

EL *GRIOT* NO HA MUERTO, VIVA EL *HIP-HOP*

FCO. JAVIER GONZÁLEZ GARCÍA-MAMELY

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

La *oratura* en África ha jugado un papel vital a lo largo de los milenios como un (único) medio de preservar y transmitir la historia, la cultura y el imaginario de cada comunidad. El *griot* es un claro modelo de las artes orales, pero ha sufrido cambios drásticos en su modo de vida y en los recursos narrativos de los que dispone. Tras el mecenazgo de los grandes reyes y las sucesivas llegadas del islam, el colonialismo y los procesos de modernización y occidentalización, los *griots* se han tenido que adaptar a nuevos patrones, audiencias y medios de comunicación, convirtiéndose en políticos o en figuras del espectáculo. La aparición del rap y el *hip-hop* reclamando ser los “modernos *griots*” ha ocasionado una respuesta crítica y una atracción viral hacia el nuevo fenómeno, sea éste un nuevo género o una reinención de la *oratura* del antiguo *griot*.

PALABRAS CLAVE: literatura africana, *oratura*, *griot*, *hip-hop*

The Griot is Not Dead, Long Live the Hip-Hop

ABSTRACT

Orature in Africa has played a vital role through millennia as a(n only) medium to preserve and transmit the history, culture and imagery of each community. The griot clearly represents the performer of oral arts, but has experienced severe changes in their way of life and the narrative resources available to them. From the time of the patronage of the ancient great kings to the arrival of Islam, colonialism and, finally, the processes of modernization and westernization, griots have been forced to adapt to new patrons, new audience demands and new mass media, and they have lately become politicians or showbiz stars. The appearance of rap and hip-hop from the US claiming to be the “modern griots” has brought about both critical response and viral



attraction to this new phenomenon, whether it be a new genre or a reinvention of the ancient griot's orature.

KEYWORDS: African literature, orature, griot, hip-hop

1. LA ORATURA AFRICANA

“Orality was the means by which Africa made its existence, its history . . .”

Liz Gunner, “Africa and Orality”

Mucho se ha *escrito*, y he ahí la primera paradoja, sobre la tradición oral en la literatura africana, la renombrada *orature*,¹ descargando sobre ella la responsabilidad del perfil del que la literatura *escrita* africana adolecía, a causa de sus limitaciones y simplicidades. Se trata de una visión colonial y europeísta establecida por los primeros antropólogos y lingüistas que arribaron al continente, pero latente hasta hoy en parte de la crítica académica mayormente occidental, “these idolators of Europeana” (Chinweizu, Jemie y Madubuike, 1985, 32). Los argumentos supuestamente pueriles de esta literatura, sus personajes planos o sus débiles texturas serían carencias estilísticas y meras consecuencias de la herencia de la narrativa oral.

Afortunadamente, muchos otros críticos y académicos, pero no solo ellos, han desmontado ese argumentario que ignoraba la rica tradición escrita, por una parte, y la igualmente rica tradición oral, por otra. Un argumentario que enlazaba estas deficiencias narrativas con las deficiencias lingüísticas que mostraban las lenguas vernáculas, por lo que la solidez que aportaba la lengua colonial y la riqueza cultural adjunta, en este caso literaria, autoproclamaba su ineludible preponderancia futura. Ignorados quedaban los *griots*, bibliotecas ambulantes y genealogistas tribales, y con ellos las lenguas que utilizaban. Los misioneros, educadores y editores se ocuparon de mantener un uso rudimentario e instrumental de dichas lenguas locales, con fines religiosos o de educación básica, aunque siempre primando sus respectivas lenguas coloniales como vehículos culturales por excelencia.

Reivindicar la antigüedad y solera de algunas literaturas africanas escritas es innecesario.² Los grafismos rupestres en cuevas del Sahara o en Sudáfrica; las obras, mayormente de índole religioso, en la lengua *ge'ez*, o los poemas en árabe y en swahili evidencian la existencia de una antigua tradición de narrativa escrita.³ Debería ser igual de baladí reivindicar la riqueza cultural aportada por la narrativa oral,⁴ pero aquí los

etnógrafos calaron más hondo en sus descalificaciones al respecto. Como honrosa excepción, solamente las grandes epopeyas de renombrados reyes de épocas precoloniales merecieron algún elogio académico y con ellas sus transmisores, los *griots*. Lamentablemente, siempre fueron apreciaciones filtradas por la visión europeísta y, por ello, catalogadas las épicas como versiones menores de las epopeyas clásicas y modernas, y los *griots* como versiones africanas y menores de los juglares. No son de la misma opinión aquellos críticos y escritores que, como Chinweizu, Jemie y Madubuike, han considerado la *oratura* africana

the incontestable reservoir of the values, sensibilities, aesthetics, and achievements of traditional African thought and imagination outside the plastic arts. Thus, it must serve as the ultimate foundation, guidepost, and point of departure of a modern liberated African literature. It is the root from which Modern African Literature must draw sustenance. (1985, 2)

La *oratura*, por otra parte, incluía una gran variedad de géneros, no sólo la épica de sus héroes, sino también los cánticos funerarios, la poesía lírica, los panegíricos, los sonetos, el drama ritual y el teatro ambulante (Williams, 1996, 357), además de proverbios, cuentos, conjuros o poesías para ocasiones concretas como bodas, investiduras o *rites de passage* (Gunner, 2007, 65). Y su coexistencia con la música en forma de canción, o con instrumentos y danza, originó, a su vez, “an almost unimaginable range of genres that enabled and empowered social, political, and spiritual existence” (Gunner, 2007, 67). Oyekan Owomoyela resalta que esta oralidad está caracterizada por su vitalidad (se realiza en directo, no está enlatada); por su inmediatez (permite un íntimo *rapport* entre la audiencia y el actuante); y por su espontaneidad (responde al contexto de cada actuación), lo que le lleva a invitar a los artistas verbales a superar el analfabetismo de su público, la escasez de editoriales y de papel y los insuperables problemas de logística para poder influir en las masas (1992, 92-93).

Pero la *oratura* en África cumplía una función mucho más amplia que la del mero entretenimiento de su público, informándole y educándole a la vez. Rafferty y Salffner comentan que la *oratura* establecería modelos de comportamiento humano y cultural y conformaría y reforzaría el orden político y social dentro de las comunidades, llegando a solucionar conflictos mediante la negociación y la creación de guías morales (2002,

10-11). Schulz corrobora este aspecto al considerar a los *griots*, aparte de oradores públicos, cantantes e historiadores familiares, también como consejeros y confidentes que ejercerían un papel ambivalente de gestores de la reputación de sus mecenas y de mediadores entre éstos y el pueblo (1997, 445).

2. LOS *GRIOTS*

“Un *griot* puede realzar tu nombre, pero también puede destruirlo”
Proverbio malinés

Robert Palmer criticaba las respuestas que el etnomusicólogo Tolia Nikiprowetzky había ofrecido a la pregunta de qué era un *griot*,⁵ negando que fuera un hechicero, sino, más bien, que se trataba de un juglar. A cambio, Palmer ampliaba las opciones, preguntándose si, además de historiador de familias, tribus e imperios, no sería el precursor del *bluesman* afroamericano, amén de músico, o todas a la vez, incluyendo las de hechicero y juglar (1996, 8-9). Por su parte, Cornelia Panzacchi define al *griot* como un “traditional praise-singer, musician, social go-between, counsellor, or dancer and acrobat . . . , keeper of history and genealogies, of sayings, songs and music” (1994, 190). Una variada gama de conocimientos y destrezas que llevan a Anny Wynchank a calificar al *griot*, ante todo, de artista; un artista que usaba su arte para influir en su audiencia e impresionarlos con el fin de educarlos. Entretenimiento y educación gracias al dominio de la palabra, de la puesta en escena y de la interacción con el público, en lo que podríamos considerar una cumplida ejecución de *oratura*. Wynchank explica cómo el *griot*

enhanced his narrative by choosing words that charmed the ear and the mind, including striking adjectives and images, repetitions, comparisons, metaphors and onomatopoeia. He punctuated his tale with praises and irony. . . . He would hold them under a spell —the power of his word. (2004, 2-3)

Y, a través de la palabra, con la ayuda ocasional de la música, la danza y cualquier otra técnica escénica, recreaba epopeyas guerreras y crónicas familiares, narrando el pasado y prediciendo el futuro.

Los *griots* siempre han formado parte de familias endogámicas que se han perpetuado como tales durante generaciones, consideradas como una casta que, en muchas de las comunidades, se encontraba entre las más bajas de la escala social.⁶ Su educación y entrenamiento, exclusivamente oral, exigía un lento aprendizaje bajo la dirección de un tutor, generalmente otro miembro de la familia, que se podía prolongar durante décadas. Paul Stoller compara su lenta y concienzuda preparación con la de los hechiceros, los *possession priests* o los iniciados en las sociedades secretas (1994, 353). Pero en un mundo en el que la palabra escrita era inexistente, su responsabilidad como únicos portadores de la historia comunal y personal de sus congéneres les reportó una carga adicional y una relevancia social singular, recibiendo a cambio de su ingente labor dinero, joyas, comida, vestidos, caballos, ganado e, incluso, tierras y esclavos. En los tiempos precoloniales, el *griot* servía a un rey o jefe del que cantaba sus hazañas y relataba su noble genealogía, contribuyendo, de manera fundamental, a la legitimación de su mecenas. La fidelidad y vinculación entre *griot* y patrón se transmitía a lo largo de generaciones.

Es cierto, no obstante, que tales estipendios datan de tiempos remotos en los que reyes y nobles podían afrontar semejantes regalos. Con la caída o desaparición de los grandes reinos africanos, la llegada del islamismo primero, y del colonialismo a continuación, seguidos de los procesos de occidentalización y modernización que se acentuaron con la llegada de las respectivas independencias, el papel de los ‘Maestros de la Palabra’ quedaba, aparentemente, en entredicho.

3. NUEVOS TIEMPOS PARA LOS *GRIOTS*

La presencia de los *griots*, una vez extinguidas las cortes reales, se hizo, por tanto, ocasional; indispensables en todo tipo de celebraciones tribales, pero teniendo que dedicarse a otras ocupaciones más terrenales, como la agricultura y la ganadería, para su manutención. Ciertamente, los *griots* conservaron un papel relevante en la vida de las comunidades rurales, dado el número de ocasiones para ejercer su oficio: ceremonias de bautismo, ritos de pubertad y circuncisión, bodas, trabajo comunitario, festivales agrícolas y religiosos (Henrich, 2001, 25), o en las ceremonias de concesión de honores comunitarios o gubernamentales (Palmer, 1996, 10). Muchos, sobre todo en ámbitos urbanos, optaron por acceder a la educación colonial para, posteriormente, integrarse en

la emergente clase funcionarial. Esta actitud les ganó la reputación de colaboracionistas. Mientras tanto, otros medios suplieron la necesidad de nuevas narrativas para cubrir no solo la demanda de información, sino también las horas de ocio comunal. La llamada *bush radio*, un boca a boca transeúnte, era la mejor y más rápida manera de enterarse de los acontecimientos de otros lugares, al transmitir su información de forma inteligible en la propia lengua del oyente y no, como la emergente radio oficial, en el respectivo basilecto colonial. E, igualmente, seguían existiendo cuentacuentos o simples lectores, que amenizaban las tertulias y veladas bajo el gran árbol de turno en la plaza del pueblo.

La cuestión del mecenazgo no siempre había limitado la credibilidad del *griot*. Su dependencia económica del patrocinador real o tribal implicaba una manipulación laudatoria a favor de éste. No obstante, como apunta Schulz (1997, 453), en las relaciones tradicionales *griot*-patrón, la alabanza pública de este último se consideraba un servicio rutinario, solo ocasionalmente compensado con prebendas. El vuelco social que trajo el colonialismo y la posterior independencia también afectó a estas relaciones mercantiles, que ahora eran vistas por el pueblo como alabanzas ficticias ofrecidas en servicios puntuales para ser abonados al momento. A ello se añadía la fama recaudatoria de algunos *griots*, que interrumpían su relato para negociar nuevas dádivas antes de proseguir con sus alabanzas, y la consiguiente y constante amenaza para sus nuevos mecenas de tener que sufragarlos. Todo ello contribuyó a un perfil del *griot* como un artista interesado primordialmente por el peculio, además de proclive a colaborar con el poder establecido.

Con la definitiva intrusión de la radio y la televisión en la mayoría de los hogares africanos, se perdieron buena parte de las actividades comunales anteriores. Aunque algunos convecinos seguían congregándose en la plaza, muchos más se recluían en sus casas a oír o ver el programa del *prime time*. Y se perdió la interacción entre el actor o narrador y su público, al menos parcialmente. Pero, al mismo tiempo, estos actantes vislumbraron la posibilidad de llegar a muchas más personas que las que podían convocar a su derredor. De esa manera, los *griots* disfrutaron de programas de radio y, posteriormente, de televisión para contar sus historias e impartir sus conocimientos, llegando, sin duda, a lugares inesperados hasta entonces.⁷ No olvidemos que en la antigüedad, los *griots* tenían dos opciones de supervivencia: o eran sedentarios y por ello quedaban ceñidos a un espacio restringido, o itinerantes, alcanzando límites más lejanos pero constreñidos por su capacidad de movilidad física. De cualquier modo, con la

llegada de los nuevos tiempos, las familias de *griots* se vieron abocadas a tres opciones no siempre excluyentes: abandonar su profesión y dedicarse a otras labores, como el comercio, en las que podían emplear sus habilidades de oratoria y sugestión; mantener la tradición familiar sin mayores cambios; y buscar o crear nuevas ocupaciones que, aunque encajando en el *ethos* de los *griots* tradicionales, adaptaran el arte de sus ancestros a las nuevas posibilidades y demandas actuales (Panzacchi, 1994, 92). Algunos *griots* comenzaron a trabajar en los nuevos medios de comunicación, labrándose una carrera como cantantes populares o tocando como músicos profesionales en las múltiples orquestas surgidas con las independencias. Una gran mayoría se introdujo en el mundo de la política, ofreciendo sus artes de persuasión y expresividad, dejándose patrocinar por el partido político de turno en cada caso, a modo de los antiguos reyes precoloniales.⁸

Esta decisión de intervenir en política infligió un daño a la imagen social del *griot* mayor que el provocado por las anteriores convulsiones sociales (el islamismo y el colonialismo) a las que se había visto sometida. Era obvio que necesitaba una fuente de financiación para su supervivencia, y a las elites emergentes y a los nuevos jefes y gobernantes les convenía disponer de un ‘Maestro de la Palabra’ que legitimara su noble ascendencia. Y, de hecho, intentaron desempeñar su papel de manera eficaz. Sin embargo, el escenario de su actuación había cambiado drásticamente, principalmente en cuanto a su audiencia. En primer lugar, el pueblo se había desengañado de dichos gobernantes y dirigentes de las clases emergentes, aumentando su capacidad de crítica hacia ellos. Y la repentina afiliación de afamados *griots* a nuevos líderes y nuevas causas puso en tela de juicio su crédito. El ‘populacho’ podía seguir disfrutando de las actuaciones de los *griots*, pero ello no implicaba que creyeran y aceptaran su narrativa de legitimación de sus patronos. Por varias razones, vinculadas intrínsecamente a la propia naturaleza del *griot*: si la educación de éste conllevaba décadas de aprendizaje, resultaba incongruente que pudiera cambiar de patrón y reinventar inmediatamente la historia y genealogía del nuevo benefactor; además, la nobleza de una estirpe no tenía por qué ser aplicable al último vástago, el actual patrocinador, como estaban comprobando en multitud de ocasiones.⁹

Hay otra cuestión intrínseca a la labor del *griot* en cuanto cronista de las historias que narra. Es propio de la *oratura* que las historias se modifiquen y se adapten a valores y condiciones sociales cambiantes y que, por lo tanto, dependiendo del tiempo, cultura, lugar, estilo regional, actuante y audiencia, la misma historia pueda sonar muy diferente

(Rafferty y Salffner, 2002, 11). No podía ser menos con el *griot*, uno de sus mejores representantes. Henrich describe cómo un *griot* puede adaptar los materiales a su agrado y añadir nuevos giros a una trama bien conocida, según el contexto de su actuación y la inspiración y habilidades del actuante (2001, 25). Esa interacción es la que hace que

the griot is a dialogician, a figure whose art is constructed through tenacious contextualisation: he changes the utterance according to the context in which the utterance is made. The effect of the utterance, of course, cannot be completely determined by the griot himself (for this would negate the force of context) and thus the audience can rearticulate and reconfigure the meanings of the utterance according to other contexts (this is particularly important when considering that a griot's recitation may be available on tape.) (Hitchcock, 2000, 265)

Ello supone que el *griot* tiene el derecho, e incluso el deber, de modificar continuamente su narración, adaptándola a los tiempos y a los momentos, sin perder su crónica la credibilidad demandada. Es cierto que, como hemos visto, las modificaciones narrativas alcanzaron en muchos casos una total e improvisada reinención nada verosímil. Por el contrario, el empleo de algunos de los nuevos medios supuso una congelación del proceso cambiante del relato o el borrado de su audiencia. La grabación en un casete o un CD/DVD (o en los nuevos formatos de *podcast* o archivo mp4), e incluso en una película, de una épica relatada por un *griot* no puede ser cambiada, bien para actualizarla, bien para ajustarla a una audiencia determinada, máxime ahora que el rango de ésta es ilimitado. Esta nueva audiencia anónima (e internacional) no tiene voz de réplica ni capacidad de retroalimentación al *griot* y su obra queda congelada en el espacio y tiempo de su grabación.

En países con un alto índice de analfabetismo, mayormente poliglóticos, donde el coste y carestía de papel y tintas y la escasez de editoriales competentes encarecía considerablemente la obra escrita, los medios audiovisuales suplieron la necesidad de información, educación y entretenimiento, antes obtenido a través de los *griots*, los cuentacuentos y los correveidiles. Como Liz Gunner comenta, en “muchos casos, los medios electrónicos, es decir, la radio y la televisión, han tenido un papel relevante en permitir que emergieran nuevos géneros, o que continuaran las adaptaciones de los géneros antiguos; la cinta de casete también ha sido un instrumento clave de

transmisión” (2007, 70-71). La piratería, en formato de casete, CD o DVD, tan extendida e incontrolada en el continente africano, contribuyó a la accesibilidad al medio, abaratando el producto, como en su tiempo lo habían hecho las imprentas en torno al Mercado de Onitsha de Nigeria con su extensa y variada, en temática y calidad, producción literaria.

Pero el nicho abierto por las nuevas tecnologías atrajo la atención de artistas independientes que ahora disponían de medios más fácilmente financiados para transmitir su mensaje. El cine cubrió, o intentó hacerlo, el espacio abierto. Como nos recuerda Hitchcock: “The magic of mythology that the griot relates is not alien to the magic lantern . . . but neither is his trickster aesthetic. Like Esu or Janus, African cinema embraces the liar’s paradox of orality (and the sign), but does so by visualizing and repositioning the gaze that is often its subject” (2000, 266).

Una oleada de nuevos cineastas africanos se atribuyeron la condición de *griots* o dedicaron sus obras al estudio de éstos. La obra de Sembène Ousmane, tanto con el corto *Borom Sarret* (1976) como con otras de sus películas (el corto *Niaye*, 1964; *Xala*, 1975; o *Ceddo*, 1977), de Manthia Diawara, con *Rouch in Reverse* (1995), y de Isaac Julien, con *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask* (1996), junto a otros directores del continente, se ha centrado en documentar la vida y relevancia social del *griot*, si bien desde perspectivas filmicas diferentes (Diawara, 1988, 9).

4. LA LLEGADA DEL HIP-HOP

“Ce qu’on ne peut dire et ce qu’on ne peut taire, la musique l’exprime”
Victor Hugo, *William Shakespeare*

El retroceso político al que se vieron abocados la mayoría de los países africanos a los pocos años de sus respectivas independencias y la inmovilidad de este estancamiento antidemocrático terminó favoreciendo la aparición de una nueva generación de autoproclamados *griots*. Estos ‘soldados de la calle’ o ‘soldados del micrófono’, como se gustan llamar, se muestran convencidos de “representar la voz del gueto, de los oprimidos, . . . de los que no pueden alzar la voz, de los que soportan la carga” (Le Soldat).¹⁰

Es cierto que la atribución del título de ‘*griot* moderno’ por parte de cantantes de rap y *hip-hop*¹¹ tiene su origen en los Estados Unidos, en donde se lleva a cabo, por parte

de algunos de ellos, una recreación atípica, casi una reinención, de la idea de lo que representaba el *griot* en épocas pre-coloniales. Estos artistas (con Kanye West al frente) habrían creado un África imaginada para darle prestigio y raigambre históricos a sus trabajos artísticos, pero un África situada en un pasado remoto y “ahistórico” (Tang, 2012, 82). Aquí se produce, por tanto, una paradoja que Keyes describe con claridad:

During the trans-Atlantic slave trade, many Africans, including bards, were transplanted to the Western world. In the new world, Africans were enslaved and forced to learn a culture and language different from their own. In the face of this alien context, blacks transformed the new culture and language of the Western World through an African prism. The way in which they modified, reshaped, and transformed African systems of thought resonates in contemporary culture. (2002, 82)

Keyes lo ejemplifica en la demanda de los raperos sobre su origen ancestral africano, que considera “cultural reversioning . . . of African-centered concepts”, cuando en realidad es en la fusión entre las culturas afro-americana y caribeña de donde surge (2002, 21-2). De cualquier forma, de manera directa desde los Estados Unidos o, en el caso de países francófonos, a través de Francia, el rap y el *hip-hop* llegaron a África y se asentaron en las diferentes comunidades urbanas de jóvenes descontentos que, a su vez, domaron y africanizaron el mensaje y su narrativa. El patrón de diseminación ha sido genérico en casi todos los países: inicialmente la música rap extranjera se introduce en el país respectivo¹² a través de jóvenes de familias acomodadas que viven o estudian en el extranjero, empezando por las ciudades y expandiéndose hacia el interior. El etnomusicólogo y profesor de la Universidad de Ghana John Collins explica, de manera similar, y en el caso concreto del surgimiento del *hip-life* en Ghana, cómo las armonías polirrítmicas que los esclavos africanos llevaron a América fueron prohibidas allí, dadas las connotaciones mágico-rituales que conllevaban y su potencial de rebelión. La readaptación y subsiguiente fusión con los ritmos caribeños (el calipso, principalmente) terminó regresando a África —inicialmente a Ghana— con los esclavos manumitidos y los soldados antillanos, donde se volvió a fusionar con el *jazz* y el *swing* que habían importado los colonos, creando el *high life*. Décadas después, el *high life* se volvió a fusionar con el *hip-hop* que provenía de Occidente, domeñándolo e indigenizándolo en

lo que se denominó *hip-life*. Pero Collins precisa que los ritmos africanos primigenios nada tienen que ver con los que regresaron de América, mestizados con los del Caribe.¹³

No fue, sin embargo, un éxito inmediato el del *hip-hop* en África. De hecho, se produjo una primera oleada creativa en los nuevos estados independientes, con estilos y ritmos propios de cada cultura (desde el *afrobeat* de Nigeria a principios de los 70 hasta el *kwaito* de Sudáfrica en 1994), para resurgir posteriormente con formatos y perspectivas nuevas: el *hip-life* de Ghana, el *mukulu* de Angola, el *electro shangaan* de Sudáfrica, el *hip-hop galsen* de Senegal o el *gbedu* de Nigeria.¹⁴ Pero ese lapsus de espera también lo fue de maduración en sus adeptos. Al igual que ocurrió en las metrópolis, las generaciones de raperos crecieron socialmente¹⁵ y accedieron tanto a una educación superior como al desencanto de recibir a cambio un futuro incierto e inquietante. Ahora disponían de conocimientos y posibilidades para forzar su mensaje. Y razones para hacerlo. En Senegal, por ejemplo, se movilizaron en el año 2000 para promover la salida del poder de Abdou Diaf, que llevaba dos décadas de presidente, en favor de Abdoulaye Wade. Y lo consiguieron. Como también lo lograron en Kenia, dos años más tarde, con la aún más prolongada e inútil presidencia de Daniel arap Moi (1978-2002).¹⁶

Ahora los raperos tenían su oportunidad para reescribir la historia de África y denunciar los problemas que la juventud les transmitía. Pero su atribución de considerarse los '*griots* modernos' distaba de ser tan fácil de validar. Tang discrepa aduciendo el carácter hereditario y el largo proceso de formación del *griot* (2002, 82). Es cierto que el raperos no necesita una raigambre familiar de legitimación artística ni una sólida educación oral o musical, pero cabría preguntarse si la contemporánea degradación de la figura del *griot* tradicional, inmerso en cambiantes afiliaciones políticas o veleidades de la prensa rosa, no ha quebrado la honorabilidad de éste. Además, debemos recordar que estos nuevos artistas disponen de una educación, e incluso de unos recursos, que los hace a ellos y a sus propuestas tan respetables y verosímiles como las de los, venidos a menos, *griots* tradicionales. Nos encontramos con ingenieros, profesores, empresarios y un largo etcétera de profesionales que han emprendido una recreación, una nueva reinención, en la larga lista de reescrituras de la historia de África, de la tradición audiovisual. La fusión en una misma comunidad *hip-hop* de raperos, DJs, productores, grafiteros, bailarines o *emcees*, además de cineastas y hasta periodistas, no es sino una recreación comunal de lo que las artes orales y visuales supusieron en épocas remotas (Solés, 2013). Los argumentos de Tang respecto a las

diferencias entre los *griots* tradicionales y los ‘modernos’ son contundentes. No obstante, un rasgo fundamental de la *oratura* africana es su estatus de no autoría, lo que Kehinde califica de artefacto comunal, propiedad de la comunidad y transmitido de generación en generación (2003, 374). De hecho, el *griot* no era un autor. Sus interminables recitados no tenían firma, sus épicas y sus genealogías eran anónimas; eran aprendidas primero y enseñadas después con algunos cambios e incorporaciones, pero no constaba el responsable. Así pues, la comunalización de las artes orales y plásticas en nuevos formatos ni es una idea nueva para el africano, ni es una idea descabellada.

El dilema de la etiqueta de si este nuevo perfil de artista es el de un *griot* moderno, o simplemente el de un rapero, puede quedar a un lado. Algunos de sus miembros más destacados se han desmarcado de dicho calificativo, como el senegalés Didier Awadi, que afirma en una entrevista:

What we rappers have continued to do, what we have taken from the griots is from the journalistic side. A journalist engaged in his society. But all the other aspects of the griot, we don't do. That is, we don't sing for the purpose of receiving money. . . . The rapper is like a sentinel for society, saying what works or what doesn't work. And the griot's purpose is different. (en Tang, 2012, 84)

Por tanto, si son o no *griots*, o *griots* modernos, o *griots* reformateados, no es tan relevante como las propuestas que ofrecen. Tomemos los ejemplos de dos artistas de los dos países que cubren la amplitud del área geográfica de influencia *griot*, Nigeria y Senegal, y que han utilizado extractos de discursos de los grandes líderes políticos e ideólogos africanos entremezclándolos con sus raps. En el primero de los países, DaSuki (Chuka Xavier Obi), “escritor, artista, profesor, estudiante, publicista, ilustrador, o director creativo”, como subscribe en sus cuentas en las redes sociales, publicó en 2014 el álbum “The B.I.A.F.R.A.N. Tape” con el subtítulo de “The Uncivil Wars”. Los discursos de Sir Abubakar Tafawa Balewa, Nnamdi Azikiwe, Emeka Ojukwu, Ibrahim Babangida, M.K.O. Abiola, Chinua Achebe o Ken Saro-Wiwa¹⁷ salpican los versos de este álbum, donde DaSuki trata de explicar en el formato de ‘cincuenta minutos’ su versión y su visión no solo de la nunca superada Guerra Civil (1968-1971), sino también de la realidad actual. DaSuki requiere la atención del oyente para que escuche su mensaje, en el que le ofrece información ‘limpia’ pidiéndole que después obre en consecuencia. El título, además, es

un acrónimo de “Because I Advocate For Revolution Among Nigerians”. ¿Es, por tanto, una proclama o, simplemente, una llamada a la razón?¹⁸ DaSuki no es un don nadie para los nigerianos. Exitoso diseñador de eslóganes publicitarios y artista polifacético, ofrece con su imagen una credibilidad semejante a la que ofrecían los antiguos narradores, los *griots*.

Por su parte, en Senegal, la figura de Didier Awadi tampoco pasa desapercibida. Fundador del grupo de rap Positive Black Soul, se ha convertido en un referente de la nueva cultura como cantante, productor musical (además de propietario de Sankara Records) y anfitrión de un espacio de reunión de artistas varios.¹⁹ Awadi ha formado parte desde el principio, en la década de 1990, del posicionamiento crítico de los artistas contra los poderes establecidos, cristalizado en el año 2000 con su ya mencionada campaña a favor de Abdoulaye Wade como recambio presidencial a la perpetuación de Abdou Diouf, y madurado y amplificado en 2011, a través de la plataforma *Y'en a marre*, que aglutinaba a todo tipo de artistas y empresarios en torno al *hip-hop*. El movimiento incorporó a partidos de la oposición, sindicatos y sociedad civil bajo el nombre de M23 con el lema “mi voto, mi arma”, logrando derrocar al instalado e inmovilista presidente Wade (Solés, 2013).²⁰

Pero, retomando la propuesta de Awadi en *Presidents d'Afrique* (2010), ésta es más continental que la de DaSuki. En sus canciones, o más bien en sus recitados o raps, intercala extractos de discursos de los padres fundadores del África de las independencias y de otros pensadores influyentes: desde Thomas Sankara (Burkina Faso), por el que Awadi siente verdadera devoción, Kwame Nkrumah (Ghana), Gamel Abdul Nasser (Egipto), Nelson Mandela (Sudáfrica), Cheikh Anta Diop (Senegal), Modiba Keita (Mali), Patrice Lumumba (R. D. Congo), Julius Nyerere (Tanzania), Jomo Kenyatta (Kenia), Samora Machel (Mozambique) o Amílcar Cabral, hasta Barack Obama, Martin Luther King, Malcolm X, Aimé Césaire o Frantz Fanon. Se ha incluido la lista completa de los elegidos porque supone toda una declaración de principios, además muy acertada. Puede parecer excesiva la inserción de semejante pléyade de ideólogos en las limitaciones de un CD. Sin embargo, en un mundo donde la comunicación se basa en mensajes cortos, en *whatsapps* y *twits* de exigida concisión, en *videoclips* y grabaciones en *YouTube* (y en el que hasta en la literatura impresa triunfan los microrrelatos), debemos plantearnos el carácter enciclopédico de ambas obras, quizás microenciclopédico o ‘wikipédico’, pero, a su vez, accesible a una población

cuasianalfabeta y necesitada de información no mediatizada y que, además, no dispone de poder adquisitivo para pagar el alto precio de los libros impresos. Cuando el cantante burkinés Joey le Soldat decía que su voz representaba a “los que no pueden alzar la voz, a los que soportan la carga”, añadía: “como la mujer que malvive en su pueblo sin tener acceso a un móvil”.²¹

5. LA REVOLUCIÓN DE LOS MEDIOS EN LA NUEVA ERA

“We’re building bridges, not walls”²²

Y entonces llegó internet. Y también llegó el teléfono móvil. La combinación de ambos resultó explosiva. Las redes sociales se convirtieron en las nuevas plazas de los pueblos, sin la sombra del baobab o del árbol milenario habitual. Y los anónimos protagonistas ya no eran, evidentemente, los narradores de antaño; pero el espacio ‘físico’ estaba creado. Había surgido un nuevo entorno, con una nueva e inmensa audiencia para que nuevos *griots* dispusieran de un medio en el que recontar la historia de los suyos. Deberíamos, por tanto, considerar este emergente espacio cultural como un espacio mucho más abierto, universal y democrático que cualquiera precedente, que no excluye ni extermina a ningún protagonista. Caben en él, pues, *griots* tradicionales y *griots* modernos, sean éstos del cariz que sean. E, igualmente, los medios disponibles se hacen cada vez más asequibles y fáciles de manejar. Un artista se puede grabar en su casa, pintando, recitando o actuando, editar posteriormente el material obtenido y hacerlo público en los formatos y medios que desee o disponga: mediante internet, mediante las redes sociales o mediante la mensajería móvil. De manera inmediata y sin intermediarios, sin mayores costes de producción, promoción y distribución y sin las restricciones y censuras impuestas por los agentes de los canales tradicionales, experimentando en lo que Ian McQuaid denomina “the borderless, viral power of online promotion” (2014).

Por ende, la aparición del micromecenazgo —o *crowdfunding*—²³ ha introducido un nuevo vuelco a las relaciones de patrocinio de los *griots* tradicionales, pero también de los artistas modernos. No sólo derrumba la imagen del legendario mecenas real, sino que anula las influencias forzadas de los nuevos líderes políticos y sociales, las censuras e impuestas mercadotecnias de casas editoriales (de libros y de audios) y distribuidoras, y cualquier otra intrusión en la libre creación del artista. Si éste encuentra en cualquier

lugar del mundo pequeños patrocinadores que confíen en su idea, sin coartar su creatividad, tiene las puertas abiertas para llevarla a cabo y gestionar la manera de hacerla pública, cualquiera que sea su formulación, bien una actuación, una grabación, una exposición o una página en internet.

Y, además, no se trata de llegar a todos, sino a aquellos a quien se quiere transmitir el mensaje. Ese es un hecho demostrado en el uso político de las redes sociales para interconectar a los implicados en una reivindicación.²⁴ En nuestro caso, la adopción en muchos de los artistas de sus lenguas maternas para exponer su mensaje, en clara rebeldía con el uso y sus exponenciales posibilidades de la lengua colonial, restringe su difusión en el primer mundo —máxime en el caso del rap/*hip-hop* donde el texto oral es fundamental—, e incluso en otros países de África y hasta en otras regiones de su propio país. Pero lo que es cierto es que llegará a su público.

El *griot* siempre vio circunscrito geográficamente el alcance de su narrativa, dadas sus propias limitaciones físicas de itinerancia, a pie, y sin poder alejarse demasiado de su ganado y/o huerta. Por lo tanto, y puesto que no tenían transcripción escrita, sus narrativas solo alcanzaban a un público restringido, no más allá del ámbito regional en el mejor de los casos. Los nuevos tiempos, es cierto, le dieron oportunidades de mayor difusión, a nivel nacional, a través de la radio y la televisión. Y ahora nos encontramos con narraciones e intervenciones de *griots* colgadas en la plataforma de *YouTube* o similares, la puerta abierta a la adopción por su parte de los demás medios audiovisuales, informáticos y electrónicos. En cuanto al tema económico, un *griot* en régimen de micromecenazgo dispone de infinitas posibilidades para no tener que depender de volubles clientes y poder preservar y transmitir una obra que, de intentar anclarse en estructuras desfasadas, podría correr el riesgo de perderse o comercializarse. Al no tener, en ese caso, que ejecutar la necesaria y remunerada alabanza de su patrón, su razón de ser sería la de meramente entretener y educar con su narrativa a su público, en forma de audiencia física o virtual. Y en ello se terminaría pareciendo al *griot* moderno o artista *hip-hop* que busca los mismos objetivos: entretener y educar, informando e incitando a pensar, y a actuar en consecuencia.

Contra lo que se ha podido escribir sobre la baja calidad literaria de la cultura *hip-hop*, ésta se ha positivado “reinventando un perfil de generación constructiva —y no solo crítica—, madura —y no solo rebelde—, pacífica y comprometida con el bien común, responsable de su presente y su futuro” (Solés, 2013).²⁵ Su progresivo arraigo, aceptación

y expansión han logrado, en palabras de Afeni McNeely Cobham, el hecho de que “key elements of Hip-Hop that move beyond music have sparked a shift in the way we think, communicate, examine historical milestones, develop identity, shape public policy, behave as consumers, and construct social institutions.”²⁶ Si los *griots* tradicionales no se pliegan a ejercer su doble función de preservar su acervo y de influir positivamente en el ánimo y pensamiento de sus oyentes, implementando a tal fin los nuevos medios de comunicación disponibles, están abocados a su extinción y su lugar será ocupado por los *griots* alternativos, sin cuna ni sólida formación, pero deseosos y capaces de hacer llegar su mensaje. Tampoco podemos olvidar, como opina Wendy Griswold, que esa relación consuetudinaria entre el *griot* y su audiencia se podría haber trastocado con el auge de las lenguas escritas y los medios de publicación e ido desplazando a favor del escritor. A lo que Griswold añade: “Writing fiction is the contemporary analogue to telling tales in the moonlit village, and (Nigerian) novelists see themselves as storytellers” (2000, 3). Lo que no deja de ser un mal presagio para el futuro de los *griots*. No obstante, cabe pensar, por los casos ya evidenciados, que los *griots* han comprendido la situación y se han aplicado a la labor. Todo sea por el bien de la herencia irremplazable que la tradición oral contiene y supone para la historia y el futuro de África.

NOTAS

- ¹ El término ‘orature’ fue acuñado por el lingüista ugandés Pio Zirimu a principios de la década de 1970 y fue pronto adoptado por escritores y críticos como Ngũgĩ wa Thiong’o o Chinweizu. En la actualidad, como cita Ngũgĩ, se habla de *oratura* hawaiana u *oratura* namibia o ghanesa (2007, 4).
- ² Zeleza, en un exceso, llega a reivindicar que los etíopes escribían antes de que los ingleses aprendieran el alfabeto latino (1994, 487).
- ³ Sin incluir *El Libro de los Muertos* (c. 1500 AC) o el *Himno a Akentanón* (c. 1375 AC), la escritura en *ge’ez* data del período de 100-700 y la tradición *utenzi* swahili en torno al año 1000. Posteriormente, el libro de al-‘Umarī *Masālik al-absār fīmamālik al amsār* (1337) y las *Crónicas* de los viajes de Ibn Battūta (1355) marcan una nueva etapa en la literatura escrita africana.
- ⁴ Lorentzon, tras analizar la etimología de la palabra ‘literatura’ y todos sus significados siempre conectados con lo que está ‘escrito,’ añade que obras como la saga ‘Ozidi’, la épica de ‘Sunjata’ o los cantos ‘Oríkí’ (todas ellas muestras de la tradición oral africana) son también literatura (2007, 1).

-
- 5 El *griot* también se denomina con otros términos según la etnia, lengua y cultura: *djeli*, *djelly*, *jeli*, *jali*, *gévèl*, *gawol*. En el caso de la mujer, *griotte* o *jalimuso*, estaba tradicionalmente dedicada al canto en ceremonias matrimoniales y de bautismo, pero excluida de tocar instrumentos o de participar en contextos más formales y políticos, sobre todo en la épica.
 - 6 En países como Senegal, los *griots* no tenían derecho a acceder a tierras y, tras su muerte, no eran, ni son, enterrados en el cementerio común, sino en los huecos de ciertos baobabs.
 - 7 No sólo los *griots* y *griottes* disfrutaron de la radio y la televisión para divulgar su arte. Los escritores en general dispusieron de amplios espacios en esos medios para leer sus poemas, representar sus piezas teatrales o relatar sus cuentos, si no emprendían experimentos en nuevos formatos más acordes con dichos medios.
 - 8 Panzacchi hace referencia a la conversión de ciertos *griots* en detectives privados capaces de conocer o de investigar en la genealogía de posibles cónyuges en una sociedad urbanizada y carente de fuentes fiables de información como antaño se podía hacer (1994, 192). También comenta otras fuentes de ingresos como los recabados de estudiosos e investigadores extranjeros por aportarles su conocimiento (1994, 193).
 - 9 Schulz relata el caso de la famosa *griotte* malinesa Mogontafé Sacko, que pasó de versear sobre la estirpe de los Keita, con su entonces presidente Modibo Keita, a proclamar las hazañas de los Traoré, encarnadas en el entrante presidente Moussa Traoré. Aunque el pueblo conocía y disfrutaba de las épicas de ambas estirpes, los Keita y los Traoré, le resultó inverosímil el papel desempeñado por la *griotte* (1997, 453).
 - 10 Joey le Soldat, cantante de *hip-hop* de Burkina Faso, a quien nos referiremos más adelante, fue entrevistado en la serie televisiva *Fonko* (2014).
 - 11 Künzler distingue entre el término genérico *hip-hop*, como la expresión cultural que abarca elementos musicales basados en el rap (rimas habladas/recitadas creando un flujo) y *deejaying*, elementos gráficos (*graffiti*, *tag*) y elementos basados en movimientos (*breakdancing*) y lenguaje corporal (*posing*), además de en la moda (*baggy style*) (2007, 92).
 - 12 El *hip-hop* llegó a Costa de Marfil en torno a 1980, al igual que a Sudáfrica y Guinea; en 1982 lo hizo a Senegal, y con posterioridad a Gabón (1985), Nigeria (1987), Ghana (1990), Benin (1992) y, finalmente, a Kenia (1993). Künzler insiste en que, si bien fue un movimiento inicialmente circunscrito al medio universitario o de secundaria de hijos de la burguesía pudiente de cada país, pronto se convirtió en un movimiento de protesta de los jóvenes urbanos (2007, 92).
 - 13 John Collins entrevistado en la serie televisiva *Fonko* (2014).
 - 14 Otro ejemplo de reencarnación actualizada de antiguos ritmos es el *afrobeats*, una fusión del *afrobeat* de los 80 y 90, al que se han incorporado “lock-limbed digital rhythms, big hooks, and synthetic sheen” (McQuaid 2014) en gran auge en la actualidad en Ghana y Nigeria.
 - 15 Tras cuatro décadas de cultura *hip-hop*, la generación de adeptos se ha convertido, en parte, en profesionales influyentes en diversos campos de la sociedad (abogados, médicos, políticos) en lo que se conoce como *Hip-Hop Heads*.
 - 16 Otro ejemplo de emprendeduría cultural lo encontramos en el rapero anglo-ghanés Fuse ODG (de nombre real Nana Richard Abiona), que ha fundado T.I.N.A. (This Is New Africa), un movimiento que promueve la visión positiva del continente, animando a reconstruir sus comunidades y a sentirse orgullosos de su herencia cultural. Abiona ha denunciado la

persistencia de visiones incorrectas e inaceptables de África, rechazando su participación en la campaña de *Band Aid 30* por la crisis del ébola.

- ¹⁷ Balewa y Azikiwe fueron dos de los padres fundadores de Nigeria, hausa e igbo respectivamente. El teniente coronel Ojukwu lideró la secesión de Biafra y el general Babangida, luego dictador militar, la combatió; Abiola, empresario y político yoruba, ganó en 1993 unas elecciones democráticamente, pero el propio Babangida se negó a aceptar los resultados y lo encarceló. Chinua Achebe y Saro-Wiwa, escritores ambos, ejemplifican la visión y opinión de los igbo, el pueblo derrotado, y los ogoni, una de las múltiples minorías del Delta del Níger, que sufrieron doblemente las consecuencias del conflicto, al ser atacados por los dos bandos.
- ¹⁸ A DaSuki lo han considerado un nuevo Fela Kuti, figura emblemática de la música y de la rebeldía ante la dictadura militar de turno en Nigeria. Kuti proyectó, incluso internacionalmente, su música *afrobeat* y su oferta de comunidad alternativa. La primera ha sobrevivido y crecido en relevancia; la segunda la demolieron los tractores del dictador entonces vigente.
- ¹⁹ También una recreación de la antes citada República de Kalakuta establecida por Fela Kuti entre 1970 y 1977.
- ²⁰ Solés también comenta la incorporación de *SUNU2012* (nuestro2012), “un colectivo de blogueros e informáticos dispuestos a llevar la revolución al mundo digital para favorecer una regeneración democrática” (2013).
- ²¹ Entrevistado en la serie televisiva *Fonko* (2014).
- ²² Uno de los lemas de “The Sankofa Lecture Series & Hip Hop Cultural Literacy Conference” celebrado en 2012 en la Universidad MS de Denver.
- ²³ La estrategia del *crowdfunding* consiste en recabar financiación para un proyecto con pequeñas, pero múltiples, aportaciones de dinero, a cambio de alguna contraprestación —acorde con la inversión realizada. De esa manera se han financiado películas, libros, cómics, obras de teatro o festivales musicales, pero también proyectos científicos, médico-sanitarios, arquitectónicos y de diseños de todo tipo (Soler 2015, 4). Se suplementa con el *crowdsourcing*, su inverso, en el que se recaban ideas para un proyecto.
- ²⁴ Por ejemplo, en las recientes ‘primaveras’ de Túnez, Egipto o Hong Kong, el mensaje debía alcanzar a los tunecinos, egipcios o hongkoneses, pero no era tan relevante que lo hiciera a otros públicos, al menos en cuanto a su movilización.
- ²⁵ Un ejemplo reciente de esa positivación del rap/*hip-hop* en los Estados Unidos es la concesión de la portada del número de la revista *TIME* dedicado a las 100 personas más influyentes del mundo (27 abril/4 mayo 2015) al rapero Kanye West. En su loa se dice que “Kanye West does think. Constantly. About everything. And he wants everybody else to do the same: to engage, question, push boundaries” (14).
- ²⁶ Programa de “The Sankofa Lecture Series & Hip Hop Cultural Literacy Conference”, de octubre de 2012, Universidad de Denver.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHINWEIZU, JEMIE, O. y MADUBUIKE, I. 1985. *Toward the Decolonization of African Literature. African Fiction and Poetry and Their Critics*. London: Routledge & Kegan Paul.
- DIAWARA, M. 1988. "Popular Culture and Oral Tradition in African Film", *Film Quarterly*, 41 (3), 6-14.
- JADAMA, L. D., JANSON, T., LOVÉN, L. y OLSSON, G. H. 2014. *Fonko*. Serie televisiva en seis capítulos: Senegal, África Occidental, Nigeria, Ghana, Angola y Sudáfrica.
- GRISWOLD, W. 2000. *Bearing Witness: Readers, Writers, and the Novel in Nigeria*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- GUNNER, L. 2007. "Africa and Orality", en Olaniyan, T. y Quayson, A. (eds.), *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*. Malden, MA.: Blackwell.
- HENRICH, D. J. 2001. "The Griot Storyteller and Modern Media", *Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research*, 27 (1), 24-27.
- HITCHCOCK, P. 2000. "Risking the Griot's Eye: Decolonisation and Contemporary African Cinema", *Social Studies: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 6 (3), 263-284.
- HUGO, V. 1864. *William Shakespeare*. París: Librairie Intenationale.
- KEHINDE, A. 2003. "Intertextuality and the Contemporary African Novel", *Nordic Journal of African Studies*, 12 (3), 372-386.
- KEYES, C. L. 2002. *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.
- KÜNZLER, D. 2007. "The 'Lost Generation': African Hip Hop Movements and the Protest of the Young (Male) Urban", en Herkenrath, M. (ed.), *Civil Society: Local and Regional Responses to Global Challenges*. Zurich: LIT Verlag, 89-127.
- LORENTZON, L. 2007. "Is African Oral Literature Literature?", *Research in African Literatures*, 38 (3), 1-12.
- McQUAID, I. 2014. "Fuse ODG: The Afrobeat Trailblazer Who's Ready to Blow", *The Guardian*, 31 de enero. Disponible en: <http://www.theguardian.com/music/2014/jan/31/fuse-odg-afrobeats-ghana-azonto> [Consultado 10 marzo 2015].
- NGŪGĨ WA THIONG'O. 2007. "Notes Towards a Performance Theory of Orature", *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 12 (3), 4-7.

- OWOMOYELA, O. 1992. "Language Identity and Social Construct in African Literatures", *Research in African Literatures*, 23 (1), 83-94.
- PALMER, R. 1996. "Griots of West Africa", en *Jali Kunda: Griots of West Africa and Beyond*. Libro-CD. Nueva York: Ellipsis Arts, 8-15.
- PANZACCHI, C. 1994. "The Livelihoods of Traditional Griots in Modern Senegal", *Africa: Journal of the International African Institute*, 64 (2), 190-210.
- RAFFERTY, W. y SALFFNER, S. 2002. "'Once upon a time in a country far, far away . . .': Ritualisation and Ritualised Communication in African Orature", Universität Bielefeld.
- SCHULZ, D. 1997. "Praise Without Enchantment: Griots, Broadcast Media and the Politics of Tradition in Mali", *Africa Today*, 44 (4), 443-464.
- SOLER, J. 2015. "El pequeño arte de pedir dinero", en *El País*, 26 de abril, 4.
- SOLÉS i COLL, G. 2013. "Los raperos senegaleses, de la calle al telediario", en *Boletín Trimestral del Centro de Estudios Africanos e Interculturales de Barcelona*. Disponible en: <http://www.wiriko.org/wiriko/los-raperos-senegaleses-de-la-calle-al-telediario/> [Consultado 20 abril 2015].
- STOLLER, P. 1994. "Ethnographies as Texts/Ethnographers as Griots", *American Ethnologist*, 21 (2), 353-366.
- TANG, P. 2012. "The Rapper as Modern Griot: Reclaiming Ancient Traditions", en Charry, E. (ed.), *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Bloomington: Indiana University Press, 79-91.
- WILLIAMS, A. 1996. "Literature in the Time of Tyranny: African Writers and the Crisis of Governance", *Third World Quarterly*, 17 (2), 349-362.
- WYNCHANK, A. 2004. "Rooted in the Oral Tradition", en Losambe, L. (ed.), *An Introduction to the African Prose Narrative*. Trenton, NJ: African World Press.
- ZELEZA, P. T. 1994. "The Democratic Transition and the Anglophone Writer", *Canadian Journal of African Studies/Revue Canadienne des Études Africaines*, 28 (3), 472-497.

Artículo recibido: 17 de junio de 2015
Versión revisada aceptada: 13 de octubre de 2015