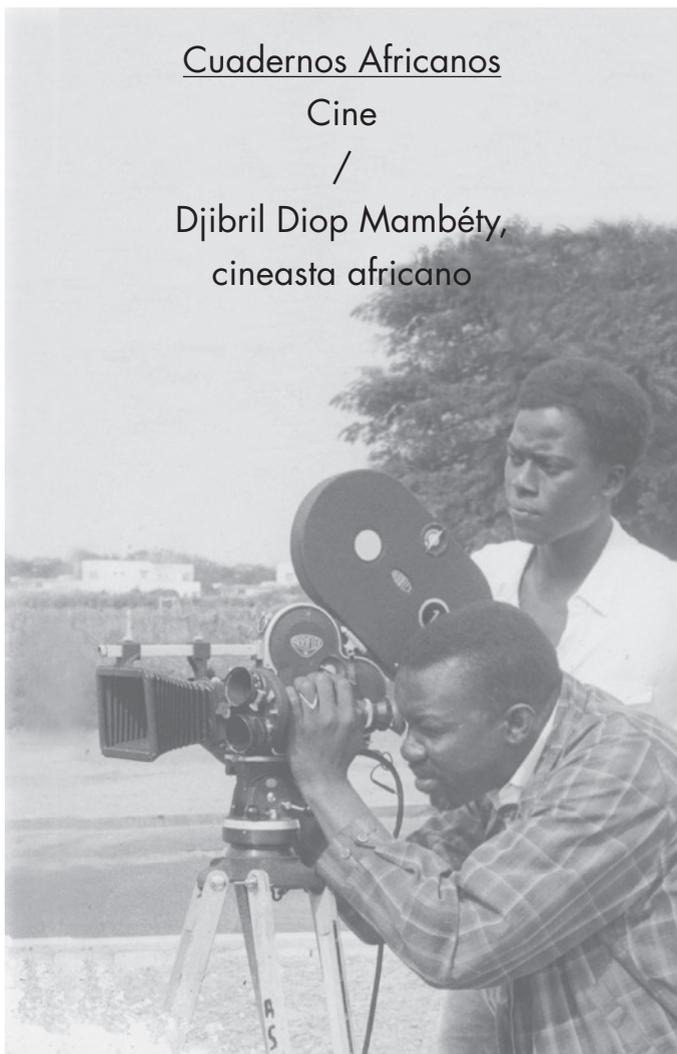


Cuadernos Africanos

Cine

/

Djibril Diop Mambéty,
cineasta africano



Cuadernos Africanos

Cine

/

Djibril Diop Mambéty,
cineasta africano

/

Este cuaderno de la colección
Cuadernos Africanos es un resumen
del libro *Djibril Diop Mambéty,*
un cinéaste à contre-courant
de Sada Niang (París,
L'Harmattan, 2002).

Casa África

Presidencia de Honor

SS.MM. Los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía

Presidencia

Excma. Sra. Doña Trinidad Jiménez García-Herrera

Vicepresidencia

Excmo. Sr. D. Paulino Rivero Baute

Consejo Rector de Casa África

Juan Antonio Yáñez-Barnuevo García / Diego López Garrido / Soraya Rodríguez Ramos / Santiago Cabanas Ansorena / María del Carmen de la Peña Corcuera / José Eugenio Salarich Fernández-Valderrama / Alejandro Abellán García de Diego / Luis Fernández-Cid de las Alas Pumariño / Francisco Mazo Zapatero / María del Carmen Moreno Raymundo / Carlos Alberdi Alonso / José Miguel Pérez García / Javier González Ortiz / Francisco Hernández Spínola / Ildefonso Socorro Quevedo / Alberto Delgado Prieto / Pablo Martín-Carbaljal González / Juan José Cardona González

Director General

Ricardo Martínez Vázquez

Secretario General

Luis Padilla Macabeo

Gerente

José Luis Márquez Ocaña

Jefe del Área de Cultura y Educación

Juan Jaime Martínez

Casa África es un instrumento de la política exterior española, dedicado a fomentar las relaciones entre África y España y a mejorar el conocimiento mutuo entre ambas. Con esos fines, Casa África impulsa la cooperación y las relaciones duraderas a través de actividades y programas conjuntos de carácter político, económico, cultural, académico y social.

Casa África tiene su sede en Las Palmas de Gran Canaria y está constituida como consorcio público en el marco del Plan África del Gobierno de España. Está integrada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, el Gobierno de Canarias, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

Casa África considera los Cuadernos Africanos como una herramienta que favorece el debate constructivo y la información sobre cuestiones africanas y no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores de esta publicación ni se identifica con ellas. Dichas opiniones son de la responsabilidad única de quienes las escriben y sostienen.

/

El diseño de estos cuadernos da protagonismo al imaginario africano que representa su diseño textil, reproduciendo los motivos de sus tejidos. La tela elegida para esta cubierta proviene de Senegal, es del tipo Khartoum y se usa generalmente para hacer túnicas. Su autor es anónimo. La imagen de cubierta es una fotografía de Djibril Diop Mambéty en el rodaje de *Touki Bouki* (1973). Fotografía cedida por Teemour Diop Mambéty. © Maag Daan Crossmedia.

Cuadernos Africanos

Cine

/

Djibril Diop Mambéty, cineasta africano

por Sada Niang

Ph. D. Universidad de Victoria. Cánada

Resumen del libro *Djibril Diop Mambéty, un cinéaste à contre-courant*
de Sada Niang (París, L'Harmattan, 2002)

7

Prólogo

Ricardo Martínez Vázquez

9

Djibril Diop Mambéty: los años de Dakar

19

Análisis de películas

Contras' City o la poética del espacio

Badou Boy

Touki Bouki o el nacimiento de un lenguaje cinematográfico

Hyènes o la tenaza de la globalización

El artista en la poscolonia: *Le Franc* y *La petite vendeuse de soleil*

75

Conclusión

81

Bibliografía

Prólogo

/

Ricardo Martínez Vázquez

Este *Cuaderno Africano*, el segundo dedicado al cine, aborda la obra completa de uno de los grandes maestros del cine senegalés e imprescindible cineasta africano, Djibril Diop Mambéty (Colobane 1945 - París 1998). Se trata de un profundo análisis de su trayectoria y sus películas, una reflexión que parte del anterior libro de su autor, el especialista en cine africano y profesor en la Universidad de Victoria en Canadá, Sada Niang, titulado *Djibril Diop Mambéty, un cinéaste à contre-courant* (París, L'Harmattan, 2002).

En 2009, el Festival de Cine Africano de Tarifa que organiza la ONGD Al Tarab, presentó una retrospectiva titulada *Djibril Diop Mambéty: la poesía de lo real* compuesta por sus siete películas, una sección realizada con la gran ayuda del propio hijo de este cineasta senegalés, Teamour Mambéty. Con ocasión del décimo aniversario de su muerte, nos pareció imprescindible rendirle homenaje, no sólo durante la sexta edición del Festival de Cine Africano de Tarifa sino también en numerosas pantallas culturales de España por medio de la iniciativa *África Vive* que organiza cada año Casa África.

Director de cine, actor, orador, compositor y poeta, tiene una obra cinematográfica reducida pero muy original que goza del reconocimiento internacional por su valentía, su estilo narrativo experimental, con uso de resonancias poéticas y narrativas, películas fuera de toda convención, sarcástico, apasionado y autodidacta. Djibril Diop Mambéty es un cineasta clave de la historia del cine senegalés y del cine africano en general, convencido que el cine africano tenía una revolución pendiente y que los cineastas africanos tenían que participar a la reinvencción mundial del cine.

Mambéty filma su cultura, su realidad, y las preocupaciones de su tiempo. Como Sembène Ousmane, se expresa sobre las preocupaciones políticas de las sociedades africanas. Sin embargo, rompe con el estilo didáctico del pionero, proponiendo una reinterpretación poética de la realidad establecida; ruptura en su manera de mezclar sueño y realidad, fantástico con realismo, dando origen al realismo mágico característico de muchas de sus películas.

Numerosos jóvenes directores reivindican su filiación o su influencia, encontrando en su libertad una salida a muchas problemáticas ideológicas y estéticas de los cines de África. A pesar de ser escasa, la obra de Djibril Diop Mambéty es una obra original, de una gran coherencia y que tiene cita con la historia.

Con estos *Cuadernos Africanos*, queremos ofrecer una plataforma para que la voz, la imagen, el sonido, las ideas africanas nos acerquen a las potenciali-

dades del continente y los retos a los que se enfrenta y todos reflexionemos sobre cómo cambiar las estructuras que definen las relaciones internacionales para conseguir un marco de negociación y cooperación más justo para todos los países africanos.

Ricardo Martínez Vázquez.
Director General de Casa África.

DJIBRIL DIOP MAMBÉTY:

LOS AÑOS DE DAKAR

Escena de la película *Le petite vendeuse de Soleil*, 1998.
Fotografía cedida por Silvia Voser.



Sada Niang obtuvo sus títulos de licenciatura y máster en la Universidad de París X, Nanterre, y doctorado de la Universidad de York en Toronto. Ha sido docente en Lengua Francesa en la Universidad de Victoria desde 1991. Además de su libro, *Djibril Diop Mambéty, un cinéaste à contre courant* (L'Harmattan, 2002), ha publicado artículos y críticas sobre investigación en literatura africana en las revistas *The Dalhousie Review*, *Études Francophones*, *Presence Francophone*, *Notre Librairie*, y capítulos de libros en numerosas colecciones de crítica. Actualmente, es el investigador principal de una beca de investigación en la estética de los cines africanos, financiada por el Consejo de Investigación de las Ciencias Sociales y Humanidades de Canadá.

Entre sus especialidades en la enseñanza se distinguen las literaturas africanas y caribeñas, cines africanos y caribeños y la fonética francesa. Actualmente está desarrollando varios proyectos, en diferentes fases de ejecución. Se caracterizan por la relación entre los cines africanos y los cines del mundo, el legado artístico de Ousmane Sembène y la literatura de la diáspora africana en Francia.

Libros y revistas editadas: *Elsewhere in Africa* (3 volúmenes) (con Joel Hillion y Jean Tamburini), Hatier, París, 1978. *African Continuities/L'héritage africain* (con Waliulu Chilungu), Térébi, Toronto, 1989. *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djebar*, L'Harmattan, París, 1996. (Procedentes de la conferencia «Écrit/Ecran en Afrique francophone» celebrada en Victoria, Octubre 1994). *Djibril Diop Mambéty: un cinéaste à contre-courant*. París: L'Harmattan, 2001. *Dictionary of African Filmmakers (review)* *African Studies Review* - Volume 52, Number 3, December 2009, pp. 211-212.

Los años del colegio: las primeras transgresiones

Djibril Diop Mambéty estudió en el colegio Blaise Diagne¹ como muchos amigos suyos que procedían en su mayoría de Ouakam, Pikine,² Colobane, Gueule Tapée³. Juntos formaban una «banda aparte» y pasaban sus días en una institución francesa, situada entre las chabolas de Colobane, las tascas de «Usine niari talli»⁴ y las carretas procedentes del Gran Dakar. Desde el patio del colegio veían las torres de la iglesia de Santa Teresa⁵, los numerosos minarettes de la Gran Mezquita de Dakar⁶ y los viernes les llegaban los cantos religiosos de las mezquitas. Las sirenas de los coches de policía y las frecuentes redadas en los bares clandestinos de Colobane, de Fass, ahogaban las voces de los profesores; el canal de Fass, que pasaba al otro lado del muro del patio del colegio, esparcía sus aromas nauseabundos todo el santo día. A poca distancia del colegio, un tal Yaadikone sembraba el pánico entre los empleados del cine «Al Mansour» y, cuando le entraba en gana, exigía una sesión gratuita para todos los niños. Pronto se celebraría el Festival Mundial de Arte Negro; era una época en que la euforia de la recientemente alcanzada Independencia tendía a esconder los problemas sociales y económicos que se dibujaban en el horizonte. Djibril tuvo entonces su primera experiencia teatral, que él mismo nos describió en una entrevista concedida en junio de 1998: «Primero quise ser cantante. A los 11 años, me uní a una compañía de teatro, dejé a mi familia y me fui de gira con ellos. Actuamos en Pikine. Yo interpretaba a Billy Congoman, un niño enfermizo. Pero surgieron conflictos entre los miembros de la compañía y yo. Cuando llegó el momento de volver, me dejaron sin dinero en Pikine. Anduve de Pikine a Dakar». (Entrevista con Djibril Diop Mambéty, junio de 1998).

Dos años después, a los 13 años, Djibril «reclutaba actores de cine y teatro para [sus] películas». La primera debía titularse *Les Fleurs du mal* (Las flores del mal), pero no llegó a plasmarse. Hubo que esperar unos diez años para que, con la ayuda del Centro Cultural Francés, apareciera *Contras' City*. Djibril tenía entonces 24 años. Ya se perfilaban los acentos que le perseguirían hasta el fin de sus días: una atracción natural por los marginados, una tendencia a rechazar el compromiso artístico a pesar suyo y, sobre todo, una generosidad y un sentido de la rebelión desprovistos de cualquier tabú. Para él, el cine y el teatro se complementan; el primero es la antesala del segundo, el lugar donde se imponen los gestos, las palabras, los decorados, los colores. Ve a ambos como espacios de creación colectiva donde nacen complicidades celosamente protegidas.

Para el adolescente que era entonces Djibril Diop Mambéty, hambriento de descubrimientos, adepto a la transgresión, el no conformismo era el camino heurístico preferido. En las entrevistas que realizamos a sus colaboradores y amigos, que siempre fueron los mismos a lo largo de los años, dos cualidades reaparecían de forma constante: su fidelidad hacia los amigos y una iconoclasia que le enfrentaba sistemáticamente a las instancias de la autoridad y a to-

¹
Ver <http://www.senegal-online.com/francais/histoire/hommes-celebres/diagne.ht>:

²
Ver <http://www.ruaf.org/node/500>

³
Ver http://en.wikipedia.org/wiki/Gueule_Tapée-Fass-Colobane

⁴
Ver http://travelingluck.com/Africa/Senegal/Dakar/_2595731_Niari+Tali.html#local_map

⁵
La iglesia aparece en *Contras' City*.

⁶
En una escena de *Contras' City*, Amina Fall está a punto de bajar la escalinata de la iglesia Santa Teresa, y en otra escena de *Badou Boy*, la policía termina por atrapar al protagonista al lado del colegio Blaise Diagne.

7

Tiene un papel en *Hyènes* (Hienas), *Le Franc* (El franco) y *La petite vendeuse de soleil* (La pequeña vendedora de sol).

8

Durante una entrevista con Annette Mbaye Demeville, Djibril hizo alarde de su saber enciclopédico de las calles, lugares y costumbres parisinas. La periodista acabó convenciéndose de que había vivido en el país de Voltaire.

dos sus representantes. Fue un adolescente con tendencia al aislamiento, pero asumía por sí solo posiciones impopulares o arriesgadas debido a su audacia. Sus compañeros aún recuerdan al joven tímido, aunque audaz, que atraía miradas indiscretas. «Djibril se atrevía a decir cosas que nadie se aventuraba a pronunciar», afirmó Massaer Sarr, uno de sus defensores, que sigue diciendo: «A pesar de la vigilancia constante de los supervisores, un grupo de alumnos había organizado un club de fumadores a espaldas de la administración. Durante el recreo, el grupo se reunía en los lavabos para encender un cigarrillo. Escogíamos a uno del grupo para montar guardia delante de los lavabos y avisar al resto mediante un silbido rápido en cuanto aparecía un supervisor. Cuando Djibril se unió al grupo, rehusó esconderse y prefirió fumar en público, delante de las narices de los supervisores, y eso desde el primer día». (Entrevista con Massaer Sarr, Dakar, julio de 1998).

Experiencias teatrales

Djibril dejó el colegio Blaise Diagne en 1963, unos meses antes de los exámenes del BEPC (diploma de graduado escolar de la época). Ese mismo año se inauguró el teatro Sorano, y el sueño de ejercer una profesión artística se afianzó. Empezó a trabajar en varios teatros: el teatro del Palacio, donde Abdoulaye Yama Diop⁷ era el regidor, el teatro Sorano y, claro está, el café-teatro de la calle Carnot. Recorría el centro de la ciudad con paso lento, con sus silencios enigmáticos, mientras poblaba sus conversaciones con un saber enciclopédico acerca de Francia, Europa y Estados Unidos, hasta el punto de dejar perplejos a los periodistas más enterados del lugar⁸.

Uno de los primeros actores del teatro Sorano, Serigne Ndiaye Gonzalès, habló de la atracción que Djibril ejercía sobre sus compañeros con las palabras siguientes: «Tenía cualidades excepcionales; era alto y delgado, su inteligencia como actor le hacía sobresalir entre los que trabajaban con él. Su forma de hablar era más próxima a la de Occidente, por eso nos interesaba; para nosotros era un mito, un hombre con cualidades excepcionales. Nos gustaba hablar con él. Sobre todo había en Djibril una gran generosidad, una comprensión hacia unos y otros por la que le apreciábamos, incluso hoy, aunque esté en otros horizontes. Es un hombre con grandes cualidades, un intelectual. Y eso es lo que más nos fascinaba de él». (Entrevista con Serigne Ndiaye Gonzalès, mayo de 1998).

En el teatro Sorano, Djibril interpretó el repertorio de obras locales que preparaban para el Festival de Arte Negro de 1966: «L'Os de Mor Lam», de Birago Diop, «L'Exil d'Albouri», de Cheikh Ndao, pero también «El enfermo imaginario», de Molière, y «Macbeth», de Shakespeare. Más tarde, cuando un equipo italiano se trasladó a Dakar para rodar *I Dannati de la terra*, Serigne Ndiaye Gonzalès, Aminata Fall y Mambéty formaron parte del rodaje.

El Festival de Arte Negro estaba en su apogeo. Numerosos intelectuales de la diáspora negra, colaboradores de la revista «L'étudiant noir», varios artistas y poetas se dieron cita en esa celebración. El gobierno senegalés se había esforzado en sensibilizar a diversas capas de la población, con meses de antela-

ción, mediante anuncios en la radio, actos de todo tipo, concursos de poesía y textos, representaciones teatrales. Se invitó a profesores universitarios africanos para que explicaran el concepto de negritud mediante conferencias sobre temas tan diversos como «Negritud y matemática», «Negritud y arabismo», «Negritud y civilización de lo universal».

En el teatro Sorano, hombres y mujeres de raza, color e idioma diferentes aplaudieron la declamación de los poemas de Nicolás Guillén al ritmo endiablado del tamtam; el numeroso público quedó extasiado ante las magníficas interpretaciones de Doura Mané, Emmanuel Gomez y Farba Sarr en «L'Exil d'Albouri»; miles de personas lloraron al oír la voz ronca y aterciopelada de Amanita Fall y se movieron al son de la kora de Soundioulou Cissokho, rodeado de sus esposas. Se organizaron visitas a la isla de Gorée, donde Joe Ndiaye, con tono contrariado y mirada lejana, describía fríamente la captura, detención, pesaje y exportación de esclavos negros hacia las islas de América. Se organizaron sesiones de lucha tradicional y de pesca tradicional. En el discurso inaugural, el presidente Senghor explicó la genealogía serere, portuguesa y finalmente afrobrasileña de sus apellidos. Evocó el griego para establecer la pertinencia de los términos «negritud», «francité» (propio de la cultura francesa) y, para el común de los senegaleses, sostuvo un concepto de relaciones sociales que todavía hoy se oye en los mercados, los autobuses y otros lugares públicos, el diálogo.

Lucien y Jacqueline Lemoine llegaron a Dakar en esta atmósfera de alborozo, de identidad renovada, de elaboración discursiva, de esplendor artístico. Juntos organizaron programas culturales en la radio, recitales de poesía negra y africana, entrevistaron a artistas que estaban de paso por Dakar. Empezaron a dirigir talleres de teatro en el Sorano y conocieron a Djibril Diop Mambéty. Juntos aprendieron a conocerse; juntos descubrieron los bajos fondos de Dakar, y juntos frecuentaron el mundo del arte del país y de otros lugares.

Una vez finalizado el Festival de Arte Negro, Jacques Césaire organizó un café-teatro en un pequeño bar situado en la esquina de las calles Carnot y Mohammed V regentado por una tal Régine. Al contrario de su padre, Jacques Césaire había ido al Festival de Arte Negro y había terminado instalándose en Dakar durante un tiempo con la bendición de su padrino (Léopold Sédar Senghor). Más tarde conseguiría una beca para formarse como locutor radiofónico en Francia con el desaparecido Ousseynou Diop,⁹ al que todos llamaban Bob, de Radio Canadá Internacional. Una vez acabada la formación, ambos regresaron a Dakar y fueron contratados por la radio senegalesa. Durante el festival, Jacques Césaire y Ousseynou Diop instalaron un estudio de radio en el café Chantilly, ubicado a unos cien metros del teatro Sorano. Allí entrevistaron a espectadores y artistas al final de cada representación. Los patrocinadores, hambrientos de publicidad, les ofrecían material, bebidas y comida, por lo que en el local reinaba un ambiente festivo que atraía a muchos actores y escritores, entre los que se encontraba Djibril Diop Mambéty. A partir de este primer encuentro nació entre Djibril Diop Mambéty y Ousseynou Diop una colaboración que duró treinta años.

En el café de Régine resonaban los ecos del Festival de Arte Negro. Además de Jacques Césaire y de las representaciones teatrales, Ousseynou Diop también grababa un programa popular llamado «Inter-Jeunes Variétés» (Variedades inter-jóvenes). Djibril, en esa época, ya se había forjado una reputación como actor gracias a su papel en «La Tragédie du roi Christophe» (La tragedia del rey Cristóbal). Jacques Césaire, que siempre buscaba actores para el café-teatro, simpatizó con él y le invitó a ensayar. Con voz lenta, leía un texto para presentar la idea del café-teatro al público de Dakar antes de hacer un papel en «Las sillas», de Eugène Ionesco. En opinión de Ousseynou Diop, Serigne Ndiaye Gonzalès, Ben Diogaye Bèye, Momar Thiam y Aminata Fall, tenía una presencia imponente en escena. Cuando entraba, todo parecía adquirir una marcha más lenta, más majestuosa. En su boca, las palabras cobraban sentido; bajo sus pasos, el espacio de la representación se hacía más grande. Aparte de los ensayos, su presencia en el café-teatro, al igual que en el colegio o en el teatro Sorano, era bastante irregular. Pero la disciplina del artista siempre le hacía volver para las representaciones o ensayos que, según él, merecían la pena.

La mayoría de actores del café-teatro eran de origen francés o francófono y, entre estos últimos, había numerosos antillanos. Todos utilizaban el francés en su vida diaria y lo hablaban con una dicción casi parisina. Los actores senegaleses, al contrario, se agrupaban en compañías locales e interpretaban en salas como «El teatro de los jóvenes» o «El teatro del verdor» o prestaban sus voces a obras radiofónicas. Su repertorio incluía obras en francés, en wolof y en otros idiomas senegaleses. Entre estos dos grupos existía, como ocurría en la propia estructura espacial de la ciudad, una tierra de nadie que solo Djibril Diop Mambéty recorría a paso lento. La mayoría de los actores senegaleses vivían en la Medina e interpretaban obras para los sectores más populares en las que se abordaban los problemas sociales ligados al nacionalismo de los años setenta. El cartel del café-teatro, con Sartre, Ionesco y Genet, atraía a un público compuesto en su mayoría por la élite senegalesa, hombres de negocios franceses y, más tarde, profesores de la Cooperación francesa. Djibril Diop Mambéty vivía en los mismos barrios que los actores senegaleses, pero transgredía a diario los límites del idioma, de la expresión artística, del espacio para interpretar en la calle Carnot. De hecho, tanto a unos como a otros, les aportaba una creatividad vivida de forma íntima, elaborada en la soledad de sus sueños y apoyada en el rechazo a cualquier identidad hegemónica.

Djibril acabó por dejar el café-teatro. Entonces comenzaron largos años durante los que, aprovechándose de los oídos atentos de sus amigos, imaginó varios guiones de películas de los que pocos se hicieron realidad, pero que acabaron por nutrir sus creaciones futuras. En opinión de Lucien Lemoine, Ben Diogaye Bèye y Momar Thiam, Djibril era un creador inagotable que, durante un encuentro casual, requería la participación activa de sus amigos en un proyecto para una película en el que «estaba trabajando». Por lo tanto, ninguna película suya fue el fruto de una imaginación solitaria cavando en oscuras antecámaras. Todas fueron elaboradas a plena luz del día, contadas, contadas de

nuevo, reestructuradas durante veladas o encuentros con amigos íntimos que le fueron fieles toda la vida. Su amigo de siempre y compañero de ruta Magaye Niang nos dijo que los dos se habían contado y vuelto a contar el guión de *Touki Bouki* (1973) varias veces, pero que no se había enterado de que tenía el papel de Mory hasta unos días antes del comienzo del rodaje. El desaparecido Mansour Diouf no supo que el papel de Draman Drameh en *Hyènes* (Hienas) (1992) era suyo hasta después de varias conversaciones, de una lectura del guión y de una reunión imprevista en casa de Djibril Diop. Finalmente, la escena en *Touki Bouki* (El viaje de la hiena) (1973) en la que Charlie, el homosexual, llama al comisario Mambéty, se decidió entre Djibril y Ousseynou Diop y se improvisó durante el rodaje.

Así pues, para Djibril Diop Mambéty, el cine era, en muchos aspectos, el arte de un instante, ignorando los caminos trillados y renovándose constantemente.

Contras' City (1968)
o la poética del espacio



Contras' City, en palabras de Mudimbé¹⁰, se consagró sistemáticamente a la reutilización de lienzos culturales, ideológicos, arqueológicos de la experiencia colonial, mezclándolos con la constante tradicional inherente a los espacios africanos y construyendo una tela cinematográfica cuya imprevisibilidad irritó a numerosos cronistas cinematográficos. Estos lienzos representan a las mujeres, los niños, los pobres, no por tendencia al populismo, sino para proclamar sus diferencias y su derecho a la vida; están ubicados en los lugares menos fotogénicos de la ciudad, evocan callejones donde únicamente un respeto intransigente a sí mismo permite sobrevivir a los corruptores de cualquier índole. Esos lugares se llaman Colobane, Rebeuss, Fass y, desde luego, la Medina. También se llaman mezquita, iglesias, los barrancos nauseabundos de Fass y de Gueule Tapée. Pero también se llaman Fann, Ngor Ouakan, los dos acantilados (este y oeste) donde se «esconden» los nuevos ricos, los que detentan el poder, los financieros, el único aeropuerto, la universidad, el tribunal supremo y también los cementerios musulmanes de la ciudad.

Ante al discurso nacionalista esencialista de contemporáneos suyos como Mamadou Dia, Valdiodio Ndiaye, el mismo Senghor y Lamine Guèye, ante la profusión de imágenes reconfortantes de jefes de delegación de todo tipo extasiados en medio de los aplausos de colegiales vestidos de domingo, Djibril Diop Mambéty prefirió catalogar la realidad. Sus películas se construyen en base a un lenguaje que niega cualquier mito de la raíz única, cualquier maniqueísmo.

Djibril Diop Mambéty se instaló en el cine africano en la modalidad de transgresión, inscribiéndose en este grupo y aplicando a sus creaciones la misma actitud rebelde, de burla que había tenido durante los años en el colegio. Rehusó unirse a los imperativos del grupo (la reescritura de la Historia de modo afirmativo) y prefirió la discontinuidad de lo vivido al discurso totalita-

10
Robert H. Bates,
Jane O'Barr and
V.Y. Mudimbe
(eds), *Africa and
the Disciplines:
The Contribution
of Research
in Africa to
the Social
Sciences and
the Humanities*.
Chicago:
University of
Chicago Press,
1993.

11

En un estudio dedicado al periodo comprendido entre 1963 y 1968, Mamadou Diouf y Momar Coumba Diop ofrecen el análisis siguiente: «Durante todo ese periodo, el régimen intentó controlar y aniquilar a la oposición, o bien negociando la integración de algunas fuerzas políticas en el UPS, o bien recurriendo a un arsenal jurídico cada vez más severo: estado de emergencia, represión de la huelga de funcionarios, detención de la oposición. A partir de enero de 1964 se intentaron acciones de gran envergadura con el fin de controlar los sindicatos al servicio del partido de Senghor, con el objetivo de poner fin al tenso clima social que reinaba en las empresas desde 1963». Momar Coumba Diop y Mamadou Diouf, *Le Sénégal sous Abdou Diouf*. París: Khartala, 1990, p. 36.

12

Momar Coumba Diop y Mamadou Diouf, *Le Sénégal sous Abdou Diouf*, pp. 37-38. Acerca de este periodo puede consultarse Magatte Lô, *Sénégal : L'heure du choix*. París: L'Harmattan, 1985.

rio sobre la identidad africana. Afirmar la legitimidad humana de sus personajes le animaba más que alzar una a una las diversas cortezas que constituían su identidad. Sus películas hablan de africanos, no cabe duda, pero también tocan temas de una modernidad absorbente, de hombres y mujeres sobre quien Europa ejerció una gran fascinación, plantando en ellos fragmentos indelebles de identidad, seres cada vez más galvanizados por un americanismo que esperaba con impaciencia el declive de la influencia francesa, incluso alentándolo y, finalmente, de personas que surcan las calles de Dakar al ritmo de la tecnología asiática.

Contras' City o el mosaico colonial

Cuando se estrenó *Contras' City* en 1968, el nacionalismo ya había dejado atrás sus momentos de gloria¹¹. Por doquier, los discursos del presidente Senghor, en los que prometía el metro para el año 2000, una comodidad idéntica a la de los países occidentales y la emancipación de la mujer, se daban de bruces contra una ideología de izquierdas lanzada a golpe de octavillas, de asambleas generales improvisadas o de reuniones sindicales en las que la dirección asistía con impotencia al desbordamiento de la base. A todo esto siguió una serie de crisis en diversos sectores del país que el régimen de Senghor intentó controlar con desesperación y que culminó en mayo del 68: «[Estas crisis] se materializa[n por] el fracaso de los intentos del Estado a la hora de reunir a las “fuerzas vivas” de la nación y de sus operaciones de seducción dirigidas hacia la élite intelectual urbana, que vio frustrada su independencia real por culpa de la política económica y del peso que ejercía Francia en todas las decisiones nacionales. Las reivindicaciones de los sindicatos encuentran un eco favorable entre los asalariados, a los que golpea una merma creciente de su poder adquisitivo. El encarcelamiento de Mamadou Dia y la represión policial a la que fueron sometidos los partidos de la oposición desde las elecciones de 1963 crearon, entre el equipo dirigido por Senghor y la izquierda intelectual, reclutada sobre todo en los partidos marxistas, las organizaciones de estudiantes y los sindicatos, un clima de confrontación que explotó en 1968»¹².

Dakar, al igual que París, Abiyán, Berkeley, sufrió el contragolpe de la gran explosión juvenil. La «nación» harta sacó las uñas: los cancerberos invadieron el campus universitario. En las calles, los enfrentamientos con las brigadas de intervención móvil estaban a la orden del día. Policías y manifestantes heridos volvían a encontrarse en las salas de los hospitales e incluso algunos eran antiguos compañeros de primaria. En el campus de la Universidad de Dakar, los anfiteatros de las facultades de Derecho y de Letras se convirtieron en salas de reuniones permanentes. Algunos universitarios fueron encarcelados u obligados a alistarse en las fuerzas armadas por haber denunciado la corrupción del régimen y las carencias de los dirigentes; otros, por haber reclamado mejores condiciones de trabajo o una mejora de las cantinas universitarias, y otros, por haber criticado a una universidad que funcionaba ignorando el marco social que la rodeaba¹³. A algunos de estos universitarios, a los que el Estado tachó de cabecillas, les fue prohibido seguir estudiando en su país y se vieron obligados

13

Ver Abdoulaye Bathily, *Mai 68 à Dakar ou la révolte universitaire et la démocratie*. París: Editions Chaka, 1992.

a exiliarse en países anglófonos europeos o del antiguo bloque soviético. Los universitarios que no eran senegaleses, que llevaban tiempo estudiando en la Universidad de Dakar y con los que el régimen contaba para abrir una brecha en el movimiento estudiantil, formaron una piña con sus compañeros senegaleses, uniéndose a los piquetes huelguistas y escapándose de noche de los dormitorios que tenían asignados. Habrá que esperar a *Touki Bouki* (1973) para que este ambiente rebelde y de confrontación ideológica alimente la creatividad de Djibril. *Contras' City* (1968) solo ofrece un anticipo del descontento.

La primera película de Djibril fue estrenada el mismo año que Sembène Ousmane rodó *Mandabi* (El giro) (1968), una película fetiche para numerosos cineastas africanos. La ciudad de *Mandabi* es un pulpo que ahoga a todos los súbditos que osen aventurarse hacia el epicentro. De hecho, esta estructura maniqueísta había funcionado en las dos primeras películas de Sembène, *La noire de...* (La negra de...) (1966) y *Borrom Sarret* (El hombre de la carreta). En la primera se transforma en un lugar de comercialización de carne humana, trasladada a Europa en un crucero de lujo, para ser ahogada y desgarrada en los cuartos de baño inmaculados de la Costa Azul; en la segunda, el corazón de la ciudad encubre las prácticas depredadoras que Modou intenta en vano expiar. Dakar, en las películas de Sembène, es un ogro de apetito imperdonable, un volcán irresistible que derrama lava hirviendo en sus víctimas, que no pueden vivir sin la luz de su cráter.

Contras' City, la primera película de Djibril Diop Mambéty, celebra la ciudad. Retoma las paradojas arquitectónicas y les confiere la posibilidad de abrirse una dentro de otra. Con una cámara a la vez desenvuelta y delicada, el cineasta arranca a los lugares de culto cualquier pretensión de verdad, abriéndolos, concediéndoles una legitimidad en la vida de los ciudadanos, alejada de cualquier consideración ideológica. *Contras' City* convierte la historia de Senegal en un mosaico de fragmentos que se llaman mutuamente. La modernidad ya no simboliza la fuerza del otro ni tampoco una prueba de su capacidad para obliterar a todos aquellos que no se correspondan con su modo de ser, sino que se convierte en motivo o pretexto para un contacto con las migajas de Europa, Estados Unidos y Oriente.

En 1968, cuando la ciudad resonaba con las reivindicaciones de los estudiantes alzados contra un sistema colonial, y se distribuían panfletos por todas partes denunciando la ausencia de cualquier idioma africano en los estudios universitarios, *Contras' City* puso en escena lo que a numerosos universitarios les debió parecer una herejía: una narración realizada íntegramente en el tono afectado de los comentaristas parisinos. El desafío era aún más atrevido si se tiene en cuenta que en 1968, los idiomas presentes se definían todavía de forma hegemónica y que el presidente Senghor afirmaba que la estructura semántica de los idiomas africanos no les predisponía a la articulación de discursos retóricos. *Contras' City* no utiliza el idioma francés como una herramienta de superioridad o un símbolo del nivel social, sino más bien como una estrategia de burla y de ridículo. La voz en off que comenta la película es la Djibril Diop Mambéty, que adopta el tono más repelente para los nacionalistas: descarado,

haciendo alarde de su superioridad, de un desdén altivo, jactándose de saberlo todo del otro, hablando con «erres» uvulares y cada una de las sílabas, incluso las que no suelen pronunciarse. La paradoja reside en que se trata de la voz de un ex colonizado que ha rechazado la formación escolar, pero empeñado en saberlo todo de los «padres» de la joven francesa sentada en la carreta.

A medida que van perfilándose los paisajes humanos y arquitectónicos de la ciudad, la voz se hace traviesa, adopta entonaciones melifluas, escala por fuertes subidas exclamativas y reviste una semántica digna de una novela negra de San Antonio. La película no se casa con ninguna ideología, excepto la de la aberración de los absolutos identitarios; no preconiza nada excepto la necesidad de abrirse a las diferentes influencias de la modernidad en un ambiente urbano africano, ni desprecia nada, excepto el rechazo a la diferencia. Acaba en un tono de parodia traviesa, con unas voces alegres desgañitándose mientras cantan repetidamente una sola palabra: «rococó». Y para subrayar la atmósfera irrisoria, para aportar un tono de parodia a los discursos hegemónicos, la voz de la actriz francesa es más bien baja, endeble, inocente, alegre, muy animada por las imitaciones de la voz en off. Finge maravillarse cada vez que aparece un edificio a la vuelta de una esquina, adopta entonaciones ingenuas y disfruta con todo lo que disgustaba a sus padres: el cabello hirsuto (estilo rasta) de Baay Fall, la mezcla insólita de arquitectura sudanesa y materiales modernos, los murales de arte popular delante de una mezquita.

Pero nos gustaría ir más allá de la ligereza que ostenta la película, su monólogo burlón, para ofrecer un significado. Cuando rodó *Contras' City*, Djibril Diop Mambéty nunca había pisado la capital francesa. No había ido a Francia como turista ni como estudiante, no había sobrevolado el territorio ni había fondeado en uno de sus puertos. Pero en el Dakar del año 68 existía un entusiasmo general por todo lo francés, por una forma de ser que imitaba los gestos del antiguo colonizador. A través de las noticias y por otros medios, se conocía la plaza Clichy, el barrio latino, algunos nombres de tiendas de moda en los Campos Elíseos, los maravillosos desfiles en la plaza de la Concordia y la asombrosa Torre Eiffel. Los sastres de Dakar no dudaban en colgar letreros que rezaban: «Sastre diplomado en París», a pesar de que todo el barrio sabía que se habían pasado la niñez y la juventud dejándose la piel en callejones oscuros. Lo mismo pasaba con las tintorerías, los zapateros remendones, las tiendas de ultramarinos y las zapaterías. ¿Qué significa esto? Significa que Djibril Diop Mambéty era como una esponja y que absorbía el mundo que le rodeaba. Lo vivió con mucha intensidad, lo asimiló en su casi totalidad, sopesó su diversidad y lo convirtió, tal como veremos luego, en el motivo semiótico de todas sus películas.

El nacionalismo de la época no podía pasar desapercibido para una personalidad semejante. Tampoco era posible que no se diera cuenta de los programas de «buen gusto» que emitían todo el día las ondas de la Radiodifusión Nacional. En la emisora internacional, el uolof o cualquier otra lengua africana no solía oírse entre las creaciones de Grapelli o de diversas orquestas sinfónicas europeas. La mayoría de los ciudadanos, pobres y analfabetos, que

oían la emisora entre los chisporroteos de un pequeño transistor, la bautizaron como «la radio de los blancos». Los periódicos de la ciudad, sobre todo el «Dakar-Matin», estaban llenos a rebosar de noticias de la capital, de la política y economía francesas. Nombres de lugares, de ministros franceses y personalidades europeas solían aparecer en primera página. En las salas de cine, los reportajes de noticias exhibían fastuosas mansiones que albergaban ministerios franceses, se regodeaban en la arquitectura de palacetes, en la extensión de los salones, las grandes ventanas, las vidrieras, las alfombras de colores y las butacas de formas diferentes.

En las salas que habían sido utilizadas por el Festival de Arte Negro de 1966 era posible oír a cantantes como Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, entonces su mujer, sin olvidar a Dalida, Françoise Hardy, Enrico Macias, Eddy Mitchell, Claude François y las Claudettes y, de vez en cuando, a cantantes estadounidenses como Wilson Pickett, Broker T & the MGS, Otis Redding y muchos otros. En aquellos tiempos, cualquier adolescente que estudiase en los colegios de la capital y de las ciudades cercanas (Rufisque, Thies e incluso Saint Louis) debía haber visto al menos una vez una representación teatral de «El Cid», «Los enredos de Scapin» o «El avaro». Con esto queremos decir que en el Dakar de entonces, con sus partidos políticos nacionalistas, en esa ciudad poblada de dirigentes nacionalistas, hacía estragos una cultura popular francesa cuyo agente más conocido seguía siendo el Centro Cultural francés.

Djibril, hijo de imam, tampoco podía escapar a la presencia creciente de la arquitectura oriental en la ciudad. En la Medina y en otros barrios se formaban asociaciones religiosas con el objetivo de erigir «una casa de Dios», una mezquita. A falta de edificios espaciosos con grandes patios cubiertos de arena, empezaban a levantarse en cada esquina espacios delimitados por piedras blancas que se llenaban de fieles para el rezo. Cada año, en la época en que los campesinos miraban al cielo, preocupados por las semillas, estas mismas asociaciones organizaban un peregrinaje a Touba o a Tivaouane. Y también cada año, la minoría cristiana organizaba otras procesiones hacia Popenguine. No es posible que a este residente en la Medina y luego en Colobane, se le escaparan las numerosas prácticas religiosas del barrio: las «ndeup» (sesiones de terapia psiquiátrica tradicionales), los «kankourangs» (celebración con trajes especiales al terminar la cosecha) y los «kassak» (danzas y cantos nocturnos en los barrios durante la circuncisión de los chicos).

Más allá de la mueca dirigida a la cinematografía y a la poética nacionalista del espacio, *Contras' City* quiso mostrar la coexistencia de los diversos componentes del día a día en Dakar. Quiso mostrar la razón por la cual la cultura burguesa francesa se empeñó en instalarse en el día a día de las élites y de los estudiantes de la capital; sabía que estaba en competencia directa con la enorme diversidad a la que intentó desesperadamente negar el derecho de ciudadanía.

La película quiso subrayar que en una ciudad como Dakar, antigua capital del imperio africano occidental de la Francia colonial, urbanizada y administrada de acuerdo con el esquema de las ciudades de provincia francesas, se

14

Ver Simon
Gikandi *Reading
Chinua Achebe*.
Londres: James
Currey, 1991.

15

Mahmood
Mamdani,
*Citizens and
Subjects:
Contemporary
Africa and the
Legacy of Late
Colonialism*.
Princeton,
N.J.: Princeton
University Press,
1996.

16

*Reclutamiento
de Blaise
Diagne.
Impuestos
bélicos,
declaración de
los habitantes
de Saint Louis»
en la revista *Sud
Quotidien*, 9 de
septiembre de
1999.

había afincado de forma indeleble un tipo de cultura francesa. No cabe duda alguna de que esta cultura era artificial, construida y modelada de acuerdo con las necesidades de la mistificación colonial. Pero lo sorprendente en las obras de Djibril Diop Mambéty es la poca atención que presta al simbolismo de la historia colonial o nacionalista, interesándose únicamente por lo vivido. *Contras' City* es una película difícil de fechar. Sus imágenes se refieren al Renacimiento francés, al barroco, a las grandes conquistas árabes del siglo xv, incluso hacen referencia a episodios de la ruta de la seda, quizá también a la trata de esclavos. Recuerdan las conversiones al catolicismo de las que habla *Things Fall Apart*⁴ y el pasado de las civilizaciones africanas. Hacen todo lo anterior sin doblegarse ante las ortodoxias absolutistas de unos o de otros, conjugándolas en un idioma y en un discurso de superioridad subvertidos a modo de integración mutua.

Djibril Diop Mambéty hubiera sido incapaz de pronunciarse, como Senghor, a favor de un ambiente senegalés únicamente afrofrancés. *Contras' City* refleja la intensidad con que sintió la paradoja del discurso nacionalista. Incluye una escena de Macbeth en inglés con un negro en el papel principal. La voz en off traduce y dice en francés las palabras de los pocos personajes que hablan en wolof. Se oyen versículos del Corán en árabe, aunque se ven rápidamente interrumpidos por una denuncia de la corrupción moral de «algunos marabutos coñac». También se oye parte de una misa en latín dirigida a una congregación que reúne a la élite de la ciudad y a empleados de hogar en su mayoría analfabetos.

En *Contras' City* se hace patente la contradicción colonial, pero en vez de usar las mismas armas para combatirla, la película rechaza cualquier hegemonía cultural, niega la necesidad de discursos exclusivos ante tantos fragmentos culturales variados. En vez de eso, preconiza una integración en la que cualquier diferencia atrae a otra, creando un ambiente en forma de mosaico, alejado de la violencia que ha marcado la experiencia africana de la modernidad. Se involucra en el espacio local, dividido por la ideología colonial entre ciudad y campo, entre comuna y pueblo, entre indígena y ciudadano.

El espacio urbano y los alrededores

Mahmood Mamdani¹⁵, siguiendo a Frantz Fanon, Cruise O'Brien y Wesley Johnson dice en una obra reciente que los regímenes coloniales francés y británico (y más en el caso del primero que en el del segundo) solo pudieron mantener su dominio en las colonias africanas en el siglo xx sustituyendo las divisiones tribales por un nuevo concepto de ciudadanía basado, al mismo tiempo, en el territorio y en el derecho de sangre. En la llamada África francófona, se consiguió mediante una cuidadosa atribución de la ciudadanía francesa a las poblaciones costeras, en general a los habitantes de Dakar, Saint Louis, Gorée y Rufisque, y por la imposición del estatuto de indígena a la mayoría de la población senegalesa restante. Los primeros disfrutaban de derechos selectivos parecidos a los de los blancos, como podía ser el derecho al voto¹⁶. A los segundos, a quien la ideología colonial consideraba como irreductibles a

los principios de la civilización francesa, solo se les concedió derechos restringidos, garantizados por una protección limitada por parte del Estado francés. A ellos les tocó la mayor parte de las restricciones de movimiento, las prohibiciones de actividades, la formación escolar condicionada, los desarrollos urbanos realizados a toda prisa. Una vez anclada profundamente la estrategia del gobierno en las costumbres del país, los mismos habitantes empezaron a verse de forma diferente, a formarse identidades a partir de la asimilación o alejamiento del otro, a fabricarse una imagen del Estado francés contraria a los «autóctonos» del interior. Así, los habitantes de Saint Louis presentaron una petición al rey Luis XVI y reivindicaron su «sangre francesa» desde principios de siglo. Durante los primeros años de la República Independiente de Senegal, las luchas políticas internas se estructuraron alrededor del origen indigenista de los hombres. Incluso actualmente, la formación de los gobiernos senegaleses sigue siendo un delicado ejercicio de equilibrio entre las cuatro antiguas comunas y el resto del país.

Contras' City retoma esa geografía descuartizada, esas poblaciones alzadas las unas contra las otras, y las reinventa para que la ciudad solo exista a través de los campesinos (exindígenas) que llegaron para poblarla de sueños, de actividades, de su lucha contra la pobreza y de su noción del espacio. La película transcurre al ritmo de su música folclórica y se mueve a la velocidad de sus medios de locomoción. Hablan su idioma y no se interesan por la traducción de sus palabras; se mueven cómodamente con ropa rural (sombbrero de paja o caña, y varias capas de amplios bubas).

La primera imagen de la película es una carreta que avanza a paso tranquilo conducida por un carretero. Sentada en una tabla de madera colocada entre ambos lados, la turista francesa se balancea. La carreta no tiene en cuenta las direcciones prohibidas ni los semáforos, y menos aún a los coches. De hecho, los encuadres de la cámara surgen a través de su movimiento de vaivén, de los tirones del amo y del caballo. Primero el Ayuntamiento, seguido por la Cámara de Comercio y luego un punto de vista insólito de la plaza de la Independencia. Se manifiesta el movimiento de una cámara que mira de reojo, abraza y rodea antes de entregar al espectador los espacios de la ciudad. A veces, como ocurre con las palmeras de la plaza de la Independencia, la entrega es intencionadamente parsimoniosa. Esa carreta que tantea el terreno de sus planos rápidos, pincha la mirada antes de satisfacer su curiosidad, enseña en modalidad fragmentaria, discontinua. Ofrece los planos de acuerdo con los movimientos de los cuerpos que gravitan a su alrededor. Al principio es tímida; a continuación, hurtadora; casi se siente culpable e imprime al espacio urbano una forma de descubrimiento que simula el acercamiento lleno de dudas, poco seguro, de los miles de campesinos obligados a exiliarse a una ciudad para «beneficiarse» de condiciones de vida que consideran, equivocadamente, mejores.

Pero hay más. La carreta es un instrumento paródico al igual que la prosodia parisina del comentario de la voz en off. La carreta, el carretero, la tabla de madera que sirve de asiento y rechina con cada movimiento, la presencia

de la mujer blanca que se hace llevar por la ciudad, todo muestra la caricatura de un exotismo colonial que el acento parisino de la voz en off quiere reforzar. De hecho, el cineasta se entrega a una delicada empresa de minado: la voz en off del comentario se burla del legado de los padres de la visitante, sugiere la aberración de los intentos de mistificación de la conquista colonial, se divierte, al igual que la cámara, desvelando los alrededores de las cosas más que las cosas en sí, incita más a soñar que a la identificación fiel. *Contras' City* es una película que asombra, plantea interrogantes, presentando hechos y gestos bajo una modalidad onírica.

La carreta, al contrario de la carreta de *Borom Sarret*, no es el objeto de una prohibición. Significa la apertura, no la exclusión; la necesidad de enfrentarse a las viejas prohibiciones, no la amenaza de la represión. Es una forma de descubrirse a sí mismo por sí mismo, no un medio de supervivencia puesto en tela de juicio por un lado y por otro, no un signo de miseria, soledad y muerte como en *Saaraba* (1988), de Amadou Saaloum Seck. Da paso al cambio de música clásica a música folclórica de la kora; realiza la transición entre el espacio de la modernidad y el de la tradición y, más tarde, introducirá la cámara en los barrios de la Medina, Fass y Mbott, donde se ven actividades diversas mediante las que los nuevos habitantes de la ciudad intentan sobrevivir.

Contras' City es una película comprometida con el espacio y enseña más que cuenta, describe más que narra. Se deja frecuentar por los iconos de la historia colonial con fragmentos de arquitectura sudanesa, nociones de ciencia occidental con lienzos de vegetación desértica típica del Sahel, acentos latinos con grafías árabes. Aquí, la diferencia no es excusa para las prohibiciones, es señal de enriquecimiento. Los fragmentos arquitectónicos, como el Ayuntamiento de Dakar, el impresionante edificio de la Cámara de Comercio, las decoraciones barrocas del mercado Kermés, representan una puesta en escena de los objetos fetiche del colonizador, de los que este se servirá para intentar legitimar una superioridad de la civilización y del tacto. La cámara empieza involucrándose en el contraste que representa el Ayuntamiento y las calles asfaltadas por un lado, y por otro lado, el caballo y el carro de madera. Luego se inclina por imágenes de pura sátira acompañadas de una voz en off que imita las entonaciones lentas y melodiosas del presidente Senghor, parodiando uno de sus discursos sobre la emancipación de la mujer, para acabar con una escena en la que unas mujeres hojean revistas del corazón francesas mientras dejan escapar suspiros sensuales. A esto sigue una escena burlona en la que un autobús de la RATP pintado de color verde y blanco hace un recorrido similar al de la carreta, aunque en su interior se ve un plano de los trayectos de los autobuses de París.

En el barrio Colobane de *Contras' City*, unos zapateros remendones improvisados ofrecen «un trabajo rápido y cuidado» a los clientes; unos inmigrantes guineanos se convierten en «peluqueros de primera» cuando tal vez estén realizando su primer corte de pelo al ritmo de la kora que suena en la película. Algo más lejos, mientras sigue los pasos de una mujer con un bebé a la espalda, la cámara se centra en los jóvenes repartidores de pan que em-

pujan unos carritos pintados de rojo antes de detenerse —siempre con cierta vacilación— ante el «letrero publicitario» de un sastre que hace alarde de su fe religiosa:

Diallo Talibé

Maître tailleur expérimenté (Maestro sastre con experiencia)

Rue (Calle) 39x48 Medina

Como si se tratara de rendirle «honor y respeto», la banda sonora de la película se atenúa mientras Diallo aparece en pantalla, trabajando en un pequeño taller hecho de madera, con la puerta abierta de par en par. Dos maniqués vestidos con chaquetas ajustadas, pantalones acampanados y zapatos de punta decoran la parte exterior de la pequeña tienda.

Contras' City ilustra la cultura popular urbana del Dakar de los años sesenta. Muestra cómo las poblaciones africanas de la ciudad se hacen con el discurso especializado de un profesionalismo moderno para combatir la marginalidad. Muestra cómo una población en su mayoría analfabeta, excluida de las riendas del poder político y económico, se otorga la credibilidad inherente al idioma francés para asegurarse la supervivencia. El letrero publicitario antes citado está escrito en francés, un código que muy pocos dominan debido a que la escolarización se enfrenta a la falta de infraestructuras y personal, sin contar la inestabilidad social que padecen los inmigrantes afincados en Colobane en los años sesenta. Para la clientela que Diallo quiere atraer, tienen menos importancia los atributos que se otorga que la graffía con que están descritos. El texto no cuenta tanto como la semiótica social implícita. La mayoría de transeúntes, clientes o amigos no sabrán descifrar esos signos. Incluso es posible que Diallo no sepa leer. Algunos quizá lo oigan de boca de un estudiante dispuesto a hacer alarde de sus conocimientos recién adquiridos y solo reconocerán la palabra uolof «talibé». Pero lo anterior no destruirá el mensaje del letrero, cuyo significado es una simple connotación para numerosos habitantes del barrio.

Sin embargo, *Contras' City* es una postal dedicada a la diversidad de elementos arquitectónicos humanos y espaciales que conviven a diario en la ciudad. Es un himno a la diferencia, una sinfonía en la que se mezclan la música clásica y las notas de la kora tradicional. Es un cuadro de vivos colores donde el cielo y los edificios de herencia colonial dejan sitio progresivamente a los colores de la tierra que pueblan el día a día del pueblo de Dakar. De hecho, ofrece un espectáculo de sonido e imágenes concebido en la modalidad de integración recíproca. Durante los primeros minutos de la película se oye un fragmento de música clásica que se esparce por encima de las figuras barrocas del Ayuntamiento. No transcurre ni un minuto para que aparezca la carreta que lleva la cámara y, como por arte de magia, la pieza clásica se va ralentizando hasta ser sustituida por la kora que ocupará gran parte de la banda sonora de la película. Pero la sustitución no se hace por exclusión. Como mucho, la pérdida de velocidad del disco sugiere un gesto irónico, una travesía compro-

bación del declive creciente de la influencia política francesa o de la restricción de la influencia francesa en una ciudad que antaño fue la capital del imperio colonial francés en el oeste de África. El cambio de un género musical por otro se hace con gran suavidad, al contrario de un episodio semejante en *Borom Sarret*. Aquí, las últimas notas de la pieza clásica corresponden a los primeros punteados de la kora. El único momento de la película en que se produce una ruptura musical es hacia el final, cuando a la salida de una curva se descubre un monumento dedicado a la guerra, seguido de una valla publicitaria alabando las virtudes de los cigarrillos Gauloise. Djibril volverá sobre la misma problemática en *Le Franc* (El franco). *Contras' City* conquistó los lados heteróclitos de la ciudad. *Badou Boy* (1970) se ocupará de definir a los personajes y los principales signos del lenguaje cinematográfico de Djibril Diop Mambéty.

Badou Boy (1970)



Con *Badou Boy* nació el primer signo del lenguaje cinematográfico de Djibril Diop Mambéty: la soledad casi total de los personajes ante su condición. Badou Boy pasea solo por los barrios populosos de la ciudad, escrutando el cielo con ojos enrojecidos, se mete y reprende a los más jóvenes, pero nunca se integra en un grupo. Al salir del barrio de su casera, se da de bruces contra unos niños que corren detrás de una pelota. Los aparta con delicadeza antes de subir por unos escalones de hormigón. Luego, siempre solo, se apoya contra una valla, alza la mirada con aire soñador y se encuentra frente al cartel de la cárcel civil de Dakar. Se oye la voz en off de Al Demba, el policía que le persigue, diciéndole a su jefe el comisario que capturar al adolescente equivaldría a hacerle un gran favor a la madre de este último. Es la primera y la última vez que se hace referencia a un miembro de la familia de Badou Boy y al motivo por el que le persiguen.

En su mayoría, los personajes de *Badou Boy* son adolescentes u hombres adultos que tienen un patrimonio en común: la soledad. Las relaciones sociales se tejen en el vientre nauseabundo de la ciudad, en calles llenas de tiendas o en callejones. A la hora de hablar, las injurias se multiplican, gravitan casi siempre alrededor de temas como la libertad individual, la burla, la provocación o la protección de uno mismo. El dinero siempre crea contenciosos. El grupo se protege del peligro que representa el mundo que le rodea (el casero, el agente de un Estado represivo), comparte la comida y la ropa, pero se separa en cuanto ha satisfecho las necesidades más acuciantes. El humor y el descaro no les abandonan nunca. No se someten de buen grado a los espacios cerrados y todos nutren un insaciable deseo de libertad individual.

Muy al principio de la película, la idea de ir a la cárcel hace que Badou Boy emprenda una carrera desenfrenada por la ciudad, obligándole a inventarse

una nueva identidad cada vez que el policía Al Demba se acerca demasiado. En ningún momento, su desfachatez y su alegría de vivir se ven coartadas por una sensación de vergüenza. Al convertirse de forma fraudulenta en ayudante de furgoneta de transporte colectivo, Badou Boy no tiene el menor escrúpulo en arrancar las cestas de las manos de las amas de casa para hacerlas subir a su furgoneta. Ni en hacerse con la maleta de un hombre que va hacia otro vehículo. Cuando, ante el asombro de todos, la maleta se abre y salen unas gallinas, ignora las supersticiones, las vuelve a meter en la maleta e instala al dueño en la furgoneta.

Badou Boy no es ateo, pero tampoco es creyente. De hecho, le importa poco la religión. Se burla de los tabúes y las prohibiciones de la sociedad en la que vive, tampoco se preocupa por el miedo al mañana, que obliga a sus compatriotas a refugiarse en interminables plegarias. Es un personaje espontáneo, con planes elaborados someramente, valores adaptados al momento. Posee un eterno espíritu crítico y ahoga sistemáticamente cualquier sentimiento que le pudiera acercar de forma permanente a un individuo, un lugar o una actitud cualquiera. Badou Boy no tiene ataduras y se siente cómodo en todo lo subversivo y fragmentario. En la película, los seguidores de la música pop americana, a menudo denunciados por los imames de las mezquitas, se convierten en devotos en cuestión de segundos; los quehaceres del hogar recaen en los hombres y las diferencias entre los géneros desaparecen gracias a la desaceleración de las vibraciones de las voces, un tono más elevado y un alargamiento de las vocales en uolof. La coquetería femenina no tarda en ser sustituida por una agresión idéntica a la de los representantes del poder en la película, y el mismo mendigo desaira a sus bienhechores.

Badou Boy crea sus propias diversiones, a menudo a expensas de los demás. En la escena siguiente a su huida, avanza siguiendo una valla de zinc. Balanceándose de izquierda a derecha, imita el movimiento de los niños que lanzan piedras al mar. Al pasar, acaricia la kora del ciego con una sonrisa. Más tarde, cuando se encuentra con un hombre y un niño bailando en la calle, quiere unirse a ellos, pero enseguida se interrumpe la música. Por fin, acompañado de unos niños, disfruta viendo a Al Demba lanzarse detrás de su amigo Moussa, que acaba de abofetear al policía sin querer.

La soledad de Badou Boy no tiene nada que ver con la de Diouana en *La Noire de...* (1966), de Sembène Ousmane, y tampoco se somete a los mismos parámetros que la soledad de Dieng en *Mandabi* (1968). En la primera, la tragedia de Diouana se teje y se desata en la trágica soledad del personaje. En el mercado de las criadas, se aísla y se somete a la mirada del otro. La contratan y se encuentra sola con unos jefes cuyo color, costumbres e idioma son diferentes. Cuando el barco zarpa hacia la metrópoli, alejándose de la costa de Dakar, no hay ni parientes ni amigos en el muelle para mostrar algún lazo con el continente. Una vez en Niza, se abrirá las venas en completa soledad, en la bañera blanca de la «señora». En *Mandabi*, Dieng está solo en el corazón de la ciudad, solo ante los burócratas y los estafadores. Se aprovechan de él en el banco, el fotógrafo le engaña, la policía le echa y le insultan en Correos. Con Sembène

Ousmane, la soledad convierte al personaje en una víctima a merced de los demás, incluso en la muerte. Por ejemplo en *Guelwaar* (1992), el cadáver de Pierre Henri Thioune es expoliado en la soledad de los baños rituales.

Aunque la película africana más elocuente en su evocación de la soledad puede que sea *Wend Kuuni* (1983), de Gaston Kaboré. En este caso, la soledad lleva a la muerte mediante el suicidio o la ejecución. Las mujeres del poblado lapidan a Koudibila porque, desde que murió su esposo, le imputan la pérdida de algún marido, un hijo u otro ser querido. Koudibila rechaza someterse a las leyes de la sociedad (casarse de nuevo para que su hijo tenga padre) y acaba muriendo, agotada, al pie de un árbol. A pesar de ser un cazador con experiencia, protegido por dioses y genios, el padre de Wend Kuuni desaparece en la selva. Wend Kuuni solo escapa a la muerte que le reservan los buitres carroñeros gracias al paso fortuito de un vendedor ambulante. Bila acaba suicidándose por miedo a no poder soportar la soledad en la que cae cuando su esposa revela públicamente su impotencia. En *Sarzan*, de Momar Thiam, y *Les «bicots-nègres» vos voisins* (Los moros, esos vecinos vuestros) (1974), de Med Hondo, los personajes enloquecen por la soledad y acaban en la calle, donde intentan olvidar sus pesadillas en un delirio permanente. Resumiendo, en la mayoría de películas africanas, la ausencia de compañía crea una carencia que acaba por destruir a los personajes. Pero no ocurre en *Badou Boy*.

En este caso, la soledad no presupone ni tampoco llama a la desgracia. Es más, permite hablar de otro modo, ver con mirada crítica y ejercer una creatividad que encaja mal con el gregarismo. Durante toda la película, Badou Boy no deja de moverse. No malgasta tiempo con los personajes que no conoce y solo les habla por necesidad, sin que importe la edad, el sexo o la condición social. Vive en un mundo construido a base de pandillas temporales, formadas según sus necesidades físicas y que se disuelven en cuanto están satisfechas. En estos grupos, la palabra no sigue toda su complejidad gramatical. Se conforma con un enunciado compuesto por gestos y mímicas. Los interlocutores más hábiles en esosseudodiálogos son compañeros que comparten la misma condición, conocidos casualmente en rutas picarescas, a los que se abandona rápidamente para poder sobrevivir. En la escena del barranco de Fass, todos los jóvenes usan un lenguaje corporal: lanzan miradas furtivas, se encogen de hombros, mueven los brazos para comunicar intenciones que todos entienden sin ambigüedad alguna. Cuando el policía Al Demba aparece en el pretil del barranco, bastará con una interpelación y una mirada discreta para que Badou Boy se ponga el disfraz. Del mismo modo, cuando Badou Boy se encuentra sin trabajo y decide usar un subterfugio para hacerse con el empleo de su amigo Moussa, la conversación es anodina, lacónica, entrecortada por gestos de los brazos, movimientos de cabeza y miradas que pasan de la confianza a la falta de interés y el desafío.

Los personajes de *Badou Boy* saben buscarse la vida y por eso sobreviven. Conocen las vueltas y revueltas de la vida. A menudo, la vocalización es para ellos un apéndice de los datos extralingüísticos que conforman la situación (miradas, gestos y posturas). En la película, unos cuantos suspiros marcan la

17

○ quizá no lo quieran. Al contrario de las películas de Sembène, las de Mambéty no intentan superar este paso. Podría pensarse que la unidad que se teje alrededor de la ejecución de Draman Draméh en *Hyènes* e incluso el agrupamiento en esta película de diferentes capas de la sociedad se efectúa en el silencio de las tripas vacías y los cuerpos maltrechos por la miseria.

suspensión temporal de la amenaza policial; unos cuantos «vale» emitidos en la modalidad pregunta-respuesta acompañan el enganche de un caballo a una carreta; un sonrisa dirigida al cielo simboliza la embriaguez de Badou Boy cabalgando por las calles de la ciudad; el alegre brinco de un niño corriendo detrás de unos globos de todos los colores da un toque despreocupado e ingenuo.

Badou Boy es una película en la que pesan los medios silencios de los personajes. Los adolescentes se cruzan, se desafían con la mirada, se mueven como dandis y se amenazan sin intercambiar una palabra. Sin embargo, no puede hablarse de semiotización del silencio, como ocurre en las películas de Assia Djébar o en *Les Silences du palais* (Los silencios de palacio) (1994), de Moufida Tlatli. A nuestro entender, la película celebra una disidencia donde las relaciones sociales se intensifican con la complicidad de un enfrentamiento social todavía en estado embrionario. Badou Boy y sus amigos se reúnen por compañerismo y por el mínimo confort que pueda ofrecer un gregarismo espontáneo, pero sin llegar a constituir una estructura con objetivos¹⁷ que asegure el mantenimiento del grupo. Todos son marginados, conscientes de su condición de víctimas ante un Estado represivo, capaces de identificar al verdugo común y sus métodos, pero sin los medios necesarios para combatirlo con eficacia. Para defenderse solo les queda utilizar la estrategia de resistencia, construida en interminables persecuciones, escondites y disfraces.

Por otro lado, la eterna persecución de Badou Boy permite ver la ciudad y los alrededores. La película empieza en los barrios pobres de Colobane y acaba en la plaza de la Organización de las Naciones Unidas, cercana al obelisco que conmemora la Independencia. Entre estos dos puntos, el cineasta desvela las interioridades de barrios apenas esbozados en *Contras' City*, ofreciendo una imagen de Dakar diametralmente opuesta a la de los documentales de entonces y una contraimagen de las películas de Sembène Ousmane. Colobane, tal como se ve en *Badou Boy*, no es un bastión de la tradición, ni el nido de estabilidad reconfortante, polvoriento aunque limpio, arenoso aunque higiénico de la Medina donde vive Dieng. Este es un barrio donde las carencias materiales se hacen notar. Chabolas bamboleantes albergan a niños llenos de ambiciones a los que ningún colegio instruirá. No hay electricidad. Un pozo improvisado, cerrado con tablones, sirve para abastecer de agua a todo el barrio. Los hombres usan las paredes como urinarios, haciéndose oídos sordos a las advertencias o quizá incapaces de leerlas. Las lluvias torrenciales del invierno convierten las callejuelas en barrizales que al secarse forman riachuelos de aguas malolientes por encima de las que Badou Boy salta sin esfuerzo, todo lo contrario de su persecuidor. Para acabar, unos cuantos palafreneros viven allí con sus caballos.

Un Estado seductor

Un hecho distingue a Djibril Diop Mambéty de sus contemporáneos africanos y senegaleses en particular. Nos referimos a su mirada sarcástica, llena de humor, que intenta acomodar el ridículo en medio de prácticas nacionalistas,

oponiéndose a la crítica ideológica pura y dura que prevalece en las obras de Sembène Ousmane y otros muchos realizadores. *Badou Boy* convierte al Estado nacionalista en una estructura ataviada con uniformes e insignias oficiales, amargada por su propia incompetencia y que, para mantener su autoridad, acosa sin cesar a los ciudadanos. Sus agentes solo aparecen en la pantalla para perseguir, agarrar y ahogar los sueños de los ciudadanos más desprovistos. *Badou Boy* retoma todos los objetos fetiche de la colonización, sobre todo los deseados por la nueva élite, los parodia y los ridiculiza, empezando por la voz ronca del comisario en una clara imitación de San Antonio, pasando por toda una serie de chismes tecnológicos defectuosos o inadaptados a las necesidades de la situación. En *Badou Boy*, el Estado nacionalista solo es forma, discursos, actitudes ostentosas y fraudulentas, ya que surgen de personas que no consiguen asumirse. Por ejemplo, al principio de la película se oye la voz del comisario, que le promete a Al Demba un vehículo que le permitirá llevar a cabo su cometido. Pero durante toda la película, le vemos empujando una bicicleta que ralentiza su marcha debido a la arena que hay en las calles de la capital. Dicho vehículo encaja con el quepis demasiado pequeño, el pantalón que apenas le cubre la tripa, los zapatos negros con polainas que le rozan las pantorrillas y la camisa demasiado estrecha. Todo lo anterior no es más que una dotación molesta con un valor simbólico. *Badou Boy* parece sugerir que el Estado nacionalista no puede ni quiere deshacerse de los fetiches del poder del Estado colonial y se lía en su propia ineficacia. Al Demba está incómodo con el uniforme; su superior invisible se exprime en un idioma que pocos entienden bien; el Ejército entona un himno nacional que exalta las virtudes olvidadas por los políticos.

Badou Boy se estrenó en 1970, casi a la vez que la televisión senegalesa, en un momento en que el teatro intentaba conseguir un difícil auge y, sobre todo, en un periodo en que la tasa de analfabetismo, incluso en el medio urbano, seguía siendo muy elevada. La película se indigna porque se impone una lengua, el francés, que apenas entiende un tercio de la población y, por otra parte, porque se utiliza el único medio de comunicación, la radio, para fines de seducción. Con una voz llena de sarcasmo y despecho, un locutor de radio, después de una pausa musical, dice: «Queridos oyentes, interrumpimos nuestra programación para comunicarles una noticia de extrema gravedad. La crisis entre Senegal y Francia adquiere proporciones que nadie preveía en sus comienzos. Me refiero, como ya saben, al día que la delegación senegalesa se retiró de una conferencia acerca de la creación de una raza africana de perros de lujo. Las tropas senegalesas acaban de desembarcar en la Costa Azul. La gran cantidad de elementos senegaleses ha sembrado el pánico en las tropas estivales francesas. La Cruz Roja internacional no da abasto. El alcalde de la región ha declarado que, como en el pasado, ni los hombres ni las mujeres se rendirán. Esta noche se celebrará en Nueva York una reunión extraordinaria del Consejo de Seguridad. ¡Dios y la ONU salvan a Francia!»

Más allá de la puesta en escena, apunta hacia las prácticas aberrantes de los organismos de comunicación del Estado senegalés. Según *Badou Boy*, no

son más que meros artificios de un gobierno totalmente alejado de las grandes preocupaciones de la población. El párrafo anterior, leído con un tono casi cantarín, contiene todos los signos asociados por los ciudadanos al neocolonialismo: temor por parte de los políticos de disgustar a la bienhechora metrópoli; fijación de dichos políticos por las conferencias de ultramar; la expresión habitual que salpicaba los discursos del presidente Senghor (...ya lo saben...); la imagen del desembarco de tropas senegalesas en territorio francés, que puede hacer referencia al miedo a las oleadas de emigrantes o, por el contrario, a la inquietud que suscitaba un despliegue en territorio senegalés de tropas francesas destacadas en las zonas costeras del país; principio de neutralidad de las organizaciones internacionales y su adhesión a las posiciones francesas en general. Mediante la ironía, Djibril Diop Mambéty denuncia lo que Sembène Ousmane condena con el silencio¹⁸. En la obra de Sembène, los medios de comunicación se ven representados únicamente por la llamada del muecín o por la música. El cineasta ignora la información electrónica y la escuela, dado que solo transmiten contraverdades y una propaganda mentirosa.

En general, la caricatura del Estado en *Badou Boy* nos parece mucho más radical que en las películas de Sembène Ousmane o de Souleymane Cissé. En la obra de estos dos directores, la represión que agobia a los personajes se basa sobre todo en haber infringido la ley, por muy arbitraria que sea. En *Borom Sarret*, Modou pierde su instrumento de trabajo por haber infringido las leyes de circulación de la ciudad. En *Emitai*, los habitantes del poblado de Effok padecen las vejaciones del ejército colonial por no haber querido pagar el impuesto de guerra. Y en *Baara*, los obreros no se doblegan ante las imposiciones del patrón y estalla un conflicto letal.

Badou Boy no siente la obligación de conceder la palabra al Estado. Al Demba no es más que un títere. Su jefe invisible está reducido a una voz más preocupada por conseguir una pronunciación parisina que por hacer respetar la ley. Todo, incluso el edificio de la cárcel civil, adquiere un aspecto de una farsa de mal gusto. El Estado no es de ninguna utilidad. Sus agentes son parásitos. Y ese mismo Estado se presenta como un monstruo gigantesco que rehúsa vigilar el futuro de un país doblegado por las presiones externas.

Soledad, supervivencia y creatividad

La soledad de *Badou Boy* le permite ejercer su creatividad de manera simpática aunque rocambolesca. Hacer uso de las artimañas es su método favorito. En el episodio del barrio, un silencioso *Badou Boy* aguanta con sonrisa socarrona mientras la casera le increpa, huye de los escobazos de la vieja, se lava la cara y se viste como si no hubiera pasado nada. En cuanto el cuerpo de la casera se tensa, sobrecogida por un ataque de tos, se le acerca sonriente, fingiendo querer ayudarla a mantenerse en pie, mientras desliza la mano en el monedero de cuero. Emprende una carrera en cuanto la mujer se da cuenta de la estratagemata. Luego, cuando intenta hacerse con el trabajo de su amigo Moussa, se inventa una historia y acaba por convencer a su interlocutor de que su jefe es «gilipollas», que no vale la pena deslomarse por él. Pobre, marginado, pero

dotado con un cerebro rápido, Badou Boy sobrevive gracias a su atractivo físico y su capacidad intelectual. No carga con los valores morales que le rodean y engaña sin tener en cuenta la edad o el sexo. Solo le preocupa reservarse a sí mismo en un contexto social donde la política se resume en hacerse con puestos que garanticen mundanerías de cualquier índole, viajes gratuitos por el mundo, coches de lujo¹⁹ y mansiones a orillas del mar.

Badou Boy también demuestra tener madera de actor dramático. Comparte su talento interpretativo con los niños de la película. En la escena antes mencionada con la casera, ofrece a los niños ociosos una de las pocas diversiones que rompen la monotonía del día. Al igual que un artista en el escenario, se coloca en un lugar visible para todos los que quieran asistir al desenlace del conflicto que le opone a la casera. Luego hace subir al niño del globo a la furgoneta y, al final de la película, comparte lo que ha ganado con el músico de kora. Badou Boy es el precursor de Mory, el personaje de *Touki Bouki* (1973); ambos viven de ingresos conseguidos de forma fraudulenta a costa de los demás. Anuncia al personaje del alcalde en *Hyènes* (1992) al convertirlo, mediante la parodia, en un símbolo del poder corrupto del Estado nacionalista. Y, finalmente, abre el camino a Sili Laam en *La petite vendeuse de soleil* (La pequeña vendedora de sol) (1999), ya que ambos son un espectáculo para un público que no tiene acceso a los teatros de la ciudad y al que el Estado nacionalista suele abandonar.

Badou Boy ofrece un boceto del artista africano en el periodo nacionalista de los años sesenta. De sexo masculino, solitario, este personaje solo se siente libre en la creación. Seuxtaponen tres retratos: primero el del pintor/bailarín (el niño corriendo detrás de los globos de colores); el del músico (el ciego que toca la kora) y por fin, el actor de teatro (Badou Boy interpretando delante de los niños). Para los tres, el cuerpo y sus exigencias diarias imponen terribles limitaciones; para cada uno, la presencia de los otros representa una amenaza. El joven adolescente debe interrumpir su baile para doblegarse a las exigencias del señor de la radio y, luego, abandonar la furgoneta y a los pasajeros para catar el éxtasis de una carrera detrás de unos globos de colores. El músico ciego al que Badou Boy da un empujón, casi acaba bajo las ruedas de un carreta improvisada y al final cae en manos de Al Demba, que bulle de ira. El artista actor es echado a escobazos de su morada antes de que le persiga la policía. Estos personajes casi nunca consiguen defenderse contra las agresiones, pero aun así no se comprometen. Todos son seguidores incondicionales de un arte practicado en la precariedad de la supervivencia diaria.

Badou Boy funde la belleza con la espontaneidad, la improvisación y el silencio. Al poco de empezar la película, el niño de los globos de colores ilumina el día con esos objetos abigarrados, borra la tristeza de los edificios que le rodean y, en medio de un barrio despojado de cualquier artificio, cuelga de un cielo azul un cuadro donde el negro de su piel contrasta con el amarillo y el verde de los globos, o con el rojo y el gris de las casas en segundo término. Los artistas de la película prefieren la soledad al gregarismo estéril, una existencia precaria a una opulencia adquirida a costa de los pobres, prefieren pasar

Algún tiempo antes de fallecer, Djibril fundó un organismo de ayuda a la infancia y lo llamó «Fondation Yaadikone». En opinión de Mambéty, el arte no puede separarse de la acción social, la práctica del creador no puede sustraerse a las condiciones socioeconómicas que le rodean. En este aspecto, Djibril estaba totalmente de acuerdo con los escritores y artistas de la época.

hambre antes que mendigar. Todos tienen el cuerpo magullado y la sombra de la cárcel planea sobre ellos. Pero les anima una disciplina inquebrantable. Aceptan el riesgo, lo imprevisto y la discontinuidad de las situaciones cotidianas. Hemos escogido analizar el personaje del músico para ilustrar estas particularidades.

Solitario y vestido al estilo Ray Charles (chaqueta negra y gafas oscuras), el músico de kora, ciego y sin nombre, se mueve a tientas por la ciudad. En cuclillas en una esquina, con expresión famélica, toca la misma canción. Es el antepasado de la abuela de Sili Laam, pero él subvierte el discurso religioso de la caridad y lo sustituye por el placer de la creación artística para poder exigir de sus bienhechores recompensas dignas de su esfuerzo creativo. También es el único que habla públicamente contra la corrupción generalizada del Estado nacionalista en nombre de los niños abandonados, del pueblo hambriento y contra la mendicidad. Finalmente, el músico ciego, maltratado por la policía, defensor de los derechos infantiles, recuerda a Yaadikone, por el que Djibril sentía una admiración sin límite²⁰.

Este hombre pasa hambre, sed, calor y es ciego, pero usa su talento de músico para intentar ganarse la vida de forma independiente. Siente la misma pasión por tocar que el saxofonista de *La petite vendeuse de soleil*, el músico de congoma de *Hyènes*, o la cantante de blues de *Le Franc*. Rehúsa someterse a la mascarada de Serigne Moussa en *Pour ceux qui savent* (Para los que saben) (1974), de Tidiane Aw, o de *Amanié* (1972), de Gnoan Mbala. Es víctima de las mismas incertidumbres que todos los artistas en la obra de Djibril Diop Mambéty: Marigo y Aminata Fall en *Le Franc*; quizá Mory, Anta o Charlie en *Touki Bouki*, o el pintor en *Hyènes*. Aquí falla la renta mensual, la regularidad de las comidas diarias, el reconocimiento público después de tantos años contribuyendo a la vida artística del país. El artista, en las películas de Djibril Diop Mambéty, vive del arte a pesar suyo. Se le expulsa de su hogar, se le moja con agua fría cuando sale de su casa para buscarse la vida como cada día, se le muele a palos, pero al final de la película, su dignidad sigue intacta pase lo que pase. Responde a la violencia física con violencia verbal o con maldiciones de connotación religiosa. Y cuando llegan momentos de respiro, los saborea con todo su ser, sin preocuparse del cómo o del porqué de semejante suerte.

Touki Bouki (1973)
o el nacimiento de un lenguaje cinematográfico



Touki Bouki (1973) apareció entre películas como *Afrique sur Seine* (1958), *La Noire de...* (1966), *Les «Bicots nègres» vos voisins* (1974) y *Gito l'ingrat* (1993). La película evoca el drama cotidiano del exilio y la tragedia que representa para las familias. Los jóvenes de la película solo sueñan con marcharse. Lo sueñan mientras se relajan, tumbados en una roca que domina el mar, viendo pasar una barca anodina, sentados en las gradas de un estadio donde se celebrará un espectáculo de lucha o mirando una partida de cartas trucada. Todos sufren de una soledad profunda, sobreviven gracias a la astucia y apenas se preocupan por la existencia de la nación. Todos luchan para colmar carencias endémicas. Algunos se sienten asqueados por la vacuidad de las promesas de los dirigentes de la nación e intentan superar esta sensación con ideologías de extrema izquierda. Otros han perdido la esperanza en la nueva nación por culpa de la tarea diaria de la miseria. Mory manifiesta su rebelión mediante una actitud impertinente hacia todo. En realidad, siente un profundo desprecio por los organismos internacionales (la Cruz Roja), un desprecio total por los discursos políticos de cualquier índole y una aversión absoluta por la ley del talión, a la que parecen adherirse la mayoría de sus conciudadanos. En primer lugar, quisiéramos presentar a Mory y a Anta y mostrar cómo, con el condicionante de una educación senegalesa defectuosa, estos jóvenes se entregan al consumo desenfrenado de productos importados y acaban por verse a sí mismos como cuerpos que engullen y que nunca piensan en producir. Después mostraremos que Djibril Diop Mambéty, a pesar de acomodarse en una narración lineal, consigue crear un lenguaje cinematográfico basándose en componentes heteróclitos del entorno urbano (iconos de la religión musulmana, cuentos tradicionales, así como

Escena de la película *Touki Bouki* (1973).
Fotografía cedida por Teemour Diop Mambéty. © Maag Daan Crossmedia.

películas policíacas, el teatro popular, la canción y las artes gráficas). Finalmente, subrayaremos el vínculo entre *Touki Bouki* y películas anteriores como *La noire de...* (1966) y *Mandabi* (1968). A través de *Touki Bouki* se sabe que a Djibril Diop Mambéty le preocupa el bienestar de sus compatriotas, así como las modalidades y la finalidad de su creatividad. Es una obra que funciona a modo de bisagra, cuidadosamente tejida alrededor de hechos, gestos y palabras dentro de un contexto, basada en los destellos y los sonidos del Dakar cotidiano, marcado por la diversidad descrita en *Badou Boy*.

Mory y Anta: dos amantes divididos por la memoria del nacionalismo
Mory cultiva la idea de otro país con meticulosidad mediante el culto a los objetos, a los sitios y a ciertas actitudes a partir de la observación de las vallas publicitarias de la capital. Solo disfruta consumiendo productos importados, vendidos a precios inalcanzables, que consigue de modo fraudulento o fabuloso. Mory, en *Touki Bouki*, cambia el balanceo lento y majestuoso de una vaca por la rapidez de una moto de la que nunca llena el depósito. Gracias a este nuevo método de locomoción, conquista el espacio urbano, abandona las siluetas en sombra de los árboles del campo para tumbarse en las playas soleadas y desiertas de la capital. Cambia la vestimenta simple de los pastores por ropa que recuerda a los personajes de James Dean o de Gary Cooper. Sustituye el silencio que le imponían los largos días con los animales por un uso indirecto del idioma francés, adornando sus frases con un gesto de la mano, una mirada, un encogimiento de hombros. Todos estos cambios tienen lugar rápidamente, sin transición.

La intriga de *Touki Bouki* está construida a partir de momentos que se encadenan, pero no se parecen; se alimenta de proyectos que cambian a la vuelta de un pensamiento, de un cambio de humor, de circunstancias diversas y sistemáticamente fortuitas (el paso de una barca, el descubrimiento de una grada o de un fetiche en la orilla del mar). La modernidad en que se complace Mory está hecha a base de actitudes, de muletillas, de gestos ostentosos apenas esbozados que nunca llegan a completarse ante el espectador. El personaje se entrega a modas pasajeras que le enorgullecen y diferencian de los demás.

Es posible que la aparente ligereza de *Touki Bouki* simule la espontaneidad que animó a Djibril a lo largo de su carrera. El testimonio que recogimos de boca de Magaye Niang no deja lugar a dudas: de las películas de Djibril, ninguna fue tan discutida entre los amigos reunidos en bares. Sin embargo, una vez empezado el rodaje, el guión meticulosamente preparado fue suplantado de forma sistemática por la interpretación espontánea de los actores. El resultado final ilustra el hecho con bastante claridad, pero preferimos volver sobre esta cuestión al final del capítulo. De momento, diremos que en *Touki Bouki*, Mory adopta una actitud furtiva y anodina. Lleva una vida de picaresca que construye según el momento, las circunstancias, el humor y la situación. Se aprovecha de todo, aparece y desaparece cuando se le antoja, guarda largos silencios y, en general, habla poco. No se le escapa ninguna ocasión de convertirse en otro. Durante la película se hace apostante, ladrón, prostituto, macho, aficionado a bares clandestinos y político turbio, antes de reencontrar su alma

de pastor. Una barca a lo lejos le recuerda a Charlie; un momento de descanso en una grada vacía le sugiere una forma de enriquecerse, al ver un coche pintado con los colores de la bandera estadounidense le entran ganas de hacerse nudista y/o bailarín. Es un personaje al que le fascina su potencial, su propia versatilidad. En la ciudad se sabe vivo, imaginativo, capaz de elaborar proyectos, de vivir sus sueños a pesar de que se enfrenten a su memoria.

Pero hay más. *Touki Bouki* es la primera película política de Djibril Diop Mambéty. En ella, por primera vez, las imágenes convergen para ilustrar un proyecto de sociedad oblicuamente nacionalista. La intriga expresa el apego de Mory por un espacio nacional donde la pobreza empuja a la prostitución; donde el desahogo material, por encima de cualquier ética, garantiza el respeto de la población. La convicción política se convierte en adorno. El paria de antaño se transforma en un político adulado por la muchedumbre, como por arte de magia; la universitaria a la que todos tachaban de ligera se convierte de la noche a la mañana en una señora de la que se alaba a los antepasados; la casera y dueña de un restaurante a la que todos temían se hace griot para sacar unos cuantos miles de francos a un antiguo inquilino que se ha convertido en político. *Touki Bouki* adultera cualquier noción de autoridad social, toma prestado un lenguaje de una violencia inigualada para condenar la desesperación de los jóvenes en los guetos de la nueva nación y denunciar la ausencia de toda estructura oficial.

Mory, el joven campesino, podría ser uno de estos jóvenes estudiantes, atrapado entre la misión de los maestros y la reticencia de sus padres campesinos. Sea lo que sea, el abandono de su primera ocupación parece dar a entender que en el Senegal de la Independencia, tal como dice Dieng en *Mandaba*, el trabajo honrado se había convertido en «una utopía». La primera visión que le ofrece la ciudad es la de una fábrica devoradora de vidas, de un lugar donde los más débiles se dejan embaucar por un engañoso ambiente de seguridad y donde, de golpe, se encuentran frente a un verdugo sin piedad. No tarda en aprender que la muerte acecha a los débiles de carácter o a los que olvidan su entorno. Mory descubre la ciudad siendo adolescente y la conquista siendo hombre. Anta estudia en la universidad. Nació y se ha criado en Colobane, donde su madre revende verduras a otras amas de casa. Solo parece conocer la ciudad, sus ruidos, sus carencias, sus barrios destartados y, desde hace poco, su población de huidos. Paradójicamente, esta chica que va a la universidad, se enfrenta a su madre y a sus compañeros militantes de izquierdas, apenas se atreve a contestar cuando Mory le ordena que se calle si «habla un hombre». Es una hija de la ciudad, hecha a sus contradicciones, magullada por el hambre; una mujer atractiva para algunos, despreciada por otros por su falta de compromiso político y que asusta por su atrevimiento. Anta ataca sin piedad a los acreedores que asedian a su madre y siente un afecto por Mory que no le impedirá exiliarse. De hecho, la sed por conocer otras tierras es aún mayor que la de Mory.

La película empieza del mismo modo para los dos personajes. Ambos se liberan de un pasado local para volverse hacia un futuro arropado en un allende desconocido. La desesperación y el gusto por la aventura propulsan a Anta fuera del barrio Colobane, donde nació, perseguida por la mirada de una madre enfadada

y de un ama de casa exasperada. En cuanto a Mory, asiste con impasibilidad al último mugido de las vacas que cuidaba. Se derrumban ante él en un charco de sangre antes de ser ejecutadas por manos expertas. De alguna forma, Mory realiza un cambio en el campo antes de enfrentarse a la ciudad. Anta no volverá a ver a su madre ni el barrio de Colobane, con sus fuentes donde las mujeres se pelean por el agua y ruedan por el polvo. Deja para siempre el barrio polvoriento donde las familias esperan al cartero que trae cartas y giros de Francia. Lanza una última mirada hacia el espectáculo desolador de unos niños a los que nadie cuida, víctimas de todo tipo de enfermedades, sin saber qué hacer en medio de los residuos y la basura de la ciudad. Ninguno de los dos vuelve sobre sus pasos, pero a nuestro entender, Anta parece más decidida que Mory, empujada por sentimientos de amargura engendrados por las ruinas del nacionalismo, la frustración de un sexismo latente y las dificultades de la formación universitaria. Mientras su compañero se sumerge en una vertiente lúdica y onírica, Anta recorre la ciudad con el corazón lleno de nostalgia, como si se despidiera. Los sentimientos que le inspiran los personajes de la película difieren de principio a fin. La ira de los primeros minutos, presente en la escena con sus compañeros de universidad, se convierte en horror cuando tía Oumy le dice que Mory ha muerto y acaba por transformarse en serenidad a medida que se acerca la fecha de su marcha.

Mory es un aventurero en busca de nuevas sensaciones. Una vez en la ciudad, adopta una identidad tras otra, se reinventa. Una vez liberado del rebaño, se disfraza de beatniks y se embriaga de velocidad en las autopistas de la capital, en una moto comprada no se sabe muy bien cómo. Recupera su instinto de pastor a la sombra de un baobab cuando imita a un vaquero inmovilizando su montura metálica al pie del árbol. Con los bolsillos vacíos, reta a un jugador de cartas que apuesta fuerte, sin pensar que si pierde deberá devolver la apuesta multiplicada por dos. Al ver que la fortuna no le sonríe, sale corriendo perseguido por una nube de niños que gritan: «Al ladrón». Solo le preocupa el Estado nacionalista cuando este intenta restringir su libertad. En medio de la huida, casi se da de bruces con un policía. Presa del pánico, pierde el equilibrio y consigue reponerse en el último momento. El policía, más preocupado por no tener cigarrillos, le pide uno y le ordena que se aleje. *Touki Bouki*, al igual que *Badou Boy*, trivializa el Estado nacionalista.

Al contrario del prototipo de campesino que llega a la ciudad empujado por la pobreza, Mory no se siente traumatizado por la urbe. Su creatividad innata y su sentido de la aventura le permiten evitar las trampas habituales del medio urbano. Puede que el hambre le atormente, pero si el campesino prototipo de las películas africanas aguanta humillaciones terribles para encontrar trabajo, Mory intenta encontrar recursos sin trabajar. Las calles asfaltadas, los lujosos chalets, los coches rápidos que ponen en peligro la vida de los peatones, la indiferencia generalizada de los urbanitas, todo le llena de entusiasmo. Mory no es una víctima, y menos un hombre anclado en ese «lugar de traumatismos», como mantiene Denise Brahimí²¹. Para él, el éxodo rural ha significado un enriquecimiento, un descubrimiento. Se convierte, en cierto modo, en el amante de una ciudad en la que domina todos los códigos.

Lo anterior nos lleva a concluir que el encuentro con Anta despierta en Mory los recuerdos aventureros de una juventud forjada en la contemplación de las costumbres lujosas de los demás y, a la vez, anclada en las apreturas y carencias del neocolonialismo. Soñaron con una vida mejor de acuerdo con el contenido de sus libros escolares; fantasearon acerca de otro lugar del que no saben nada. Pero mientras Mory se deleitaba con trajes nuevos y una vida despreocupada, Anta, con el alma y el cuerpo dolidos, preparaba el terreno para una marcha sin retorno. Les une la fascinación del descubrimiento, pero se separan en cuanto la memoria, los temores y las esperanzas de Anta recuperan un lugar privilegiado.

Para Mory, el éxodo a la ciudad es un momento enriquecedor, lleno de novedades, de retos y lecciones. No importa que todos los personajes con los que se cruza le amenacen o intenten llegar a él a través de su cuerpo. No importa que tía Oumy le niegue un cuenco de arroz y que los militantes revolucionarios de la universidad le rebajen a su posición del principio. Tampoco importa que un comisario corrupto intente encerrarle. Ahora sabe que en la urbe, la pérdida solo ataca a los seres que se doblegan ante la tiranía que ejerce el cuerpo, fuera de toda conciencia histórica. En la ciudad, unos corderos que pacen tranquilamente acaban tirados en el suelo, degollados y desmembrados. Amas de casa sin dinero se comprometen delante de sus jóvenes vecinas para dar de comer a los hijos e incluso a los maridos. Otras se pelean por el agua potable y acaban rodando por el suelo, medio desnudas, delante de niños que apenas han alcanzado la pubertad. Para Charlie, el cuerpo hambriento se vuelve un juguete de hombres adinerados. Quizá la escena donde varios rostros de mujer se convierten en estatuillas expuestas delante de la cámara sea sinónimo de rebelión por parte del realizador contra la actitud de Charlie, que transforma los cuerpos en objetos. Casualmente, el color negro ébano, la mirada lánguida y los labios carnosos concentran la mirada del espectador en fisonomías negroafricanas en un momento en que el discurso de la negritud estaba en su apogeo.

El vocablo «feminismo²²» no suele asociarse al cine africano y menos aún a la obra de Djibril Diop Mambéty. Los realizadores, hombres en su mayoría, se afanaron en hacer revivir los idiomas y las costumbres que la experiencia colonial había mostrado de forma negativa. Safi Faye no rodó una película acerca del derecho de las mujeres a disponer de sus cuerpos hasta 1998 (*Mossane*). Los personajes femeninos adolescentes solo empiezan a aparecer y a tener papeles protagonistas a partir de *La petite vendeuse de soleil* (1999). En esta película, gran parte de la envergadura del papel de Sili Laam se debe a que es adolescente. La reivindicación de género, como la racial o la de autenticidad cultural no preocupa sobremanera a Djibril Diop Mambéty. En general, aparte de la apología de la diferencia, sus películas se habían quedado en una búsqueda estética. Sin embargo, *Touki Bouki* empieza a romper con esa tendencia. Desde luego, Anta no es representativa de la mujer senegalesa. Su comportamiento diario la diferencia de sus hermanas analfabetas todavía bajo la férula de maridos coléricos y, en general, pobres, siempre en busca de comida para alimentar a unos hijos enfermizos. Anta no desea ser esposa ni madre, y menos someterse a un marido que le impedirá acceder a las comodidades deseadas. Rechaza con ansiedad las costumbres, las angustias, las amistades y las actividades de su ma-



Escenas de la película *Touki Bouki* (1973).
Fotografías cedidas por Teemour Diop Mambéty. © Maag Daan Crossmedia.

dre, lucha contra sus compañeros de facultad y durante toda la película rehúye a los hombres ricos que quieren transformarla en mujer objeto.

Sin embargo, hablando como el narrador de *La Vie et demi*, de Sony Labou Tansi, diremos que en esta película, el cuerpo es una «tiranía». Si sus dueños no son capaces de protegerlo contra las agresiones de terceros, se convertirán sistemáticamente en bienes de consumo para la supervivencia de cuerpos aún más poderosos. Los que consiguen defenderse mal que bien de la codicia ajena, se pasan toda la película huyendo de las manos, los sexos y estómagos de otros. Djibril Diop Mambéty hace llegar este mensaje por dos caminos: primero, a través los animales y luego, a través de Anta.

Los animales domésticos de *Touki Bouki* van todos encaminados hacia un sacrificio brutal con arma blanca, en un prado o después de un sueño apacible. Hemos evocado la escena del matadero del principio de la película. El cordero en el acantilado sucumbe ante las cuchilladas que le infligen dos hombres. Estas escenas de matanzas anodinas, donde los animales desaparecen en cuanto son transformados en carne, recuerda la desaparición de los hombres negros en el enorme vientre del Ancerville al final de la película. Forman una larga cola en la pasarela que avanza lenta y vacilante, como los bueyes camino del matadero. Los colores de su ropa varían entre el negro y el blanco, como el pelaje del ganado y, finalmente, los rostros de unos y de otros reflejan el abandono.

La cosificación de los animales y de los pobres carentes de comodidades también acecha a Anta. Todos los hombres, quizá Mory sea la excepción, intentan reducirla a un objeto de placer disponible a su antojo. Limitaciones semejantes a trampas circunscriben sus movimientos y elecciones, ponen trabas a las decisiones que se esfuerza en tomar sola. Durante los primeros minutos de la película, la música y las imágenes convergen para encerrarla en un espacio delimitado por casas medio derruidas y callejuelas cubiertas de piedras cortantes. En este espacio reducido oye a su madre quejarse de la ausencia del hijo, a las amas de casa en busca de algún condimento para la comida de mediodía y los llantos de los bebés. Cuando decide dejar atrás este espacio sofocante, su madre intenta retenerla sacando a colación la tradición de la identidad femenina: el respeto a los mayores, la reserva ante desconocidos y la prohibición de ir a una institución calificada por todos de «circo». Pero nada de eso detendrá la huida de la joven. Hace un gesto brusco hacia su madre y en un idioma que deja claro el poco interés por la reprimenda, le pide que le dé un recado a Mory, su amante. Anta es una mujer rebelde, que no tiene padre, que solo acepta la influencia de su abuela y no duda en desbaratar el mundo de su madre. Se siente atraída por la vida intelectual, no esconde su vida sentimental y en ningún momento de la película deja de ser dueña de su cuerpo, sus deseos y sus actos. No es Penda²³, como mucho podríamos compararla a Aissatou, de *Une si longue lettre*, de Mariama Bâ.

En la escena siguiente, unos compañeros de facultad recorren el campus en un Land-Rover en busca de nuevos militantes para la «revolución», pero Anta les ignora. Poco a poco, el intercambio se convierte en discusión y vuelan los insultos tipo «fulana» y «prostituta». Por toda respuesta, les hace un corte de manga antes de desaparecer entre los edificios de la universidad.

23
Voir Sembène
Ousmane, *Les
bouts de bois
de Dieu*, Paris,
Presses Pocket,
1960

24
Mbye Baboucar Cham,
«Ousmane Sembène and the Aesthetics of African Oral Tradition», en *Africana Journal*, vol. 13, nº 2, 1982, pp. 24-40.

25
Nwachukwu F. Ukadike, *Black African Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 172-173.

Mory y Anta no son partidarios de los movimientos de masas. Ambos son solitarios y, como sus predecesores de *Badou Boy*, se esfuerzan por sobrevivir en un medio que castiga la disensión con la represión o el ostracismo. En *Hyènes* (1992) y luego en *La petite vendeuse de soleil* (1999), el grupo es un tejido de complicidades que no se revela nunca a la luz del día. Pero Anta rechaza esta forma de gestión social. Rehúsa esconder su vida sentimental; exhibe o cubre su cuerpo según le apetece, al tiempo que explora públicamente las posibilidades que le ofrece (sensual, estética, política). En la escena en que Mory se acuerda de Charlie, Anta esboza una serie de ejercicios en la playa. En casa de Charlie, posa cual maniquí de fisonomía grecorromana mientras se oye a Joséphine Baker cantando «Plaisirs d'amour».

Varios críticos dejan de lado el elemento sexual de la escena en la que Anta se frota contra la moto de Mory, para quedarse con los elementos estéticos. Mbye Baboucar Cham²⁴, uno de los primeros en fijarse en esta escena, resalta su sensualidad al describirla con eufemismos. Pero para él, su función es sobre todo poética. Rompe con la lentitud de las imágenes y la linealidad tan habituales en el cine africano, mostrando imágenes de la naturaleza en todo su esplendor. Frank Ukadike ve en ella el talento innovador de Djibril Diop Mambéty, que se divierte obligando al espectador a prestar más atención al medio²⁵. La escena interrumpe la huida de Anta, detiene el transcurrir de la historia e ilustra la voluntad del personaje de escoger por sí misma el uso que hará de su cuerpo, su sexualidad y quiénes serán los beneficiarios y/o actores de dicha sexualidad.

Vuelta a colocar en un contexto tradicional, la escena subvierte todo el decoro que suele ser patrimonio de las mujeres: el pudor dicta que el cuerpo de una mujer no debe exhibirse en público; la reserva impide que las mujeres usen ciertas palabras demasiado sugestivas y más aún, que lancen suspiros eróticos; no deben avergonzarse públicamente a los «tíos», reales o ficticios. Anta hace pensar en los personajes femeninos de *Sai Sai By, dans les tapats de Dakar* (1994), de Bouna Medoune Sèye, o en Mety, de *Xala* (1975), de Sembène Ousmane, a la que basta un gesto de la mano para recordarle a El Hadj que todas las mujeres están hechas de la misma forma. Desafía los dictámenes de la religión musulmana en cuanto al comportamiento femenino para recuperar un cuerpo amenazado por todas partes.

El lenguaje cinematográfico de Touki Bouki

La intriga de *Touki Bouki* no se desarrolla de forma cronológica, sino que surge de una acumulación de sainetes que sugieren la causa, las modalidades o los objetivos de los dos jóvenes. Es un ensamblaje de hechos y personajes, guiado por un drama apenas esbozado que se va precisando a medida que avanza la acción. La película exige del espectador un acercamiento «sintético». Mory aparece y desaparece sin más, vestido con trajes obtenidos no se sabe cómo, se entrega a actividades atrevidas, trastorna al espectador y le mantiene en vilo gracias al asombro, a lo ilícito y grotesco. Según Gardies «un tercio generoso de la película se escapa a la jurisdicción de la anécdota central. La primera parte consiste en una serie de secuencias yuxtapuestas (Mory en moto por las

calles, Anta trabajando, la escena de la vendedora, del lavadero, de la universidad, de la playa, de los fetiches) donde la sucesión de las secuencias equivale a la sucesión cronológica de la historia sin que se capte la relación directa con la intriga principal. De acuerdo con la concepción habitual del relato, no intenta crear un efecto de suspense ya que no se ha planteado enigma alguno»²⁶.

La intriga de *Touki Bouki* no necesita conectores causales o secuenciales y funciona con la modalidad de la yuxtaposición, la sugestión y la connotación. El realizador se divierte uniendo escenas en las que se amenaza de muerte al protagonista, con imágenes majestuosas de un rodeo, donde el animal no es otro que la moto del hombre; el vaquero que acaba de escapar a la muerte no se sabe cómo, y el lazo, la cuerda que momentos antes podía llevarle a la muerte. En cuanto al resto, la vegetación ocre de la sabana tiene bastante parecido con los colores de las llanuras del Lejano Oeste. Los baobabs podrían pasar por grandes árboles sedientos del oeste estadounidense. Toda la escena desprende la misma nostalgia por el *western* que también notamos en *Badou Boy*.

Touki Bouki es una película que, semejante a un poema, funciona con la modalidad de la sobredeterminación. Sus escenas reproducen movimientos similares y todas anuncian un motivo de arranque sin llegar nunca a formularlo. La apertura de la película lo aclara: la miseria de las chabolas de Colobane, la intransigencia de los nacionalistas hacia sus rivales «revolucionarios», la imposibilidad de un florecimiento individual más allá de la más estricta satisfacción de las necesidades básicas, los deseos fisiológicos del cuerpo. En la segunda parte de la película, Anta es agredida por un desconocido, luego por una mujer (tía Oumy), por su amante (Mory) y, finalmente, por un homosexual. Al llegar al final de la película, el paseo que hace por las calles de la ciudad en compañía de Mory se parece mucho a una despedida en la que no caben las lágrimas ni el pesar. Para entender la historia de *Touki Bouki*, el espectador debe entregarse al movimiento de la película. Intentar buscar un esquema narrativo cronológico equivaldría a querer truncar el drama, el estilo y la fotografía. Empeñarse en seguir en esta dirección solo conllevaría enfados y frustraciones. Al menos eso nos revelaron los archivos periodísticos. Djibril acabó la película en 1973, pero no se estrenó en la capital senegalesa hasta el año 1975. Una cuestión de imposiciones la retuvo dos años alejada de las pantallas. Cuando se estrenó, *Touki Bouki* generó reacciones extremas entre los cinéfilos senegaleses. Algunos le reprocharon ser inútilmente opaca, falta de claridad, más aún, de un oscurantismo total. Con la ayuda de la apatía de los jóvenes hacia la campaña gubernamental contra el éxodo rural, algunos redujeron el alcance de la película a los orígenes campesinos de Mory. Se acusó al realizador de complicidad con el Estado, ¡aunque jamás se había dignado reconocer su autoridad! Otros vieron una denuncia de la «delincuencia» de los jóvenes senegaleses y le acusaron de reaccionario. Y otros, por fin, lamentaron que el director hubiera trasladado a la pantalla la iconoclasia por la que todos le conocían en la ciudad. Entre los que empezaban a apreciar los objetivos del nuevo cine africano, se criticó a *Touki Bouki* por su falta de compromiso político, aunque se cuidaron de reservarle la misma suerte que corrió *Le Bracelet de bronze* (La pulsera de bronce) (1973), de Tidiane Aw²⁷.

26

Gardies, André, *Regards sur le cinéma négro africain*. Bruselas, OCIC, 1987, p. 161.

27

Ver, por ejemplo, Moustapha Diouf «Les meilleurs du continent» en Rubrique, «Nos lecteurs nous écrivent à propos du cinéma sénégalais» en *Le Soleil*, 5 de mayo de 1975.

Sin embargo hay un sector de la población de Dakar del que hemos buscado en vano las reacciones en las páginas de los diarios senegaleses de la época; nos referimos a los clérigos musulmanes. Nos parecía importante, ya que además de no ser lineal, el lenguaje cinematográfico de *Touki Bouki* está construido sobre una subversión de los símbolos islámicos. El padre de Djibril fue el imam de la mezquita de Colobane. Djibril, más que otros niños de su generación, vivió en carne propia los ritos y los valores del islam a diario. Todo su cine se sumerge en este contexto y afirma la importancia de este factor en la vida cotidiana de los personajes. *Contras' City* colocaba en el mismo pedestal al islam y al cristianismo; *Badou Boy* hizo del islam un medio anodino de supervivencia; *Hyènes* lo ignora; *Touki Bouki* y *Le Franc* abren con un versículo del Corán. Para Djibril Diop Mambéty, el islam suele ser una fuente de imágenes.

El sueño como expresión suprema de la humanidad

Touki Bouki establece una jerarquía de personajes anclados en la cosmogonía del islam. Cuanto más se sueñe, menos sometido se estará a las dificultades, las carencias y el hambre habitual; cuanto más se ejerza el libre albedrío, más humano se será. En primer lugar están los que, dueños de cierta versatilidad, se entregan a los sueños y a los placeres de la creación por muy gratuita que sea. A esos les siguen los que, conscientes de su naturaleza humana, son incapaces de acceder a los niveles superiores del sueño y manejan el cuerpo de los demás (humano y animal) mediante la fuerza. Por fin llega un tercer grupo donde los personajes, incapaces de acceder al primer o segundo grupo, acaban por verse como cuerpos que engullen, echan, sufren hambre y sed. Estos últimos se someten al primero que les ofrezca un momento de comodidad en la búsqueda jamás satisfecha del desahogo. Estas tres categorías funcionan en la película sin tomar en consideración el género, la edad o la raza. Al contrario, los pocos personajes que pertenecen a la primera categoría rechazan cualquier gratificación basada en la represión, sea cual sea. Tal como hemos dicho más arriba, hay una subversión creada por la supresión de cualquier finalidad divina.

Los seres limitados a una existencia estrictamente corpórea forman el grupo más numeroso. No solo están los clientes del restaurante, el jugador de cartas bajo el puente de Colobane, el policía que fustiga a Mory con la mirada antes de pedirle una colilla, el homosexual Charlie y la horda de universitarios a la entrada de la Universidad. Todos están triturados por una tiranía del cuerpo que les transforma en eternos buscadores de un alivio siempre efímero. No respetan a nada ni a nadie. Matan a los animales por la carne; restringen la libertad de otros seres humanos para obtener la ilusión del placer sexual. Al principio de la película, por ejemplo, las dos mujeres que se pelean delante de la fuente lo hacen para tener derecho a una supervivencia apenas soportable. Los bueyes que rehúsan avanzar, a pesar de la amenaza de las navajas afiladas, también reclaman el derecho a la existencia.

En el grupo de personajes conscientes de su naturaleza humana, pero que no tienen capacidades creativas, incluimos a dos categorías, los niños y las mujeres, unos más numerosos que otras. Son víctimas potenciales, la mayoría

de veces reducidas al papel de espectadores. Así, al principio de la película, los niños asisten encantados a la pelea de las dos mujeres antes de correr detrás de la moto de Mory. Todos los miembros de ese grupo se saben deseados por los hombres, sea cual sea su condición, o por las mujeres acomodadas de la película. Les acecha la violencia, pero al contrario que la actitud de los personajes del primer grupo, no adoptan esa dinámica en el seno de su grupo. Tienen a evitar las aglomeraciones de sus verdugos potenciales y no paran de moverse. Salen corriendo con facilidad y siempre acaban por escapar de sus asaltantes.

El tercer grupo de personajes está compuesto por una sola persona, Mory. Es un personaje intermedio, al que define su rechazo por pertenecer a cualquiera de las dos formaciones anteriores, aunque comparta con ellas algunas particularidades. Las exigencias del cuerpo le acosan y también está endeudado con tía Oumy. La violencia no le es ajena: también lleva su rebaño al matadero. La angustia de la muerte no le es desconocida: los universitarios le amenazan con acabar con él. Sin embargo, al contrario de los personajes anteriores, los lugares cerrados no parecen molestarle: entra donde Charlie con la misma reticencia que las vacas del principio entran en el matadero; aunque rehusará encerrarse en la bodega del Ancerville. Visita los lugares cerrados para sobrevivir y los abandona en cuanto alcanza su objetivo. Mory lleva la etiqueta de la marginalidad. Para él, los animales no son simple carne, son los portadores del alma del país. Simbolizan la tierra magullada, los fracasos y la esperanza. No hay más que ver la cabeza de vaca que adorna su moto y que, cual fetiche, le sigue atado a la vida de pastor, a los espacios abiertos del campo, a un pasado duro, simple, productivo e intensamente vivido. *Touki Bouki* hace que los esqueletos de hombres y animales sean los signos más abundantes del país, fuentes de energía que asquean a los más débiles y atraen a los que necesitan algo más de la vida aparte de satisfacer sus deseos individuales. En la escena de la captura a la entrada de la Universidad, el rostro del universitario que finge agredir a Mory con el cráneo de vaca parece mucho más tenso que el de la supuesta víctima.

El camino del exilio lleva a Mory al descubrimiento de sí mismo y de los valores espirituales que encierra el país. El viaje proyectado le obliga a realizar un peregrinaje donde desaparecen los cuerpos para dejar sitio al alma del país. Al final de la película, el mal definido deseo de marcha se torna agonía, simbolizada por el cráneo de vaca partido, caído en el asfalto. El abandono de esta alma acarreará la pérdida de sus diversas identidades. A partir de ese momento, Mory sabe que está atado para siempre al país natal.

Touki Bouki: ¿es un buen título?

En el Dakar de los años setenta había una tienda llamada «Dakar Occasions». Vendían bienes de consumo importados de Europa, Estados Unidos y otros continentes. En los escaparates podían verse aparatos de aire acondicionado, ventiladores, espejos y objetos varios. En el interior se exponían muebles con el distintivo «muebles de Francia», neveras de todos los tamaños y armarios de cocina. Luego llegaron los ciclomotores y las vespas, las motos japonesas

y, por fin, los coches. Los jóvenes funcionarios, maestros de escuela o demás que querían comprar algo iban a la tienda y escogían el modelo sin decirselo a los vendedores. Luego buscaban a un intermediario, al que solían encontrar delante de la tienda, para hablar del precio del artículo deseado. En general, los intermediarios eran hombres endeudados y necesitados que se encargaban de regatear el precio con Dakar Occasions y podían conseguir el artículo a un precio inferior al de la etiqueta. Entonces bastaba con pagarle y esperar pacientemente un par de días la llegada del artículo en cuestión. Si el intermediario no desaparecía entretanto, el comprador se había ahorrado una cantidad nada despreciable. En uolof, los intermediarios se llaman «bukikat»; ayudar a alguien a conseguir un artículo en las condiciones descritas más arriba se expresa con el verbo «buki». Por lo tanto, «hacer el buki» significa ayudar a alguien a satisfacer sus sueños o ambiciones a costa de uno. La expresión implica una generosidad que roza la imbecilidad, pero solo es una impresión.

En *Touki Bouki*, el personaje que acaba por exiliarse no es Mory, sino Anta. En nuestra opinión, Mory actúa como un «bukikat» crítico. Este personaje, empujado por su sed de abrazar las diversas manifestaciones de la existencia en el Senegal de los setenta, hace ver, hace vivir a Anta, a los niños y a los espectadores de la película. Su presencia es el pretexto que Anta necesitaba para liberarse para siempre de las fronteras impuestas por el barrio de Colobane donde vive su madre, para abandonar unos estudios universitarios estériles. Solo a través de Mory, puede Anta reafirmarse con relación a todos los hombres de la película. Gracias a sus sueños nada realistas, Mory le ofrece la posibilidad de dejar atrás la pobreza diaria exiliándose; y la gente que conoce a través suyo (Charlie) le entrega la posibilidad material de hacerlo. En otras palabras, Mory permite a Anta verse como otra, proyectarse hacia el futuro, plantearse objetivos y cumplirlos... a su costa.

Cuando el Ancerville se desliza lentamente por las aguas del puerto de Dakar, llevándose a Anta, Mory se queda para asumir el peso del fracaso del nacionalismo. Se aleja de la costa donde se ubica el gobierno para volver con el ganado al que abandonó en medio del campo. Los hombres del comisario Mambéty le buscan por robo. Charlie quiere encontrarle para darle «masajes», el policía de las arenas para pedirle cigarrillos. Y tía Oumy no le ha perdonado la deuda que contrajo en su restaurante. Pese a todo, Mory decide quedarse. A partir de entonces, se siente invadido por una visión de este espacio que no excluye ni privilegia las cosas francesas o estadounidenses, dándoles un lugar en el modo de vida de una población arrinconada. Su moto, probablemente japonesa, ha quedado hecha añicos en un accidente. Los coches, como le demostró su experiencia como político, solo son artificios del poder para adeptos a la jactancia y campeones de la vacuidad intelectual. Las preciosas mansiones a orillas del mar albergan «hienas» podridas de dinero, esclavas de las debilidades del cuerpo, que alargan sus tentáculos hacia una juventud abandonada. A la carrera, sus pies golpean el asfalto contra el que se rompió el cráneo de vaca fetiche. Se desata la corbata, se desabrocha la chaqueta a medida que se acerca a las callejuelas arenosas que había dejado atrás. Ha llegado el momento de volver a ponerse la ropa de pastor.

Hyènes (1992)
o la tenaza de la globalización



En *Hyènes* (Hienas), Djibril Diop Mambéty se vuelve más reivindicativo, más impaciente ante una África empobrecida por la corrupción, roída desde dentro por dirigentes políticos turbios. La cámara es más inquisitiva, la intriga más mordaz, la denuncia más acusadora. El cineasta lanza miradas distantes, acompañadas de sonrisas sarcásticas, hacia sus compatriotas senegaleses. *Hyènes* fustiga a las «hienas» de la situación poscolonial, plasma sus costumbres y documenta sus meteduras de pata. Es una obra de antropología política; una película que, a pesar de la magnificencia de las imágenes y de la banda sonora, ofrece al cinéfilo africano y de otros continentes un cuadro alarmante del empobrecimiento material y moral que castiga a África. Sin embargo, el guión es una adaptación de una obra de teatro de un autor suizo alemán, Friedrich Dürrenmatt, a quien está dedicada la película.

El motor del honor

Un hombre y una mujer de avanzada edad que crecieron juntos en Colobane y tuvieron un idilio, vuelven a encontrarse después de muchos años. Draman Drameh, el hombre se sorprende cuando reaparece su ex amante. Linguère Ramatou, al contrario, tenía planeado regresar desde el día que la obligaron a dejar la pequeña ciudad de Colobane al quedarse embarazada de Draman, ya que este no quiso reconocer su paternidad.

En el exilio, Ramatou vive en países donde los rumores se desmienten mediante la palabra escrita. El bebé que lleva en el vientre apenas vive un año. Está sola, recorre toda Europa, cambia a menudo de dirección, se prostituye en todas las grandes ciudades del viejo continente. El avión en el que

Escena de la película *Hyènes* con Ami Diakhaté y Kaoru Egushi (1973).
Fotografía cedida por Teamour Diop Mambéty. © Maag Daan Crossmedia.

En 1993, durante una entrevista que siguió al visionado de *Hyènes*, Djibril le dijo a un periodista: «Para mí, una película debe ser como una bomba de emoción, un estallido —no debería ser una alegría que aspire a hacer olvidar la realidad, sino una alegría para llevar un bonito sueño a la realidad». «Interview with Djibril Diop Mambéty - Southern African Film Festival 1993». Disponible en <http://itutu.com/djibril/Interview.html>, p. 3.

vijaba se estrella y es la única superviviente entre cien pasajeros. Más tarde dirá que tiene una vida «tenaz». Transcurren años de litigio antes de que reciba una generosa compensación de la compañía aérea y sea «más rica que el Banco Mundial». Decide regresar a Colobane y lavar su apellido de estigmas fosilizados en la memoria popular. Para conseguirlo, pide la cabeza de su antiguo amante a cambio de cien mil millones, nada menos, para los habitantes de Colobane.

Ramatou es una Anta en potencia. Fue la víctima sexual de un hombre, se ha enriquecido a pesar suyo y ahora intenta destruir el espíritu, el cuerpo y la herencia de sus antiguos verdugos. Cada uno, en Colobane, vive el acontecimiento como una fuente de pesadillas. El primero es Draman, cuya hora parece haber sonado; luego están los políticos que no pueden hacer frente a Ramatou y, finalmente, las mujeres que la admiran, le tienen miedo y desean su generosidad.

Draman es realista. Al principio, le ruega a Ramatou que le perdone la vida antes de exigir protección de las autoridades. Harto, acaba por aceptar su suerte y adquiere una fuerza que atemoriza a sus interlocutores. Apoyada por sus miles de millones y animada por una profunda sed de venganza, Ramatou impone a Colobane los interlocutores que más le convienen. Aleja al profesor y al doctor para crear una distancia implacable entre ella y las élites de la ciudad. Colobane ya no es la sociedad virtuosa de antaño. La pequeña ciudad, cuya rectitud inspiró a los bardos de la tradición (Yandé Codou Sène), de la modernidad (Léopold Senghor) y dejó maravillados a los dignatarios extranjeros (la reina de Inglaterra), ya no existe. No hay nada sagrado; ni el honor de años pasados, ni la dignidad de los Guelwaar y menos aún el respeto por la dignidad humana. La pobreza y la mentalidad de subsidio han reducido a sus habitantes a comportarse como esclavos dispuestos a ofrecerse al primero que pasa. Los dirigentes de la ciudad se han convertido en marionetas que no vacilan en inclinarse ante el poder del dinero; sus hijos se han transformado en aprendices de pedigüños. El desafío que lanza Ramatou no deja indiferente a nadie. Interesa a las iglesias y a la mezquita, a los marginados y a los dirigentes políticos, a los intelectuales y a los analfabetos. Sin embargo, aparentemente, el desafío quedará sin respuesta.

Ramatou es consciente de jugarse la última carta: si pierde la apuesta quedará excluida para siempre jamás de los anales de Colobane. Incluso podría dar pie a fábulas legendarias acerca de la incorruptibilidad de aquellos que quiso destruir. Pero una victoria expondría la prostitución sistemática de los intereses vitales de la ciudad al servicio del disfrute más infame de los occidentales. El lema de Ramatou podría resumirse así: destruir al otro o perecer. La exprostituta de ciudades europeas lanza un reto a la ética de Colobane. *Hyènes* es una película audaz. Subleva a unos, maravilla a otros, pero siempre fascina²⁸ por su intriga insólita e intensa. En *Hyènes*, Djibril Diop Mambéty es juguetón, colérico, impaciente, sarcástico y fiel a los personajes virtuosos a pesar de su total pobreza, que nada pueden esperar de una república venida a menos y de una globalización bastarda.

Tres ejemplos de protagonistas

El drama de Draman Drameh-Linguère Ramatou es el pretexto que escoge el cineasta para describir a varios miembros de la comunidad reñidos con su conciencia. El protagonismo es triple: están Linguère Ramatou, Draman Drameh y el abogado de la primera. Los tres personajes apenas se ven en la película, apenas se hablan, sobre todo Draman y el abogado, pero lo saben todos unos de otros. Observan las veleidades de sus conciudadanos. Les tachan de hienas hambrientas cada vez que Draman abre la tienda. Linguère y el letrado ven a Draman como un condenado a muerte al que despedazan durante la agonía. Draman se ve a sí mismo como una víctima de la anciana y un mártir. Morirá sereno, víctima de la hipocresía de Colobane.

Draman desafía a sus antiguos amigos y vecinos porque rehúsa suicidarse, como se lo pide el alcalde, o exiliarse y desaparecer, como se lo pide el notable religioso. A él también le gustaría superar el obstáculo de una decencia basada en el decoro social e invitar a Colobane a reconocer el fracaso moral en el que está atascada. Nadie, excepto el profesor y el Príncipe de las Tinieblas, se atreverá a hablar con él de su «ejecución». Para Draman, las miradas, la cortesía habitual, las palabras amables, solo son armas de condena. Las amas de casa siguen haciendo cola delante del mostrador para comprar a crédito, y él sigue dándoles caramelos para los niños, preguntando por sus maridos y prometiendo ir a verlas como si nada estuviera pasando. Cuando cierra la tienda por última vez, les cede la mercancía y les pide que se aseguren de que no le falte de nada a su familia. No baja la mirada delante del alcalde, que ha venido a pedirle que se suicide y le da la espalda para hacer el inventario de la tienda. Ahora solo le interesa la posteridad. Acabará despidiéndole con una botella de whisky caro. Cuando el profesor llega para apiadarse de él, Draman le tranquiliza y le ofrece un coñac.

Draman y Ramatou compiten en diseños maquiavélicos. Draman es un traidor al que mueve el egoísmo y la cobardía. Practica un culto tan devastador como el que descubrimos en *Touki Bouki*. Linguère Ramatou se agarra a la venganza con la pretensión de dar una lección de virtud, a la vez que destruye cualquier posibilidad de cohesión en Colobane. Draman fue una hiena. Ramatou se ha convertido en la hiena por excelencia que usa la depravación de la ciudad para destruir su futuro. Aprovecha el momento de amnesia histórica creada por la «máquina infernal» de la globalización para imponer su ley en Colobane. Finge aportar dinero para mejorar las condiciones de vida de los habitantes, pero a cambio les pide que participen en un asesinato. Draman, la hiena de antaño, quiere enterrar el pasado y hacer del presente un momento ahistórico. Después de casarse con una mujer que le garantizaba la satisfacción material y sexual, se entregó al único comercio legítimo que conocía, la venta de ultramarinos. La pobreza y la ociosidad de los demás le han convertido en un hombre influyente, honrado, de palabra y con una vida bastante tranquila.

Linguère Ramatou se transforma en su aliada circunstancial y, como él, basa su poder en las carencias endémicas de la ciudad de Colobane. También

para ella, el cuerpo es fuente de placer, de sufrimiento y el instrumento que le permite dominar a los demás. Mantiene a una tropa de cortesanas a las que viste con su nutrido vestuario. Y para darse aires místicos, se pasea por la ciudad en compañía de una joven asiática vestida al estilo Michael Jackson y que lee el *Herald Tribune*. Tanto Linguère Ramatou como Draman Drameh se han enriquecido con el cuerpo de los demás.

La asfixia de la globalización

Colobane es un pequeño enclave en África. La ciudad tiene alcalde, pero no Ayuntamiento. Los concejales se reúnen en ruidosos edificios coloniales. Como en cualquier pequeña ciudad orgullosa de serlo, hay un maestro y alumnos que aprenden los rudimentos del idioma francés mientras padecen la formación tradicional de los chicos circuncidados. Pero no hay un edificio donde el maestro pueda dar clase a sus alumnos. Las calles datan de la época colonial y cuando son practicables, están llenas de badenes y de baches. Las autoridades de la ciudad se mueven en carretas de abigarrados colores. Sin embargo, para dar la bienvenida a un personaje que rivaliza con el Banco Mundial, aparecen cochazos no se sabe de dónde. Colobane tiene un cuerpo de policía al mando de un general, una armería, suboficiales, un cuartel general, pero no hay centro de salud.

Hyènes denuncia el efecto de la globalización²⁹ en los países del Tercer Mundo. Aquí no se habla de la libertad de movimientos, de la ubicuidad que moldea una y otra vez las identidades. Colobane es un mundo donde, de la noche a la mañana, unos individuos riquísimos han reducido el gobierno local a la impotencia más absoluta. Un mundo donde la legalidad se aparta ante el poder del dinero. Un mundo donde los principios de la democracia, de la moral, de la sanidad o de la seguridad pública se sacrifican ante los requerimientos de la supervivencia material. La ciudad de Colobane, donde vive Draman, no conoce los medios de comunicación ni las elecciones. Los rumores y otras formas de comunicación oral son los métodos favoritos para llegar a la población. Las noticias se difunden de boca a oreja en la tienda de Draman, en la calle o en las dunas de arena. Linguère Ramatou trae televisores, radios y otros electrodomésticos para ganarse la confianza de las mujeres. Pero en ningún momento se ve un repetidor o un poste eléctrico. En esta pequeña ciudad sin electricidad, el alcalde exige que se le entregue (a crédito) una máquina de escribir marca Remington. Pero tampoco parece haber secretarios o secretarías. El teléfono, hoy en día algo habitual en las ciudades africanas, brilla por su ausencia. Los milicianos se comunican mediante walkie-talkies casi inaudibles debido a las interferencias. Pero algo queda patente: la globalización ha instaurado en los habitantes la dependencia económica y representa una droga que les tritura el vientre y las papilas gustativas. Hay tabaco de la marca Prince Albert, se bebe calvados Simon, el alcalde se decanta por los puros cubanos, y las amas de casa tienen arroz, pasta y tomates. Todos, ociosos y derrotistas, se abandonan a los placeres del gusto y de la tripa. Todos, excepto el Príncipe de las Tinieblas, que recorre las dunas a paso lento.

30

Durante un discurso de bienvenida dirigido a Linguère, el griot de la ciudad dice lo siguiente: «Nosotros, gente de Colobane a la que todos habían abandonado, damos la bienvenida hoy a Linguère Ramatou. Los trenes, las autoridades, los aviones, todos nos han abandonado».

31

En una obra reciente, Colin Legum realiza la siguiente evaluación de la vida en el continente: «El 77% de países africanos tiene el índice de desarrollo humano más bajo... África se empobrece más cada año. En el África subsahariana, la renta per capita bajó de 563 dólares en 1980 a 485 dólares en 1993. Se estima que en 1990, 216 millones de personas vivían en la pobreza. Se cree que en el año 2000 la cifra alcanzará los 304 millones. En el África subsahariana, más del 6% de la población vive por debajo del umbral de la pobreza. Estudios in situ revelan que en las poblaciones urbanas, esta cifra crece rápidamente. Entre los más afectados por la pobreza están las mujeres y

En Colobane, la globalización es otra artimaña de Occidente para asentar mejor su dominio en el continente más desprovisto del mundo. La ciudad no puede disfrutar de las consecuencias sociales procedentes de la abolición de las barreras comerciales y estatales, aunque padece las consecuencias económicas. La libre circulación de mercancías, capitales y hombres se revela como una aberración. Ningún hombre de negocios, ni siquiera local, abre una empresa en Colobane³⁰. El Estado se ha liberado de cualquier responsabilidad social con la excusa de una rentabilidad deficiente. La liberalización de los reglamentos es una burla de las reglas de seguridad más elementales y entrega la población local a verdugos que ponen precio a sus cabezas³¹.

La supresión de las fronteras es un mito. Unas calles arenosas atraviesan Colobane, pero las carreteras no llevan a ninguna parte. Al principio de la película, el alcalde dice que Saaraba³² está más lejos, pero nada en la película prueba la existencia de ese lugar. Si Saaraba existe, mantiene vínculos muy distantes con Colobane. Nadie ha llegado de allí y nadie planea ir, ni siquiera la conocen. Las carreteras de Colobane son circulares, siempre se vuelve al punto de partida, no se abren nuevos horizontes. Draman lo ilustra perfectamente cuando, detrás del volante del coche que acaba de comprar su hijo, acaba al pie de los acantilados de la ciudad y solo puede dar vueltas alrededor del Príncipe de las Tinieblas.

De hecho, Colobane es una ciudad de la que no se puede escapar. Los personajes de Djibril Mambéty, habitualmente tan ágiles, tan dados a la huida, pierden el impulso en este torbellino. Se quedan clavados en esta tierra amarillenta y ocre, ociosos, inmóviles y apáticos, mientras viven en la interminable espera de un más que improbable maná. Son rehenes de una estructura económica mundial que apenas conocen. Ya no creen en sí mismos, han abandonado cualquier iniciativa local; están convencidos de la superioridad física y militar del otro. En este contexto trufado de carencias, intentan con dificultad salvar el poco honor que les queda.

El bestiario de *Hyènes*

Hyènes es una película cuya estética se nutre de los cuentos uolof que inspiraron *Les Contes d'Amadou Coumba*, de Birago Diop. Su bestiario cumple una función alegórica, desmenuzada a lo largo de la película.

Al principio, el pesado andar de los elefantes llena la pantalla con sus enormes patas de uñas rugosas. Avanzan lentamente, sin preocuparse por la cámara, indiferentes al paso del tiempo. Las hembras ralentizan la marcha para ayudar a las crías. Algunas mueven sus grandes orejas para alejar a las moscas, los mosquitos o parásitos que les persiguen todo el año. Los paquidermos también clausurarán la película, después de que el realizador haya demostrado que ante una globalización demencial, las únicas soluciones viables son las que nacen de los hombres, las mujeres y los niños de Colobane. Los elefantes constituyen un valor estable en toda la película. Su existencia, costumbres y afecto por la tierra agrietada desafían al propio tiempo. No ceden a la intemperie ni a la muerte que les espera en la punta de una flecha traidora,

las familias dependientes de una mujer. Se estima que entre 1978 y 1980, el índice de paro alcanzó el 22,8%, y se prevé que alcanzará el 30% en el año 2000. Se estima que las personas subempleadas alcanzan los cien millones. El índice de subempleo de menores de 25 años es especialmente alarmante. Las carencias alimenticias y la subida de los precios de los alimentos tienen efectos devastadores para la alimentación y la salud de la población. Entre 1980 y 1991, el número de personas que consumía el mínimo de calorías necesarias (1600-1700) pasó de 99 millones a 168, es decir un aumento del 70%. De los 177 millones de niños desnutridos en el mundo, 30 millones viven en el continente africano... *Africa since Independence*. Bloomington: Indiana University Press, 1999, pp. 51-52.

32

La gran ciudad.

33

Ver Tom Amadou Seck, *Le Sénégal et le défi de la mondialisation*, ibid.

34

Draman Drameh es un pordiosero al que la vida le ha sonreído. Se casó con una mujer adinerada que le dio herederos, dinero y le salvó de la soledad en que viven sus antiguos compañeros. De naturaleza oportunista, no desaprovechó la ocasión para vivir cómodamente; se convirtió a la ética capitalista y ahora es un hombre respetado por una comunidad asolada por la pobreza. Entregado a la gratificación del momento, no considera que el pasado deba actuar en el presente y menos perseguirle, más vale encerrarlo y olvidarlo en las mazmorras.

ni siquiera ante los numerosos parásitos que se pegan a su piel para chuparles la sangre.

Al principio y al final de la película, su marcha pausada desemboca en la marcha lenta y silenciosa de los pordioseros, las víctimas de parásitos como el alcalde, Linguère Ramatou, el jefe de protocolo y los griots de cualquier castaña. También sufren por la intemperie y se esfuerzan en sobrevivir mal que bien ante la globalización depredadora³³. Y protegen a los suyos, sobre todo a Draman Drameh³⁴. La locura les acecha³⁵. El tiempo les somete al maltrato de la edad, las enfermedades, pero nunca consigue deshacerse totalmente de ellos, al menos eso dice la película. Son hombres atrevidos: no vacilan a la hora de amenazar al alcalde. Son hombres aguerridos que saben manejar la navaja. Y al igual que todos los personajes principales de Djibril Diop Mambéty, son solitarios. Siempre están presentes en las reuniones políticas, aunque un poco aparte de la muchedumbre. Aplauden cada vez que el político acaba una frase. Son testigos a punto de transformarse en actores. Escuchan con atención cuando Draman es promovido a alcalde y promete ayudar a todos en Colobane. Observan en silencio las muecas del alcalde y la indiferencia de las mujeres frente al inolvidable chantaje de Linguère Ramatou. Intercambian susurros cuando la anciana afirma con voz alta y clara que «de ahora en adelante todo puede comprarse en Colobane». Saben que son marginados y, de momento, no ponen su condición en tela de juicio. Pero protestan enérgicamente cuando las decisiones se hacen peligrosas. Siempre que pueden se divierten a expensas de los demás. Entre ellos hay pintores, griots historiadores y músicos. Al final de la película, ellos y no los milicianos, protegerán a Draman Drameh.

En *Hyènes*, el bestiario de Djibril Diop Mambéty se adorna con un animal cuyo parecido con el hombre y cuyas mímicas deleitan a los lectores de *Les Contes d'Amadou Coumba*, de Birago Diop: nos referimos al mono. Simboliza el engaño, la mentira y la travesura. Es un parásito divertido que no tarda en explotar la tontería o la ingenuidad de los demás. El mono y la hiena no suelen coincidir en las obras de Birago Diop, pero ambos comparten el culto inveterado por lo inmediato. Se diferencian porque uno (el mono) es un estratega de gran habilidad, mientras que el otro (la hiena) es un bruto. El mono, un animal débil, no se enfrenta directamente a sus enemigos. Lucha mediante artimañas. Sus intenciones salen a la luz en las implicaciones de su discurso, no muy claras, es verdad, pero nunca contradictorias. Y, finalmente, el mono es un oportunista y no dudará en incomodar a alguien para alcanzar sus fines. Al contrario que a las hienas, los agonizantes o la carroña no le atrae. Aparte de la ambigüedad textual, el mono no somete a sus interlocutores a una manipulación nociva. Es un ser que sobrevive a través de la resistencia.

En *Hyènes*, el mono es la fuente de los escasos momentos de distensión. Imprime un ritmo apareciendo en momentos clave y al final de la película, contoneándose detrás de los pordioseros hacia el lugar de la ejecución. El mono es el doble de Draman y anticipa el golpe de los pordioseros para salvar a su amigo y bienhechor contra la voluntad de la anciana. Al principio de la película, el plano del mono introduce el reencuentro entre Draman y Lat Koura. Luego,

35

En la película, el pordiosero que asiste a la reunión del consejo municipal después del embargo del Ayuntamiento funciona más o menos como el personaje del loco en *L'Enfant noir*, de Camara Laye, o *Sarzan*, de Birago Diop. Es el único que cruza la vía férrea que delimita Colobane; el único que se alimenta por sus propios medios; el único que se atreve a mirar los restos de Draman después de la «ejecución». Se pasea por las dunas con la escopeta en bandolera y unos cuantos pollos atados a la cintura y asiste inesperadamente a la salida del séquito de Linguère hacia la Gran Mansión. Observa con perplejidad a sus compañeros saquear la tienda de Draman; mira con cierta desilusión el espectáculo de la crisis temporal de Draman y se aleja en cuanto las mujeres se precipitan hacia el mostrador del perturbado tendero para llenar sus cestos.

el mono gesticula y baila con Draman y los pordioseros, balanceándose al son de una música afrocubana y esboza el mismo paso que ellos. Cuando Draman, rodeado de «clientes» hambrientos, rompe los envoltorios de las mercancías, el mono coge una banderita francesa e intenta desgarrarla. Finalmente, el mono, como Draman, va hacia el lugar de la ejecución al final de la película. El hombre lo hace con paso resignado y firme; el mono, con paso cómico y alegre.

Las hienas están por doquier en la película. Aparecen en la pantalla cuando Draman cede a las presiones de la autoridad religiosa e intenta exiliarse de Colobane, donde nació, creció y se hizo adulto. Avanzan en línea recta, desgarrando el silencio de la sabana con sus chillidos. Se acercan a Draman y este cae entre los raíles desiertos, adoptando la única posición en que puede convertirse en presa de una hiena. De pronto, iluminados por antorchas alzadas en alto, aparecen los pordioseros, que llegan para «manifestar su agradecimiento» a un viejo amigo. Unos griots insólitos siguen rompiendo el silencio de la noche hasta que se oye la voz de Draman, sorprendido de ver a tanta gente reunida para despedirle, dado que solo la autoridad religiosa estaba al corriente de su marcha. Unos pájaros nocturnos gritan. El tren silba por última vez, a punto de irse. La manada de hienas prolonga el silbido mostrando unos colmillos afilados. Cuando los pordioseros se alejan de la estación detrás del jefe de protocolo de la ciudad, las hienas también se retiran hacia la selva como para protegerse de un peligro que pudiera aniquilarlas. Esta secuencia convierte a Draman en un moribundo que de pronto recobra la lucidez. Un condenado a muerte que recusa su óbito y desafía a los cómplices de su veredicto para que den la cara.

El bestiario de *Hyènes* no se limita únicamente a los cuadrúpedos. También incluye a buitres y búhos con un estatuto más o menos estable durante la película. El búho aparece en tres ocasiones. La primera vez cuando Draman, abatido, sale de la iglesia y va hacia la estación. La segunda, a su llegada a la estación, entre dos tomas en que las hienas olfatean el aire, dispuestas a atacar. La tercera, cuando se queda solo ante las vías después de que el tren se haya ido. El búho marca los pasajes lúgubres de la película proyectando en la pantalla una mirada suplicante, desolada y, a fin de cuentas, bastante reprobadora. La cámara le rueda de frente en dos ocasiones para mostrar un pico apenas visible entre las plumas negras, unos ojos negros como la noche, y de perfil, expuesto a la brisa fresca. Es el testigo nocturno de los sinsabores de Draman; un ser que asiste, impotente, a la fagocitosis de un hombre.

La posición de los buitres es más ambigua. Por una parte, funcionan como símbolos de libertad y como los sueños de Draman para detener el tiempo huidizo. En la escena del aula al aire libre, simbolizan el ideal de libertad y de independencia que intenta inculcar el profesor a sus iniciados o alumnos. Por otra parte, los buitres evocan la avidez y la vulnerabilidad de los adictos al mínimo esfuerzo. Aparecen en pantalla siempre que se puede sacar algo a cambio de nada. Por ejemplo, durante la reunión del consejo municipal en el lugar llamado «antro de las hienas», los buitres en el cielo anuncian la llegada de la administración urbana a los edificios medio derruidos. Cuando los hombres se

36
Sheila Petty,
«Whose nation
is it anyhow?»
The politics
of reading
African cinema
in the West»
en *L'Afrique et
le centenaire*,
p.189.

detienen y se preparan para deliberar, los buitres se posan en el suelo y estiran sus largos cuellos desplumados. El alcalde, vestido con traje oscuro y camisa blanca, parece imitar el blanco de debajo de las alas y el oscuro plumaje de las aves carroñeras. El hombre anda con la cabeza alta, la mirada lejana y ladina, como los buitres en busca de carroña. Empieza a hablar casi simultáneamente al graznido de los pájaros.

Canciones y otras demostraciones orales en *Hyènes*

37
Puede
consultarse la
obra monumental
de Isidore
Okpewho,
*African Oral
Literature:
Background
characters and
Continuity*.
Bloomington:
Indiana
University Press,
1992.

Hyènes, según Sheila Petty, «asocia felizmente la forma universal de una narración trágica con la del simbolismo africano y, por lo tanto, recrea un género (el teatro costumbrista) para denunciar la corrupción, el consumo a ultranza; alentar la responsabilidad social y el sentido del honor»³⁶. Esta combinación reposa en una práctica híbrida de contextualización y significado. La estética de la película se alimenta con las formas de expresión oral de las comunidades africanas y, usando un término perteneciente a la lingüística, puede describirse como «relexificación». Las canciones más significativas pertenecen al profesor. De hecho, no canta, recita (re-cita) los momentos potentes del drama. Sobresalen dos canciones o recitativos, al principio de la película y justo antes del desenlace del drama.

38
Cantos
iniciáticos de los
circuncidados.

39
Traducción en
francés del
autor.

En la primera, la letra presenta a los pájaros que pueblan el cielo de la película, orienta la mirada de la cámara y amplía la de los espectadores. Al contrario de la práctica habitual de recitación/re-citación de los cuentos orales africanos³⁷, la voz del profesor en una situación no delimitada difiere poco de su voz en una situación enmarcada. En cualquier caso, es más melodiosa durante la recitación/re-citación y estructura la acentuación del uolof con una entonación melódica propia del canto iniciático, aunque nunca se aleja del ritmo habitual del idioma uolof. Nos parece que hay una razón obvia para explicarlo: el profesor usa un registro de cantos basado en la improvisación y en el que la claridad del mensaje, generalmente controvertido, no quiere ceder ante la forma melodiosa. Las sesiones de *kassak*³⁸ suelen tener lugar de noche, a la luz de una hoguera y no se basan en letras establecidas de antemano. En estas sesiones participan jóvenes que conocen los temas de los cantos de iniciación, sus ritmos habituales y que tienen reconocidos dotes de improvisación. Algunos compiten alrededor de un tema en particular. Otros aprovechan para acallar a un adversario. Los hay que también expresan su amor a una joven que se encuentra entre el público. La improvisación de estos cantos suele dar lugar a letras que el decoro habitual intentaría reprimir. Antes de entonar un canto, se golpea el suelo con dos palitos.

Cuando el profesor entra en escena por primera vez en *Hyènes*, se encuentra en una especie de jardín, lleva dos palitos en la mano y los circuncidados están ante él. Entona un canto dirigido a los circuncidados y lo puntúa con gestos cuando se va el jefe de protocolo, que ha venido a anunciar la reunión del consejo municipal en «el antro de las hienas». El canto dice así:

«Alza el vuelo, hombre protegido por los fetiches,
vuela, vuela lejos, elegido por los fetichadores»³⁹.

Los versos del profesor son en realidad un juego de palabras que resume, orienta y amplía el drama de la película hacia un desenlace casi picaresco. A nuestro entender, se basa en un proverbio uolof que suele decirse con cierta amargura: «Dios tiene la mala costumbre de conceder caballos a quien no sabe montar». Los versos del profesor valen para los jóvenes de los que cuida; para el alcalde, que a pesar de su expresión autoritaria es echado de su casa por su mujer; también para la misma Linguère Ramatou. Este recitativo recuerda a otro proverbio más transparente y más frecuente entre los uolof: «No basta con querer marcharse, también hacen falta los medios». Linguère tiene los medios económicos necesarios, pero le faltan las fuerzas físicas e intelectuales. Las precauciones que toma antes de llegar a Colobane son inútiles en realidad, solo la comprometen. Junta sus millones; manda buscar al antiguo juez del tribunal de Colobane; se rodea de un nutrido séquito de mujeres para exhibir sus riquezas, pero no se le ocurre armarse intelectualmente y acaba siendo víctima de las estratagemas de los habitantes más desprovistos de Colobane, los pordioseros. En nuestra opinión, Draman está vivo al final de la película. Puede que haya ido a encontrarse con Khoudia Lô, en Saaraba⁴⁰; quizá se esté paseando en el 2 cv que Linguère vendió a plazos a Mory.

El segundo recitativo del profesor consagra la resolución del conflicto moral de Draman y el principio del «reino de las hienas». Tiene lugar después de la confesión de Draman, cuando el profesor, con una botella de ginebra en la mano, se dirige hacia el exterior de la tienda por una puerta lateral. Ya sobrio, anda en línea recta dentro de un espacio delimitado por los pordioseros, eternos testigos, y por el mono, amo de la astucia que protege de las hienas. En la puerta principal de la tienda, el alcalde y sus acólitos adoptan una formación de escuadrón para anunciar a Draman la condena a muerte. Por primera vez, los pordioseros están en la barrera, sentados en cómodas sillas ante unas mesas cubiertas de manteles ceremoniales blancos, decoradas con jarrones de flores en el centro. Con sus sombreros de copa, aparentan ser dignatarios en un café-teatro. El profesor, que canta, se detiene un momento frente a ellos y los observa antes de seguir su camino. Los pordioseros le miran en silencio, pero no se vuelven para verle mientras intenta deshacerse del mono, antes de desaparecer detrás de la tapia de la tienda. Les llega su voz, clara y dramática:

«El león rey de la jungla murió anoche.

Sí, ¡muerto está!

Los monos se burlan de nosotros,
para las hienas somos un espectáculo⁴¹».

Este segundo recitativo del profesor forma parte del espectáculo oral y del café-teatro. El profesor penetra e invade el espacio reservado a los espectadores. Nada los separa, el cuerpo del actor casi roza las piernas del público. Su voz tan cercana vibra en los tímpanos; las palabras que desgrana adquieren un sentido inmediato que no puede dejarlos indiferentes. Por eso, cuando el profesor, con la mirada fija en el público, afirma que «los monos se burlan de nosotros», el pronombre solidario cobra pleno sentido. De hecho, el profesor exhorta a los únicos depositarios de la poca moral restante a que acepten el

40

En una escena que precede el diálogo final con el profesor, Draman, emocionado, intenta convencer a su esposa para que se vaya a Saaraba con sus hijos antes de que sea demasiado tarde: «Querida, yo en tu lugar, pagaría mis deudas. Me llevaría a los niños a Saaraba, a casa de la abuela con el resto de la familia. Me marcharía antes de que fuera demasiado tarde, porque aquí va a ser un infierno».

41

Traducción en francés del autor.

42
 Frank Ukadike
 «The Hyena's
 Last Laugh: A
 conversation
 with Djibril Diop
 Mambéty», en
Transition 78,
 Vol. 8, no. 2,
 1999, pp. 136-
 153.

desafío de Linguère y del alcalde para salvar la dignidad de Colobane. La primera frase remite al final de la película: Draman ha zanjado el conflicto que le oponía a Linguère, ha llevado a cabo su propia pesquisa y se ha inmolado solo tal como le ordenaba su conciencia. Lo que queda de él, para aquellos que aún piensan en matarle, no es más que un caparazón hueco que se burla de las moratorias de los ciudadanos más notables de Colobane.

En una entrevista que concedió a Frank Ukadike⁴², Djibril Diop Mambéty dijo de *Hyènes* que era una película pesimista que mostraba los efectos de la debacle social engendrada por lo que definía como «la locura del poder» o «la locura del dinero». Creemos que el pesimismo de *Hyènes* es comedido, ya que el realizador nunca muestra un cuadro macabro del África moderna, no cae en el afropesimismo. Paralelamente a la corrupción moral denunciada por Mambéty a golpe de cámara, se esfuerza en mostrar que la locura del poder nunca podrá con «el poder de la locura», el poder de la inteligencia, del sueño anclado en formas de creación oral, en los valores orales de poblaciones hambrientas, apáticas, engañadas por una globalización altiva. *Hyènes*, como el mismo Djibril Diop Mambéty dijo a Ukadike, podría ser la continuación de *Touki Bouki*. Han desaparecido los universitarios revolucionarios, intransigentes con las imposiciones ideológicas; la universidad no tiene cabida aquí, como tampoco la opción del exilio, pero permanece la capacidad intelectual y la desenvoltura que Mory comparte con los pordioseros ante los imperativos de una supervivencia despiadada. El arte y sus practicantes son los temas de las dos últimas películas de Mambéty, *Le Franc* (1994) y *La petite vendeuse de soleil* (1999).

El artista en la poscolonia:
Le Franc (1994) y La petite vendeuse de soleil (1999)



Silencios audibles

A lo largo de nuestros comentarios hemos hecho hincapié en la ausencia de diálogos en pasajes que otros cineastas habrían amueblado con intercambios verbales. En *Contras' City* (1968), la arquitectura de la ciudad, unas veces europea, otras de estilo sudanés, o parecida a las favelas brasileñas, ocupa el encuadre de principio a fin de la película. *Badou Boy* (1970) muestra otra perspectiva. Las excursiones del personaje principal por el espacio urbano que le estaba prohibido convierten la ciudad africana en un espacio puesto en tela de juicio. En *Touki Bouki* (1973), el poder del sueño retira la palabra a Mory y a Anta, que solo vibran a través de las pulsaciones de un futuro incierto. ¿Qué ocurre en *Hyènes* (1992)? Los pordioseros de Colobane apenas hablan, intercambian susurros. Linguère Ramatou, altiva y desdenosa, no es dada a conversar, limitándose a escupir instrucciones a Gana mientras saborea su pipa entre las dunas y contempla un mar oleaginoso. Khoudia Lô y las otras mujeres viven en completo silencio, excepto cuando llega el momento de compartir prematuramente el botín dejado por Draman. Es interesante deducir que Draman es el personaje más hablador creado por Djibril Diop Mambéty. Bromea con los amigos, se ríe con ganas de las mezquindades de antaño, habla confidencialmente y, a lo largo de la película, pregunta por la salud de sus clientes. Sin embargo, él también se recoge en largos momentos de silencio y soledad en medio de la desbandada general⁴³.

La mayoría de los personajes de *Hyènes* se repliegan sobre sí mismos. No les basta la seguridad que satisface a sus compatriotas, buscan otra cosa. Son

43
Ver la primera escena de la segunda parte de la película, cuando Draman, consciente de que el fin se acerca, está sentado en una roca, con la mirada perdida en un horizonte que ya no ve. Mientras pasan los títulos de crédito, su cuidada barba blanca y sus cabellos también blancos contrastan con su piel negra y con los ojos enrojecidos por la falta de sueño. La imagen de una hiena que brinca en la llanura con una piel negra entre las fauces, entrecorta el retrato de Draman.

muy conscientes de los ruidos, acciones y gestos que les rodean. Su silencio es aún más chirriante porque todos se mueven en un universo lleno de los ruidos de la vida cotidiana. En *Badou Boy*, a partir de los primeros minutos, los personajes se mueven al son de una música «jazzeada». En *Touki Bouki* se contonean al ritmo de una melodía pastoral o intentan trabajar a pesar del llanto insistente de un bebé.

A nuestro entender, en las obras de Djibril Diop Mambéty, el ruido sirve de indicador dramático. Protege a los personajes de los peligros inminentes. Invita a los espectadores a apreciar los límites de los marcos disponibles para Anta (*Touki Bouki*) o Sili Laam (*La petite vendeuse de soleil*). El ruido en *Contras' City* es la parodia de la implantación occidental realizada de modo hegemónico. La inminencia de la muerte en *Touki Bouki* se expresa mediante el largo mugido de las vacas aterrorizadas. La libertad recién conquistada de Mory se traduce por el ruido de una moto perseguida por los gritos de los niños. En *Hyènes*, la llegada inesperada de Linguère Ramatou se anuncia mediante redobles de tamtan, con los chirridos de los ejes del tren y, finalmente, con un silbido. El triunfo de la anciana asume las apariencias de una feria donde la luz rivaliza con los sonidos incongruentes de una ciudad acostumbrada a no tener electricidad. Unas hienas gañen en las escenas siguientes para anunciar el peligro moral que acecha a la comunidad al completo.

Estos ruidos ensombrecen el rostro de Draman y le precipitan hacia una profunda introspección, obligándole a realizar una autocrítica. Los pordioseros deben hacer uso de su facultad crítica para que sus brazos no sean el instrumento que asesine a uno de los suyos. Por lo tanto, para Djibril Diop Mambéty, el ruido instaura un espacio de introspección, la ocasión de volver al pasado o de hacer prevalecer las facultades creadoras. Invita a los personajes a sustraerse del dominio de un día a día áspero para concebirse de otra forma. Es la primera prueba de autoafirmación que se ofrece al personaje.

Hay pasajes en las películas de Djibril Diop Mambéty, sobre todo en *Hyènes*, donde la fuerza magistral del viento en las dunas, si no fuese por la diferencia de vegetación y el contexto histórico, podría abarcar la misma función que el viento en *Quatrième siècle*, de Edouard Glissant. Aquí y allá, se afirma el tiempo y la perennidad de la existencia humana a pesar de las terribles imposiciones del poder⁴⁴. En una de las últimas escenas de *Hyènes*, se ve la ropa de Draman hecha jirones, empujada por el viento indiferente al drama que acaba de tener lugar. Ese mismo viento está presente en *Le Franc*, cuando Marigo, después de haber perdido su congoma, un instrumento musical, anda como alelado en la llanura de laterita de color ocre. Los ruidos que le acompañan le llenan los oídos. La chaqueta negra que lleva colgada del hombro amenaza con volarse con cada ráfaga. Los sonidos y los gestos habituales le obligan a volverse de vez en cuando para recobrar imágenes puestas en peligro por la falta de dinero. Al igual que Draman en *Hyènes*, una profunda tristeza le invade. *Le Franc* es, en parte, la historia de la resolución de esta soledad.

Ruidos salvadores

El ruido, en la obra de Djibril Diop Mambéty, exhorta a resistir a las fuerzas de un empobrecimiento espiritual impuesto desde el exterior, mediante la generación de almas magulladas por una marginalidad debilitante. En *Le Franc*, este rebrote tiene lugar sobre todo a través del arte, la música y las artes gráficas. La película se esfuerza en mostrar a artistas ensalzados por la multitud, empujados por una locura creativa, pero que trabajan solos, lejos de sus congéneres y que apenas tienen bastante para comer. *Le Franc* rinde tributo a los músicos y pintores de la plaza de Dakar, que se drogan para alimentar su pasión frente a una vida diaria cargada de dificultades físicas y sociales. En este caso, el arte es una forma de resistencia. La película ignora las hostilidades que engendra la locura del poder, los accesos de ira que dan pie a los insultos y a la violencia física, para permitir que se desarrolle una práctica serena del arte y que la ciudad reconozca a sus artistas.

Semejante propuesta no es nueva. Basta con recordar el episodio de *Xala* (1975), de Ousmane Sembène, en que la orquesta toca música popular. Recordemos así mismo al grupo que toca durante la velada ofrecida por Korotoumou en *Ta Dona* (1991), de Adama Drabo, y la escena de los gritos que acompañan a los campesinos en esta misma película. En cuanto a la oratoria, la película etnográfica de César Paes, *Angano, angano* (1989), subraya la importancia de los cuentacuentos malgaches. Más recientemente, películas como *Keïta, l'héritage du griot* (Keïta, la herencia del griot) (1995), de Dani Kouyaté, o *Guimba le tyran* (Guimba, el tirano) (1995), de Cheick Oumar Sissoko, resucitan el papel del griot y sugieren que ningún país puede desarrollarse en contra o al margen de su historia. Tampoco puede hablarse de la presencia de música moderna en el cine africano sin mencionar el éxito de artistas de renombre internacional, como Papa Wemba en *La Vie est belle* (La vida es bella) (1987), de Ngangura Mweze, o como Oliver Mtukudzi en *Neria* (1990), de Godwin Mawuru. El proyecto nacionalista de la FEPACI (Federación Panafricana de Cineastas) tampoco ignoró las artes decorativas. Por ejemplo, en *Zan Boko* (1988), de Gaston Kaboré, se ve a las campesinas decorar las cabañas con colores ocre similares a los de *Hyènes* (1992), *Mossane* (1996), de Safi Faye, y *Guelwaar* (1992), de Ousmane Sembène. A pesar de su popularidad, la pintura «sous verre» (detrás de un vidrio) no suele aparecer en las películas senegalesas. En *Mandabi* (1968), de Ousmane Sembène, puede verse un cuadro realizado con esta técnica en la pared de la habitación de Dieng. *Zan Boko*, sin embargo, incluye en los decorados varios cuadros que siguen el tema de la película. Igual que en todas partes, los mundos de la música y del cine conviven habitualmente. Magaye Niang, que interpreta a Mory en *Touki Bouki*, había demostrado su talento en *Xala*, de Ousmane Sembène. Oliver Mtukudzi encarnó a tío Jetro en *Neria*, de Godwin Mawuru y, posteriormente, Ismaïl Lô fue Daam en *Tableau Ferraille* (1995), de Moussa Sène Absa. La representación del arte y del artista en *Le Franc* recobra la admiración que despertaba el pintor callejero en *Wendo* (1993), de Roger Kwami y Mirko Popovitch, el entusiasmo de los jóvenes

por las salas de fiestas en *Neria*. En *Hyènes* está más cerca de la impaciencia. Ya no se trata de exponer lo que se ha hecho, sino de reivindicar un reconocimiento urgente. *Le Franc* es un argumento del arte y, a la vez, un homenaje al mismo.

La apuesta por el arte

La apuesta por el arte aparece desde los primeros minutos de la película. Un trompetista toca una pieza en el momento en que el mucicín llama a los fieles al rezo del viernes. Hombres y niños, vestidos de domingo, pasean por las calles al son de esta melodía heteróclita. Se detienen, despliegan sus estereras en el suelo y empiezan a rezar. La escena cambia rápidamente y se mezclan dos sueños. En primer lugar, el sueño de unos hombres confundidos por una vida cada vez más difícil que, en un momento de desesperación, se entregan a la providencia. En segundo lugar, los sueños de otros hombres a los que también afectan las consecuencias de una globalización alocada, pero que se aferran a su creatividad. El maniqueísmo de Ousmane Sembène solo tiene un ascendente superficial en Djibril Diop Mambéty, por lo que las dos modalidades de resistencia conviven durante toda la película con una cierta inclinación por el arte y el ejercicio de las facultades creadoras como forma de resistencia. Solo vemos a Marigo salir vestido con caftán y desgranar el tasbih cuando convergen unas circunstancias desastrosas a punto de sofocar la creatividad que da sentido a su vida. No se preocupa por la comida. Parece no haber cortado todos los lazos familiares y apenas utiliza la palabra.

Le Franc pone el dedo en el poder del arte, el «poder de la locura». Todos los personajes que forman parte de la intriga son artistas o guardianes de creaciones artísticas. Marigo canta y toca el congoma. La actriz que interpreta a la casera hace un papel similar al que tiene en la vida real: en la película es una excantante de jazz, la primera que cantó blues en Senegal; en la vida real es una excantante de folclore en el teatro Sorano y actual productora de programas de variedades para la televisión senegalesa. El lotero se reserva las artes gráficas y orales. Los billetes que vende están ilustrados con la fábula de Kus⁴⁵: el que consienta comprometerse con ese ángel imprevisible dispondrá de una fortuna mayor que la de Alí Baba.

En el día a día de estos hombres, en su mayoría analfabetos y recién emigrados del campo, los objetos de arte se convierten en talismanes que protegen de los peligros del tráfico, de los gendarmes corruptos y de los clientes con ganas de pelea. Los autobuses están pintados con los colores de los diferentes jefes religiosos. Sus rótulos reproducen versículos protectores del Corán.

El lotero vela por la perennidad de las artes verbales tradicionales, pero los acuerdos a punto de firmarse van a reducir las subvenciones reservadas a los artistas. Actúa como una especie de conservador local, un garante de la historia creativa de una población urbana desprovista. Su actividad expone la forma en que los pintores o los cuentacuentos de la plaza representan o inten-

tan conjurar una modernidad tan liberadora como depredadora. Ese mismo lotero, cuando se desplaza por las calles arenosas de la ciudad como si fuese un pato, también actúa como predicador. Demuestra tener una virtud de la que adolece el protagonista de *Pour ceux qui savent* (1974), de Tidiane Aw, porque no exige nada a cambio de la predicción que hace a Marigo. Frente a los desafíos planteados por la modernidad, demuestra un valor y una flexibilidad que solo iguala el imam poco ortodoxo de *Guelwaar*, y un respeto por la palabra dada que recuerda a los personajes de Serigne Mada o al viejo mendigo en *Xala*, de Ousmane Sembène.

Le Franc fue rodada en 1994, un año fatídico para la mayoría de familias de los países de la zona «franco» debido a la devaluación del franco CFA. En Senegal, varios factores económicos contribuyeron a este hecho. En la década anterior, la población no dejó de crecer (un 2,7% anual). Las ciudades se hinchaban con un índice de crecimiento del 3,8% anual, por lo que era necesario importar más productos alimenticios. El alojamiento empezó a escasear llegando a precios astronómicos, con la consecuente proliferación de chabolas. El Estado, desbordado, fue incapaz de ofrecer soluciones viables al crecimiento poblacional. Unas infraestructuras urbanas envejecidas (red de distribución de agua, evacuación de aguas fecales, recogida de basura) no pudieron soportar la presión a la que fueron sometidas.

En invierno, las calles se inundaban debido a las lluvias torrenciales. Las turbinas eléctricas que suministraban agua y electricidad se averiaban a diario, dejando la ciudad en la más completa oscuridad. En el campo, un descenso de las precipitaciones acarreó un doloroso recrudescimiento del hambre y de la malnutrición. Las poblaciones afectadas por la sequía pensaron que la vida sería más fácil en la ciudad y fueron a aumentar las filas de parados y mendigos en Thies, Dakar, Saint-Louis y otras ciudades. Paralelamente, la emigración clandestina hacia Estados Unidos cobró importancia. Unos años de sequía y la huida de campesinos hacia la ciudad redujo drásticamente la producción agrícola del país, haciéndole más dependiente de importaciones muy costosas. Había llegado el momento de la entrada en escena de los socios capitalistas, dado que el Estado se vio impotente ante la cada vez mayor fluctuación de los índices de crecimiento.

Devaluación igual a latrocinio

En 1994 y bajo la presión de las principales organizaciones crediticias, de Francia y del Fondo Monetario Internacional, el franco CFA sufrió una devaluación del 50%. Para responder al aumento de la demanda estimulada por la devaluación, las empresas locales debieron doblar la producción. Los trabajadores tuvieron que producir el doble con una maquinaria cuyo mantenimiento costaba el doble. Las familias se vieron en la obligación de recurrir a sus ahorros —si tenían— para comprar comida y material de construcción, pagar la electricidad y el agua, sin contar los impuestos. De repente, hubo una reducción general del poder adquisitivo y, en numero-

sos casos, las familias que apenas conseguían llegar a final de mes antes del 94 cayeron en la pobreza total. El sector más vulnerable de la población fueron los niños.

En *Le Franc* ya no quedan policías en los cruces de las calles de la ciudad; dos o tres jóvenes intentan llevar pasajeros a la misma furgoneta colectiva. Cuando llega el atardecer, apenas han ganado para comer. Una multitud de hombres y mujeres deambula por las calles durante el día; se aglomeran cerca de los quioscos o de los escasos centros de actividad comercial y acechan, como hienas hambrientas, el descuido de un cliente para aprovecharse. Sus ingresos son totalmente aleatorios. La lotería y la quiniela hípica francesa (PMU) conocen un auge sin precedentes, apartando de un manotazo las apuestas en partidas de cartas como la que se ve en *Touki Bouki*. La quiniela hípica tiene el atractivo añadido de que se cobra en francos franceses, al doble del cambio habitual.

Las condiciones económicas paralizan al músico Marigo. Sueña con dar rienda suelta a su creatividad, pero solo le ponen trabas. Al igual que los protagonistas de *Badou Boy* y de *Touki Bouki*, hace seis meses que no paga el alquiler. A merced de una casera harta, vuelve tarde y se va a media mañana, cuando las amas de casa están en el mercado. Cansada de esperar, la vieja casera, que apenas puede andar por el reuma, idea una estrategia para pillarle: le despierta y finge irse. La continuación de la escena recuerda a pasajes de *Touki Bouki* y *Badou Boy*. La casera espera al inquilino insolvente armada con un cubo de agua, que le tira encima. Este, sorprendido, se cae. Intenta ponerse en pie, pero los golpes y los insultos de la señora no se lo permiten. Y como en *Badou Boy*, la escena se construye alrededor de una comedia de situación en la que los niños, en este caso la nieta de la casera, son espectadores y participantes.

El conflicto que opone a Marigo y a su casera podría ser una metáfora de las condiciones en que viven y trabajan los artistas del Tercer Mundo, cineastas incluidos. Todos padecen (en alma y cuerpo) una vida cotidiana en la que los sueños de creación artística se dan de bruces contra la intransigencia de la locura del poder. Dicha locura exige que los instrumentos, los medios de creación o de difusión de las obras pertenezcan por derecho a un acreedor, mientras el artista no reembolse las deudas contraídas. Marigo se ve obligado a hipotecar su razón de ser, a entregar su instrumento y, cual hombre perseguido, recorre los descampados desiertos de la ciudad, rodeado de voces familiares con las que ya no puede comunicarse. Da vueltas sobre sí mismo como el Príncipe de las Tinieblas en *Hyènes*. Se vuelve para escuchar el viento como en *Sarzan* (1963), de Momar Thiam. Empieza a dudar de sus facultades auditivas e intelectuales como Draman en la segunda parte de *Hyènes*. La tragedia está a la vuelta de la esquina. De no ser por la intervención del lotero, su suerte habría podido ser la de la Princesa en *La petite vendeuse de soleil*.

Marigo es una síntesis de los aspectos contemplativos e imaginativos de sus antecesores. Este hombre joven aprecia la soledad. Le atraen los



Cartel promocional de la película *Le petite vendeuse de Soleil* (1998).
Imagen cedida por Silvia Voser. ©Silvia Voser.

grandes espacios vacíos, como a Badou Boy. Pero no contempla el azul del cielo en pleno día como un rancho de desierto de Arizona. Cruza cabizbajo un solar salpicado de bolsas de plástico azul claro movidas por una ligera brisa. Escruta el contraste de colores: el marrón de la hierba quemada con el azul de las bolsas. En su habitación, tumbado en una cama infestada de bichos que le pican mientras duerme, está rodeado por paredes pintadas de colores tierra y azules que contrastan con el negro de su piel. Un enorme retrato en blanco y negro de Yaadikone Ndiaye le protege. En medio de la ciudad, entristecido por haber perdido su instrumento, se refugia al otro lado de la pared donde hay un tren pintado. Finalmente, el billete de lotería que compra al lotero Langouste está ilustrado someramente con la leyenda de Kus, como si se tratase de una pintura sobre vidrio: colores vibrantes, abigarrados, vivos. Incluso se ven las pinceladas. Imitando a los personajes de *Contras' City*, Marigo sigue recorridos que revelan los estilos arquitectónicos de la ciudad, pero al contrario de dichos personajes, no puede maravillarse.

Marigo y la casera, como hemos dicho antes, son actores, ya que crean comedias de situación para los niños. Ambos cantan. El hombre entona canciones de Cabo Verde que recrean el ambiente del sábado noche en un tugurio de Dakar. Con el congoma, toca piezas de percusión para que bailen los niños de la calle. La casera, con voz ronca y cálida, articula la desolación de su inquilino que ha llegado al borde de la locura. Acentos de blues mezclados con los silbidos del viento llenan la banda sonora de la película. Incluso dice ser autora de una canción que hizo mella en el repertorio artístico senegalés: «In the Morning». Marigo esboza unos pasos de baile en compañía de los niños sonrientes que le siguen, recordando los pasos de la bailarina de *Hyènes*, aunque esta vez, todo es alegría.

A nuestro entender, Marigo y la casera representan el retrato del artista africano a finales del siglo xx. Ambos se completan gracias a sus diferentes talentos. A pesar del conflicto que les opone, no son adversarios, sino símbolos complementarios de una vida dependiente de los cambios de un mercado internacional que no sabe qué hacer con el poder de la locura creadora. El artista en *Le Franc* es un ser pobre, solitario, poseedor de escasísimos bienes materiales, pero dueño de una energía centrada en el sueño de la canción perfecta, del cuadro perfecto o de la interpretación teatral ideal. Siente una profunda indiferencia por el Estado, que le parece un títere gracias a la exhibición constante de signos de autoridad. Este artista no conoce el hambre verdadera ni duerme al raso gracias a una imaginación picaresca. Marigo sabe que la casera le busca, pero duerme a pierna suelta. Se expone a que las mujeres en el mercado le ridiculicen, pero consigue apropiarse del billete que está en el suelo. El lotero le pone verde, pero consigue que le dé el número ganador. Aunque le echan de las oficinas de la Lotería, consigue cobrar el premio. En el mercado, las consecuencias de la devaluación han reducido los tugurios que solía frecuentar a simples puestos ambulantes. En la escena del aparcamiento de autobuses, los mozos le

apartan sin miramientos y por miedo a que le roben el billete ganador, no le queda más remedio que viajar tumbado en el techo del vehículo. Si no llega a ser por el póster de Yaadikone pegado a la puerta, la llegada habría podido ser más dura.

Retrato del artista

El artista, en la obra de Djibril Diop Mambéty, sobrevive. Existe a pesar suyo y no se preocupa por el decoro social. Al alcanzar la vejez, ve cómo el público y el Estado le abandonan; el reuma le impide moverse y vive en una peligrosa precariedad. Es el caso de la casera de Marigo, excantante, estrella del Festival de Arte Negro, que se ve reducida a alquilar habitaciones sin agua corriente, electricidad, aseos, en una casa que apenas se sostiene en sus cimientos, amenazados constantemente por el fuego. Los inquilinos son artistas jóvenes, solteros y sin familia, almas que trabajan todo el día, divididos entre la necesidad de sobrevivir y la del arte. Cuando llega la noche, agradecen poder tumbarse en un camastro a descansar, aunque las pulgas y los piojos a menudo interrumpen su sueño.

A la casera le cuesta cobrar el alquiler a los inquilinos: frustrada, les llama de todo cuando se cruza con ellos. A partir de ese momento, los inquilinos y la casera establecen un juego de escondite donde la ira se ve rápidamente sustituida por el placer de la emboscada. En la película, el rostro de la anciana se ilumina con una sonrisa traviesa cuando consigue vengarse del inquilino tirándole un cubo de agua encima. Todo apunta a que ambos intentan ser más astutos que el otro en una partida cuyo desenlace es conocido por todos. La anciana sabe que solo un milagro hará posible que Marigo pague lo que debe. A su vez, Marigo sabe que duerme bajo un techo gracias a la generosidad de la casera.

Ahora bien, el artista que describe Djibril Diop Mambéty no tolera que le humillen en público. Aguanta los golpes en silencio mientras su determinación aumenta a medida que crece su vergüenza. Después de la ducha inesperada delante de los niños, Marigo saldrá a buscar el dinero necesario para pagar el alquiler atrasado y recuperar el congoma que le ha confiscado la anciana. Va a ver al único hombre que, en el contexto de una globalización enloquecida y de una devaluación desastrosa, aún puede garantizar la obtención de sumas importantes sin condiciones previas ni comisiones: el vendedor de lotería.

Y cuando, al final de la película, calado hasta los huesos por segunda vez, se da cuenta de que podrá cobrar el primer premio, la idea de pagar a la casera le llena de una alegría inmensa. En el mundo de Djibril Diop Mambéty, el artista siempre está al borde de la carestía. Vive en condiciones que poco tienen que envidiar a los pordioseros de *Hyènes*. Sin embargo, su determinación o su creatividad no dependen de la buena voluntad o de la generosidad de los demás. El contexto económico le hace sufrir, le paraliza, le hunde en la sima de la incertidumbre, pero jamás consigue neutralizar su creatividad salvadora.

Consecuentemente, el arte es a la vez refugio y fuente inagotable de resistencia a las imposiciones de la globalización. Los que se entregan al arte pueden con todo. Por lo que podríamos avanzar que la mayoría de los personajes principales de Djibril Diop Mambéty son artistas. En primer lugar, *Badou Boy*, en cuanto sus peregrinajes por la ciudad dibujan bocetos de una danza alrededor del abismo que representaría una estancia en la cárcel. Luego, Mory y Anta, por razones parecidas y también porque a través de la mirada que proyectan sobre la ciudad, sus monumentos, la dilatada extensión del océano, las dunas ocres de Ouakam, parecen llenar un lienzo imaginario con pinceladas de acuarela a veces suaves, otras coléricas, animadas por una energía furtiva.

En *Hyènes*, el pintor Ibou decide immortalizar a Draman vendiendo un retrato del tendero a Khoudia Lô, que acabará por romper el cuadro en la cabeza del profesor, atónito ante la corrupción de los valores de Colobane. El arte, en opinión de Ibou, no puede prostituirse como los valores morales, los principios cívicos, la independencia del país o los ideales del nacionalismo. Solo puede utilizarse para acercarse a los seres queridos, no para enriquecerse a su costa. También son artistas los pordioseros de *Hyènes* —al ahogar las exigencias de Linguère Ramatou con el virtuosismo de la palabra—, el profesor que expone a los niños a esa palabra y, en cierta medida, el propio Draman, cuya confesión al final de la película adopta formas poéticas. Y para terminar, también son artistas el saxofonista de los primeros minutos de *Le Franc*, el guitarrista del transporte comunitario, así como Marigo y su casera.

En las películas de Djibril Diop Mambéty, el arte deshace o neutraliza la persecución. En una escena de *Badou Boy*, el niño con los globos multicolores rompe la tensión de la persecución y, de hecho, la vuelve momentáneamente anodina. Del mismo modo, cuando el realizador parodia las prácticas depredadoras del gobierno nacionalista mediante una metáfora y acompaña a los pasajeros que intentan hacer arrancar una furgoneta averiada con el himno senegalés, el niño dejará la escena para perseguir los globos que se le han escapado de las manos y se elevan hacia el cielo antes de desaparecer. Aquí, el arte convive con la locura del poder de la élite y la hunde siempre que el pesado aparato estatal se abate sobre la gente modesta, o cuando los iconos con los colores de la bandera de la nación intentan intimidarla.

Finalmente, el arte dicta a sus adeptos una ética que rechaza la delación, el abandono del prójimo si este se encuentra en peligro. La casera de Marigo acaba apiadándose de él cuando le ve desmontar la puerta de la habitación y, enloquecido, llevarla por toda la ciudad. Se disipa la ira que se había apoderado de ella; el sentimiento de poder se deshilacha. De pronto, le implora a Marigo en uolof, en francés e incluso en pular que recoja el congoma. Él la ignora, empeñado en llegar hasta el final del desafío. La casera, convencida de que el joven músico ha perdido el juicio, entona un blues cual cántico religioso.

La creatividad de estos artistas influye en los problemas, los dilemas y las alegrías de la vida cotidiana. La larga endecha del saxofonista al principio de la película recuerda las interpretaciones de músicos como Mba, que en los años sesenta, cuando todo el país vivía los fracasos del nacionalismo, meció a numerosos habitantes de Dakar con el sonido triste y melodioso de su saxo. Dicha creatividad habla en idiomas diferentes, francés o criollo portugués en el caso de Marigo; pular, inglés o criollo para la casera. Se injerta en ritmos de Cabo Verde, solos de guitarra rasgados en lugares públicos (las furgonetas de transporte colectivo) o sonidos de voces mezclados con el ruido de las olas rompiendo en la orilla. El artista, en las películas de Djibril Diop Mambéty, es un políglota. Se mueve en el imaginario de varias lenguas, sea cual sea el origen, la historia o el estatus político de estas en el país. La mayoría del tiempo es un hombre abierto a sonoridades diversas, a los ruidos de la ciudad, al ruido de las olas, al silbido del viento en los espacios desiertos. Es un hombre cuya creatividad se nutre de aportes heteróclitos de una modernidad devastadora para su condición moral. El maniqueísmo o el rencor le son ajenos. Tanto en *Le Franc*, como en *Touki Bouki* o en *Hyènes*, el arte no permite que le salpique la corrupción general que se ha adueñado de las estructuras de la nación.

Arte e infancia desfavorecida

La petite vendeuse de soleil reafirma el concepto del arte y del artista al diversificarlo. En esta película, tres de los cuatro prototipos del artista son mujeres: Sili Laam, la abuela ciega y la princesa venida a menos. Desde la mañana hasta la noche, la abuela de Sili Laam canta las alabanzas del profeta Mahoma sentada en una estera en una de las esquinas más concurridas de la ciudad. Al anochecer, la niña la coge de la mano y la guía hacia la casucha de madera a las afueras, detrás de unos chalets recién construidos por la nueva burguesía. Conocida por todos como «la mujer del profeta», la anciana despierta la conciencia de los transeúntes, los mirones y de otros mendigos hablando de la frivolidad de la vida diaria y de la fragilidad de la existencia. Es un personaje excepcional, una versión más prosaica de Samba Diallo en *La aventura ambigua*, de Cheikh Hamidou Kane. Aporta a *La petite vendeuse de soleil* una dimensión espiritual más enfatizada que en anteriores películas. La abuela, como todos los personajes artistas de Djibril Diop Mambéty, habla poco. Vive al margen de una ciudad de la que conoce perfectamente a la población; es testigo de sus preocupaciones diarias, necesita poco y reserva toda su energía para compartir su fe con los transeúntes.

El hogar de la anciana se parece al de Marigo y, al igual que él, solo regresa cuando cae la noche. Su ocupación la expone a la intemperie, al calor sofocante del trópico y a los gases nocivos de los vehículos. Su ceguera le ahorra ver a los jugadores de cartas que hacen oídos sordos a sus rezos, a los transeúntes que avivan el paso para no oír su voz o para no cumplir con su deber religioso. Por otro lado, al no ver, está tan atenta a los ruidos de la ciudad como Marigo en la llanura de laterita de color ocre. El personaje de la abuela anuncia al de

la princesa, joven, en la flor de la vida, víctima de una locura pasajera y para quien el arte es una purga.

En la cárcel, la princesa va y viene en su diminuta celda. Arenga a aliados invisibles, lanza puñetazos a adversarios imaginarios. Su detención adquiere el aspecto de una escena de teatro a plena luz del día, en presencia de un público divertido incapaz de ayudarla. Es una artista venida a menos. Como Draman, lucha contra una justicia superficial, corrompida, frente a una multitud de compatriotas que disfrutan demasiado con el espectáculo de su oprobio como para molestarse en socorrerla. Del mismo modo que la casera de Marigo en *Le Franc*, entona una larga endecha con voz delicada, melodiosa e imponente que describe su soledad, su decadencia y el desaffo que lanza a los espectadores. Unos pasos bruscos y enérgicos sacuden su cuerpo macizo envuelto en una tela parecida a la que lleva la bailarina de *Hyènes*.

Se libera de la humillación pública que ha sufrido a través de la práctica del arte y reencuentra en su interior la energía suficiente para responder a las fuerzas invisibles y silenciosas de su sometimiento. Desafía a los verdugos que se hacen los sordos y, mediante los movimientos de su cuerpo y las melodías agudas de su voz, libra batalla a las condiciones de vida debilitadoras que afectan a la totalidad de sus compatriotas. En ningún momento del drama vivido se entrega a la imagen que la policía corrupta intenta proyectar: la de una común ratera atormentada por ilusiones acerca de su pasado. Su personaje recuerda al de Fama en *Los soles de las Independencias*, de Kourouma. La locura temporal de la que es presa recuerda los momentos de debilidad de Marigo. La indiferencia de sus compatriotas la acerca a «la mujer del profeta». Y, finalmente, sus movimientos intempestivos siguen los pasos endiablados de la bailarina de *Hyènes*. Ahora quisiéramos mostrar que todas estas prácticas y actitudes parciales del arte, todas estas características del artista se encuentran en la última imagen de la infancia que nos dejó Djibril Diop Mambéty, nos referimos a Sili Laam.

La niña vive en la pobreza, alejada de cualquier institución escolar, ignorada por los servicios de salud de la República. Al igual que *Badou Boy*, los portadores de *Hyènes* o Mory, Sili Laam pasa la mayoría del tiempo en espacios abiertos. Es de sexo femenino y ningún hombre reivindica su paternidad en la película. No tiene hermanos ni hermanas. Como Anta, solo parece sentir afecto por su abuela. Pero no es tan afortunada como Linguère y padece una minusvalía como su abuela: las piernas apenas pueden con su delgado cuerpo, lo que recuerda a la casera de Marigo. Por último, al igual que Anta y al contrario de Linguère, inventa momentos de coquetería traviesa para romper la monotonía cotidiana.

Tiene el mismo sentido de la iniciativa económica que Draman. Como el Príncipe de las Tinieblas, está absolutamente decidida a valerse por sí misma. Difere del resto de personajes artistas de Djibril Diop Mambéty porque rehúsa atrancarse en la imagen del artista que solo vive para crear y que el resto del tiempo se rodea de soledad. Sili Laam asalta la ciudad cada mañana. Empren-

de una lucha diaria para conseguir un medio de subsistencia y cuando alcanza la victoria, se transforma en artista para alegrar su vida y la de los suyos. Al atardecer de un día en que unos vendedores de periódicos rivales han amenazado con degollarla, gasta lo que ha ganado en una sombrilla para su abuela, en ropa para sus amigas y acaba improvisando un baile al aire libre con estas. Sili comparte con el personaje del artista creado por Djibril Diop Mambéty un profundo desdén por las élites y el Estado nacionalista. Pero no por eso ha dejado de creer en los ideales de justicia e igualdad sobre los que se construyó el discurso nacionalista.

Con Sili Laam, Mambéty nos ofrece la imagen del artista comprometido en la búsqueda de la felicidad material y creador de universos regidos por la libertad y la generosidad.

CONCLUSIÓN

En la segunda mitad del siglo xx, dos realizadores dominaban la producción cinematográfica senegalesa, Djibril Diop Mambéty y Sembène Ousmane. El primero, impregnado de sueños y una necesidad de creación permanente, era tomado a menudo como ejemplo de una marginalidad meticulosamente cultivada. El segundo, escritor, sindicalista, militante político, excombatiente, solía ocupar las crónicas debido a sus posiciones nada ortodoxas y sus enfrentamientos con un Estado que intentaba aislarle. Ni el uno ni el otro acabaron los estudios. Para los dos, el auténtico aprendizaje vital estaba escondido en el farrago de la vida cotidiana, al lado de personas de países y condiciones diferentes. El joven Sembène Ousmane fue expulsado del colegio por indisciplina y convirtió la ciudad de Dakar en lugar de aprendizaje, de descubrimiento personal e ideológico, después de rehusar hacerse pescador como deseaba su padre. Allí tuvo una juventud agradable a pesar de verse obligado a trabajar, de los límites impuestos por la administración colonial y de las inevitables luchas obreras. Djibril Diop Mambéty, veinte años menor, conoció Dakar en vísperas de la Independencia. También para él fue un lugar de descubrimiento, pero de descubrimiento subjetivo. Tal como hemos dicho en páginas anteriores, fue un terreno de experimentación, un observatorio desde donde podía escrutar a los demás, convivir con ellos, emularlos, adoptar algunas actitudes y rechazar otras, todo eso en silencio. Ambos rodaron sus primeras películas en Dakar sin poseer los rudimentos de una formación cinematográfica.

Sus películas se estrenaron en la misma época, pusieron en escena personajes similares y, en algunas ocasiones, como fue el caso de *Contras' City* (1968) y *Borom Sarret* (1963), de *Touki Bouki* (1973) y *Mandabi* (1968) o *Xala* (1975), transcurrieron en los mismos espacios, con actores (a veces los mismos) en papeles comparables. Sin embargo, no puede haber creaciones cinematográficas más diferentes en cuanto a la interpretación del hecho colonial, el uso de la tradición oral, la descripción de los espacios vitales, la representación de los idiomas y costumbres. Djibril Diop Mambéty se opuso al hecho colonial porque para él significó un prototipo de construcción hegemónica. Sembène Ousmane lo combatió por ser una forma de explotación basada en una ideología de mercado. Mientras que las películas del pionero del cine africano (Sembène Ousmane) denuncian la humillación colectiva de los africanos, la traición de las élites, la insensata marginación de las mujeres, lo absurdo de empeñarse en sofocar las reivindicaciones juveniles; las películas de Djibril Diop Mambéty desvelan con ligereza la diversidad de las vidas, de las formas artísticas y arquitectónicas que los discursos hegemónicos coloniales y nacionalistas tuvieron que acallar para hacer prevalecer unos argumentos maniqueístas.

Dieng (*Mandabi*), el personaje más convincente de Sembène Ousmane, es el producto de una cultura oral en que la palabra se cumple, las disputas se resuelven a golpe de proverbios y las reputaciones se hacen y deshacen en función de los rumores. Mory, el primer personaje construido con meticulosidad por Djibril Diop Mambéty, se expresa tanto a través de los movimientos y los gestos como de la palabra, se mueve constantemente, no tiene familia ni amigos, e intentará salir del país hasta el último momento. *La noire de...* (1966), *Borom Sarret* (1963), todas las películas de Sembène hasta la última (*Moo-*

laadé, 2004) gravitan alrededor de grandes temas sacados de la historia del continente (la injusticia de la esclavitud, los sufrimientos de la emigración, la ilusión de la Independencia, la usurpación de los bienes africanos) tejidos alrededor de personajes emblemáticos (trabajadores, mujeres, niños, mendigos, campesinos). Las películas de Mambéty revelan espacios conexos que comparten una identidad construida de la misma forma, plasman en imágenes sueños más o menos factibles y muestran la imaginación como único medio de salvación frente a una República venida a menos. Finalmente, ambos cineastas insisten en la necesidad de salvaguardar a una infancia cada vez más abandonada en las grandes ciudades del continente. Hay casos en que su obra se complementa (*Guelwaar* e *Hyènes*), pero la mayoría de las veces se reagrupa sin nunca superponerse.

En segundo lugar, y a modo de conclusión, hablaremos del itinerario artístico de Djibril Diop Mambéty. A pesar de ser tachado de frívolo por ciertos medios, a pesar de sus conocidas excentricidades y, finalmente, a pesar de un carácter imprevisible que entusiasmó o irritó a más de un director de teatro, Mambéty llevó a cabo su proyecto artístico. En palabras de Ben Diogaye Bèye, se consideraba ante todo actor y hasta el fin de sus días le extrañó que tan pocos directores le ofrecieran papeles. La experiencia vivida por sus amigos de profesión, el paro endémico que padecieron muchos, el abandono a mitad del recorrido, los talentos minados por el alcohol y la droga, parecen haberle incitado a entregar un sitio privilegiado al arte en una de sus últimas películas (*Le Franc*, 1974). Pero no nos detendremos en su generosidad, pues hay más.

Djibril Diop Mambéty construyó un proyecto de lenguaje cinematográfico en *Contras' City* (1968). Sus primeras películas pueden parecernos hoy en día prudentes exploraciones del séptimo arte en el continente africano. Primero fue la exploración del espacio cinematográfico, de las posibilidades ofrecidas por las combinaciones, las yuxtaposiciones, la narración y la descripción por mediación de la imagen y el sonido. *Contras' City* asocia la arquitectura colonial a la arquitectura sudanesa, esboza varias influencias orientales, describe los medios de transporte de los «indígenas» y, con ironía fustigadora, interrumpe un paseo virtual por la «civilización francesa» con las notas de la kora. En todas las imágenes, Djibril Diop Mambéty reúne lugares de culto cuyos adeptos lanzan discursos reductores a los demás. También en esta película, el realizador se apropia de la lengua de Voltaire con tono burlón. Al final de *Contras' City*, el espacio urbano de Dakar se ha convertido en un espacio cuestionado, pero ha conseguido despojarlo de las determinaciones hegemónicas que lo ahogan.

Badou Boy (1970) aborda la cuestión del personaje en el cine africano. ¿Cuál es su condición social, qué idioma habla, cuáles son sus preocupaciones, sus defectos, sus sueños, cuál es su relación con el Estado, cómo se hacen y deshacen sus alianzas, cómo se divierte? *Touki Bouki* (1973) se empeña en combinar las respuestas provisionales a estas preguntas y explora las aspiraciones profundas de los personajes. ¿Con qué sueñan? ¿Qué relación tienen con esa tierra a la que apenas miran? *Touki Bouki* cierra un ciclo, el de la bús-

queda semiótica, en que define los signos espaciales, subjetivos e ideológicos de la creación cinematográfica. Era necesario crear un texto basado en estos descubrimientos.

Hyènes (1992), estrenada unos veinte años después, es una auténtica obra maestra que combina imágenes y melodías diversas, muestra una factura ideológica más definida y se sirve de la tradición oral africana para contextualizar un guión de origen suizo, incorporando personajes de razas y colores diferentes en una modalidad no reductora. Los impulsos de pintor, los acentos dramáticos apenas esbozados en *Badou Boy* se hacen más patentes. El mismo Mambéty interpreta su último papel junto a los hombres sin domicilio fijo reclutados delante de las estatuas de la catedral de Dakar. En muchos sentidos, es una película testimonio...

Finalmente, la serie inacabada «Historias de gente modesta» introduce un nuevo ritmo en la obra del cineasta. Su mirada, cada vez más incisiva, se detiene en los maltrechos cuerpos de los creadores, los portadores y suministradores de sueños: los niños y los artistas. A pesar de enfrentarse diariamente al dolor físico, Djibril Diop Mambéty les describe como inválidos, enanos, ciegos, parapléjicos. Al igual que los pordioseros de *Hyènes*, esos personajes llevan dentro la llama de la creatividad y del ideal de justicia social. A imagen de su creador, les mueve una gran generosidad.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- ARMES, R. *Dictionary of African Filmmakers*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- DIAWARA, M. *African Cinema: Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University, 1992.
- GADJIGO, S. *Ousmane Sembene: une conscience africaine*, Paris, Editions Homnisphères, 2007.
- GUGLER, J. *African Film: re-imagining a Continent*, Oxford, James Currey, 2003.
- NIANG, S. *Djibril Diop Mambéty, un cinéaste à contre courant*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- THACKWAY, M. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan African film*, Oxford, James Currey, 2003.
- WYNCHANK, A. *Djibril Diop Mambéty ou le voyage du voyant*, Ivry-sur-Seine, Editions 3, 2003.

Artículos

- ADESOKAN, A. «The Challenges of Aesthetic populism: An Interview with Jean Pierre Bekolo», en *Postcolonial Text*, 2008, 4:1, pp.1-11.
- AKUDINOBI, J. «Survival Instincts: resistance, Accommodation and Contemporary African Cinema», en *Social Identities*, 3:1, 1997, pp.91-122.
- CHAM, M. B. «African cinema in the nineties», en *African Studies Quarterly* (<http://web.africa.ufl.edu/uasq/v2/v2i1a4.htm>), 2:1, 1998, consultada el 22 de mayo 2009.
- HIGGINS, E. «Urban Apprenticeships and Senegalese narratives of Development: Mansour Sora Wade's *Picc Mi* y Djibril Diop Mambéty's *La Petite Vendeuse de Soleil*», en *Research in African Literatures*, 33, 2002, pp.54-69.
- NGANGURA, M. «African Cinema: Militancy or Entertainment?» en I. Bakari and M. Cham (eds.), en *African Experiences of Cinema*, London: British Film Institute, 1996, pp.60-64.
- NIANG, S. «Du néo-réalisme en Afrique: une relecture de Borom Sarret», *Présence Francophone* 71, 2009, pp.76-90.
- TCHEUYAP, A. «De la fiction criminelle en Afrique. Relecture des films d'Ousmane Sembene», en *Présence Francophone* 71, 2009, pp.56-75.
- WYNCHANK, A. (2003) «Djibril Diop Mambéty fondateur d'un cinéma nouveau», en *Cinémaction*, 106, 2003, pp. 93-98.

Películas

- BEKOLO, J. P. (1996) *La Grammaire de Grand-mère*, Paris: JBA Production.
- DIOP MAMBETY, D. *Badou Boy* (1970), Dakar, Maag Daan.
- DIOP MAMBETY, D. *Touki Bouki* (1973), Dakar, Maag Daan.
- DIOP MAMBETY, D. *Hyènes* (1992), Dakar, Maag Daan.
- DIOP MAMBETY, D. *La Petite vendeuse de soleil*, (1999), Dakar, Maag Daan.
- SEMBENE, O. *Borom Sarret* (1963), Dakar, Filmi Domireev.
- SEMBENE, O. *Mandabi* (1968), Dakar, Filmi Domireev.
- SEMBENE, O. *Guelwaar* (1992), Dakar, Filmi Domireev.

Colección Cuadernos Africanos

Utopía y realidad: 50 años de ¿Independencias africanas? Cine

Perspectivas económicas de África y el papel de los países emergentes. Economía

Arte moderno africano. Un debate reciente. Artes Plásticas

Si hablas de nosotros... Comunicación

Djibril Diop Mambéty, cineasta africano. Cine

Publicación

Edición y producción / Casa África

Iniciativa y contenidos / Al-Tarab, Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT)

Textos / Ricardo Martínez Vázquez, Director General de Casa África / Sada Niang, Ph. D.
Universidad de Victoria. Canadá

Coordinación de contenidos / Marion Berger (FCAT)

Coordinación de línea editorial / Liv Tralla, Casa África

Coordinación cuaderno / Carla Mauricio, Casa África

Diseño / Ena Cardenal de la Nuez

Traducción / Mathilde Grange. Siscu Bonet

Preimpresión / Cromotex

Impresión / TF Artes Gráficas

Primera edición: Noviembre 2011

Depósito legal / M-42526-2011

© De la edición Casa África. © De los textos sus autores. © De las ilustraciones y fotografías. © Maag Daan Crossmedia. © Silvia Voser

Gracias a todos los que nos ayudaron con su colaboración a la realización de la publicación:

Teemour Diop Mambéty (Maag Daan Crossmedia), Olivier Barlet (Africultures) y Mane Cisneros, (FCAT)



CASA ÁFRICA



África y España, cada vez más cerca

Alfonso XIII, 5, 35003 Las Palmas de Gran Canaria, España. Telf.: +34 928 432 800 info@casaffrica.es www.casaffrica.es

La colección Cuadernos Africanos,
editada por Casa África,
pretende acercar África a España
a través de la palabra de los propios
africanos, de sus experiencias y de
sus conocimientos y así
ayudarnos a comprender mejor
sus realidades.

/

Editado por Casa África



La colección Cuadernos Africanos,
editada por Casa África,
pretende acercar África a España
a través de la palabra de los propios
africanos, de sus experiencias y de
sus conocimientos y así
ayudarnos a comprender mejor
sus realidades.

Este cuaderno de la colección
Cuadernos Africanos es un resumen
del libro *Djibril Diop Mambéty,
un cinéaste à contre-courant*
de Sada Niang (París,
L'Harmattan, 2002).

/

Editado por Casa África