

UN BRECHT AFRICANO

EL CINE DE OUSMANE SEMBENE

Ousmane Sembene, progenitor rebelde del nuevo cine africano, nació en 1923 en el soporífero puerto provinciano de Ziguinchor, en Casamance, la provincia más meridional del Senegal bajo gobierno francés. Sus antepasados eran musulmanes, wolofparlantes y proletarios –su padre era un pescador que abandonó por el sur su ancestral pueblo cerca de Dakar– y Ousmane, propenso a las enfermedades, mostró poca aptitud para el negocio familiar. La suya fue una infancia turbulenta: sus padres se separaron pronto y el niño, de fuerte carácter y lleno de energía, fue pasando de un grupo de parientes a otro para terminar con el hermano de su madre, Abdou Ramane Diop. Profesor rural, Diop ejerció una gran influencia en Ousmane, introduciéndole en el mundo de los libros y estimulando sus inquietudes.

Su tío favorito murió cuando Sembene apenas contaba trece años de edad. Entonces, se trasladó a Dakar, donde vivió con otros conocidos y se matriculó para obtener el *certificat d'études*, el pasaporte para los empleos de oficinista permitidos a los africanos. Pero, concienzudo e irreverente, Sembene no encajaba en la administración colonial. Fue expulsado de la escuela, según parece, por levantar la mano a un profesor y desfiló por una sucesión de empleos manuales: mecánico, albañil... Su tiempo libre lo pasaba en el cine, o saliendo con sus amigos a la plaza del mercado central de Dakar, donde los *griots* o *gewels*, los narradores de historias, hilaban sus cuentos. Los *gewels* ocupaban un escalafón bajo en la jerarquía de castas wolof, pero poseían la licencia tradicional para retratar y hacer comentarios sobre todos los hombres, desde el rey al mendigo. Ellos eran quienes mejor dominaban las revelaciones del *xamxam*, el saber histórico y social. Las tensiones que estructuran los enrevesados relatos de los *gewels* influirán en el trabajo posterior de Sembene: la pesquisa narrativa, los reveses de la fortuna, las inopinadas trampas de las relaciones de poder¹.

¹ Véase Mbye Boubacar CHAM, «Ousmane Sembene and the Aesthetics of African Oral Traditions», *African Journal* 13, 1-4 (1982), pp. 24-40.

Sembene tenía diecisiete años cuando los gobernadores coloniales de Senegal capitularon ante Hitler y fue testigo de la administración del gobernador general Boisson establecida como puesto de avanzada por Vichy. La tentativa de De Gaulle de incluir la ciudad en la Francia Liberada, que se apoyó en el desacertado bombardeo de la flota británica, terminó en fracaso. Pero cuando dos años después los aliados desembarcaron en el norte de África, Boisson se cambió de bando. Las tropas estadounidenses fueron emplazadas en Dakar durante el transcurso de la guerra y la juventud local fue reclutada en los *tirailleurs sénégalais* bajo mando francés. Sembene, a sus diecinueve años, luchó en el norte de África y en Alemania; los soldados negros eran premeditadamente enviados a los frentes más lejanos para los ataques más duros. La guerra le proporcionó un conocimiento más dilatado del mundo: en su película de 1988 *Camp de Thiaroye*, Sembene retrata al suboficial senegalés Diatta, al que las chicas de Le Coq Hardi, un burdel regentado por franceses, confunden con un soldado raso estadounidense: «¡Hey! ¿Me invitas a un whisky, Joe?» es seguido del pánico cuando se descubre que se trata de un africano —«Horreur!»— y los gorilas le sacan a la fuerza.

Desmovilizado y de regreso a Senegal, Sembene consiguió un trabajo en los ferrocarriles y fue arrestado en la huelga masiva de 1947 en el curso de la cual 20.000 trabajadores pararon el trabajo en toda el África oriental francesa, desde Dakar a Abiyán, cuando la administración colonial se retractó de las promesas de una estructura salarial integrada realizadas durante la guerra. La huelga continuó durante cinco meses. Mirando hacia atrás, treinta años más tarde, Sembene escribiría de los ferroviarios: «Empezaban a entender que el sistema estaba haciendo de ellos un tipo de hombres totalmente nuevos»². Sus líderes aconsejaron la resistencia pasiva, negándose a secundar más movilizaciones militantes, y se alcanzó un compromiso. El año siguiente Sembene, con 25 años de edad, dejó Senegal por los muelles de Marsella. En este medio duro y abrumado por la pobreza, ingresó en la CGT, liderada por los comunistas, y retomó su educación en la biblioteca local de la confederación: los clásicos marxistas y el canon de la literatura francesa. Es en este momento cuando comenzó a escribir: *Le Docker noir*, publicado en 1956, describía el rotundo fracaso de un escritor negro frente a las estructuras de poder blancas. La segunda novela, *O Pays, mon beau peuple!*, se sitúa en Casamance, y en 1960, con *God's Bits of Wood*, retoma el tema de la gran huelga del ferrocarril Dakar-Níger.

De regreso a Senegal en 1960 después de la independencia, Sembene criticó duramente a la nueva elite, todavía encadenada a los viejos amos coloniales de antes. El pomposo pero diminuto Léopold Senghor, filósofo de la negritud, se instalaría cómodamente como procónsul durante los

² Ousmane SEMBENE, *Les Bouts de bois de Dieu*, París, 1960, pp. 32-33.

siguientes veinte años³. África aún estaba emergiendo –un renacimiento parcial y sangriento– del gobierno colonial, a través del asesinato de Lumumba, la guerra en Argelia y los movimientos de resistencia que cruzaban los territorios franceses, británicos y portugueses. En este clima, Sembene viajó por muchos países del África oriental y a lo largo del Congo, juzgando por sí mismo las realidades de la descolonización y las tareas políticas que se apostaban en el horizonte. Él mismo ha hablado de un momento epifánico mientras permanecía sentado en una barca en el río Congo: una visión de un nuevo tipo de cine que comunicaría a la vez que describiría; una escuela vespertina de educación radical de masas (años más tarde, haría una gira con sus películas por los pueblos remotos de Senegal, colocando la pantalla al aire libre y debatiendo con la audiencia hasta bien entrada la noche). Presentó la solicitud de acceso en varias escuelas de cine en el extranjero y fue aceptado en los estudios Gorky para trabajar con Mark Donskoi⁴.

La estética enrevesada

Los relatos populares, la Guerra Mundial, el marxismo y el movimiento moderno, el Moscú de Kruschev y la vida de la clase obrera africana constituyen una rica educación para cualquier artista. Durante cuatro décadas de filmografía, Sembene ha desplegado esta formación con un efecto extraordinario. Si bien se ha centrado insistentemente en las relaciones sociales del desarrollo distorsionado de África, la vasta amplitud de su estética –la desorientadora combinación de los rituales y los tipos de habla africanos, los rasgos expresionistas, el naturalismo autóctono, la coreografía épica, la sátira social, la comedia erótica o la farsa– proyecta su trabajo en un lienzo más extenso y universal. La complejidad de sus películas abandona la elocuencia superficial: el realismo narrativo se ve recortado por bruscos instantes de melodrama, por *flashbacks*, o por la utilización de intérpretes no profesionales, todo lo cual contribuye, al igual que en Brecht, al sentido épico. No se da un cierre dogmático en el trabajo de Sembene: los elementos de didactismo se mitigan con la revelación de complejidades inesperadas, el encuadre en suspenso es inconfundible en sus desenlaces y la conclusión final tampoco está cerrada. Las relaciones cuestionadas quedan abiertas, como en los cuentos enrevesados: el precursor del conejo Brer, Leuk la liebre, quizá esta vez consiga escapar, pero no significa que esté a salvo.

³ Cuando en la década de 1970 Senghor decidió convertir el país en una «democracia multipartidista», distribuyó el espacio entre tres partidos políticos: uno a la derecha, otro en el centro, y su propio movimiento, declaró, sería la izquierda.

⁴ A Mark Donskoi se le conoce mejor por su trilogía sobre Gorki. Sembene ha destacado la naturaleza técnica de su formación en Moscú, quizá como un gesto de precaución hacia los críticos que buscarían la influencia de Donskoi en su trabajo.

La primera película de Sembene, una sencilla obra de 19 minutos de duración, contiene muchos de los elementos –aunque no el humor– que caracterizarán su trabajo futuro. *Borom Sarret* (1962) es una mirada sobre Dakar a través de los ojos del conductor de un carrito –el *bonhomme charrette* del título de la película– que hace la narración en voz en *off* en francés. Desde el congestionado barrio de clase obrera donde comienza la película, el conductor es contratado para llevar a un elegante pasajero a las desamparadas y arboladas calles del Plateau, donde están prohibidos los carritos como el suyo. La austeridad, el blanco y negro del estilo documental, reminiscencia del neorrealismo italiano, se eleva hacia un registro más melodramático por el efecto que producen los actores no profesionales y la utilización postsincrónica del sonido. La sensación de exceso –de antirrealismo– se intensifica gracias a la banda sonora: la música tradicional *xalam* abre el camino a los instrumentos de cuerda de Salzburgo cuando llegamos al Plateau.

Detenido por un policía, el *borom sarret* intenta sacar sus papeles del bolsillo y mientras lo hace su medalla de guerra cae al suelo. Su mano se estira para alcanzarla, pero la bota del policía la pisa primero. La cámara nos muestra una toma subjetiva de su martirizador que se eleva por encima. En otro momento, el conductor es alcanzado por un *gewel* tradicional, que empieza a recitar las alabanzas del antiguo nombre familiar del conductor rogando por ganar algún dinero. Mientras las adulaciones continúan sobre la música de fondo, la cámara se gira hacia un limpiabotas que ha encontrado un nuevo cliente entre la audiencia; pero tan pronto como ha terminado, el astuto timador aparta con el pie la bolsa del muchacho y se marcha sin pagar. Éste es el tipo de historia que contaría un *gewel*. El final es aún más contundente: cuando el *borom sarret* regresa al hogar con las manos vacías, su esposa le entrega a sus hijos y sale con una promesa: «esta noche tendremos algo que comer». Aquí, como en otras ocasiones –*Guelwaar*, por ejemplo–, la prostitución es provocativamente postulada como la base económica de la vida senegalesa.

La danza del dinero

Seis años después, en su cuarta película, *Mandabi*, o *The Money Order*, Sembene trazaría de nuevo la sociogeografía de las calles de Dakar⁵. En un principio había planeado rodar la película en blanco y negro, queriendo evitar por encima de todo cualquier elemento pintoresco: «J'avais peur de tomber dans le folklore» [«Tenía miedo de caer en el folclore»]. En lugar de ello el color está al servicio del drama, por ejemplo enfatizando cómicamente el descomunal *boubou* azul celeste de Ibrahima Dieng, el personaje principal: un hombre empequeñecido por su propia vanidad, a quien las mangas de su majestuosa túnica entorpecen los movimientos de

⁵ Entretanto, había realizado *Nicaye* (1964) y *La Noire de...* (1966).

las manos. La película comienza con los rítmicos movimientos de la navaja de un grupo de barberos al pie de la carretera afeitando a sus clientes a la sombra de un árbol; sus diestros movimientos se resaltan con el *kora* que se escucha como música de fondo. Pero al ponerse de pie para pagar, Dieng —encarnado por Makhourédia Gueye, uno de los pocos actores profesionales con los que trabaja Sembene— se encuentra con que su afeitado le ha dejado completamente sin dinero y debe regresar a casa con sus dos refunfuñonas esposas. El giro de dinero enviado a casa desde París por el sobrino de Dieng, Abdou, parece ofrecer una salvación: «¡Nos vas a matar de ilusión!», le aseguran al cartero las esposas de Dieng. Una toma irónica muestra al joven Abdou barriendo las calles bajo la Torre Eiffel.

La sucesión de obstáculos a los que ahora se enfrenta Dieng hace pensar en la lista de tareas imposibles que el narrador enrevesado debe recrear para escapar de los peligros fatales. Pero, mientras Leuk la liebre triunfa embaucando al leopardo con su piel o al elefante con sus colmillos, las tentativas de Dieng terminan reiteradamente en fracaso. En la oficina de correos averigua que no puede hacer efectivo el giro de dinero sin carné de identidad; en la comisaría de policía no puede obtener un carné porque no tiene un certificado de nacimiento; en el ayuntamiento se le rechaza de nuevo por no saber la fecha exacta de su nacimiento; hasta sus propios orígenes se vuelven inaccesibles. El amor propio de Dieng —el respeto que se debe a un devoto anciano musulmán— se hace añicos ante las estructuras burocráticas occidentales que cercan el cada vez más esquivo giro de dinero. Dilatadas tomas del *boubou* azul que lleva Dieng, apareciendo retratado como una figura anónima, perdida en las tumultuosas calles de Dakar, cortan los primeros planos de su rostro profundamente preocupado. La imagen transmite, en palabras de Fredric Jameson, «por sus causas sistémicas no visuales»⁶. El *mandat* se convierte en una fuerza socialmente corrosiva: las relaciones familiares y con el vecindario comienzan a desmoronarse; los encuentros de Dieng con el tendero de la esquina, con el fingido fotógrafo o con el timador finamente trajeado se degradan hasta provocar una reyerta o terminan en la humillación. Por fin uno de sus familiares hace efectivo el cheque pero se embolsa el dinero, explicando al incrédulo y desesperado Dieng que se lo han robado.

Como contrapunto al rodaje de *Mandabi*, Sembene tuvo que librar su propia batalla por y contra el dinero francés. El ministro de Cultura Malraux había proporcionado la financiación para la película anterior de Sembene, *La Noire de...*, la historia de una chica africana que una familia blanca se lleva consigo en su regreso a Francia; pero al precio de que para el diálogo y la voz en *off* se utilizara el francés. Partiendo de que una premisa explícita de la película es que Diouana apenas puede hablar el idioma, era una manera totalmente inapropiada de dar voz a los diálogos interio-

⁶ Fredric JAMESON, *The Geopolitical Aesthetic*, Londres, 1992, p. 2 [ed. cast.: *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós, 1995].

res que le sirven para expresar su experiencia en Europa, su alienación y sus miedos. Con estilo enrevesado, Sembene se las arregló para girar las tornas lingüísticas en contra de sus patrocinadores de la metrópoli utilizando para poner voz a los pensamientos de Diouana los tonos francocaribeños maravillosamente modulados de Toto Bissainthe; la voz no francesa articula, como no lo puede hacer la familia blanca, una fluida y compleja visión del mundo. Con *Mandabi*, Sembene se las apañó para extraer fondos suficientes y montar una versión en lengua wolof y otra francófona, *Le Mandat*, también estrenada en 1968. Pero ésta fue la última vez que dependería de los fondos estatales franceses, a no ser que se tratara de una película íntegramente en lengua francesa. A partir de este momento, la lengua en las películas de Sembene –culto o popular, formal o íntima, wolof o francesa– estaría en función de las exigencias dramáticas, no de los dictados de los productores⁷.

En cualquier caso, difícilmente podía esperarse que el gobierno Pompidou diera la bienvenida a su siguiente proyecto. En el ambiente de intensificación de las luchas contra la administración portuguesa –las tropas de Amílcar Cabral actuarían como extras– Sembene regresó a su región nativa de Casamance para explorar, en *Emitai* (1971), las transformaciones que se habían producido en la conciencia de las masas en el transcurso de la resistencia anticolonial. Las atrocidades perpetradas por las fuerzas francesas al requisar el arroz en la región durante la Segunda Guerra Mundial habían sido primero negadas por las autoridades, para después imputarse a un puñado de derechistas designados por el régimen de Vichy. De hecho, hubo una continuidad esencial del personal durante todo el periodo. Un patrón recurrente en el trabajo de Sembene consiste en yuxtaponer los espacios socialmente definidos: los rituales militares blancos se muestran como contrapunto –a veces irónico, a menudo escalofriante– a las prácticas animistas del pueblo Diola, cuyos fetiches y pequeños bosques sagrados son un reflejo retrospectivo del asta de la bandera y de la plaza de armas del campo militar. Pero el núcleo de la película radica en las contradicciones que afrontan los aldeanos cuando sus deidades tradicionales no consiguen protegerles de los franceses.

En la desesperación, su jefe Djiméko conduce a los jóvenes para enfrentarse a las superiores fuerzas de ocupación. Una vez que cae herido se le transporta de regreso para hacer frente a sus dioses en el gran árbol retorcido donde éstos moran. En una escena extraordinaria, todos claman que debe morir por negarse a cumplir con los sacrificios debidos. Djiméko levanta su voz hacia ellos: «Yo debo morir, pero vosotros también lo haréis». La resistencia se asume entonces por las mujeres del pueblo, que cantan juntas desafiando al comandante blanco en escenas que se intercalan con los rituales fatalistas de los hombres derrotados. Ahora, los

⁷ Las películas posteriores recibirían la financiación de Senegal y, en la década de 1980, de Canal 4 y de Canal Plus.

hombres desempeñan el papel de las mujeres llevando el arroz a los franceses, mientras las mujeres recogen las lanzas que aquéllos han dejado. Justo antes de la masacre —a los aldeanos se les ha dado una última oportunidad de revelar el refugio de las mujeres— llegan noticias importantes al campamento militar; disimuladamente, la fotografía de Pétain que se encuentra colgada detrás del comandante se sustituye por una de De Gaulle. Al final la pantalla se queda en blanco. Suenan los disparos⁸. «No era mi intención indicar cuál era la fecha exacta; si De Gaulle estaba en el poder en Senegal o en Francia.» Sembene ha señalado que «quería sugerir que para nosotros, los africanos, no hubo diferencia entre los dos regímenes; los métodos cambiaron un poco, pero el objetivo aún era conservar el Imperio francés»⁹.

Los fracasos de los fetiches

La siguiente película de Sembene, *Xala (La maldición)*, sería un vigoroso ataque a la elite poscolonial. Realizada en 1974, la secuencia que antecede a los créditos de la película, uno de los momentos clásicos del cine africano, es una gloriosa muestra del «traspaso de poder» ulterior a la independencia. Las danzadoras tradicionales con el pecho desnudo y los tambores señalizan el camino de los nuevos líderes, vestidos con pantalones y camisa de motivos africanos, que ahora suben la larga escalinata blanca que lleva al pórtico seudoclásico de la Cámara de Comercio. Para despertar los vítores de la multitud debajo de ellos, apartan los símbolos de la dominación colonial: el busto de Mariana, un par de botas de montar y cosas por el estilo. Cuando los nuevos líderes se retiran al interior, la cámara se gira velozmente para enfocar a uno de los blancos dando la orden a las fuerzas de la policía africana de dispersar a la multitud¹⁰. Entretanto, el presidente, casi tan pequeño como el mismo Senghor, pronunciaba un discurso sobre el socialismo del modelo africano. En el interior de la Cámara, los nuevos líderes, que ahora visten con trajes occidentales negros

⁸ Debido a la presión francesa, la escena que mostraba a las tropas tiroteando a los aldeanos fue suprimida por las autoridades senegalesas. Las tropas francesas aún están estacionadas en Senegal. «No contéis la historia para obtener venganza, sino para arraigaros a vosotros mismos a la tierra», explicaría Sembene cuando el embajador francés salió como un huracán de una proyección en Dakar de *Camp de Thiaroye* (1988). La película estaba basada en un incidente histórico posterior a la guerra, en el que treinta y cinco *tirailleurs sénégalais* fueron sacrificados y muchos más heridos cuando el ejército francés reprimió una revuelta motivada por los salarios y por las condiciones en las que estaban.

⁹ Guy HENNEBELLE, «Ousmane Sembene: «En Africa noire nous sommes tous gouvernés par des enfants mongoliens du colonialisme» [«Ousmane Sembene: “En el África negra todos somos gobernados por hijos mongólicos del colonialismo”]», *Les Lettres Françaises*, 6-12, octubre de 1971, p. 16.

¹⁰ En Senegal se suprimieron todas las escenas donde figura el jefe de policía blanco. El ministro de Interior de aquellos momentos era Jean Collin, un francés que asumió la «ciudadanía» senegalesa después de la independencia. Véase Momar Coumba Diop y Mamadou DIOUF, *Le Sénégal sous Abdou Diouf*, París, 1990, pp. 101-114.

y hablan un francés forzado, se sientan entusiasmados alrededor de la mesa. Dos consejeros blancos distribuyen de modo impecable un maletín a cada uno –Sembene capta las sonrisas de regocijo cuando descubren los francos recién emitidos en su interior– y seguidamente el rollizo El Hadji invita a todos a su boda: para celebrar su victoria va a tomar una tercera esposa.

Después de los créditos, la película comienza con el novio recogiendo a sus dos primeras esposas para llevarlas a la boda. Gran parte de la comicidad de *Xala* descansa en el vasto y finamente diferenciado rango de personajes a través de los cuales se plasmará la caída de El Hadji. La primera esposa enaltecida y tradicional fue «tomada antes de que él se convirtiera en alguien», según el cotilleo divulgado por un invitado a la boda. Ella muestra una correcta deferencia; sin embargo, la esposa número dos –occidentalizada, consumista, vulgar– le regaña furiosamente por tomar una tercera mujer de la edad de su hija. Cuando la elite acude a la lujosa fiesta, El Hadji da la bienvenida a sus colegas de la Cámara; se insinúa que todos los gastos son sufragados con fondos malversados. La dama casamentera, la tía de su nueva novia, luce encantada los regalos: la estrella entre ellos es un coche nuevo, todo envuelto en cintas, preparado para los recién casados. La propia Ngoné oculta una sonrisa anodina detrás de un velo de novia al estilo occidental. Sin embargo, la noche de bodas es un fracaso. Al día siguiente, El Hadji sale silencioso y cabizbajo con el maletín en la mano y acaricia tristemente el emperifollado coche cuando pasa a su lado. La casamentera comenta cáusticamente que no es «ni pescado ni gallina», un fracaso como hombre y en los negocios.

A partir de este momento, la película se estructura por la tensión entre el despliegue de riqueza hacia el exterior de El Hadji y su impotencia real¹¹. Pero a medida que se desarrolla la trama central se revelan otros nudos. La mañana siguiente a la boda las trabajadoras de la ciudad arrojan los restos de sus orinales en la puerta de su oficina y su ambiciosa secretaria sale precipitadamente con su aerosol para dispersar el olor. El Hadji llega en su Mercedes conducido por el chófer y llama al presidente para tener una reunión. Ha ocurrido algo terrible, le explica: le deben de haber maldecido. En aquel momento, un grupo de mendigos se ha instalado debajo de su ventana. Los compases de su música siguen sonando. Cerrando la ventana de golpe, El Hadji llama a la policía para hacer que retire a estos «desechos humanos», y añade: «perjudica el turismo». El presidente le aconseja una visita al *marabout* de su pueblo, un hechicero que acabará con la maldición a cambio de un precio. El Mercedes les conduce cruzando el húmedo campo. Finalmente, provisto con el fetiche conveniente en su bolsa de cuero, El Hadji regresa a la casa de su novia y asegura a la casamentera que «ahora todo irá bien; soy un hombre de nuevo». Pero ella, con una complacencia inefable, le informa de que hoy no será: Ngoné tiene el periodo.

¹¹ Véase Laura MULVEY, «*Xala: The Carapace that Failed*», en Laura CHRISMAN y Patrick WILLIAMS (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, Londres, 1994.

Entretanto, la policía ha conducido a todo el tropel de mendigos fuera de la ciudad y con ellos a una colección de otros personajes capturados al rodearlos: un campesino que había venido a la capital a comprar semillas con fondos robados al pueblo, y un joven periodista que lucha para publicar un boletín de noticias en lengua wolof¹². Sembene utiliza auténticos mendigos para representar sus papeles. Verdaderos minusválidos, con deformidades o con miembros perdidos: una irrupción de lo real que atenúa desconcertantemente otros momentos de naturalismo autóctono, como es la sonrisa satisfecha de Ngoné. Entonces, cuando resueltamente se ponen en marcha hacia el largo camino de regreso a pie a la ciudad, los asuntos de El Hadji comienzan a desenmarañarse. Su cheque para pagar al *marabout* es incobrable y los efectos del antídoto se han invertido; su segunda esposa le abandona; su belicosa hija Rama se marcha poniendo en peligro todo su caudal; su Mercedes es restituido; Ngoné le repudia y la Cámara le hace pagar el pato por desviar los fondos de la ayuda para alimentos. En el momento culminante, uno de sus colegas abre de golpe el maletín de El Hadji: está vacío, salvo por la bolsa de cuero del *marabout*. En este momento, El Hadji responde bruscamente: «¡Éste es el *verdadero* fetiche!», brama mientras sostiene en alto la cartera.

En la escena final, los mendigos se apiñan en su casa y su líder les explica que él era quien le había infligido el hechizo: en venganza por la tierra que hace mucho tiempo El Hadji le había quitado estafándole. Puede sanarse, pero la única manera es que los mendigos escupan sobre él. La película termina en un encuadre fijo, con una toma del El Hadji con el torso desnudo y cubierto de babas, mientras clava fijamente la mirada hacia atrás, como hacia el pasado, más allá de los fetiches –la bolsa del *marabout*, el maletín, el coche y la novia–, hacia la maldición verdadera, el acto original de expropiación. En la banda sonora, continúa el sonido de los mendigos al escupir, la expresión infinita del desprecio de los desposeídos hacia su nueva elite corrupta e impotente.

De modo extraordinario, en un continente cuyas redes de distribución fílmica están normalmente dominadas por Kung Fu y Hollywood, *Xala* tuvo un enorme éxito de taquilla, la firmeza de su mensaje y la jocosa sátira le aseguraron el segundo puesto de recaudación, sólo superada por Bruce Lee, en el *ranking* senegalés de 1976. Sin lugar a dudas, la concurrencia masiva a la película tuvo que inquietar a los miembros de la elite, por lo que el siguiente trabajo de Sembene, *Ceddo*, fue censurado durante varios años con el insustancial pretexto de que el título en wolof, *Ceddo*, que viene a significar «los que se niegan a claudicar», no se ajustaba a las reglas ortográficas dictadas por el presidente Senghor¹³.

¹² Sembene fue uno de los fundadores de *Kaddu*, un periódico wolof con sede en Dakar, durante la década de 1970.

¹³ El propio Senghor no era un conocedor nativo de la lengua. Con su película prohibida, Sembene lanzó uno de sus ataques más sostenidos en contra del régimen posterior a la inde-

Discurso y claudicación

En el cine de Sembene los elementos premodernos juegan un papel complejo. Muchas de sus películas se desarrollan al aire libre, bajo el cielo, dentro de un espacio público colectivamente delimitado. Al igual que en el drama clásico, se pone un énfasis especial en la palabra hablada: de la figura que habla. Presente en muchas de las películas de Sembene, este tema es tratado más de lleno en la lucha épica sobre las formas de expresión que estructuran *Ceddo*. Los protagonistas de esta historia mítica —una vez más, excepto el refugio de los mercaderes de esclavos, se desarrolla completamente al aire libre— incluyen: la masa del pueblo wolof; el rey, su corte y su *gewel*, Jaraaf; el imán musulmán y su apegado grupo de creyentes; el blanco mercader de esclavos y su compatriota, el sacerdote; y el esclavizado¹⁴. Los *ceddo* son convocados a una asamblea. La hermosa hija del rey, la princesa Dior, ha sido secuestrada por uno de sus jóvenes líderes para protestar contra la imposición del Corán y los estragos de la esclavitud. El líder de los *ceddo*, Diogomaye, se muestra desafiante: el pueblo no está dispuesto a ser convertido, como lo ha sido la corte, al islam. No quieren que sus hijos sean vendidos como esclavos.

En el interior del espacio de la asamblea, jerárquico y cargado de tensiones, la acción se desarrolla por medio de los gestos —plantando a los cargos totémicos *samp* ante el rey, como signo de resistencia— y por medio del intercambio verbal. El rey no se dirige a sus súbditos directamente, ni ellos a él: en su lugar, cada acto de habla está mediado por el *gewel* y comienza con la invocación, «Jaraaf, neel» o «Jaraaf xamalal»: «Dile Jaraaf». El wolof culto que utilizan para hablar —elaborado, metafórico, sembrado de proverbios, alabanzas y recursos poéticos— supone un agudo contraste con el repetitivo canto monótono de los seguidores del imán cuando entonan sus letanías¹⁵. En las reuniones subsiguientes, el imán se irá acercando al asiento del poder, hasta que finalmente ocupe el trono y los *ceddo* sean expulsados de la asamblea. Obligados a elegir entre la conversión y la resistencia, el pueblo se divide y muchos se colocan del lado del imán. Hombres, mujeres y niños son vendidos a los mercaderes de esclavos a cambio de armas, y se sucede un levantamiento que incendia-

pendencia en una novela, *The Last of the Empire*, que brinda una visión implacable y sumamente personal de la vanidad y el autocratismo del gobierno de Léon Mignane, presidente de Sunugal, y cabeza teórica del Authenegrfricanitus.

¹⁴ Como ocurría con los consejeros neocoloniales en *Xala*, y en llamativo contraste con los personajes marcadamente definidos de los africanos, aquí los blancos se encuentran señaladamente desdibujados y en posiciones intercambiables; no hablan.

¹⁵ Sirva como ejemplo de lo primero la invocación a Jaraaf de uno de los jóvenes príncipes, que comienza: «Wex xatt! Ku la mos xam! gaynde Njaay! mësoo xam ub jell. Yaa dib gilint gu dul fey!», esto es, «El más terrible de los terribles! Quienquiera que pruebe te conocerá. ¡Eres un león, Njaay! Tú, el que nunca ha conocido la derrota. ¡Tú eres el fuego eterno!». Mbye Boubacar Cham, «Ousmane Sembene and the Aesthetics of African Oral Traditions», cit., p. 36.

rá la iglesia y dará el poder al imán. En una prolongada escena, maravillosamente elaborada, los *ceddo* derrotados tienen sus cabezas afeitadas y uno a uno se les da un nombre árabe.

Los hombres del imán, ignorando las reglas cortesananas de la batalla, asesinan al joven guerrero *ceddo* que tomó cautiva a Dior. En la fortaleza donde la han llevado imperan normas diferentes. Cuando Dior desciende al mar para bañarse, su glorioso cuerpo desnudo es un insulto tanto para la corte como para el Corán. En la escena final convergen las dos historias. Poniéndose rápidamente su túnica, Dior galopa hacia el asentamiento, arma en mano, y asesina al imán. El último encuadre se detiene con ella alejándose: el futuro todavía es incierto, las fuerzas puestas en marcha aún están en juego.

A pesar de todo, en *Ceddo*, las unidades fundamentales de tiempo y espacio, consagradas en el drama clásico, son trastocadas radicalmente con la introducción de una época futura: la música gospel o el jazz y el soul que sirven de acompañamiento al momento de marcar a los esclavos con el hierro candente, en el recinto exterior a la asamblea. Más sorprendente si cabe es el instante de proyección futura que se produce cuando el sacerdote fantasea figurándose al feliz *ceddo*, ahora vestido con ropas del siglo xx, celebrando una misa masiva al aire libre. En una elocuente lectura realizada poco después de proyectarse la película, Serge Daney vio la irrupción de la música afroamericana como una señal de aquello en lo que los *ceddo* se convertirían después de la esclavitud; desde el momento en el que fueron relegados por los blancos a una cultura «centrada en el canto, centrada en la danza», fueron estigmatizados como el «pueblo del cuerpo», privados de la palabra. Al subrayar el sentido del compromiso en las primeras escenas de la película, lo que se perdió de cada acto de habla—cada frase pronunciada como si fuera la última de aquel que la pronuncia—, cuando la recitación del libro triunfó sobre la palabra libremente escogida, fue el derecho del pueblo a hablar: «un derecho, pero también un deber; un deber, pero también un placer, un juego». La grandeza de la película de Sembene descansa en haber planteado la cuestión: antes de que fueran condenados a cantar, ¿qué decían? En el discurso de apertura de Diogomaye se sugiere una respuesta: «No a la esclavitud. No al islam»¹⁶.

Debajo del baobab

Aun así, la lectura de Daney no acierta a señalar las líneas de continuidad de la palabra hablada con la tradición africana. El acto de habla, la pregunta: ¿qué vas a decir? Descansa en el corazón de la película de Sembene de 1992, *Guelwaar*. Como ocurre frecuentemente en su trabajo, hay una yuxtaposición de mundos diferentes: el campo y la ciudad, los católicos

¹⁶ Serge DANNEY, «Ceddo (O. Sembene)», *Cahiers du Cinéma* 304 (octubre de 1979), p. 53.

bien educados y urbanos y los aldeanos musulmanes. Al igual que en *Xala*, por ejemplo, los antagonismos se despliegan a través de múltiples e intrincadas redes de personajes y de relaciones. Una vez más, la premisa inicial —un hombre ha muerto; su cuerpo ha desaparecido del depósito de cadáveres— combina elementos de farsa social y de tensiones políticas. Los servicios religiosos tienen que suspenderse, ya que no hay nada que enterrar, pero de regreso a la casa del hombre muerto la celebración del funeral sigue adelante. En una escena siniestramente cómica y profundamente conmovedora al mismo tiempo, su viuda le abre el corazón al traje vacío que reposa sobre la cama y nos enteramos de que Guelwaar —apodo de militante local que significa «el noble»— podría ser un hombre tanto infiel como de mal genio, y de que la familia ha conservado su *confort* gracias a los ingresos de su hija Sophie, prostituta en Dakar. Los miembros de una secta católica vestidos con túnicas naranjas ponen la música de fondo cantando himnos desde el patio de atrás mientras Sophie explica entusiasmada al sacerdote de la familia que ella estaba en primera fila para dar la bienvenida al papa en su última visita a Dakar. Los camaradas de Guelwaar en la lucha contra la dependencia de la ayuda, recibidos por su hijo inválido, se sientan a comer y a beber.

El otro hijo —el rudo, cínico y mal hablado Barthélemy, que ha retornado de Francia— se suma a la ayuda del jefe de policía local para averiguar el paradero del cuerpo de su padre. El cadáver de Guelwaar había sido entregado en lugar del de un musulmán a una familia de un lejano pueblo y enterrado con todos los ritos islámicos. Las dos jornadas de búsqueda —entrecortadas con la celebración del funeral— activan un encadenamiento de *flashbacks*, en principio bastante crudos, en los que el adusto y cómico rostro de Guelwaar se acerca hasta dominar toda la pantalla. La vida en el pueblo es un reflejo de la sofisticada vida urbana: en oposición a las devotas prostitutas, la viuda más joven y hermosa del difunto aparece hojeando tranquilamente una revista y anunciando a su cuñado, de quien ha tenido dos hijos, que ella está casi a punto de marcharse. El hermano, en una muestra de celo religioso, se opone a reabrir la sepultura. Sus familiares chantajejan al jefe del pueblo: si se aviene a desenterrar el cadáver de Guelwaar, revelarán qué hizo con el dinero de la ayuda.

En este contexto, retratado sin ilusiones —en un momento dado Barthélemy se desvincula del símbolo nacional, el árbol baobab—, Sembene mitiga de manera efectiva cualquier idea de beatitud hacia el propio Guelwaar. Antes de que le hayamos visto escabullirse desnudo de la cabaña de una hermosa aldeana, con el marido de la dama pisándole los talones, su apodo ya ha adquirido un aire algo irónico. Únicamente a partir de esta clarividencia puede reconstruirse el sentido de quién era realmente este hombre. El jefe de policía evoca la queja interpuesta por Guelwaar en la comisaría contra los gorilas que estaban disolviendo una reunión de mujeres en su casa; los agentes acusaban a las mujeres de tratar asuntos políticos. «¿Hay alguna ley que prohíba discutir la terrible situación de nues-

tro país?» Es la brusca respuesta de Guelwaar. Su viuda recuerda discutir con él sobre la ocupación de su hija, que él defiende: «Mejor ganar dinero de esta manera que pedir», contesta. Intercaladas con las secuencias de la discusión, las imágenes de cuando el cortejo fúnebre llega al cementerio del pueblo a exigir la devolución del cadáver se mezclan con *flashbacks* de la llegada de Guelwaar, elegido por sus camaradas para dirigirse a una conferencia internacional de donantes de ayuda en la región. En medio de la multitud agolpada, con el sol centelleando sobre las banderas de las Naciones Unidas y sobre los dignatarios convocados, Guelwaar levanta su dedo por encima de sus cabezas y pronuncia, en wolof, el discurso que le causará la muerte:

El dedo señalando muestra el camino. Todos lo conocéis. Sin embargo, si abres tus cinco dedos al que pasa es mendigar. Nuestros líderes se acicalan y se pavonean como si esta ayuda fuera el fruto de su trabajo. Y nosotros, el pueblo mudo, sin voz y sin honra, bailamos ante ellos... Aquellos países que nos envían ayuda la envían a regañadientes. Se ríen de nosotros cuando vuelven a sus casas. Y nuestros hijos e hijas que viven entre aquellas gentes se sienten humillados, ¿sabéis por qué? Porque si un país está siempre recibiendo ayuda de otro pueblo, generación tras generación, todo lo que será capaz de decir es: «¡Gracias! ¡Gracias, gracias, gracias, gracias, gracias!».

Por fin, el cortejo fúnebre recupera el cuerpo y se inicia el regreso a la ciudad, a pie y en carros conducidos por caballos. En la carretera, se encuentran con un camión que transporta una pequeña pila de sacos con el sello: «Ayuda de la ONU». Los jóvenes cristianos trepan a él y vierten el grano blanco por toda la carretera; la cantidad es irrisoria. Las ruedas de sus carros pasan por encima mientras prosiguen orgullosamente su camino. Los corruptos delegados locales que habían prometido el arroz para comprar el favor de sus electores tendrán que hacer algo mejor por su pueblo; y tendrán que encontrar algo que decir aparte de: «Gracias».

La última película de Sembene, *Faat Kine* (2000), es la primera de una trilogía sobre las mujeres en el África contemporánea, bajo el título de *El heroísmo de la vida cotidiana*. En este sentido, el valor de *Faat Kine*, la protagonista, es de algún modo contradictorio. Repudiada cuando era una joven novia, con dos hijos que criar, encuentra un trabajo bombeando gasolina; ahora, de mediana edad, rica y segura de sí misma, dirige la gasolinera. La palabra hablada, tan poderosamente desplegada en sus trabajos precedentes, aquí se encuentra desencarnada, detrás de unas puertas de cristal; la voz cantarina de *Faat Kine* al teléfono: «¡Gasolinera Total Point E, buenos días!». Ahora ella puede salir con sus amigas, enviar paquetes a sus ex maridos o echarse amantes cuando le place. De manera escandalosa para un país africano conservador, Sembene presenta a mujeres independientes actuando libremente en público según el bullicioso comportamiento tradicionalmente reservado para la esfera privada: *Faat Kine* y sus amigas en el salón de una heladería, carcajeándose al dis-

cutir acerca de sus hombres. Las tensiones sociales se mantienen, incluso cuando la elite de Dakar ahora parece más próspera. Faat Kine toca la bocina para meter prisa a las mujeres trabajadoras que cruzan la calle con cestas en sus cabezas y rocía con pimienta a la esposa de uno de sus amantes. Cuando una mendiga le observa orgullosa «Si tienes tanto dinero, ¿por qué no lo compartes?», ella bufa con sus carrillos. Aun cuando Faat Kine ha apartado de su lado la escala social que deja tras de sí, la película todavía es sensible a sus luchas. Mientras espera a su amante, la última toma se cierra sobre sus desnudos pies morenos, con los dedos levemente retorcidos.

Opuesto tanto a la monocracia de Senghor como al tecnocratismo blando de Abdou Diouf y a las políticas de libre mercado de Abdoulaye Wade, Sembene todavía habla melancólicamente de los capacitados ingenieros y agrónomos africanos que un día proporcionara la Unión Soviética. Su fusión brechtiana de una inquebrantable postura social junto con exploraciones radicales de los modelos populares abrió el camino para la emergencia de un nuevo cine africano durante las últimas décadas. Su influencia se percibe con fuerza en los primeros trabajos de Souleymane Cissé, por ejemplo, y en la generación más joven de directores como Idrissa Ouédraogo, Gaston Kaboré, Cheikh Oumar Sissokoh y Adame Drabo, pero éstos, con una deuda estilística reconocida, abandonan al mismo tiempo el compromiso político de Sembene para tomar una senda más comercial. Como en 1979, éste todavía aboga por una ética de la contestación. Actualmente se encuentra rodando la última parte de la trilogía *Vida cotidiana* en una aldea remota de Burkina Faso: explora los cambios de actitud hacia la ablación femenina. Su sentido de la malicia sigue intacto. Cuando el año pasado le pregunté sobre la segunda película de la serie, sonrió: «Ésta la hice para mí mismo».