Londres, Pluto Press, 1976, pp. 36-37.

identificar orígenes ‘auténticos’ y ejemplos de unicidad regional, las escenas musicales han sido casi siempre replicadas a lo largo del globo”.⁴⁴ La música popular, del modo en que se ve en este artículo, es transitoria, emerge y se disipa en la medida en que cambian las modas y pasan las generaciones. Está integrada en lo que Middleton denomina práctica social “motivada subjetivamente”.⁴⁵ Si la constitución y reconstitución del significado tiene lugar en las letras, esta práctica puede pensarse como “motivada subjetivamente”, donde tal práctica está “orientada en torno a la existencia de un grupo social; aunque efímero, parcial o geográficamente difuso, todo lo esencial de la música popular está presente de una forma generalizada”.⁴⁶

Los objetos musicales, más allá de que estén integrados en prácticas sociales particulares, siempre conllevan las marcas de sus orígenes (contradictorios) y de otras existencias (reales o potenciales). Esto luego hace surgir la cuestión de cómo se relacionan ellos con espacios sociales particulares.

En una noche de *mūgithi*, los clientes experimentan las versiones de canciones realizadas por reconocidos músicos populares, como por ejemplo el gurú de la música *gīkūyū* Joseph Kamaru, Kakai Kilonzo, el renombrado maestro de *benga*⁴⁷ de Kenia oriental Musaimo, Queen Jane, entre otros. Esto se produce por la necesidad de acoplar grupos de distintas edades, que consumen en la mayoría de estos restaurantes y bares. De vez en cuando, el artista introducirá versiones de canciones de músicos de todas partes del mundo, pero realizadas sutilmente en la lengua local y reteniendo de algún modo el ritmo. Como se dijo anteriormente, éste es un esfuerzo consciente o una estrategia financiera para darle a la actuación pública un punto de vista nacional y remotamente global.⁴⁸

⁴⁴ John Connell y Chris Gibson, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, Londres, Nueva York, Routledge, 2002, p. 108.

⁴⁵ Richard Middleton, *Studying Popular Music*, op. cit., p. 138.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Si bien el *benga* fue inicialmente un ritmo de danza originario de los Luo, otras variaciones del *benga* han aparecido en Kenia. (Véase Maina Mũtonya, *The Politics of Everyday Life in gīkūyū Popular Music of Kenya (1990-2000)*, tesis de doctorado, University of the Witwatersrand, 2006). La variación Kilonzo es a lo que me refiero por *benga* de Kenia oriental.

⁴⁸ Hasta muy recientemente, esta música no había sido grabada de forma apropiada.

De las versiones más populares entre la mayoría de los guitarristas en solitario (por ejemplo, Salim Junior, Mike Rua y Mike Murimi) es el éxito de Tabu Ley *Muzina*. Tabu Ley es un famoso músico del antiguo Zaire, cuya música es aún muy popular entre los kenianos. La lengua *gĩkũyũ* tiene un nombre masculino que es muy similar al título de la canción: *Mũcina* (pronunciada Musina). La canción del dúo jamaicano de *reggae* Chaka Demus & Pliers, *Murder She Wrote*, es también muy popular en la forma corrupta de *Mama Cirũ*, que significa literalmente “la madre de Cirũ” (forma abreviada de Wanjirũ, un nombre femenino *gĩkũyũ*). Una canción de bodas Luhya (*Ng’ombe*), *Dunia Mbaya* de Princess Julie y *Magdalena* de Kalenjin Sisters, son reformadas en lengua *gĩkũyũ* y así se forja una síntesis de lo mejor de las culturas tradicionales locales con los modos y tecnologías de la vida moderna extranjera.

La actuación de los *mũgithi* incorpora canciones populares *gospel*, pues como se ha indicado, se originó en las vigilias de oración nocturnas. La mayoría de las canciones, sin embargo, son modificadas para ajustarlas al modo secular de la actuación. Una canción, *Kuma Ndaiga Mirigo Thĩ* (“Desde que dejé mis cargas”), que en los discursos cristianos intenta expresar la dicha del creyente, luego de abandonar una vida de pecado, está llena de gratitud al Señor. Pero Mike Murimi, uno de los más afamados guitarristas en solitario, le otorga explícitas connotaciones sexuales al entenderla como los dichos de una muchacha que “abandona sus cargas”, es decir que accede a los deseos sexuales de un hombre joven. *Mirigo* puede significar “cargas”, pero en el discurso popular, especialmente entre los jóvenes *gĩkũyũ*, ¡refiere a los genitales!

La corrupción de las populares canciones *gospel* puede indicar la existencia de un sentimiento de inadecuación en la cristiandad, una espiritualidad exótica, que se expresa mejor a través de un número de canciones tradicionales *gĩkũyũ* en una noche *mũgithi*.⁴⁹ Formas tradicionales como el *mwomboko*⁵⁰ son

da, y así no se puede ir más allá de los muros del restaurante. La grabación de actuaciones en vivo produce cintas de calidad muy inferior, pero que se venden en todas partes a causa de la popularidad de los *mũgithi*.

⁴⁹ No obstante, esto puede estar sujeto a otras posibilidades.

⁵⁰ *Mwomboko* era una danza tradicional *gĩkũyũ* de gente joven, donde la pareja se

infaltables en cualquier espectáculo, y nuevamente apuntan a los diferentes grupos de edad entre la audiencia. Pero también podrían ser indicativas de cómo viaja una canción y adquiere un nuevo significado en contextos diferentes. Las canciones conservan la mayor parte de sus letras *gospel*, pero con pequeñas inserciones de lenguaje vulgar a través de las canciones. Por ejemplo, en la versión original de *Mirigo Thĩ* (Desde que dejé mis cargas), la letra dice:

<i>Kairitũ gaka</i>	- Muchacha,
<i>Ūiguaga afa</i>	- ¿Cómo te sientes
<i>Kuma waiga mĩrigo thĩ</i>	- después de que dejaste tus cargas?

La respuesta a esto es:

<i>Njiguaga o kũgoca</i>	- Sólo me gusta dar gracias al Señor,
<i>Kuma ndaiga mĩrigo thĩ</i>	- desde que dejé mis cargas.

Lo que sigue es la versión corrompida, donde se distorsiona la respuesta de la muchacha:

<i>Njiguaga o kũgoca</i>	- Me siento como dando gracias al Señor,
<i>Ma ya Ngai nĩ</i>	- Lo juro por Dios.
<i>Tiga kuma bĩndĩ iria ndaboirwo</i>	- Cuando él avanzó sexualmente sobre mí
<i>Nĩ ngĩona ndingũikira rĩngĩ</i>	- Decidí nunca permanecer en silencio.
<i>Nokĩo njiguaga o kũgoca</i>	- Ésa es la razón por la que me siento como dando gracias al Señor,
<i>Kuma ndaiga mĩrigo thĩ</i>	- Desde que dejé mis cargas.

El artista *mũgithi* le da a una canción *gospel* connotaciones vulgares y deja a la audiencia deseosa de escuchar más. El enorme éxito del *mũgithi* como aparece exhibido en la canción surge de la interacción entre lo secular y lo religioso. Basándose en la popularidad de la canción *gospel*, el artista introduce el tema

movía dos pasos hacia el frente, se detenía y realizaba un giro. Los hombres presionaban a su pareja en sus pechos y ocasionalmente la hacían dar vueltas.

sexual, que jamás es tópico de consideración en los círculos religiosos, siendo capaz de encontrar un camino que supere los difusos límites entre lo mundano y lo espiritual.

El *mũgithi*, como lo carnavalesco en Bakhtin, incluye la “suspensión temporal de todas las distinciones jerárquicas y barreras entre los hombres [...] y de las prohibiciones de la vida diaria”.⁵¹ Durante la actuación, las limitaciones normales y convenciones del mundo de la vida diaria son descartadas.

En lo carnavalesco de Bakhtin, la parodia, la sátira y el insulto dirigidos a las autoridades eran expresados en las festividades, donde había una creciente y exuberante burla a las arbitrariedades que recluyen a la gente en sus espacios. De manera similar, en los *mũgithi*, hay una liberación de humor, pero es más una expresión interior. Tanto los artistas como la audiencia, especialmente en el momento en que se solicita su respuesta, se burlan de sí mismos. Al mismo tiempo, estas canciones son también un reflejo de realidades sociales en Kenia, del cambio social ocasionado por la urbanización, pero lo más importante en los *mũgithi* es el juego con las identidades rurales y urbanas que se hace realidad a través de la lengua.

Pero con la suspensión de estas jerarquías durante la actuación, el participante de la aldea se sentirá tan cómodo como su colega de la ciudad en la medida en que habitan ambos el mismo espacio social, el ideal utópico de una sociedad igualitaria; en la vida diaria, sin embargo, éste no es el caso. Del mismo modo, esto puede leerse como crítica social a la autoridad poscolonial que no ha sido capaz de desarrollar las áreas rurales y ha concentrado todos sus esfuerzos en contentar a la clase media, ¡la clase de la elite gobernante!

Es con este trasfondo en mente, sumado al hecho de que la actuación es más que nada un fenómeno urbano,⁵² que me esfuerzo por enfatizar que el espectáculo *mũgithi* es un espacio donde se representan identidades urbanas. Hablando de identidades, Stokes indica:

⁵¹ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1968, p. 15.

⁵² Se puede decir que los *mũgithi* han comenzado en Nairobi. Fue sólo recientemente que la actuación se ha extendido a Mombasa, y rápidamente a otras pequeñas localidades en Kenia, como Nakuru y Thika.

Los músicos... hoy experimentan locación e identidad de modos que incluyen muchas de las características contradicciones y ambigüedades de la modernidad y sus legados. Es más frecuente encontrarlas separadas de sus centros culturales por una substancial diferencia de tiempo y espacio: el discurso en el cual se celebra y construye el lugar en relación a la música nunca antes tuvo que permitir tal flexibilidad e ingenuidad.⁵³

Discutiendo las identidades urbanas en el fenómeno de la guitarra en solitario y el *mũgithi*, examinaré las ambigüedades y contradicciones de la modernidad. Siendo una tendencia emergente en la escena musical keniana, un estudio paralelo con músicos de antaño es muy importante, pero no debe ocultar sus distintos rasgos. El contraste del espacio urbano con la aldea se vuelve así un momento definitorio mientras se observa a las identidades urbanas en la música *mũgithi*. Discutiré las identidades urbanas desde diferentes ángulos: el espacio donde la actuación tiene lugar, asuntos temáticos y el lenguaje usado.

La guitarra en solitario y la resultante actuación de los *mũgithi* tienen, en mayor medida, sus raíces en la vida de la población urbana, donde los artistas explotan el interés de las masas urbanas en materias como crimen, corrupción, aventura, intriga, sexo, amor, romance, conflictos de culturas, innovaciones lingüísticas, idiosincrasias y estereotipos. Como señala Okwonkwo, cuando se introdujo a la gente en la vida de la ciudad con su “novedad y severas demandas hay una intensificación de la búsqueda de nuevos hábitos y nuevos valores”.⁵⁴

La música de la guitarra en solitario está enraizada firmemente en la sociedad urbana contemporánea y refleja “intereses y conflictos de su naturaleza transicional como punto de encuentro entre nuevos valores occidentales y viejos conceptos tradicionales”.⁵⁵ La mayoría de los detalles en la música son tomados de la vida diaria urbana, y éstos son capaces de capturar

⁵³ Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, p. 114.

⁵⁴ Juliet Okwonkwo, “Popular Urban Fiction and Cyprian Ekwensi”, en *A Comparative History of Literatures in European Languages. European Languages Writing in Sub-Saharan Africa*, vol. 2, 1986, p. 651.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 653.

la alegría sin descanso, las frustraciones de la vida en la ciudad y sus ramificaciones.

El hecho de que la actuación de los *mũgithi* tenga lugar por lo general en bares y clubes nocturnos indica una relación dialéctica entre música y espacio. La música modela espacios, y los espacios modelan la música. De varias maneras, como aseguran Connell y Gibson, los sonidos han sido usados “para crear espacios y simular patrones de comportamiento humano en lugares particulares”.⁵⁶ La clase de discurso *mũgithi* y los artistas solistas engranan en sus canciones, y la actuación se vería completamente fuera de lugar en un estadio o en un espacio abierto, como el mercado. Por lo tanto, no sorprende que esta música casi no se reproduzca en la mayor parte de las estaciones de radio en Kenia.

Algunos sorprendentes significadores definen el espacio de la actuación *mũgithi*. Dado que ésta sucede mayormente en bares y restaurantes, es inevitable el consumo de cerveza. Hay una comunidad de clientes que frecuenta el bar. Una atmósfera carnavalesca se crea dentro del espacio *mũgithi*, en el cual algunas realidades se suspenden y otras nuevas se introducen. La actuación crea y celebra su propio mundo y su propio conjunto de moralidades.

La naturaleza carnavalesca del *mũgithi* ofrece a los participantes un efecto catártico para experimentar un mundo fuera de la realidad que se vive normalmente. Bakhtin señala: “El espíritu de carnaval ofrece la posibilidad de obtener una nueva imagen del mundo y de darse cuenta de la naturaleza relativa de todo lo existente, introduciendo un orden de las cosas completamente nuevo”.⁵⁷

Hay una motivación durante el momento carnavalesco del *mũgithi* para crear una forma de configuración social que se sitúa más allá de las formas sociales existentes. Para una nación que está tan dividida en líneas étnicas, especialmente en política, existe un sentido de igualdad durante un espectáculo en el que gente de diferentes clases, comunidades y religiones se funde en una única entidad aparentemente homogénea.

⁵⁶ John Connell y Chris Gibson, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, op. cit., p. 192.

⁵⁷ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, op. cit., p. 34.

Pero nuevamente, la asociación paralela de música y actuación en un bar, con “licencia sexual, aventura sexual y tragos, establece que la actuación es una vital y placentera parte de la vida”.⁵⁸ Del mismo modo, la actuación en el bar se usa para crear un sentido de espacio, como también para “reafirmar varias identidades y desafíos sociales en los cuales los espacios urbanos cotidianos se engendran de modos particulares”.⁵⁹

La actuación y la recepción de los *mūgithi* en locaciones específicas, en este caso el bar, por lo tanto, pueden proveer de una “efectiva forma de resistencia ante las fuerzas homogeneizantes de la industria cultural”,⁶⁰ no necesariamente mediante la producción de un sonido alternativo, ya que la mayoría de estas canciones son versiones, sino a través de la experimentación musical en la que la gente participa y que responde a sus demandas de un modo distintivo. Esto, a su vez, provee de medios por los que se crea un sentido de “urbanidad” que se desafía, especialmente cuando uno considera los intereses temáticos de la mayoría de estas canciones.

Los guitarristas en solitario que entretienen a los festivos participantes en los clubes nocturnos de grandes ciudades como Nairobi se especializan en versiones de canciones populares, pero les agregan letras alteradas. La prominencia del tema sexual acentúa la idea de que las normas culturales y sociales no cosechan tanta adhesión en el medio urbano como en las aldeas. El hecho de que los guitarristas en solitario sólo se presentan en clubes nocturnos de grandes ciudades confirma este hecho. Los guitarristas redefinen y crean una nueva audiencia y un nuevo espacio para su música: el espacio urbano, cosmopolita por naturaleza, que incluye gente de todas las culturas y lugares.

El sexo, la infidelidad y la prostitución son los temas más abiertos, y sus letras son explícitas; es por eso que se cantan especialmente en el segmento sólo para adultos. Esto explica parcialmente por qué esta música nunca se transmite en ninguna

⁵⁸ Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁵⁹ John Connell y Chris Gibson, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, *op. cit.*, p. 193.

⁶⁰ Susan J. Smith, “Soundscape”, *Area*, vol. 26, núm. 3, 1994, p. 237.

estación de radio de Kenia. De hecho, los artistas de *mũgithi* que tocan en bares y hoteles más pequeños tratan problemas de sexualidad en términos claramente explícitos.

En una versión de *Cai wa 14*, del guitarrista en solitario Simon Kihara (más conocido como Musaimo), Mike Rua toma el ritmo *Ngũcũ*, pero subvierte las letras para otorgarle explícitos tonos sexuales:

<i>Ndathũite gũcera Majengo</i>	- Fui a Majengo ⁶¹ por una visita
<i>Ngĩnyua ũcũrũ na kukumanga</i>	- y bebí atole con un afrodisíaco,
<i>Ngĩgwata maraya ngĩnina</i>	- Me acosté con todas las prostitutas
<i>Ngĩambĩrĩria kũgwata ng'ombe</i>	- hasta que comencé a montar vacas.

En la actuación *mũgithi* se experimentan los mensajes sobre la relatividad y arbitrariedad de las convenciones sociales. Las letras citadas no son parte de una conversación normal, especialmente cuando gente de diferentes edades se reúne, pero en una noche *mũgithi* son la norma. La música misma se ocupa de “los estratos bajos del cuerpo, la vida del vientre, y los órganos reproductivos; por lo tanto se relaciona con los actos de la defecación y la copulación, de la concepción, del embarazo y el parto”.⁶² Lo que se puede vislumbrar es que la representación melodramática del sexo y la sexualidad pretenden, en realidad, evocar la risa y la alegría; así como también provocar alivio, ya que en Kenia el sexo y los temas relacionados están bajo de un velo de misterio y difícilmente surgen en los discursos públicos.

En la mayoría de las comunidades kenianas, el tema sexual no se discute abiertamente, a diferencia de lo que ocurría en tiempos pre-coloniales cuando la gente recibía educación sexual a través de la representación de ritos de pubertad. Debido a la urbanización y a la industrialización, estos ritos muy raramente tienen lugar. Cuando se propuso incluir educación de la vida familiar en las escuelas de Kenia hace algunos años, la iniciativa enfrentó mucha resistencia. En 1996, la Iglesia católica participó en la quema de condones y otros materiales sobre sida

⁶¹ Majengo es un famoso villorio de Nairobi, conocido por la industria comercial del sexo.

⁶² Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, op. cit., p. 21.

como protesta contra la idea de incluir educación sexual en las escuelas, un indicador claro de la naturaleza conservadora de la mayoría de los kenianos.⁶³ Pero el *mũgithi* trabaja para abrir los discursos sobre sexo y sexualidad e introducirlos en el dominio público.

Los guitarristas en solitario han sobrepasado, no obstante, los límites de sexo y misterio, y en sus canciones el sexo, la cópula y la abierta mención de los genitales forman la base de sus actuaciones. Un claro ejemplo es la corrupción de la canción de Sam Muraya, *Mama Kĩwinya*, donde los artistas Mike Murimi y Salim Junior usan un lenguaje claramente explícito y obsceno que igualmente enciende a la audiencia. La mención de los genitales se realiza en exceso.

<i>Ngabutia nyondo</i>	-	Toco sus pechos,
<i>Ngabutia kìnena</i>	-	Toco su ingle,
<i>Ngabutia matina</i>	-	La toco detrás,
<i>Ngabutia rĩng'ũthũ</i>	-	Toco sus partes íntimas
<i>Ngarĩra</i>	-	Y lloro.

Partiendo de los músicos más viejos, con su excesivo uso del tema del romance y las relaciones, el guitarrista en solitario opta por no presentar el sexo, la copulación y los genitales de una “forma privada, egoísta, dividida de las otras esferas de la vida, sino como algo universal, que representa a toda la gente”.⁶⁴ En el sentido bakhtiniano del realismo grotesco: “la abundancia y lo esencial de la gente [...] determinan el carácter festivo y colorido de todas las imágenes de la vida corporal; no reflejan

⁶³ Véase Lynne Muthoni Wanyeki, “Kenia Population: Church burns Condoms and AIDS Materials”, *Inter-Press News Service (ips)*, 5 de septiembre de 1996. En 2003, nuevamente un grupo de padres en Kenia encabezó una cruzada para prohibir el libro de Chinua Achebe *A Man of the People* y otros dos libros de texto del *curriculum* de la escuela secundaria. Aquellos que presionaban por su prohibición tomaban extractos de *A Man of the People* que decían eran claramente explícitos y que probablemente iban a excitar la imaginación de los estudiantes y agitar sus deseos sexuales. Véanse: Evan Mwangi, “The Hypocrisy in Mounting Crusade against Achebe Book”, *Sunday Nation*, 22 de junio de 2003, y Binyavanga Wainaina, “Banning Chinua Achebe in Kenya: A Man of the People Pornographic?”, septiembre de 2008 [consultado en: www.allafrica.com]. Tales ejemplos denotan claramente la naturaleza conservadora de los kenianos, especialmente en materias relacionadas con sexo y sexualidad, que, sin embargo, ha sido subvertida por los artistas *mũgithi*.

⁶⁴ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, *op. cit.*, p. 19.

la monotonía de la existencia diaria. El principio material corporal es un principio festivo triunfante; es un ‘banquete para todo el mundo’.⁶⁵

El clímax de la noche es la actuación *mũgithi*, donde los clientes se unen en una danza “tren” alrededor del bar. Los músicos invitan con sus letras a los participantes a sentirse libres de *tocar lo que tú no tienes*. Esto es una implicación sexual para que los miembros del sexo opuesto en la audiencia usen todos los modos de gestualidad sexual/romántica, mientras estén en la pista de baile. Es casi similar al *Patapata*⁶⁶ en un contexto sudafricano. Este juego sexual en la danza fue muy dominante en casi toda la música folclórica tradicional en la mayoría de las comunidades de Kenia.

La superposición de modernidad y transición se manifiesta en tales aspectos. Aunque por lo general es una actuación urbana, la tradición viene a visitar el espacio del *mũgithi*. Trabajando con temas como sexo, que no están usualmente en el dominio público, los músicos están simplemente “distrayéndonos de la realidad, o sustituyéndola por preocupaciones triviales y promocionando ideales y actividades decadentes, valores que son programados en todos nosotros dentro de la sociedad de consumo”.⁶⁷ Tales trabajos de arte son maneras de distorsionar y reprimir la realidad. “Ellos no hablan de algo esencialmente diferente del material y contenido del arte revolucionario; son los mismos miedos y preocupaciones [...] sólo que ellos no intentan expresar, sino más bien manejar esos miedos”.⁶⁸

Si bien el sexo y la sexualidad son temas inevitables en la vida diaria, los artistas *mũgithi* los traen al dominio público, para hacer de ellos objeto de discusión, especialmente en la era del VIH/sida que continúa afligiendo a Kenia. El silencio sobre el sexo lo hace especialmente difícil para educar al público en materias relacionadas con el síndrome.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ También Phata-Phata en lenguas Xhosa y Zulu en Sudáfrica. Phatha significa tocar o sentir. Es un estilo de danza sexualmente sugestivo, en el que las parejas de baile tocan el cuerpo del otro con sus manos. Es un ritmo popularizado por Miriam Makeba.

⁶⁷ Fredric Jameson, “Modernism and Its Repressed: Robbe-Grillet as Anti-Colonialist”, *Diacritics*, vol. 6, núm. 2, 1976, p. 4.

⁶⁸ *Idem.*

El *mũgithi* es sobre todo una actuación urbana. Sin embargo, los temas del campo, como Ferguson señala, han proveído frecuentemente de metáforas para la construcción de críticas nativas a la invasión urbana capitalista.⁶⁹ A la aldea se la asocia con pureza moral cuando se contrasta con la ciudad, a la que se concibe como “inmoral, artificial, corrupta y anómica”.⁷⁰ Los guitarristas en solitario se apartan de esta convencionalidad. A diferencia de la mayoría de los músicos populares locales en Kenia, los guitarristas en solitario se preocupan abiertamente por la celebración de la ciudad y sus deficiencias percibidas, burlándose de la aldea. La ciudad no es vista como “un mar que ha ahogado a muchos”, como el cantante Joseph Kariuki describe a Nairobi. Se la ve como un espacio propicio para ganarse la vida. Ofrece un relámpago de esperanza para una emancipación económica. Músicos como Joseph Kamaru y D. K. Kamau⁷¹ siempre castigaron a la ciudad y a sus trampas, destacando la prostitución y las mujeres de diversión que arrancarían a hombres casados y trabajadores todas sus ganancias y salarios. La aldea ha sido celebrada como virtuosa, mientras que la ciudad es malvada, pero los artistas *mũgithi* trabajan para cambiar este paradigma en celebración de la modernidad como aparece significada en la ciudad.

En la mayoría de estas canciones realizadas por antiguos músicos, los hombres que han sido llevados a los disipadores placeres de las mujeres urbanas y a una vida de promiscuidad son castigados. En la versión de una canción hecha por Joseph Kamaru, un hombre relata su largo viaje para ver a su amada en la ciudad. No habiéndola visto por un tiempo, queda extremadamente sorprendido cuando descubre las prendas de otro hombre en el ropero de ella. Para mitigar los efectos del *shock*, se lanza a los cafés en busca de desayuno, pero a su regreso encuentra condones usados en la habitación, y su apetito se desvanece.

⁶⁹ James Ferguson, “The Country and the City on the Copperbelt”, *Cultural Anthropology*, vol. 7, núm. 1, 1992, p. 80.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Para un estudio comprensivo de los músicos *gĩkũyũ* y un análisis de la música, véase Maina Mũtonya, *The Politics of Everyday Life in gĩkũyũ Popular Music of Kenya (1990-2000)*, *op. cit.*

El guitarrista en solitario parece seleccionar de aquí. Haciéndose eco de los temas de la aldea y la ciudad, la mayoría de las letras de estas canciones describen la población rural como una sociedad atrasada y primitiva, en la que las nociones de romance son extrañas. Una canción cuenta la historia de este hombre aldeano que se encuentra con una muchacha en la ciudad. Un beso de la muchacha deja al hombre tan maravillado que ¡por poco se desmaya! Así que, para que los participantes de una noche *mũgithi* convengan a otros de que no son de la aldea, ellos producen los ademanes sexuales más raros en la pista de baile. Los músicos no echan la culpa a las prostitutas y chicas de diversión, sino que fustigan al hombre “primitivo” de la aldea que no puede tratar con la vida promiscua en la ciudad.

El sexo y la bebida, que previamente hacían de la ciudad una entidad malvada, se vuelven iconos positivos de la modernidad y de la libertad espacial y corporal que vienen con la ciudad en la actuación del *mũgithi*. Lo que parece haberse tratado como malvado por el ambiguo doble discurso de la modernidad (por ejemplo, la influencia cristiana y su tendencia de apartar la referencia al sexo como malvada) es ahora revertido. Existen ciertas sutilezas que conectan el *mũgithi* con el *mwomboko*, un género tradicional *gĩkũyũ* en el que no hay inhibiciones en materia de sexo y sexualidad.

La ambigüedad expresada en el *mũgithi* puede rastrearse en esta superposición de *mũgithi* y *mwomboko*, o mejor dicho de modernidad y tradición, como señala Masolo:

[...] debido a la concentración socio-geográfica, los nuevos gustos y estilos musicales [están] asociados con las tentaciones disponibles del urbanismo. Incluso cuando los nuevos estilos de guitarra se vuelven muy populares, la voz conservadora de la tradición continúa considerándolos con un desdén moralista y como sospechosos. Asociados ampliamente con la permisividad moral o decadencia de las ciudades, lo “moderno” fue de algún modo visto como “corrupto” e “inmoral”, al mismo tiempo que se admiraba como signo “bueno” y “deseable” del nuevo elitismo.⁷²

⁷²D. A. Masolo, “Presencing the Past and Remembering the Present: Social Features of Popular Music in Kenya”, *op. cit.*, p. 377.

Lo expuesto anteriormente describe, en el mejor de los casos, la ambigüedad moral de la música moderna, especialmente el *mũgithi*, que permite a la actuación captar audiencias de todas las esferas de la vida. La ironía de toda la actuación *mũgithi* es que, más allá de criticar duramente a la aldea, que se supone no es disminuida por los valores occidentales, los artistas usan lengua vernácula en casi todas sus canciones; en este caso, *gĩkũyũ*. Sin embargo, la sugerencia aquí no es que la aldea es la guardiana de las lenguas vernáculas. Pero dado el escenario cosmopolita de la ciudad, varias lenguas nativas se funden en un dialecto informal urbano en Nairobi, llamado *Sheng*.⁷³ Es por lo tanto factible decir que la mayoría de los hablantes de lenguas vernáculas se encuentran en las aldeas, donde los niveles de interacción intertribal son mínimos. No obstante, reconozco el hecho de que la naturaleza migratoria de la mano de obra hace que en las aldeas se adopten estilos urbanos como: vestido, lengua y música. Mi argumento es que el *mũgithi* ocupa un espacio liminal, que alberga el pasado en la medida en que abraza el presente. Las canciones tradicionales, donde se exaltan los valores tradicionales, juegan un importante papel en una noche *mũgithi*, ya que son disfrutadas y bailadas por los diversos grupos que forman la clientela en las reuniones *mũgithi*. La aldea es así categorizada en alguna medida como atrasada, pero también como portadora de sabiduría y moralidad. Mucho puede decirse, sin embargo, de la naturaleza engañosa del “país”,⁷⁴ tanto como lo que puede decirse de la “ciudad”. De este modo, como lo señala

⁷³ El *Sheng* ha sido definido como acrónimo para el dialecto informal swahili-inglés, desarrollado en Nairobi durante el periodo postindependencia. Esta innovación también incorpora, sin embargo, términos lexicales provenientes no sólo de las dos lenguas nacionales/oficiales, sino también de un amplio espectro de diversidad lingüística que define a la nación keniana. Para ver más acerca del *Sheng*, véanse: Chege Githiora, “Sheng: Peer Language, Swahili Dialect or Emerging Creole?”, *Journal of African Cultural Studies*, vol. 15, núm. 2, 2002, pp. 159-181; Peter Githinji, “Bazes and their Shibboleths: Lexical Variation and Sheng Speakers Identity in Nairobi”, *Nordic Journal of African Studies*, vol. 15, núm. 4, 2006, pp. 443-472; y Mũngai Mũtonya, “Redefining Nairobi’s Streets: Study of Slang, Marginalization, and Identity”, *op. cit.*, pp. 169-185.

⁷⁴ James Ferguson [“The Country and the City on the Copperbelt”, *op. cit.*, p. 90] asegura que el imaginario centro de pureza e integridad moral que sería la aldea cuando se la contrasta con la ciudad, termina por oscurecer también la realidad de “la aldea como espacio de relaciones sociales reales y antagónicas”.

Haugerud,⁷⁵ las supuestas fronteras entre ciudad y campo son en el mejor de los casos difusas.

La actuación *mũgithi* logra exitosamente congregar identidades dispares. Para un primerizo en una noche *mũgithi*, la forma de entretenimiento puede resultar fascinante, pero lo mismo puede decirse de la variedad de clientes. Una noche *mũgithi* se ha convertido en un espacio donde cualquier persona —sin distinciones de estatus o clase— se comportará libremente, sin reservas en un salvaje abandono; donde el vendedor ambulante *matatu* se mezclará con el poderoso ejecutivo de una corporación. Esto es, donde todas las inhibiciones son descartadas, como lo señala Ngaira:

Totalmente extraños caracterizan el momento climático vinculándose en un *mũgithi*, que se moverá sinuoso a lo largo de la pista de baile, abriéndose paso entre las mesas y a través de cualquier espacio disponible. Todos —el ama de casa, el tranquilo académico, la tímida muchacha con orientación religiosa, el político pomposo, el parlanchín conductor *matatu*, el reprimido contador y la dama de laxa moralidad— cantarán juntos alegremente como si fueran una unidad, las letras más obscenas que se puedan imaginar.⁷⁶

El resultado final es que las disparidades percibidas se difuminan —urbano/rural, hombres/mujeres, empleado/desempleado, estudiante/profesor, etcétera. La música popular, en este caso el *mũgithi*, refleja las inestabilidades y la fluidez de la vida contemporánea, la desactivación de las oposiciones binarias establecidas en las primeras fases de la modernidad (tradicional/temporáneo, auténtico/espurio, local/global), profundizando así la naturaleza dinámica de la música.

Conclusiones

El *mũgithi* hace pública la predisposición de las audiencias para mezclarse libremente sin que importen los diversos trasfondos, en la medida en que ellos enfatizan su diversidad. El estilo

⁷⁵ Angelique Haugerud, *The Culture of Politics in Modern Kenya*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 139.

⁷⁶ Amos Ngaira, "The Growing *Mugithi* Craze", *op. cit.*

musical, como lo venimos sosteniendo, puede articular y definir valores comunales en sociedades heterogéneas que se encuentran en proceso de rápida transformación. El mismo acto de ponerle un nombre al género, *mũgithi*, para parafrasear a Kiel, puede ser una declaración de consolidación cultural.⁷⁷ Esto amplía la noción de comunidades imaginadas por Anderson, quien asegura que “todas las comunidades mayores a las aldeas primordiales donde el contacto es cara a cara (e incluso quizá también éstas) son imaginadas. Las comunidades deben ser distinguidas no por su originalidad/falsedad, sino por el estilo en que son imaginadas”.⁷⁸ La metáfora musical juega, de este modo, un papel en la modelación imaginativa de la sociedad urbana keniana como un sistema jerárquico de valores comunales, integrado por actores interdependientes pero desiguales. El estilo de la actuación *mũgithi* describe una comunidad imaginada muy grande, “una solidaridad que ningún individuo podría conocer por medio de una experiencia de primera mano —y materializa la textura afectiva ideal de la vida social y la combinación de lo nuevo y lo viejo, lo exótico y lo nativo, dentro de un marco general sincrético unificador”.⁷⁹

Sin embargo, me gustaría concluir sosteniendo que las identidades urbanas no son identidades fijas. No son creadas dentro de un agrupamiento urbano autosuficiente, sino en un espacio donde muchos actores/identidades se superponen, incluyendo al aldeano, al “citadino”, al extranjero, etcétera. Es, por lo tanto, difícil hablar de identidades urbanas puras, y la actuación *mũgithi* es fiel reflejo de esto. La recreación de identidades rurales a través del lenguaje, la danza y la música, por parte de personas que habitan en un medio urbano (de nuevo, estas identidades no están fijas y exhiben ambigüedades), indica la compleja relación de etnicidades e identidades de clase, otro tema de gran amplitud que está fuera del alcance de este trabajo. La elección deliberada de la lengua enfatiza

⁷⁷ Véase Charles Kiel, “People’s Music Comparatively: Style and Stereotype, Class and Hegemony”, *Dialectical Anthropology*, vol. 10, núms. 1-2, 1985, p. 126.

⁷⁸ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983, p. 15.

⁷⁹ Christopher Allan Waterman, *Jùjú: A Social and Ethnography of an African Popular Music*, op. cit., p. 221.

claramente su significación cultural y política. Sin embargo, como sostienen Connell y Gibson, “música y lengua continúan siendo poderosos y omnipresentes indicadores de identidad étnica”.⁸⁰

Discografía

En este análisis se han citado canciones de tres encumbrados artistas *mũgithi*: Mike Rua, Mike Murimi y Salim Junior. Los detalles discográficos de sus trabajos son difíciles de conseguir. La música raramente se transmite por las estaciones de radio de Kenia, y todos ellos tocan en vivo en varios sitios. Sin embargo, esta música ahora está disponible en cintas y discos compactos, pero sin información alguna sobre fechas de grabación y compañías grabadoras. Tales informalidades le dan forma a mi estudio sobre la actuación *mũgithi*. ❖

Traducción al español:
Diego A. Barreyra

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

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.
BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and his World*, Hélène Iswolsky (trad.), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1968.

⁸⁰ John Connell y Chris Gibson, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, op. cit., p. 134.

- BRODNICKA, Monika, "When Theory Meets Practice: Undermining the Principles of Tradition and Modernity in Africa", *Journal on African Philosophy*, núm. 2, 2003 [consultado en: www.africaknowledgeproject.org/index.php/jap/article/view/12].
- BROOKS, A., *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, Londres, Routledge, 1997.
- CLARK, Jude, "Urban Culture: Representations and Experiences in/of Urban Space and Culture", *Agenda*, núm. 57, 2003, pp. 3-10.
- CONNELL, John y Chris Gibson, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, Londres, Nueva York, Routledge, 2002.
- COPLAN, David B., "The Urbanisation of African Music: Some Theoretical Observations", *Popular Culture*, núm. 2, 1982.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, "Constituents of a Theory of the Media", en *Raids and Reconstructions*, Londres, Pluto Press, 1976.
- FERGUSON, James, "The Country and the City on the Copperbelt", *Cultural Anthropology*, vol. 7, núm. 1, febrero de 1992, pp. 80-92.
- FRITH, Simon, *Sound Effects: Youth Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.
- GITHINJI, Peter, "Bazes and their Shibboleths: Lexical Variation and Sheng Speakers Identity in Nairobi", *Nordic Journal of African Studies*, vol. 15, núm. 4, 2006, pp. 443-472.
- GITHIORA, Chege, "Sheng: Peer Language, Swahili Dialect or Emerging Creole?", *Journal of African Cultural Studies*, vol. 15, núm. 2, 2002, pp. 159-181.
- GITHIORA, Christopher, "Recreating Discourse and Performance in Kenyan Urban Space through *Mũgithi*, Hip Hop and *Gĩcandĩ*", *Journal of African Cultural Studies*, vol. 20, núm. 1, junio de 2008, pp. 85-99.
- HAUGERUD, Angelique, *The Culture of Politics in Modern Kenya*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- JAMESON, Fredric, "Modernism and Its Repressed: Robbe-Grillet as Anti-Colonialist", *Diacritics*, vol. 6, núm. 2, 1976, pp. 7-14.
- KARIUKI, John, "Why Kenyan Musicians are Looking Back for Lyrical Inspiration", *Sunday Nation*, 6 de septiembre de 1998 [consultado en: www.allafrica.com].
- KAVYU, P. N., *An Introduction to Kamba Music*, Nairobi, East African Literature Bureau, 1977.
- , "The Development of Guitar Music in Kenya", *Jazzforschung*, núm. 10, 1978, pp. 111-120.
- KIEL, Charles, "People's Music Comparatively: Style and Stereotype, Class and Hegemony", *Dialectical Anthropology*, vol. 10, núms. 1-2, 1985, pp. 119-130.

- LOW, John, "A History of Kenyan Guitar Music 1945-1980", *African Music*, vol. 6, núm. 2, 1982, pp. 17-36.
- MARTIN, Denis-Constant, "Music Beyond Apartheid?", en Reebee Garofalo (ed.), *Rockin' the Boat: Mass Music Movements*, Val Morrison (trad.), Boston, Massachusetts, South End Press, 1992, pp. 195-208.
- MASOLO, D. A., "Presencing the Past and Remembering the Present: Social Features of Popular Music in Kenya", en Ronald Radano y Philip Bohlman (eds.), *Music and Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, pp. 349-402.
- MAUPEU, Hervé y Mbũgwa wa-Mũngai, "La politique des bars gikuyu de Nairobi", *Cahiers D'Études Africaines*, vol. XLVI (2), núm. 182, 2006, pp. 313-331.
- MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Press, 1990.
- MŪTONYA, Maina, *The Politics of Everyday Life in gĩkũyũ Popular Music of Kenya (1990-2000)*, tesis de doctorado, University of the Witwatersrand, 2006.
- , "Mugithi Performance, Popular Music, Stereotypes and Ethnic Identity", *Africa Insight*, vol. 35, núm. 2, 2005, pp. 53-60.
- , Mwaniki Wanjohi, Sam Kiiru y John Kariuki, *Retracing Kikuyu Popular Music*, Nairobi, Ketebul Music, 2010.
- MŪTONYA, Mũngai, "Redefining Nairobi's Streets: Study of Slang, Marginalization, and Identity", *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective*, vol. 2, núm. 2, 2007, pp. 169-185.
- MWANGI, Evan, "The Hypocrisy in Mounting Crusade against Achebe Book", *Sunday Nation*, 22 de junio de 2003.
- NDIGIRIGI, Gichingiri, "Kenyan Theatre after Kamirithu", *The Drama Review*, vol. 43, núm. 2, 1999, pp. 72-93.
- NGAIRA, Amos, "The Growing Mugithi Craze", *Saturday Nation*, 26 de octubre de 2002 [consultado en: www.allafrica.com].
- NYAIRO, Joyce, "Reading the Referents: The Ghost of America in Contemporary Kenyan Popular Music", *Scrutiny2*, vol. 9, núm. 1, 2004, pp. 39-55.
- ODHIAMBO, A. E. S., "Kula Raha: Gendered Discourses and the Contours of Leisure in Nairobi, 1946-1963", en Andrew Burton (ed.), *The Urban Experience in East Africa*, Nairobi, The British Institute, 2002, pp. 254-264.
- OGUDE, James y Joyce Nyairo (eds.), *Urban Legends, Colonial Myths: Popular Culture and Literature in East Africa*, Trenton Nueva Jersey y Asmara, Africa World Press, 2007.
- OKWONKWO, Juliet, "Popular Urban Fiction and Cyprian Ekwensi",

- en *A Comparative History of Literatures in European Languages. European Languages Writing in Sub-Saharan Africa*, vol. 2, 1986, pp. 650-668.
- PATERSON, Doug, "The Life and Times of Kenyan Pop", en Simon Broughton, Richard Trillo *et al.* (eds.), *World Music: The Rough Guide*, vol. 1, Londres, Rough Guides, 2000.
- SCHLESINGER, Minky, *Nightingales and Nice-time Girls: The Story of Township Women and Music (1900-1960)*, Johannesburgo, Viva, 1993.
- SMITH, Susan J., "Soundscape", *Area*, vol. 26, núm. 3, 1994, pp. 232-240.
- STAPLETON, Chris y Chris May, *African All Stars: The Pop Music of a Continent*, Londres, Grafton, 1989.
- STOKES, Martin, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994.
- WATERMAN, Christopher Allan, *Jùjú: A Social and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

Sitios en línea

- KARIUKI, John, "Forget your Language and Lose your Culture" [consultado en: *The East African*, www.nationaudio.com/News/EastAfrican/04032002/Features/Magazine21.html].
- , "Out of Tune Mugabe Torments Musicians" [consultado en: *The East African*, www.nationaudio.com/News/EastAfrican/current/Regional/Regional2.html, lunes 4 de marzo de 2002].
- WANYEKI, Lynne Muthoni, "Kenya-Population: Church burns Condoms and AIDS Materials", *InterPress News Service (IPS)*, 5 de septiembre de 1996 [consultado en: www.aegis.com/news/ips/1996/IP960901.html].
- WAINAINA, Binyavanga, "Banning Chinua Achebe in Kenya: A Man of the People Pornographic?", septiembre de 2008 [consultado en: www.allafrica.com].
- WAWERU, Kiundu, "Mugithi: Scholar Unravels Popular Music Roots and Lewd Lyrics", *The Standard*, jueves 10 de marzo de 2011 [consultado en: www.standardmedia.co.ke/entertainment/InsidePage.php?id=2000030913&cid=433&story].