

2

Reterritorialización y Resistencia en el Cine del Sahel Occidental, de 1963 a 1987

por Lorenzo Barone



Colección
COLONIZACIÓN &
INDEPENDENCIA EN **AFRICA**



Programa de
Estudios Africanos
CEA | FCS | UNC



Programa de Investigación sobre
África y su Diáspora en América Latina
AFRYDAL

**Reterritorialización y Resistencia
en el cine del Sahel Occidental,
de 1963 a 1987**

Barone, Lorenzo

Reterritorialización y resistencia en el cine del Sahel Occidental, de 1963 a 1987 / Lorenzo Barone. - 1a ed. - Córdoba: UNC. FCS. CEA. Programa de Estudios Africanos; Córdoba: CONICET-UNC. Programa de Investigación sobre África y su Diáspora en América Latina, 2023.

308 p. ; 21 x 14 cm. - (Colonización e independencia en África / Buffa, Diego; María José, Becerra; 2)

ISBN 978-987-766-061-6

1. Cine. I. Título.
CDD 700

Colección COLONIZACIÓN E INDEPENDENCIA EN ÁFRICA

Esta Colección pretende revisar un período que consideramos central en la Historia que moldeó a las sociedades africanas contemporáneas, estimulando desde este espacio una relectura de los procesos coloniales e independentistas a través de investigaciones, en algunos casos localizadas y otras de carácter transversal. Para ello, fueron convocados investigadores e investigadoras especialistas que nos brindan una mirada de carácter crítica, multifacética y pluricausal, alejada de estereotipos y generalizaciones abusivas. La edición de esta Colección, que está a cargo del Programa de Estudios Africanos | CEA | FCS | UNC y del Programa de Investigación sobre África y su Diáspora en América Latina | AFRYDAL – CIECS (CONICET-UNC), tiene como principal objetivo seguir contribuyendo en la conformación de una masa crítica de literatura académica acerca de la Historia Contemporánea africana, orientada a un ámbito educativo, huérfano de estos materiales, en lengua española.

Directores de la Colección
COLONIZACIÓN & INDEPENDENCIA EN ÁFRICA |
Diego Buffa & María José Becerra

Ilustración de tapa: Pablo Monzón ©

Revisora: Astrid Eliana Espinosa

© Lorenzo Barone, 2023

ISBN: 978-987-766-061-6

Impreso en Argentina
Printed in Argentina
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Lorenzo Barone

Reterritorialización y Resistencia
en el cine del Sahel Occidental,
de 1963 a 1987



Programa de
Estudios Africanos
CEA FCS | UNC |

C I E C S

C O N I C E T
U N C

Programa de Investigación sobre
África y su Diáspora en América Latina
AFRYDAL

Lorenzo Barone nació en Grosseto (Italia) en 1987. Es catedrático de Semiología y Teoría de la Comunicación, Semiótica del Cine, Guión de largometraje y Crítica cinematográfica en la Universidad del Cine de Buenos Aires, además de ser coordinador del Taller de Tesis de Licenciatura en la misma institución. Es magister en Diversidad Cultural con especialización en estudios afroamericanos en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y licenciado en cinematografía en la Universidad Del Cine, ambos centros de estudio localizados en Buenos Aires (Argentina).

Índice

Introducción	11
Capítulo I	
Escenarios simbólicos y contexto histórico	21
<i>Movimientos y construcciones nacionalistas</i>	27
<i>Los próceres y la efervescencia artística</i>	33
Capítulo II	
El Tercer Cine del Sahel Occidental	45
La resistencia al paradigma cinematográfico eurocolonial.....	46
<i>La percepción de un colonialismo mediático</i>	46
<i>Subalternidad y contranarrativa: el Tercer Cine y sus extensiones</i>	52
<i>Coyuntura y demarcación institucional del Tercer Cine saheliano</i>	58
Referencias e influencias en la corriente saheliana	68
<i>Formas, efectos y técnicas: influencias artístico-cinematográficas</i>	72
Capítulo III	
Trazos e improntas del cine saheliano	91
La errancia	94
<i>La errancia como movimiento ilusorio en el espacio de modernidad postcolonial</i>	97

«Borom Sarret» como primer sendero de una errancia descriptiva	97
«La Noire De...» o Francia como clausura de la errancia	102
La errancia imaginífica de Djibril Diop Mambéty	106
Llegar a Francia: «Soleil Ô»	115
El movimiento de inversión de Sidney Sokhona	117
«Mandabi», el desplazamiento como denuncia del individualismo metropolitano	119
Volver al hogar	124
La errancia como intercambio imposible entre Tradición y Modernidad	129
El viaje territorial como liberación y descubrimiento identitario	137
La oralidad	147
La oralidad como forma	152
Un narrador griot	161
El poder de la voz autóctona	166
La lengua vernacular como signo identitario	173
La danza y la música como evocación multidimensional	179
La oralidad en el contenido	190
La espiritualidad	200
Dolor y religiones extranjeras	204
Irrupción y encabalgamiento del Islam y el Cristianismo	207
El rol de los morabitos	217
El lugar de las religiones y cultos autóctonos	223
«Emitai» y «Finye»: inconciliación entre espiritualidad ancestral y técnica militar	223

<i>Volver al poder de la espiritualidad autóctona</i>	228
<i>¿Hacia una forma de discursividad espiritual?</i>	236
<i>El respeto a los espíritus</i>	242
Alegorías	249
<i>La alegoría desde el uso de símbolos, arquetipos y mitologemas</i>	251
<i>El canibalismo como alegoría</i>	266
<i>La proyección utópica</i>	273
Conclusión	285
Bibliografía	291
<i>Sobre la historia del colonialismo y la descolonización de África</i>	291
<i>Sobre relato, cultura, pensamiento y modernidad</i>	293
<i>Sobre cine, Tercer Cine y cine africano</i>	298
<i>Filmografía analizada</i>	306

Introducción

El presente trabajo se propone analizar los cambios, posteriores a los años '60, escenificados en el cine de un sector del África subsahariana: el Sahel Occidental. El surgimiento de una cinematografía emergente, militante y autóctona que acompañó el proceso de descolonización y que, mediante la recuperación de elementos estéticos y temáticos propios, integró rasgos lingüísticos de carácter local, tanto formales como narrativos, rompiendo con la previa imposición de la cinematografía eurocéntrica en el territorio. Con el fin de analizar los distintos aspectos de tal irrupción, nos centraremos en las producciones cinematográficas de esta región (integrada por Senegal, Mali, Burkina Faso, Mauritania y en parte Níger), desde un recorte geográfico-histórico que permite pensar la conformación de un movimiento que aspiró al panafricanismo e influenció al resto del continente.

El recorte del Sahel Occidental será observado y construido no tanto desde su habitual condición de ecozona, sino como categoría intelectual, que englobará a los principales autores de un cine, aún hoy, en gran medida ausente en los programas de estudio académico y del que la crítica internacional se ocupó sólo esporádicamente. En la exigencia de conjugar el marco de las teorías postcoloniales con el cine que emergió tras la independencia de los estados mencionados, se buscará revalidar el rol crucial de los filmes para la comprensión de las dinámicas coloniales y postcoloniales, así como la búsqueda de una alternativa a ciertos principios del clasicismo cinematográfico y a la mirada exotizante de las producciones occidentales. Desde un punto de vista histórico, político y cinematográfico, ahondaremos sobre estos países cul-

turalmente cercanos, del primer sector subsahariano en desarrollar una cinematografía postcolonial. Se presentarán los directores que permitieron reflejar el cambio de perspectiva, desde Sembène y Mambéty (Senegal), Hondo y Sokhona (Mauritania), Ganda y Alassane (Níger), hasta Cissé (Mali) y Kaboré (Burkina Faso), entre otros; se pondrán de manifiesto sus marcas distintivas, así como la ruptura, desde un punto de vista estético y político, de los modelos industriales preestablecidos. Permittiéndonos analizar cómo y en qué niveles sus obras comenzaron a reflejar elementos propios, consolidaron un modelo de resistencia discursiva configurando un nicho u oasis alejado del paradigma eurocéntrico, hasta mediados de los años '80.

Nos planteamos conceptualizar la emersión del cine del Sahel Occidental desde principios de los '60, con el objeto de leer sus manifestaciones fílmicas rupturistas, como forma de rescatar la propia historia y pensar nuevas perspectivas del período independentista. Sistematizar, partiendo de una perspectiva histórica primero y comparativo-semiótica después, distintas teorías sobre este cine, desde la superación del concepto de *négritude* de Césaire como absoluta oposición al discurso eurocéntrico y la consolidación de un movimiento local reflejo de una hibridación resistente y combativa como «imaginario de síntesis». Y contextualizar el escenario desde una perspectiva histórica que nos permita presentar el cambio de paradigma que trazaron los cineastas del Sahel, hacia una nueva concepción de «política de identidad», «postcolonialismo» y «multiculturalismo combativo», retomando perspectivas trabajadas por autores como Stam y Shohat, Willemsen, Zacks hasta Gabriel, permitiéndonos luego analizar la irrupción de este cine resistente capaz de resignificar y redireccionar la técnica, los formalismos y diversas discursividades occidentales. Se partirá de los filmes como unidades de análisis para distinguir, contrastar y sistematizar criterios de clasificación formal y conceptual que puedan comprenderse como rasgos propios del movimiento cinematográfico en cuestión.

Si la producción cinematográfica del Sahel Occidental inscribió su filmografía en un cine en lucha, que apostaba por los movimientos independentistas, entonces debemos preguntarnos por la posibilidad de trazar los alcances temático-discursivos de dicha producción, superadora y a la vez capaz de recuperar el espíritu de resistencia política. Nuestra hipótesis, aquí definida, tendrá que lidiar con un cine que necesariamente debe también ser concebido como conciliador de elementos paradójicos, por un lado a partir del cruce e interrelación de la herencia del Tercer Cine decolonial y por el otro con los recursos mediáticos occidentales. El cine del Sahel no es el único en el que se puede inscribir este recorrido: algo similar ocurrió con los movimientos latinoamericanos del llamado Tercer Cine de los '60 (fundamentalmente el argentino, el brasileño y el cubano) y del Sudeste asiático (el ejemplo filipino) cuyas estrategias textuales buscaron efectos de reterritorialización de un lenguaje cinematográfico hasta el momento ideológicamente «pertenciente» al universo eurocéntrico. Pero nos concentraremos en el Sahel Occidental, porque representa la zona de mayor desarrollo cinematográfico en un continente que evidenció de forma urgente la necesidad de una lucha por la representación. Por lo tanto, las transformaciones que analizaremos, darán cuenta de una fuerte tensión interna justificada por la nueva dimensión relacional de las obras. Implican, además, una nueva perspectiva sobre cómo pensar al discurso crítico.

Metodológicamente, desde un comportamiento hermenéutico y antes de entrar en el mérito de los postulados cinematográficos, partiremos del desafío de observar la poética de los autores del Sahel Occidental desde distintos desarrollos teóricos, con el fin de tejer una idea de conjunto. Nuestro objeto de estudio exige articular distintas perspectivas, motivo por el cual comenzaremos retomando y haciendo debatir autores de campos heterogéneos, ubicados en territorios diversos, pero unificables, para orientarnos y problematizar el lugar simbólico e histórico de la producción discursiva y artística subsahariana. Cabrá preguntarnos

desde qué posición teórica nos estaremos parando, conscientes de que como observadores nos ubicamos espacial y temporalmente por fuera del campo analizado. Consideraremos primero aspectos históricos, que servirán como entramado para ordenar nuestra mirada crítica, con el fin de comprender luego la emersión del cine del Sahel enmarcado principalmente en el modelo dialéctico de hegemonía/contradiscursio. Se dará paso a un proceso descriptivo-interpretativo de los filmes, analizados desde el alejamiento de los modelos representativos tradicionales, el nuevo rol que buscan adoptar los cineastas, sus objetivos pedagógicos y estrategias de resistencia en la nueva relación propuesta con el espectador. Culminando con delimitar, en términos empíricos, recursos narrativos, estilísticos, símbolos y alegorías, conscientes de que los debates acerca del cine subsahariano estuvieron históricamente condicionados, desde las teorías tercermundistas, por la dicotomía entre lo autóctono y lo occidental.

Siendo la noción de identidad y la representación de la identidad en el cine un problema en sí mismo, el modo en el que pensaremos esta relación será, a la vez, el modo en que abordaremos su escurridizo principio teórico. La estricta oposición entre identidades contrastantes (la periferia y el centro), ciertamente no ayuda a comprender las influencias e interacciones dinámicas que se dieron históricamente entre ambos continentes, y no sólo en el cine. Sin embargo, se tornará útil distinguir, en los filmes, aquellos elementos que caracterizan una discursividad fuertemente *local*, que estudiaremos de cerca en sus variedades, y aquellos que en cambio tienden a una referencialidad *otra*. Si nos sirviéramos de estudios sobre identidades culturales inscriptos en cierta configuración absolutista propia del pensamiento occidental (o de disciplinas acordes con un modelo teórico positivista), nuestra búsqueda por una identidad «nacional» o «regional» podría correr el riesgo de entremezclar de forma caótica el plano religioso, cultural e ideológico de la comunidad o sector continental independiente (la misma noción de *autorrepresentación nacional* será

un constructo problemático). En este sentido, al hablar de «identidad», nos posicionaremos entre las definiciones de Anta Diop y Stam, quienes la abordan no como concepto esencialista sino estratégico, aceptando que sus varios rasgos nunca se unifiquen, ni se vuelvan singulares. Tras esta premisa, si la cuestión étnica y tribal fue y sigue siendo el principal eje de cohesión identitaria de las sociedades africanas, desde una perspectiva historicista, antes de la colonización del continente no podía hablarse de una fuerte conciencia étnico-identitaria entre las poblaciones locales: simplemente estos rasgos estaban como valor positivo, no como valor de oposición diferencial, que irrumpió tras el colonialismo. Por este motivo, aún manteniendo las especificidades étnico-regionales, el cine del Sahel apuntó más bien a una perspectiva panafricana, y será bajo esta lupa que hurgaremos sus construcciones simbólicas.

Al preguntarnos desde qué posición observar dicha redescrición identitaria en el comportamiento de los filmes que analizaremos, fue necesario localizar los elementos que funcionan como sostén histórico-ideológico del cine a partir de los '60 en el Sahel Occidental. Nos serviremos del enfoque inicial dedicado a las independencias ya que, aun siendo el corpus de la tesis el campo del arte y el colectivo de autores cinematográficos resulta necesario dar énfasis en el origen de los movimientos nacionalistas y los próceres de los países que observaremos, su confrontable y aún disímil camino de emancipación. Camino que, junto con la aspiración panafricanista, será en parte heredado por los propios directores del movimiento cinematográfico, que buscaron problematizar los relatos estigmatizadores y el hostigamiento colonial, así como aquellos principios ideales del discurso político independentista. Ideales que los próceres políticos cabalgaron sin continuidad, tras un optimismo que no tuvo su correlato ni cumplió las expectativas allí depositadas en las décadas sucesivas, debiendo lidiar con las contradicciones y dificultades de una compleja construcción nacional. Ideales que, en cambio, el movimiento

cinematográfico logró encarnar con mayor franqueza, cercanía y fidelidad.

También partiremos de las teorías sobre el Tercer Mundo y la descolonización africana de Frantz Fanon, para aplicarlas al cine en plena efervescencia independentista de los '60 y en continuidad ideológica con el potencial revolucionario, dispuesto a preguntarse y repensar cuestiones inherentes a la historia y la memoria. Pasaremos a trazar dos líneas sociohistóricas paralelas: por un lado, los '60 de la descolonización del África francófona y el surgimiento del cine como medio de acción política; por el otro, la oposición frente a la progresiva hegemonía del modelo cinematográfico eurocolonial, en su función de discurso de poder. Es aquí donde adaptaremos la línea teórica centrada en la noción de «Tercer Cine», desde la cual generaremos un diálogo entre el manifiesto de Solanas y Getino, en función de su discursividad política, el análisis de Stam sobre las estéticas tercermundistas y los escritos de García Espinosa y Gutiérrez Alea, entre otros, sobre las formas específicamente combativas del cine de esa fundamental década crucial para el discurso de la *diferencia*, vinculándolas al concomitante movimiento saheliano.

El lenguaje audiovisual, mecanismo que por muchas décadas impuso modelos occidentales e influyó comportamientos identitarios propios de la ideología dominante, adoptó un rol fundamental en el proceso de concientización decolonial. Si la metrópoli europea obstaculizó por décadas la realización de representaciones autóctonas, tras la noche del colonialismo el cine fue considerado el principal medio para revertir la posición de desventaja, para establecer estrategias de cooperación cultural, como esfuerzo por revalidar la propia memoria colectiva. Entonces, tras presentar un breve contraste con el comportamiento del cine hegemónico, impuesto fuera y dentro de África, se trabajarán ejes culturales, teóricos y críticos para problematizar el nuevo circuito de producción y distribución del cine del Sahel Occidental. Pasando luego a organizar categorías sistemáticas que con-

tribuyan a observar las producciones del sector como conjunto, relacionando a los filmes con su contexto histórico, desde un análisis tanto del periodo inmediatamente postcolonial como los esfuerzos de las obras por ser voceras del propio tiempo. No pretendemos ser exhaustivos ni analizar a las producciones como un todo, siendo conscientes que, incluso en el periodo post-independientista, podemos encontrar distintas discursividades; directores que no compartían la misma visión ni las mismas condiciones sociales. Hubo quienes decidieron homologarse a los cánones de narración eurocéntricos, directores que no trabajaremos pero que debemos considerar a la hora de evitar el absolutismo de nuestra línea ideológica sobre el cine decolonial. Tampoco pretendemos observar a este cine únicamente en relación con Europa, si bien esta misma configura la antítesis generadora del espacio de lucha presente.

Luego de haber identificado sociohistóricamente el poder del Tercer Cine, otra línea teórica resultará fundamental: la perspectiva semiótica del análisis de las obras, que orientará la forma de observar e interrogar a los filmes. La intención en esta instancia será pensar cómo servirnos de las categorías teóricas eurocéntricas de análisis, que nos atraviesan, para volcarlas a una teoría decolonial que permitirá reconocer una mirada diferente. Por otro lado, somos conscientes de que nuestro enfoque utilizará en gran parte a la teoría occidental de cine para analizar los filmes elegidos: al contrario de la abundancia de teorías publicadas sobre los movimientos latinoamericanos del mismo período, el reducido número de críticas y estudios autóctonos sobre el Sahel, nos llevó a servirnos de muchas producciones teóricas occidentales, sobre todo aquellas que, al abordar los textos africanos, buscaron alejarse del prisma del condicionamiento eurocéntrico. Pero para romper con el punto de observación extranjerizante y sus herramientas de interpretación, emergió la necesidad de acercarnos al cine africano desde sus propios términos. Para tal fin, nos serviremos también de muchas fuentes locales desde la selección de lecturas

críticas africanas, afroeuropeas y afroamericanas: Manthia Diawara, Nwachukwu Frank Ukadike, Françoise Pfaff, Teshome Gabriel, Sada Niang, Mbye Boubacar Cham, Amadou Fofana, entre otros. Autores que observaron y desarrollaron un campo de saber de fronteras flexibles. No advertimos que los estudios cinematográficos o sociológicos europeos resulten inapropiados al contexto del África subsahariana, pero se hará el intento de confrontarlos con este marco local más disruptivo y alejado del dualismo occidental entre creador y creación. A la vez, buscaremos confrontarnos, incluir y discutir las opiniones de aquellas hipótesis contemporáneas sobre el mismo objeto, como las de David Murphy o Vlad Dima. Muchos lectores podrán percibir cierta heterogeneidad en la mezcla de referencias teóricas, que por cierto podrá sugerir aspectos irónicos del pensamiento postcolonial.

La selección de muestras cinematográficas será delimitada por aquellos filmes que, insertados en el auge del periodo independentista, tomaron como punto de partida la tensión centro-periferia, configurándose como expresiones crítico-culturales del borde o de los márgenes contrahegemónicos de la producción de la imagen. Obras que, desde su propia organización de significados y retóricas de resistencia, generaron miradas alternativas y reflexiones sobre su nuevo entorno sociocultural. Esta homologación nos permitirá aislar características, formas y modos narrativos propios del sector. Trabajaremos sobre películas de ficción o, en pocos casos, docuficción, excluyendo del análisis los documentales que, aún en su gran importancia, volvieron explícito aquello que las poéticas ficcionales implicaban en sus narraciones. El análisis comparativo del *campo* de películas nos permitirá encontrar parámetros generales para comprender al cine saheliano y a la vez evidenciar eventuales dificultades. Tampoco buscaremos sistematizar una visión unificada de los directores: el ateo y marxista Sembène, regresado a Senegal tras las independencias, no observa la realidad del mismo modo que lo hace el mauritano Sidney Sokhona desde el exilio, cuya experiencia postcolonial resulta fuer-

temente enmarcada en lo transnacional. No es inicialmente equiparable el cine de Mambéty, que configura simbólica y oníricamente al habitante subsahariano, con los personajes de Med Hondo que generalmente representan la diáspora en un caótico y extrañante dominio extranjero. Cada autor es también un pensador que a través del lenguaje audiovisual interpreta la situación saheliana desde su perspectiva personal. Pero, aun así, se puede reconocer un abanico de patrones e intenciones comunes que permiten unificar al dominio de obras y poder hablar de un claro movimiento cinematográfico.

Una vez hecho el rastreo de los filmes, se realizó un recorte muestral justificando su temporalidad: del amplio abanico geográfico y cronológico posible, la decisión fue fijar un parámetro de identificación de comportamientos de resistencia, desde 1963 hasta mediados de los '80, recorte que nos permitirá desplegar aspectos vinculados al contexto histórico de producción, el desafío al sistema hegemónico de representación, la localización de la fisura de lo invisibilizado, para terminar por identificar un giro radical en los filmes que cierran el recorrido, que implicarán un nuevo comportamiento estético.

En síntesis, tomaremos al Sahel Occidental como territorio geográfico y teórico, homologándolo primero desde un punto de vista histórico-colonial, luego simbólico-independentista y por último cinematográfico, siendo conscientes así y todo de la enorme diversidad del vasto sector. Si un producto cultural no es un fenómeno cerrado, sino perteneciente a un terreno lleno de matices, abierto y permeable, no unitario ni estático, la perspectiva decolonial nos permitirá reconstruirlo, actualizarlo y operativizarlo en su territorio de referencia. Surgirá así una cuestión dialéctica: ¿de qué forma la textualidad del Tercer Cine aporta a lo identitario y cómo, a la vez, lo identitario logra establecer un vínculo con el Tercer Cine? Señalaremos, sobre todo, en qué modo el arte permite anclar una recuperación ideológica y cultural, explicitando el dilema conceptual común de los autores.

Capítulo I

Escenarios simbólicos y contexto histórico

*Hic Sunt Leones*¹

Antes de analizar el movimiento cinematográfico que surgirá en el Sahel Occidental tras la independencia de sus estados, cabe primero profundizar el marco simbólico e histórico que influyó el amplio universo discursivo de sus textos. Si al estudiar una corriente audiovisual debe tenerse en cuenta el previo bagaje sociohistórico del cual esta emerge, en el caso del Sahel Occidental el contexto determinó el modo en que el cine autóctono, desde sus novedades temáticas y formales, desbordó el campo artístico para acompañar la lucha postcolonial y la recuperación del propio pasado, como ya la antropología y la sociología local asomaban a realizar, por fuera de los prejuicios de un arraigado discurso hegemónico.

Se entiende por Sahel la franja subsahariana de territorio enmarcado entre el desierto del Sahara, extensa zona arenosa del norte, y la fértil sabana del Sudán, con sus campos color esmeralda en el sur. Se trata de una zona de histórica transición de la economía afrotropical, cinturón (que da origen al nombre, al representarse el término árabe *sâ'îl* como «costa» o «borde») de sabana semidesértica que demarca la aparición repentina y sin gradualidad alguna de una vegetación arbolada, húmeda y boscosa. Llanura arenosa cuya característica es por lo tanto la *horizontalidad*, factor que favoreció el comercio en el territorio. En su seno, albergó variadas poblaciones nómadas y la conformación de

¹ «*Aquí hay leones*». Proverbio latino inherente a territorios desconocidos e inexplorados del África, probablemente corroborado desde los antiguos mapamundi.

los reinos más avanzados de la historia del África subsahariana, fundamentalmente en el sector occidental que mira al Atlántico. Para abordar a la región del Sahel Occidental, tomaremos no tanto su habitual acepción geográfica y bioclimática, sino que extenderemos la noción a la riqueza cultural que la caracteriza. Sus primeros realizadores cinematográficos independientes, que para simplificar llamaremos «sahelianos» (aunque el término haga referencia también a los países centrales y orientales de la región, que no quedarán incluidos en nuestro recorte), fueron pioneros de esta zona dinámica, y en su diversidad encarnaron el legado de las culturas que en el curso del tiempo la habitaron.

Aun teniendo en cuenta la complejidad del panorama africano, las relaciones e intercambios vivenciados desde la prehistoria, entre las porciones regionales en las que comúnmente se fragmenta a África, sus delimitaciones geográficas y nichos histórico-culturales que emergen como subdivisiones más metodológicas que fácticas, nos proponemos estudiar dentro del Sahel Occidental la zona que comprende el actual Senegal, Mali, Burkina Faso, Mauritania (cuyo norte se reconoce dentro del Gran Magreb), hasta tocar tangencialmente Níger. Territorio de orígenes previos a la primera conformación de los reinos sahelianos, que se remontan tiempo antes del Siglo X, cuando se produjo el «*recrudescimiento del empuje bereber hacia el sur*» (Ki-Zerbo, p.148): las regiones de la zona estaban ocupadas por poblaciones en su mayoría nómadas a las que las fuentes asignan diferentes nombres. El geógrafo y viajero Al-Idrisi hablaba del país Qamnuriya (actual Mauritania), llamado también «Tierra del Maqzara». Sus habitantes quedaron dispersos tras la invasión de los *zaghawa* y los *lemtuna* nómadas. En la costa Atlántica, al norte de las bocas del río Senegal, surgía sobre una isla la ciudad de Awbil, ubicada estratégicamente en la ruta transahariana, que luego desaparecería a causa del avance de los bereberes. El reino clave en las fronteras del desierto era Tekrur, cuyo soberano controlaba las rutas comerciales con el norte (Ki-Zerbo, p.149).

A partir del siglo X, dada la posición estratégica en la ruta comercial entre el Norte de África y el bloque subsahariano, se asistió a la formación de Estados de gran desarrollo cultural y social. La abundancia del oro, del hierro, la fertilidad de la tierra, y aún la presencia islámica en el acoplamiento de sus visiones económicas, llevó a la introducción de un medio de transporte revolucionario como el camello, que produjo el nacimiento y esplendor de las vías comerciales transaharianas, por las que circularían minerales, telas, marfil, sal. Los bereberes *lemtuna*, que venían de las montañas mauritanas del Adrar y fundadores del primer Reino llamado Audaghost hacia fines del S. VIII, crecieron demográficamente y el Reino, convertido al Islam en el siglo X, «llegó a contar con seis mil habitantes, cifra extraordinaria para una ciudad del desierto» (Cortes López, 1984, p.62); que produjo la posibilidad de concentrar en el Sahel Occidental las grandes riquezas generadas, dándose un principio de organización sedentaria.

El posterior reino de Gana² surgirá como Imperio sometiéndose en el año 990 a Audaghost y llegando a un apogeo entre los Siglos IX y XI: su enclave comprenderá el territorio entre el alto Senegal y el alto Níger. Un imperio rico, «intermediario por excelencia del tráfico de oro»(Saavedra Casco, 1996, p.115), que era «la base que alimentaba su comercio internacional»(Cortes López, 1984, p.62). Dominio que los historiadores árabes describían como lugar de contrastados contactos con el mundo musulmán, pero sobre todo determinado en su población campesina por complejos cultos espirituales, heterogéneos y milenarios: en el Sahel, cada comunidad histórica detenta una cultura articulada, con sus propios tabúes, su propia lengua, un distinto y misterioso universo de rituales y costumbres, que en su variedad no puede reducirse a simples clasificaciones.

² Imperio que, a pesar de la correlación significativa, no tiene correspondencia geográfica alguna con el actual país de Ghana, su territorio coincide en lo que actualmente es Mali.

Si bien hasta los siglos IX-X se sabe poco acerca de la región por escasez de documentos escritos, sobrevive el énfasis de algunos hechos históricos y sus secuelas depositadas en el discurso oral, que permite desde varios aspectos considerar al Sahel Occidental como un escenario clave en la historia del África subsahariana. Estados-etnias, generalmente monárquicos, que hablaban de una porción de África dinámica y abierta al mundo: no un universo endógeno sino en constante conexión con el afuera, a través del considerable comercio con el Mediterráneo, el Océano Índico o el Mar Rojo. Ya en el siglo XVI la propia Timbuctú y Djenné (ambas ubicadas en el actual Mali) se volvieron los grandes centros comerciales, religiosos, culturales y políticos. Constituidos gracias a la poderosa infraestructura económica generada por los Reinos, se trataba de legendarias ciudades de histórico esplendor, así como las de Gao y Walata (Saavedra Casco, 1996, p.119), en el actual Mali y Mauritania, sede de encuentros de sabios ilustres, de imponentes centros universitarios/mezquitas (como la de Sankoré en Timbuctú) en las que se enseñaba teología, derecho, historia, retórica, dialéctica y formas de medicina.

Ahora bien, si es cierto que hablar de «tiempo africano» resulta una enorme simplificación, la concepción temporal en el África subsahariana resulta radicalmente opuesta a la occidental. En el cimiento de la base tradicional autóctona, y aún reconociendo la diversidad y complejidad de culturas que la componen, puede conjeturarse un parámetro común que reside en la coexistencia de universos temporales interconectados. El primero es el presente que rodea el mundo tangible y visible, en el cual se aprecian los seres animados y los objetos inanimados; el segundo es el universo de los ancestros, cercanos y más lejanos, que aún son parte de la vida de las personas presentes, y que pueden en cierto sentido influenciarla. Simbólicamente continúan participando e interviniendo sobre el presente, observando y juzgando los acontecimientos: intermediarios invocados para la protección, con los que se mantiene un persistente contacto a partir de rituales dife-

renciados (como el de la *nuez de cola*): hasta la modernidad colonial no había noción de ruptura entre el mundo de los vivos y de los muertos. Por último, está el tercer universo más complejo, que más adelante analizaremos en los filmes: el de los espíritus, independientes y dotados de autonomía, pero a la vez presentes en cada ser orgánico y entidad³. Se concibe un tiempo religioso y ritual no como excepción sino como propio estado de las cosas⁴. En muchos pueblos subsaharianos la noción de liderazgo es vinculada a dotes especiales, poderes inusuales, entre los cuales el de manejar el tiempo (se verá en el film *Sarraounia*).

La propia estructura social, tal como se la concebía de forma autóctona, comenzó a mutar con la colonización. El tiempo de la colonización se correspondió al tiempo productivo teorizado por Lewis Mumford en su *Técnica y civilización* (1934), donde el autor norteamericano expone el concepto de *máquina* como estado de construcción cultural. Si el ser humano por muchos siglos usó máquinas y tecnificó a la naturaleza para ayudarse, nunca como en la sociedad moderna eurocéntrica existió *la máquina* como concepto de base, que no sólo ayuda a ubicarse en el mundo, sino que también afecta y transforma la experiencia del *estar en el mundo*. El ejemplo significativo, elemento moderno por excelencia, no será la máquina a vapor sino el reloj⁵, objeto con distintas clases de funcionamiento. Pero que en la sociedad moderna eurocéntrica fue elevado más allá de su materialidad, hasta afectar a nivel de pensamiento evidenciándose un quiebre en las categorías de tiempo y espacio. La experiencia temporal dejó de

³ Así en el estudio «Towards a Theory of Orality in African Cinema» de Tomaselli, K. G.; Shepperson, A.; Eke, Maureen (1995, p.29). Y de forma similar explicado en *Ébano* por Kapuociński, R. (1998, p.19).

⁴ Las culturas presentan ceremonias diarias y ceremonias más intervaladas (Ki-Zerbo, p.25).

⁵ Mumford lo define como una «*máquina productora de energía cuyo «producto» es segundos y minutos: por su naturaleza esencial disocia el tiempo de los acontecimientos humanos y ayuda a crear la creencia en un mundo independiente de secuencias matemáticamente mesurables*» (1998, p.32).

ser algo anímico y cualitativo, atada a la naturaleza como parte de la vida cotidiana, más cíclica que lineal, para pasar a ser externa, configurada por un tiempo regularizado, de cuantitatividad segmentada. Un tiempo que no es más caótico, abierto, flexible y subjetivo, sino mecanizado. Surgen en el sujeto moderno la «relojización» de los movimientos apoyados por el gasto productivo⁶. En el África colonial se dará entonces un ordenamiento del tiempo/espacio para el cumplimiento regular de ciertas acciones. El orden y el poder irá de la mano de «*la aplicación de métodos cuantitativos de pensamiento*», así como «*el nuevo concepto mecánico del tiempo*» (Mumford, 1998, p. 29) de carácter disciplinario, dejará afuera la espiritualidad, la sorpresa, la irregularidad.

Esta mentalidad se trasladó de la metrópoli europea al centro de la metrópoli jerarquizada del África colonial, reorganizada por el reloj, en su nueva rutina, regular, metódica, de actividades sincronizadas. La máquina pasó a ser la herramienta de control sobre las acciones, hasta extenderse y gobernar el entero orden de la vida. Insertado en este sistema, el sujeto colonial se volvió indefenso, obligado a pensar al mundo de manera nueva, renunciando a su propia libertad y arrinconándose en un nuevo polo técnico. El buen empleo del cuerpo permite un buen empleo del tiempo y para esto intervendrán aparatos ideológicos de cuño eurocéntrico, instalados en la colonia, con intervenciones puntuales de corrección (la escuela, la academia militar, etc.). La disciplina se combina para que todos los cuerpos sean instruidos separadamente y ajustados para optimizar los resultados: un mega aparato capitalista, sin duda ya en auge en Europa, donde rige la moral de la obediencia y de la máquina. Ciudad colonial y reloj configurarán dos caras de una misma moneda: un lugar planificado con un tiempo planificado. Si Mumford advierte que la ciudad moderna es un problema, un mayor y atroz desfase se escenificó entonces en el cambio estructural colonial (tal como muestra el

⁶ Véase *La noción de gasto* de Bataille, G. (1987).

mediometraje *Borom Sarret*, filmado en 1963 por el cineasta Ousmane Sembène: primera ficción del África postcolonial, que se analizará más adelante, representante de la estandarización rutinaria que ha llegado a subdividir y encarcelar vidas, culturalmente ajenas, pero ya conectadas a este modelo). Si el estado-nación fue entonces el artefacto que impuso la modernidad en África, el nuevo filtro será el del sistema capitalista vinculado a la lógica del progreso, desde el cual se moldea y re-dimensiona al otro. Bajo un proceso de asimilación apoyado por astutos teóricos del siglo XIX, que construirán su discurso enmascarando las contradicciones del sistema, se buscó que la periferia lo acepte como modelo propio. La organización estatal de cuño eurocéntrico de las colonias africanas será, a palabras Hardt y Negri, el «*regalo envenenado de la liberación nacional*» (2002. p.131). Emergerán de este escenario democracias débiles, sin tejido; y el estado poscolonial no logrará romper, como veremos, su dinámica establecida y disgregada. Mamdani volverá sobre el tema en su *Ciudadano y Súbdito* (1998), comentando la evolución de la sociedad civil, de un primer momento de protección del estado colonial, a una segunda instancia donde la relación entre ambas fuerzas varió: será el momento de la lucha anticolonial. Luego emergerá la independencia, la *desracialización* de la sociedad civil misma. Movimiento esperado, necesario, inevitable, del que todos se sentirán partícipes e involucrados, incluso en sus profundas contradicciones.

Movimientos y construcciones nacionalistas

La década del '60, que abrió las puertas a la aparición de las primeras cinematografías autóctonas del Sahel, fue un momento de gran entusiasmo. Cuando dieciocho estados africanos se independizaron, se dio lugar a los primeros años de aparente autonomía y reconstrucción. Los nuevos estados, que por lo general emergie-

ron en concomitancia sobre los territorios de las precedentes colonias, se plantearon enseguida dos claros objetivos. El primero concreto: posibilitar un propio desarrollo económico. El segundo simbólico, pero no menos importante: impulsar una *construcción nacional*, o bien la transformación de sus proto-estados arbitrarios en naciones con una fuerte conciencia histórica. Pero, ¿cómo se gestó y emergió un sentimiento independentista a la base del proceso de emancipación?

Aceptando la imposibilidad de delinear una teoría de la descolonización africana que pueda abordar la heteróclita totalidad del fenómeno, entre sus múltiples causas y factores un rol importante lo interpretaron los movimientos nacionalistas, fenómenos que no aparecieron de repente, sino que ahondan sus raíces en las corrientes ideológicas anticoloniales. La evolución en la relación entre dominadores y dominados cambió drásticamente luego de la Segunda Guerra Mundial. La conferencia de Bandung de 1955⁷, y otras conferencias africanas realizadas entre 1957 y 1960, contribuyeron a acelerar el proceso de descolonización y configuraron el concepto geopolítico de «Tercer Mundo»⁸, en oposición no sólo al eurocentrismo del «Primer Mundo» occidental-capitalista, y sus aliados pertenecientes a la OTAN de fuerte economía de mercado, sino también al bloque soviético al este de la cortina de hierro, de economía y planificación centralizada, enfocado como «Segundo Mundo» y fortalecido esos mismos años por el Pacto de Varsovia. Ya la Segunda Guerra había devastado la

⁷ Conocida como Conferencia afroasiática de Bandung, organizada en abril de 1955 en Indonesia, en la que participaron 29 países del «Sur del Mundo», tercermundistas, con el fin de buscar una cohesión, rechazar la colonización como un hecho lógico, debatir acerca del desarrollo.

⁸ Término acuñado por primera vez por el economista Alfred Sauvy en 1952, retomando comparativamente el rol del «Tercer Estado», o bien la mayoría que en la Francia de Luis XVI, antes de la revolución de 1789, no eran ni eclesiásticos ni nobles. Indica de forma global y económica a los países en vías de desarrollo, no alineados y por ende neutrales en la Guerra Fría.

credibilidad patriarcal de una Europa ahora insegura y vacilante en su poder civilizador. La atmósfera entre metrópoli y colonia mutó gradualmente. Al tiempo Europa había dejado de creer en la rentabilidad económica del mantenimiento directo de las colonias, además de evidenciarse como problemático antecedente la sangrienta Guerra de Liberación de Argelia iniciada en 1954 (cuando estalló, los únicos estados independientes en el continente eran Egipto, Etiopía, Liberia y Sudáfrica). Era además la década de la esperanza latinoamericana con la Revolución cubana, de los países asiáticos que miraban a China como vía de desarrollo alternativa al bloque soviético, movimientos que impulsaron en África un proceso de reflexión, la posibilidad de una economía y modelo sociocultural autónomo.

La emersión del deseo autonomista podría encontrar su origen en las universidades locales, instituidas en África sobre todo en el período de entreguerras, que permitieron el ingreso de estudiantes africanos en universidades francesas e inglesas. Allí se forjó la nueva clase dirigente que asumirá un rol clave luego de 1956. Un espacio de horizontes abiertos al mundo, en contacto con los complejos movimientos socioideológicos de la metrópoli. A mediados de los años '30 en Francia, por ejemplo, la coalición izquierdista del *Front Populaire* de Léon Blum, al llegar al poder en 1936 lanzó un programa de reforma colonial e insertó a los residentes africanos frente al universo sindical y político. Proceso ideológico participativo que tuvo un fuerte eco en la tierra de origen y que impulsaba la cuestión de la soberanía de los pueblos a escala continental. Otro hecho que impactó en la toma de conciencia de la nueva generación intelectual africana, entre otros, fue la tristemente célebre *Exposition coloniale* de 1931 en París que presentaba a los visitantes eurocéntricos, basándose en muestras internacionales anteriores, un microcosmos concentrado de riquezas de las colonias: evento que dio lugar a varias acciones de *boicot* y la discusión confluyó en un debate tentacular que afectó directamente a la población afrofrancesa, generando un movimiento

de protesta, que luego sentaría las bases para la aparición de una fuerte percepción identitaria⁹.

Si bien en África no existían naciones anclables desde una concepción histórico-tradicional, emergió un sentimiento pan-africanista como reacción frente a los dominadores, liderados por grupos de intelectuales y políticos formados en Europa, en la Unión Soviética o en Estados Unidos, que comenzaron a manifestarse durante y sobre todo luego de la Segunda Guerra Mundial dando lugar a difusas insurrecciones. Aunque ya durante el periodo de entreguerras había comenzado a emerger en los estados del África francófona una élite intelectual generadora de debates acerca de la fuerte distorsión histórica de la escolarización *européizante*, en el Sahel Occidental francófono, las primeras organizaciones no encarnaron enseguida la fiebre independentista, más bien buscaban que el habitante colonial pudiera ser ciudadano francés, lo que hasta el momento era permitido sólo a los raros casos de quienes se habían formado desde jóvenes en su cultura (*évolué*). A mediados de los '30 se crearon los primeros sindicatos de profesores, capaces de sensibilizar al pueblo, surgieron numerosos partidos políticos a través de reformas constitucionales, para que los países pudieran enviar representantes a las asambleas legislativas, configurándose como auténtico trampolín de lanzamiento para una autoconciencia, que de los grandes centros llegó a las aldeas rurales. Aunque el régimen de Vichy, luego de la invasión alemana, volviera a borrar las concesiones políticas impulsadas por el *Front Populaire*, en la Segunda Guerra muchos soldados de las colonias fueron miembros de las armadas de sus potencias en la lucha contra el nazismo: evento que por un lado generó identificación con el colonizado, pero que también tuvo un gran impacto sobre la ola nacionalista anticolonial que seguiría luego. Los soldados africanos vieron lo que desde el propio continente

⁹ Ver «Légitime Défense: surrealismo negro, anticolonialismo y la producción de la identidad martinicana» (Toledo, M. 2018).

era difícil detectar: la debilidad del colonizador. No es arbitrario que gran parte de estos combatientes serían luego los fundadores de amplios movimientos independentistas en sus respectivos países.

Los principios de la Carta Atlántica suscrita por Roosevelt y Churchill, por otra parte, también influenciaron fuertemente los movimientos emergidos diez años más tarde orientados hacia el autogobierno¹⁰. El mapa de las relaciones geopolíticas había cambiado y la situación mutó aún más cuando, a raíz de la crisis de Suez de fines de 1956, se aceleró el impulso descolonizador evidenciando el nuevo lugar de subordinación de Francia e Inglaterra frente a las nuevas potencias de mediados de siglo, Estados Unidos y la Unión Soviética. Que por su parte no tenían aún intereses directos en África y no tolerarían por distintas razones otras intervenciones militares europeas: los soviéticos comenzaban a guiar el ojo a países árabes geopolíticamente estratégicos, los norteamericanos, que ya imponían su voz en plano internacional contra la irrupción del ejército soviético para aplacar la revolución húngara de fines del '56, no podían ceder ante represiones similares por parte de sus aliados.

La independencia de varios países del África septentrional (Libia, Sudán, Túnez, Marruecos entre 1951 y 1956), abrió la vía a la emancipación subsahariana, concretada en muchos países por partidos políticos inspirados a un socialismo autóctono, de profundas raíces comunitarias ancladas en la tradición aldeana, generando la entrada en escena de fuertes figuras panafricanistas (Nkrumah, Sékou Touré, Nyerere, Lumumba, etc). Las metrópolis buscaron que el proceso descolonizador se desarrollara según parámetros constitucionales sin conflictos bélicos ni internos, sobre todo modificando lo menos posible el consolidado dominio del tráfico de riquezas locales. Por la presión de los mo-

¹⁰ Para mayor profundidad ver Grimal, H. (1989). *Historia de las Descolonizaciones del Siglo XX*.

vimientos independentistas, muchos estados francófonos, que ya desde 1956 eran parte de la comunidad francoafricana como estados autónomos desde la *Loi-cadre* de Defferre¹¹, en 1960 obtuvieron la plena independencia. Entre ellos, Alto Volta (luego Burkina Faso), Mauritania, Níger, Senegal y Sudan francés (luego Mali).

Con respecto a Senegal, si luego de la Segunda Guerra Mundial se crearon puentes para que una selecta clase estudiantil pudiera completar sus estudios en Europa, de esta emergería la figura clave de Léopold Sédar Senghor. Primer profesor africano en escuelas francesas, patriota de destacable sensibilidad popular. Sostenedor de la primera hora de la importante revista *Présence Africaine*, espacio ideológico y de debate sobre la emancipación de las culturas africanas. El nacimiento de la revista puede leerse en continuidad con la concreción de las ideas panafricanistas de comienzos de siglo y el surgimiento de movimientos independentistas, además de seguir la ola cada vez más preponderante de periódicos de fuerte concientización afroeuropea como *La Revue du monde noir*, *L'Étudiant Noir* o *Tropiques*, desde donde se denunciaría al colonialismo y se deconstruiría al «mito de la misión civilizadora». Entre los propios estudiantes africanos o afrodescendientes residentes en París, cobró especial dimensión el concepto de *négritude*, concebido y acuñado por tres poetas: el propio Senghor en su periodo parisino, el martinicano Aimé Césaire y el francoguyanés Léon-Gontran Damas; un rol fundamental también lo tuvo otro poeta senegalés, David Diop. Hablar de *négritude* es hacer referencia, más que al simple movimiento literario en auge en los '40, al conglomerado de mitos, rituales, visiones teórico-prácticas de reapropiación de la cultura africana, así como a un estado de ánimo de rechazo a la cultura eurocéntrica impuesta, racional y blanca. Volviéndose tanto una actitud

¹¹ Reforma legal de 1956 que cambió las relaciones entre Francia y sus territorios de ultramar. El gobierno transfirió un número de poderes gubernamentales locales de París a las colonias africanas.

como un habitar-el-mundo. Tanto una suma de propios valores estilísticos, como un instrumento conceptual para la liberación. Renombrada es la cita de Sartre (1948) que definía al concepto como la «negación de la negación del hombre negro». Reúne tanto la crítica al colonialismo, instrumento de batalla para liberarse del imaginario simbólico impuesto, como al acto de recuperación de la dimensión moral, intelectual, sociohistórica y etnocultural del *ser negro*. Movimiento que representa el espíritu de un nuevo humanismo al buscar en las raíces de un África desnaturalizada por el asimilacionismo colonial; un redescubrimiento de lo local, de la literatura a la escultura, pasando por la filosofía y la religión, exaltando los propios valores culturales como el folklore, la danza, la música, ritos y ceremonias.

Pero no alcanzaba con excavar, recuperar y conservar los valores de ese universo tradicional que día tras día corría el riesgo de desaparecer: se debía sobre todo pensar cómo reinsertarlo en el fluir de la cultura contemporánea. Posibilitando así la reivindicación orgullosa, ante el mundo, de cómo la cultura africana había influenciado a la europea y a la civilización mundial *tout court*. Un gesto que no sólo promovía desde un punto de vista cultural la identificación de características típicas del discurso artístico subsahariano, la forma de representar su fuerza vital y ancestral, lo emocional por sobre lo racional (Senghor, 1956). Sino que sobre todo influenciaría las decisiones políticas independentistas con el objetivo de estimular una vida cultural que trascendiera las fronteras del África subsahariana, y reuniera desde una óptica supranacional las varias comunidades.

Los próceres y la efervescencia artística

Al guiar el proceso de descolonización de Senegal resulta fundamental la figura de Senghor, quien ya antes de 1956 evidenciaba el peligro de la atomización de territorios africanos, eligiendo la

vía para la inserción de Senegal en una comunidad amplia y colaborativa. Que lo llevó a conquistar un fuerte consenso pasando a ser elegido primero representante de Senegal en la Asamblea Nacional francesa, luego a ser primer presidente del país, carga que ocupó hasta 1980. Sostenía que la tradición agrícola africana ya era una sociedad de marca colectivista (y en una estructura social concebida como bloque solidario, se comprende como el exilio fuera tan temido) y si el culto a la acumulación individual es una lógica puramente capitalista, Senghor buscó fomentar la unidad y supo conceder autonomía a los morabitos, cuya influencia en las poblaciones rurales había crecido exponencialmente¹².

Con el discurso cultural como fundamento del discurso político, Senghor pensó un África inseparable de sus artes ancestrales, de cuya valorización emergería un sentimiento panafricanista concreto, aunque menos acentuado que otros próceres del continente (como Nkrumah). Luego del experimento fallido con la Federación de Mali, fue desde su catolicismo un gran unificador capaz de confrontarse con la heterogeneidad del país, impulsando una suerte de socialismo africano en un Senegal mayormente islámico. Aunque el primer decenio de independencia no fue fácil, logró consolidar su rol, gobernando bajo un partido único luego de varias fusiones y absorciones de múltiples partidos políticos. Veía como eje prioritario la integración de las comunidades y diferentes grupos étnicos del territorio, dando a cada etnia su cuota, así como a cada comunidad religiosa, un diputado que pudiera representarla. Acusado de clientelismo, basado en redes de favores que transformaron la estructura institucional (Boone, 1990, p.350), su gobierno se vio debilitado perdiendo popularidad ya hacia fines de los '70. Resultó, sin embargo, hábil en el ejercicio del poder, no sólo en el manejo de las alianzas

¹² En la primera elección de 1959 algunos morabitos más conservadores originalmente apoyaban, para empujar la conformación de la Federación, la candidatura del religioso musulmán Tidiane Sy.

internas, sino también con el resto del Sahel Occidental para reforzar más que una «solidaridad vecinal». Dialogó con Francia, en la que había combatido por la resistencia y luchó a la vez para que la cultura africana encontrara su solidez y estabilidad en un horizonte amplio, para desarrollar una política de progreso. Prosiguió por otra parte siendo fuerte partidario de la «francofonía», de la asimilación a la cultura francesa.

Senghor sostenía que, de su cuádruple vida de político, profesor, ensayista y poeta, lo primero que salvaría serían sus poemas: la poesía era aquello que para él mejor representaba el discurso cultural, cuya recuperación debía ser la principal meta de una política descolonizadora. Fue autor él mismo de numerosos ensayos sobre arte. A pesar del no abultado presupuesto estatal destinado a la inversión cultural, ya a partir de los '60 se crearon en Senegal nuevas estructuras públicas como institutos para las exposiciones, fondos de asistencias para el desarrollo de productos artísticos, entes para los archivos culturales, plan de becas de estudios y bolsas de trabajo, numerosos festivales, como el histórico y muy significativo *Festival Mondial des Arts Nègres* de 1966, sumado a la fundación de museos, editoriales, centros culturales, escuelas vinculadas al arte en cooperación con otros países francófonos subsaharianos, infraestructuras como la *Cité des artistes plasticiens* de Colobane, así como del Teatro Nacional. Financiaciones que apuntaban a aprovechar el dinamismo y la proliferación de artistas en el campo de las artes visuales, con el objetivo de generar un sentimiento de comunidad, empujar al pueblo a acercarse a las tradiciones, consolidar una nueva identidad supranacional, central en el proyecto político-cultural de Senghor. El sostén al arte deriva entonces de una finalidad política, para promover con autenticidad una nueva representación del África. Se les otorgaba a los artistas subsaharianos un rol fundamental: aceptar ser depositarios de un mensaje de identificación de un «arte africano auténtico» que pudiera generar intercambio de ideas. No se incentivaba una producción de obras de carácter eurocéntrico, que ha-

bía impuesto su estética durante el período colonial, sino una sensibilidad común de los artistas locales para elaborar una síntesis entre los elementos del África tradicional-arcaica y la vertiente moderna¹³.

Uno de los principales movimientos artísticos surgidos con la independencia fue sin dudas l'École de Dakar, movimiento pictórico fuertemente influenciado por Senghor, cuna de pintores de estilo heterogéneo, pero en su mayoría fuertemente simbólicos, abstractos o semiabstractos, capaces de reformular semióticamente elementos tradicionales. Espacio de expresión en el que se priorizaba el acto de la *recuperación*, práctica que devuelve una conexión con el Senegal profundo, un pasado compuesto de objetos y materialidades familiares; elementos rituales o sencillamente cotidianos, aún así signos de una tradición local olvidada durante la etapa colonial. Esta generación gozaría de un importante reconocimiento internacional y variadas obras, que van del figurativismo de Iba N'Diaye hasta el abstractismo de Papa Ibra Tall, tal vez la figura más emblemática del movimiento¹⁴.

Con respecto al cine, Senegal fue sin dudas el corazón del movimiento cinematográfico saheliano de la década de los '60 y '70. Sus principales exponentes, que analizaremos en el siguiente capítulo, fueron de nacionalidad senegalesa, impulsados por este escenario de intensas búsquedas formales, de efervescencia artística e ideológica, consideraron urgente la necesidad de dotar al país de una propia discursividad fílmica. Forjando así el espacio de producción audiovisual más variado y estructurado del Sahel, partiendo, más allá del pionero Paulin Soumanou Vieyra, por una primera ola encarnada principalmente por Ousmane Sembè-

¹³ Ver *Le point de vue de l'Afrique sur l'art et les problèmes qui se posent aujourd'hui aux artistes africains* (Enwonwo, B. 1966, pp.56-67)

¹⁴ Director de la academia de arte de Dakar y formador de muchos jóvenes artistas en la escuela de las *Manufactures Sénégalaises des Arts Décoratifs de Thiès*. Al respecto se tomó como referencia el estudio *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995* de Harney, Elizabeth (2004).

ne y Djibril Diop Mambéty, autores de gran libertad expresiva que atravesaron en los decenios la historia del cine senegalés. Emblemáticos también fueron Mahama Johnson Traoré y Ababacar Samb Makharam, pasando por la primera directora del África subsahariana Safi Faye, cineastas que no siempre se expresaron en coincidencia con las políticas y visiones de Senghor, lo que trajo en el tiempo episodios de censura.

El año 1960 fue también simbólico para la naciente República de Mali, nuevo nombre del país tras la proclamación de independencia del Sudán francés, a raíz de la disolución de la Federación de Mali y la escisión de Senegal. Su independencia rotó alrededor de la figura de Modibo Keita, primer presidente artífice del proceso de liberación, que hizo de la educación su caballo de batalla, sosteniendo al igual que Senghor que la instauración de una fuerte identidad nacional debía pasar por el discurso cultural. Keita, exprofesor que ya pertenecía de joven a numerosas asociaciones, agudizó su actividad política al cofundar el sindicato de docentes, afiliarse al *Groupes d'Études Communistes*, y al fundar en 1943 la revista hostil al poder colonial llamada *L'œil du KénéDougou* (en honor al reino autóctono precolonial). Debido a su feroz oposición a la política colonial francesa, es detenido en París en 1946. Con respecto a las artes, creó el día después de la independencia de Mali al *Ensemble Instrumental National*, orquesta de música tradicional, con el objetivo de volver enseñada a revalorizar la herencia de las formas expresivas del pasado. Espacio que dio un marco institucional a los cantores *griot*, indistintamente mujeres y hombres destinados a conservar la tradición oral, junto a sus saberes artísticos, cosmogónicos y mitológicos. Impulsó también la recuperación del arte tradicional del acompañamiento musical, volviendo a poner en escena instrumentos autóctonos como la *kora*¹⁵, instrumentos de percusión.

¹⁵ Propio de la etnia *malinké*, similar al sonido del arpa, hunde sus raíces en el antiguo Reino de Mali.

sión como el *balafon*¹⁶ o el más conocido *djembe*, o *m'bira*, más pertenecientes al sector del África oriental.

Modibo Keïta fue primero aliado político de Senghor, distanciándose luego sobre todo a causa de la fallida experiencia de la Federación de Mali y la distinta idea de aplicación de la matriz socialista. Visión sobre la que Senghor tenía una postura más moderada y Keïta más extrema, de fuerte centralización estatal, evidenciada tras la independencia de Mali en su amplia cooperación con los países del bloque soviético. Promovía un ideal de nación como aplicación de un férreo socialismo africano que, al contrario de Senghor, pudiera cortar de raíz los vínculos con Francia. Bajo su gestión se nacionalizaron muchísimas compañías, sentando las bases para una industrialización local generadora de empleo¹⁷. El principal acto revolucionario de Keïta fue el de abandonar al Franco CFA en 1962 para forjar una nueva moneda independiente, el franco maliense (el poder monetario como complemento indispensable de la soberanía nacional), que resistiría sólo pocos años de forma autónoma. Creó un ente para el comercio y distribución local de los productos nacionales y logró el cierre de varias bases militares francesas del territorio. Por estos motivos, Francia orquestaría en 1968 un golpe de estado para deponerlo del poder.

Es paradójico constatar que, con respecto al cine maliense, cuyas cabezas fueron primero Souleymane Cissé, Djibril Kouyaté, y poco más tarde Cheick Oumar Sissoko, al final de la primera generación combativa del cine saheliano, su historia cinematográfica fue marcada por el golpe militar de 1968, dictadura que duró veintitrés años. Las autoridades que irrumpieron no ignoraron al arte audiovisual, más bien impulsaron la formación de una producción nacional que siguió creciendo tras la propia dictadu-

¹⁶ Parecido al xilófono, estudiado en sus orígenes por el historiador y viajero marroquí Ibn Battuta.

¹⁷ Ver *Political Parties and National Integration in Tropical Africa*. De Coleman, James Smoot (1964).

ra. El régimen de Traoré se involucró a través de iniciativas, creación de cineclubes, financiación de producciones locales y festivales semanales, por supuesto con un fin funcional y oportunista, viendo al cine como modo de influenciar la reputación de un país y las relaciones biculturales. Sin embargo, en el camuflaje de su naturaleza represora, buscaba impulsar un cine de propaganda. Las películas de Souleymane Cissé y de otros directores opositores a las políticas de gobierno se apoyaron sólo como mensaje de abertura y pluralismo, presionando a sus autores por un cine despolitizado. En las obras pueden evidenciarse intentos de los directores para encontrar estrategias y modos alternativos de representación, con el fin de evitar las censuras¹⁸ y mantener vigente la valentía simbólica de la producción nacional.

Si el rito de pasaje de los '50 a los '60 dio lugar a la década de las grandes militancias y de los padres fundadores panafricanistas que aportaron, desde diferentes ángulos, sus convicciones para un África libre, con respecto a la República de Alto Volta, su figura de referencia no aparecería en esos años sino décadas más tarde. Los sesentas del Alto Volta fueron caracterizados por una inestabilidad política y recurrentes golpes de estado, de viejos oficiales que saquearon las cajas del estado, mientras que, en los ochentas, posibilitado el recambio generacional, los estudiantes que habían vivido el '68 y fundado organizaciones revolucionarias tendrían su lugar. De este escenario emergería Thomas Sankara, personalidad en total continuidad con la vía africana hacia el socialismo y la unidad. Militar pacifista, presidente austero, cinéfilo de amplio bagaje cultural, supo desde sus primeros pasos como comandante y luego Secretario de Estado generar empatía popular, por su fuerte carisma y sensibilidad frente a las exigencias de los conciudadanos, en oposición al lujo de los anteriores exponentes del gobierno. Tal vez por haber tenido una educación hu-

¹⁸ Ver el estudio de Sow, Alioune (2011) *Malian Cinema and the Question of Military Power*.

manista, no haber obtenido una bolsa de trabajo para ser médico y haber entonces entrado casi por azar en el ejército, inspiraba cercanía y sentimientos de igualdad. Durante la administración europea, el ciudadano no podía dialogar con los ministros ni ir a exponerle personalmente sus dificultades. Los nuevos líderes mencionados, en cambio, supieron reducir drásticamente la brecha abismal generada entre la vida política y los comunes habitantes. Sankara renombró al país Burkina Faso, «patria de hombres íntegros» en lengua *mōōre* y *dyula*, las más difundidas en la nación; cambió la bandera por los colores panafricanos adoptados ya por otros estados. Supo viajar, observar un África que mutaba a su alrededor: primero en Madagascar donde vivió el período revolucionario del '72, luego bajo cargos institucionales en países asiáticos no alineados y en Latinoamérica. Encontrándose con un Tercer Mundo que, luego de la ebullición ideológica de los '60, chocaba ya con nuevas frustraciones. Fue una figura inspiradora capaz de oponerse a los modelos occidentales, negándose a pagar la deuda externa cuyos orígenes provenían del período colonial, para redireccionar el dinero a reformas escolares y sanitarias, rechazando la importación de productos europeos de marca, intentando descolonizar la mentalidad de las nuevas generaciones.

Desde un punto de vista de política interior, Sankara pensó la unidad nacional desde la reducción de los antagonismos internos: combatió por la igualdad de géneros promoviendo mayor autonomía laboral para las mujeres, además de reducir las ventajas que solía tener el ejército frente al resto de la población¹⁹. Comprendió que el desarrollo no podía lograrse sin financiar la cultura, las artes, la educación, impulsando la exigencia de que África produzca sus propias imágenes. El cine, desde este punto de vista, servía para Sankara como potencia comunicativa capaz de alcanzar una población con una aún altísima tasa de analfabe-

¹⁹ Ver *The Death of Thomas Sankara and the Rectification of the People's Revolution in Burkina Faso* de Wilkins, Michael (1989).

tismo. Impulsó para que el excepcional y orgulloso festival de cine panafricano de Ouagadougou (el FESPACO), espacio clave para la promoción de las obras continentales, creciera a través de su circulación y contacto con otros festivales internacionales, y tuviera un alcance radiofónico en toda la nación, a concientizar sobre las producciones del continente. La creación del FESPACO en su territorio nacional fue previa a Sankara y se debió al esfuerzo de los cineastas por democratizar las producciones cinematográficas locales, pero el cine en Burkina Faso no floreció hasta mediados de los '80, con sus salas llenas, debates, amplios programas radiales en vivo dedicados a la manifestación. Por primera vez los cineastas podían hablar de la historia de África sin rendir cuentas a los ex colonizadores. Antes, los directores que caracterizaron la escena fueron primero Mamadou Djim Kola, autor entre dos cortometrajes y del primer largometraje burkinés *La sang des parias* (1972) financiado por el estado, seguido por Gaston Kaboré y su *Wend Kuuni* (1982). En ambos, aparecen problematizados los temas de la xenofobia, los prejuicios sociales, los estereotipos, que serán elementos que caracterizarán el combate político de Sankara.

Entre la ayuda que Sankara brindó al cine cabe destacar el rescate del Ciné Burkina, la sala principal del festival. Fue famosa su intervención a último momento para permitir que el filme del mauritano Med Hondo *Sarraounia* (1986), estigmatizado por el gobierno francés, pudiera rodarse en Burkina Faso, habiendo recibido el director la falta de apoyo por parte de los otros estados de la región. El filme terminará siendo una coproducción entre la productora del propio director mauritano y el estado burkinés, que aportó gran infraestructura entre medios de transporte, apoyo de ministerios y del ejército nacional, cuyos integrantes aparecieron como extras. Sankara fue una figura fuera de tiempo, de postura antimaterialista que le creó numerosos enemigos, tanto internos, como sobre todo extranjeros. En el caso del resto de los países de esta realidad heterodimensional que es el Sahel Occi-

dental, podríamos detenernos en las interesantes figuras de Ahmed Sékou Touré, líder político de Guinea Conakry de fuerte cuño anticolonial; o del socialista Djibo Bakary, clave para el movimiento independentista de Níger hacia fines de los '50 y el sucesivo rol de Hamani Diori, ya participante de la Asamblea Nacional Francesa y uno de los fundadores del Partido Progresista Nigerino, quien apoyó el desarrollo del cine autóctono y al volverse presidente encarnó el papel de vocero de los problemas africanos a nivel internacional: figura de fuerte voz en capítulo para la resolución de los conflictos interestatales subsaharianos, aunque a nivel interno su gobierno haya dado lugar a escenarios de progresiva corrupción. Próceres todos, que comparten con los anteriormente mencionados «padres de la patria» la similar visión panafricana, al empujar por la rehabilitación del propio patrimonio cultural.

Podríamos atrevernos a decir lo mismo, a pesar de las innumerables diferencias, del caso de Mauritania, país de desarrollo más endógeno, integrado al Gran Maghreb aunque geográficamente saheliano, de población en su gran mayoría nómada y transhumante, donde localizamos en Mokhtar Ould Daddah la principal figura de referencia independentista. Tal vez el más desconocido de los cuatro a nivel internacional, por sus pocas obras publicadas y por no pertenecer por completo al relato simbólico de los próceres que encarnaron cierta sociología africanista de mediados de siglo. Proveniente de la familia de un importante morabito de tribu aldeana, estudiante de derecho en París, rápidamente ascendido a vicepresidente del consejo del gobierno local en 1957. Año en el que decidió transferir la capital mauritana a territorio nacional, concluyendo la particular situación en la que la administración del país y las autoridades públicas tenían sede fuera de Mauritania, en Saint-Louis, ya capital común del África Occidental Francesa hasta 1902 y luego de Senegal hasta el propio 1957. El Primer ministro gracias a las últimas elecciones antecedentes a la independencia, en 1960 guió la misión de

negociar con París la transferencia de los poderes comunes, entonces detentados por Francia. Decretada la independencia, muchas comunidades étnicas cuyos ancestros habían sido alejados siglos antes, volvieron al país cruzando el Río Senegal. Confirmado en las primeras elecciones de 1961, materializó un proyecto de modernización del país estimulando una progresiva sedentarización y escolarización²⁰, sin reducir esfuerzos por consolidar una cooperación regional y apoyar los procesos de descolonización tardíos de las colonias portuguesas.

Sin embargo, deberíamos encuadrar su figura desde otro marco respecto a las anteriores. La labor política debió predominar en ámbitos más socioeconómicos que culturales. Si el gobierno francés mantuvo el control de su economía por años, la gran habilidad del Ould Daddah fue la de ganar el máximo beneficio de esta cooperación con la madre patria, para tomar luego progresivamente distancia. Aunque hacia fines de los años '70 el estado, bajo el impulso de su esposa Marieme Daddah, creó la *Mauritanian Cinematographic Techniques Agency* (AMATECI), agencia que puede además considerarse antesala de la aparición de la televisión nacional, a diferencia del resto de los países que tomaremos de referencia, Mauritania será el que más obstáculos encontró en formar un cine nacional y un público cinéfilo, y el que contó con más años de ausencia de películas producidas por el territorio. No es ignorable el hecho de que los dos cineastas mauritanos que representarán al emergente movimiento combativo saheliano, Med Hondo y Sidney Sokhona, hayan realizados sus primeras y famosas obras desde el exilio.

Mauritania es tal vez, de los cuatro nuevos estados que elegimos profundizar, el más «artificial», caracterizado por un fuerte antagonismo entre la población maghrebí y las etnias subsaharianas. El proceso de arabización de la sociedad mauritana hizo de

²⁰ Artículo en *Le Monde Diplomatique* «Moktar Ould Daddah, un courageux réformiste», septiembre 1965, p.7.

ella una República Islámica, aunque la profesión de una religión distinta fue tolerada, con limitaciones en la difusión del credo. Ould Daddah tuvo que lidiar con el complejo problema de sus límites geográficos: luchó por terminar la reivindicación de Marruecos de su territorio nacional, que negaba la independencia de Mauritania alegando argumentaciones histórico-religiosas, apoyadas por los países de la Liga Árabe (Constantin, y Coulon, 1979). Con el fin de reacerarse al sector del Magreb, se esforzó por orientar la política exterior hacia una dirección filo árabe y a la vez pan-africana. Al tener que contrarrestar las presiones del tradicionalismo interno, que pujaba por la constitución de una teocracia de poder concentrado en pocas familias de morabitos y guerreros, explotó su capacidad de mediación con las diversidades étnicas e ideológicas del país, configurando un gobierno de unidad nacional con la oposición, dando lugar a un partido único, una suerte de régimen camuflado de democracia, que le permitió perpetuarse en el poder por casi dos décadas.

La lucha anticolonialista de estos líderes que ingresaron a la arena política de su territorio dio pie al culto de la personalidad singular, del fuerte referente político, rasgo característico de las sociedades tercermundistas de los sesenta. Figuras que en principio tuvieron que lidiar con territorios plurales y heterogéneos, en vías de una difícil integración, caracterizados por la diversidad lingüística y etnocultural, que ya habían sufrido procesos de drástica aculturación. A pesar del obstáculo de la carencia de los sistemas de comunicación, y en el afán de conformación de una clara «conciencia nacional», optaron por una tercera vía africana fuertemente ideologizada, híbrida pero distante de los modelos europeos, volviéndose, desde el propio Sékou Touré (1959) *«a la vez, la expresión de las aspiraciones de su pueblo y los representantes o defensores de sus valores culturales»*.

Capítulo II

El Tercer Cine del Sahel Occidental

*-Tú allí, ¿qué dices de lo que eres
mientras dices lo que soy?²¹*

En el intento de forjar un procedimiento metodológico para el desarrollo crítico de las primeras y principales manifestaciones del cine en el Sahel Occidental, resultó primero necesario ahondar sobre el contexto histórico, a la base del desarrollo del movimiento cinematográfico que analizaremos en los próximos capítulos. Con el fin de comprender su afán de resistencia y la defensa de su múltiple identidad cultural, fue necesario encuadrar la herencia castradora del colonialismo en sus ramificaciones. Llegando al carácter multiforme del fenómeno de las repentinas independencias del África subsahariana, donde identificamos como principal territorio de lucha el que se refiere al universo simbólico de la representación, dominio que posibilita generar conciencia sobre la búsqueda identitaria, en el rechazo de ecos y reverberaciones del discurso colonial. Rechazo de aquello que Robert Stam define como *imaginario imperial*, o bien el control y la dominación occidental del discurso estético, científico y educativo, que siguió vigente a pesar del cambio de paradigma.

²¹ Robin Blaser, citando a Michel de Certeau en *The Holy Forest*. Traducción personal.

La resistencia al paradigma cinematográfico eurocolonial

La percepción de un colonialismo mediático

Para entrar de lleno en el tema que compete a las narrativas filmicas, podemos establecer un primer y llamativo vínculo: no es arbitrario que la irrupción del celuloide a fines del siglo decimonónico, o bien los primeros pasos del cine mundial, primero como acto de representación, y luego como fenómeno de entretenimiento masivo «*coincidieran con la culminación del proyecto imperial*» (Stam, y Shohat, 1994, p.115). No resulta una hipérbole leer la ilusión cinematográfica, generada por el sistema industrial occidental, como herramienta en completa continuidad con el paradigma colonial: consciente o inconscientemente, extendió y legitimó por el mundo el dominio del discurso imperialista, filtrando su ideología.

En el período del cine silente, una vez abandonada la premisa cientificista para volverse sueño de narración, los principales pioneros del celuloide emergieron de países occidentales con producciones que en pocas décadas se repartieron el mercado mundial. Siguiendo la clasificación esbozada por Noël Burch en *El Tragaluz del Infinito* (1991, p.59), los principales países «enunciadores» fueron Estados Unidos y Francia, partiendo de la dicotomía Edison/Lumière –aunque por importancia, debería invertirse este orden– luego extendida a quienes aplicaron su técnica hacia un orden narrativo ficcional: Porter y Griffith, por un lado, Méliès por el otro (quien filmó además en Dakar dos películas de su extensa filmografía). El tercer polo de producción fue Gran Bretaña: famosa su Escuela de Brighton, con Paul, Williamson, Friese-Greene y Smith, quienes encarnaron el primer importante período del cine inglés, reconocido por sus innovaciones sobre el poder *voyeurístico* del aparato formal y el montaje. A estos tres países, habría que añadir otros cuyos primeros pasos cinemato-

gráficos aparecerán menos documentados, pero igualmente concretos, como Alemania, Dinamarca e Italia. Fueron estos los primeros voceros del cine que, una vez configurado su universo argumental, aún de forma involuntaria vehicularon en sus producciones claros matices de la visión eurocolonial²².

Pronto en la historia del séptimo arte se impondría la estructura dramática griffthiana, la que llevó al montaje a la dimensión de una gran unidad orgánica, generando los postulados para una estructura que Deleuze, citando a Burch, llamará «la gran forma» (Deleuze, 1984, p.203-226), que estará a la base de modelos comerciales sólidos como son los géneros cinematográficos. Estos a su vez se convertirán en el referente narrativo por excelencia, herederos de formas más rígidas como relatos tradicionales y fundacionales, modelos de gran difusión e identificación. Películas generadoras de un refugio posible para el espectador, así como de ilusiones falseadas, camufladas, distorsionadas. Elementos, que desde su carácter ficcional moldean el discurso histórico y la identidad, creando un trascendente sentido de pertenencia, que podríamos definir como «capitalismo de imprenta» desde Anderson (1983, p.41-46), o bien la reificación de una «colonialidad del poder», a la que apela en varios textos Quijano.

De la interpretación de los géneros cinematográficos y sus clásicas fórmulas narrativas se puede comprender el profundo magma psicológico, religioso y antropológico que esconden sus raíces y estructuras, coherentes con la tradición cultural de la que emergieron. Son, a grandes rasgos, la demostración de una sociedad (eurocéntrica) capaz de producir modelos formales. Por otra parte, el novedoso impacto con el universo de las imágenes gene-

²² Los términos para definir al cine occidental en su acepción industrial-genérica no pueden ser considerados todos sinónimos. Cuando hablaremos de cine *mainstream*, nos referiremos a aquel cine masivo convencional cuya postura imperial puede darse de forma consciente o involuntaria. Cuando hablemos de cine *eurocolonial*, el adjetivo ayudará a referiremos al cine eurocéntrico, no necesariamente masivo pero igualmente industrial y «de tendencia».

ró una nueva relación con el espectador: al contrario de otras antiguas representaciones, en el cine la experiencia artística ya no resulta mediada, sino que es en apariencia «directa». A causa de su inmediatez de consumición (*aquí-y-ahora*, no un *haber-estado-allí* como en la fotografía), sumada a la posibilidad de manipulación de la mirada, el cine generó enseguida una enunciación consciente de su propia capacidad de direccionar la forma de percibir y de (auto)explicar el mundo. Por otra parte, la experiencia de la sala cinematográfica, la reunión de una entera comunidad, por más que inicialmente estuviera alejada «de los barrios elegantes» como diría Burch (el cine en su primer decenio se concibió como teatro para los sectores sociales más humildes), buscó extenderse de forma transversal. Una pantalla de entretenimiento, de «arte popular» que podía servir como plataforma de adoctrinamiento simbólico para el pueblo-espectador, casi a la manera de un aparato ideológico althusseriano, asimilable no tanto a la fábrica o academia militar (disciplinamiento corporal), sino más bien a la escuela: dominio específicamente moderno, donde se configura y se reproduce ideología, se direccionan conductas bajo una explícita forma de disciplinamiento intelectual. Debido a sus fascinantes sugerencias, el cine de géneros vehicula una conciencia casi adormecida donde la mayoría de espectadores encontrará dificultad en reconocer el contenido ideológico; asimismo sus clausuras discursivas edificantes, de aceptación de los cánones sobre los que descansa la clase explotadora, impulsa a la audiencia hacia una participación social conformista.

Una de las principales características de la imagen cinematográfica, que se impondrá en toda su potencia, es su *ubicuidad*: capacidad de cruzar múltiples espacios y tiempos, o bien esa cámara como «*ojo que capta todo y puebla todos los lugares y que considere de los eventos, aun los más íntimos y los más clandestinos, su visualización ideal*» (Machado, 2009, p.29). Rápidamente, por el carácter maravilloso de sus proyecciones visuales, el aparato cinematográfico vinculado a la industria comenzó a pensar sus pro-

ducciones a escala global²³, llevando así a poblaciones *otras* a consumir narraciones filtradas por el sujeto imperial. El espectador de las colonias, al dejarse fascinar por el producto, era impulsado a identificarse con su propio perpetuador en un discurso que no le producía distancia crítica, sino que absorbía como «trasparente», legitimador, naturalizado, de jerarquía incuestionable.

El film industrial comenzó a distribuirse en África a precios ínfimos, destruyendo cualquier otro mercado. Se llenó a los no occidentales de la fantasía eurocéntrica: no sólo física (los cánones de belleza impuestos), sino vestimentaria y actitudinal. Si ya en los años del pre-cine, la «linterna mágica» precursora del aparato era usada por los misioneros para la cristianización, fundamentalmente en el sector anglófono²⁴; a los espectadores del África francófona el cine llegó como forma de entretenimiento: el sistema colonial francés fue más inspirado en motivos ideológico-culturales que por principios económico-militares. Enfatizaba las diferencias étnicas o como dirían Stam y Shohat, (2002) «*se les empujaba a identificarse con Cecil Rhodes y con Stanley y Livingstone, contra los mismos africanos, y se engendraba así una batalla de imaginarios nacionales dentro del espectador colonial fragmentado*» (p.119).

Mientras que en el resto de África se imponían sobre todo las producciones hollywoodenses, en el Sahel Occidental las películas que más se consumían provenían de Francia. En relación a esta particular dinámica colonial, consideramos pertinente la comparación entre el pensamiento de Frantz Fanon con la imposición del cine occidental en el África subsahariana, como uno de los factores socioculturales que generaron un nuevo tipo de «neurosis psíquica», como enfatiza el escritor, filósofo y psiquiatra martinicano. Una consumición de productos eurocéntricos que reforzó el

²³ Ver la idea totalizante en la recurrencia del globo terráqueo de la mayoría de estudios y distribuidoras.

²⁴ En las colonias británicas se pensó incluso un programa de cine educativo para los *bantu* (Ukadike, 1994. p.30).

complejo de inferioridad y el «deseo de ser blanco» del colonizado. Fanon, vocero de las revoluciones independentistas y célebre autor de *Los condenados de la tierra* (1961), ya hurgaba la causa revolucionaria una década antes, desde su primera obra *Piel negra, máscaras blancas* (1952), ensayo, en el que Fanon analiza los mecanismos de opresión psicológica posicionándose desde la perspectiva del sujeto africano insertado en un universo blanco, e involucrándose en reescribir el punto de vista de la historia, tal como lo haría el movimiento cinematográfico emergente en el seno del Sahel Occidental diez años más tarde.

El pensamiento de Fanon se acerca a la zona de las vastas heridas coloniales frecuentemente silenciadas, la perspectiva en la que se desplaza el autor martinicano se sumerge en esas líneas de exclusión determinadas por el sistema de percepción racista. Si al discurso racista le fue preciso renovarse, matizarse, cambiar de fisonomía, a través del cine eurocolonial, naturalizó relaciones históricas construyendo su *otredad*. Sumergidos en una mirada y un universo filtrado desde la óptica eurocéntrica, los espectadores subsaharianos antes de la descolonización sufrieron un proceso de extrañamiento y el «deseo» de integrarse al mundo blanco, desde sus géneros de aventuras, sus policiales, sus relatos moralistas, sus *westerns*. Deformación cultural que, como escriben Solanas y Getino (1979), tiende «a completar la destrucción de una conciencia nacional y de una subjetividad colectiva».

Si en su ensayo Fanon se detiene en procesos de sociogénesis y psicogénesis para comprender al africano moderno, tocando la cuestión cinematográfica eurocolonial sólo tangencialmente, esta última resulta de todos modos identificable como uno de los fenómenos socioculturales de la época: en perfecta continuidad con otras experiencias psíquicas de la era colonial, al implicar la imposición de una total «reestructuración del mundo» (Fanon, 2009, p.91), fue productora de anomalías y aberraciones afectivas. El espectador africano pasó a concebir la cultura europea como medio para alejarse de su propia cultura, volviéndose *mitad vícti-*

ma y mitad cómplice²⁵, cambiando para «alcanzar un sentimiento de igualdad con el europeo y su modo de existencia» (p.54).

Si gran parte del público africano se nutrió por décadas de *cowboys*, *gangsters*, de artes marciales, de filmes románticos o eróticos, este mismo público veía en pantalla como su par era encasillado en una imagen esencializada, reducida a esquemas de comportamiento. El africano caricaturizado y generalizado como «tipo», partiendo de un *achataamiento cultural* cosificador, lleno de inexactitudes y distorsiones, que anulaba cualquier diversidad geográfica. Es ahí que Fanon utiliza por primera vez al cine en su análisis, y llega a la conclusión de que espectadorialmente «el negro debe, ya lo quiera o no, enfundarse la librea que le ha hecho el blanco» (Fanon, 2009, p.60). Por otra parte, las películas que se filmaban en el continente, mientras admiraban su belleza paisajística y su llamativa fauna, reducían entonces al sujeto local a un fondo exótico, bajo el mito del salvaje primitivo y del caníbal, achatado por una mirada de connotaciones imperiales, bien desde filmes de orden *mainstream* e industriales, o bien desde otros de carácter propagandístico realizados por propósitos administrativos. El autor eurocéntrico encontraba en el África los escenarios adecuados para producciones industriales como *Trader Horn*, *Tarzán*, *King Kong*, *Las Minas del Rey Salomón*, *Safari*, o documentales antropológicos de cineastas exploradores condescendientes, salvo raras excepciones cargados de estereotipos y prejuicios. Hubo también ficciones con aspiraciones etnográficas de clara coyuntura imperialista que direccionaban a los espectadores hacia un orden simbólico capaz de satisfacer las fantasías de los «tropos del imperio», como los denomina Stam. Está el film colonial y el film instructivo, productos con objetivos distintos, pero que en mayor o menor medida encontraban en los habitantes africanos figurines de contorno para ilustrar la común atracción por el

²⁵ Fanon habla de alienación de naturaleza «intelectual», mientras que la violencia ejercida sobre el trabajador forzado y sometido en las colonias, arrancado de su aldea, sería de naturaleza «económica».

conjunto de rasgos (voyeurísticos) de exotismo tribal. «*Imágenes en espectáculos cuya fuerza social está modelada por otros*» dirían Stam y Shohat, o aquella «*alma negra como artefacto del hombre blanco*» (Stam y Shohat, 2002, p.194-195), diría Fanon. Si por un lado esta era la percepción de África de territorio de colores maravillosos y enfermedades hostiles, a la espera de ser cambiado por el progreso europeo, imagen que aún hoy no pudo ser erradicada; estas eran también las producciones cinematográficas que llegaban al Sahel y que podían consumirse por un espectador local, que podía ser receptor pero no transmisor, a causa del decreto Laval de 1934 vigente en todas las colonias francesas, que prohibía a los aspirantes directores autóctonos realizar películas por su propia cuenta.

Para Fanon, proponerse estudiar la agresividad de este fenómeno, implicó sumergirse tanto en el interior del acto de asimilación de los valores culturales alterados «*frente al lenguaje de la nación civilizadora, es decir, de la cultura metropolitana*» (Stam y Shohat, 2002), así como a la vez intentar materializar una posible salida, que el autor identifica en la lucha colectiva, movilización que apunte a destruir este complejo «psicoexistencial» (Fanon, 2009, p.45) creado. Comenta que sin autoconciencia y acción conjunta no se puede conducir una lucha hacia la libertad, entendida como la materialización de un cambio neto en las estructuras simbólicas y sociales. Volviéndose portavoz de una nueva forma de resistencia: el deseo de una nueva generación que buscaría rechazar el mencionado artificio impuesto. Por este motivo «*se comprende que la primera acción del negro sea una reacción*» (Fanon, 2009, p.61).

Subalternidad y contranarrativa: el Tercer Cine y sus extensiones

El 1952, año de publicación del texto de Fanon, fue también el año en el que simbólicamente se abrió la década de luchas independentistas, conjeturadas por el autor y luego materializadas en

su posterior piedra miliar *Los Condenados de la Tierra*. Comencemos por considerar que sus obras atravesaron una década en la que se terminó de consolidar una nueva forma de hacer cine como fenómeno tricontinental, teorizada por muchos autores²⁶ como «Tercer Cine», por su afinidad —aunque no necesariamente limitada a nivel geográfico— con el discurso del Tercer Mundo y el patrón de voces y posturas que comenzaron a servirse del celuloide como herramienta ideológica de emancipación antiimperialista. En el proceso de ruptura con las colonizaciones directas (en África y Asia) o indirectas (en América Latina, con Brasil, Cuba y Argentina a la cabeza), las representaciones tercermundistas se caracterizaron por la aparición de una nueva subjetividad militante politizada, la lucha por generar un proyecto vinculado a su *retórica de la revolución*. Una teoría crítica de los sesenta que se sirvió del cine (de todas las artes, la más masiva y por ende de mayor alcance) como frente de trabajo para vislumbrar una conciencia revolucionaria tanto estética como conceptual, que comenzó a promover la idea de comunidad ya no anclada en los límites de un Estado-nación, sino de perspectiva más amplia y orgullosamente tercermundista. En esta nueva matriz teórica de carácter antiimperialista, cada manifestación hallaría sus propias perspectivas y características, capaces de ofrecer una respuesta nueva y alternativa al problema anteriormente delineado. Un nuevo lenguaje de *otredad*, campo de batalla político colectivo y subversivo, en absoluta contraposición a aquel modelo hollywoodcentrista.

Por supuesto no toda práctica cinematográfica tercermundista del período puede ser leída desde esta óptica, observándose además movilizaciones y casos de cine diaspórico en Occidente, nuevas olas y resonancias revolucionarias en cineastas eurocéntricos minoritarios, congruentes con sus premisas ideológicas. Para

²⁶ En esta tesis retomaremos las acepciones de Solanas y Getino, Stam, Gabriel, Willemen, entre otros.

usar una expresión cara a Trinh Minh-ha: «*hay un Tercer mundo en cada Primer mundo y viceversa*»(Willemen, 1989, p.27). Pero la década de las independencias coincidió con un gran fervor intelectual que sacudió al arte en general y forjó este cine no fácil de catalogar, que resulta hoy problemático o en todo caso reductivo abordar según encasillamientos, tratándose de un cine inclasificable, cargado de intuiciones alegóricas, heterogéneo y concreto a la vez, fragmentario, pero aún así orgánico en su ideología. En Brasil, la inspiración tomó las riendas del naciente *Cinema Novo*, de impronta vanguardista. En Argentina, emergía el *Grupo Cine Liberación*, explícitamente político y «de guerrilla», en oposición al tono didáctico-reflexivo del cine cubano de esos mismos años. En diálogo, entre otros cineastas del Sudeste asiático, con el filipino Kidlat Tahimik. Desde sus manifiestos teóricos, fuertemente adheridos a la realidad latinoamericana y en gran parte difíciles de aplicar a la letra en el Sahel, las varias corrientes se unificaron hasta convertirse en ángulos y rincones de la misma lucha.

En África esta corriente fue de inmediato observable y de forma predominante en el sector del Sahel Occidental, con los senegaleses Ousmane Sembène y Djibril Diop Mambéty a la cabeza. Emergieron obras en las que el discurso estético era afín al discurso político, que comenzaron a proponer un nuevo espectador, resultando necesaria una reformulación de los cánones críticos y estéticos. El discurso que Fanon articula en *Piel negra, máscaras blancas*, puede vincularse con este movimiento cinematográfico, al concebirse el Tercer Cine como una resistencia político-ideológica a la sedentarización del símbolo hegemónico, a través de un dominio de producciones artísticas en continuidad con otros movimientos de liberación nacional antiimperialistas²⁷ (Willemen, 1989). Territorio de fuerte contacto con la sociedad,

²⁷ Willemen en «*The Third Cinema Question: Notes and Reflections*», reconoce en la India y en vanguardias brasileñas del '20, entre otras, antecedentes del Tercer Cine, desde su búsqueda contrahegemónica.

que también por momentos será *autocrítica* o de «crítica introspectiva» (Dovey, 2009, p.192), donde los entonces jóvenes cineastas del Sahel Occidental compartían la necesidad de una reacción a la violencia colonial tanto fáctica como implícita. Materializó el deseo expuesto por Fanon de una verdadera «transformación antropológica», en la que el africano debía tomar conciencia, sin exclusión de golpes: «*la descolonización es simplemente la sustitución de una «especie» de hombres por otra «especie» de hombres. Sin transición, hay una sustitución total, completa, absoluta*» (Fanon, 1963, p.15).

Los nuevos cineastas del Sahel, fieles al principio del Tercer Cine, siguieron ese grito revolucionario, conscientes de que un movimiento artístico en bloque puede potencialmente contribuir a movilizar un cambio en la audiencia que lo recibe. Desafío supranacional en algunos aspectos ingenuo por su romanticismo idealizante, pero sin dudas entusiasta y rupturista, espontáneo y más radical que ciertos poderes estatales y nacional-populares a partido único, que ya comenzaban a evidenciar confusión y falta de autonomía, al estar en muchos aspectos aún atados a los compromisos del pasado. El cine sería entonces la herramienta para liberar al africano de esta suerte «lactificación alucinatoria» (Fanon, 1963, p.103), patrón cultural de pensamiento que manipuló el imaginario según Fanon. Como el protagonista de *Soleil Ô* (1967) de Med Hondo, que al principio de su camino recuerda su educación francófona, sus lecturas de Molière y exclama: *¡Dulce Francia, tu cultura me ha blanqueado!*

A la hora de las independencias, el emergente cine saheliense ya era consciente de su responsabilidad en la difusión y transmisión de la mirada decolonial como único medio posible de concientización del pueblo, dado el alto porcentaje de analfabetismo y el carácter masivo de sus proyecciones. Radical en su irrupción, exuberante en su espíritu decolonial, el cine que irrumpió en el Sahel revistió más que los propios gobiernos nacionales los caracteres formadores para pensar al continente futuro. La relación

entre Tercer Cine del Sahel y Fanon se encuentra entonces enmarcada por las inquietudes, resonancias que revelan una misma ubicación crítica sobre la aún evidente mirada colonial. Ambos acusan a los cánones estético-ideológicos eurocéntricos y se interrogan sobre los procesos de liberación respecto a las estructuras del pensamiento occidental. La postura de los nuevos cineastas, los senegaleses Ousmane Sembène, Paulin Soumanou Vieyra, Djibril Diop Mambéty, Mahama Johnson Traoré, Ababacar Samb Makharam, los mauritanos Med Hondo y Sidney Sokhona, el maliense Djibril Kouyaté, los nigerinos Oumarou Ganda y Moustapha Alassane, el burkinés Mamadou Djim Kola, y muchos otros, insertados en la primera corriente social de 1960-70, será la de ubicar al lector/espectador frente a la acción o «frente a la verdadera fuente de conflictos, es decir, frente a las estructuras sociales» (Fanon, 1963, p.104). Su fuerte toma de conciencia, no como drama individual sino como cuestión colectiva, materializó una transición antiimperialista fiel al modelo ideológico de Bandung: levantar las voces y demandar en conjunto la propia emancipación. Para legitimar su discurso el Tercer Cine saheliano devolverá la mirada a su pasado autóctono como forma de lucha identitaria. Pero, tal como lo hace Fanon, no a un pasado grandioso e idealizado de la civilización africana, sino un pasado a revalorar, injustamente olvidado, heterogéneo y que debe hacerse cargo de una cultura occidental radicalizada por décadas de colonización.

Con respecto a esta cuestión identitaria, tanto Fanon como los cineastas del Tercer Cine saheliano, se enfocan en la presente relación contradictoria entre África y el mundo europeo, el vínculo dialéctico entre colonizador y colonizado como colisión de dos universos ya trágicamente impregnados y yuxtapuestos. Y es por esto que, luego de haberlo cabalgado al principio de su producción intelectual, Fanon supera el concepto más estático y esencialista de la *négritude* caro a Césaire: la identidad para Fanon resulta un concepto líquido, escurridizo, no monolítico como su profesor Césaire inicialmente concebía. Un concepto que Fanon

no define como algo dado, agotado o lineal, sino como mera sumatoria de un conjunto de rasgos que conforman una aparente totalidad. Preguntarse por las posibilidades de representar una identidad cultural, implica tener que considerar los innumerables conflictos de orden ontológico y epistémico que encierra el término, así como la necesidad de trazar un horizonte en los laberintos de su propia noción. El antropólogo, historiador, lingüista y físico senegalés Cheikh Anta Diop (1982) afirma que para concebir y representar la identidad de un pueblo se debe partir de la unión de tres pilares: el psicológico (que engloba fundamentalmente el factor ideológico y el religioso), el histórico y el lingüístico. Diop concibe la identidad a partir de una multitud de combinaciones que se entrelazan diacrónicamente, que salpican un elemento con otro, como resultado sincrético de compleja hibridación. Pero los tres pilares en los que se divide el problema identitario para Diop se vieron afectados de forma radical por el fenómeno colonial.

El problema sobre la pertinencia de modelos propios que pudieran ser tomados como marco identitario, fue objeto de debate también para muchos cineastas sahelianos emergentes. En *Piel negra, máscaras blancas* Fanon mismo se interrogaba ya si puede ser posible una «autenticidad identitaria». El autor advierte que la *négritude* como ideal de un África incontaminada y anti-tética, resulta casi caricaturesca, y más que una solución podría conducir a un callejón sin salida. Los cineastas sahelianos, desde su pensamiento antisistémico, se opusieron progresivamente al movimiento de la *négritude* en su acepción positivista y binaria, a través de un cine que dio voz al sometido, pero sobre todo pensó una sociedad no desde parámetros opuestos a los coloniales, sino preguntándose si era posible esa *autenticidad representativa* aún conscientes como generación de haber sido fuertemente hibridados. Tomó relevancia la exigencia de un cambio de mirada, otro modo de filmar al cuerpo africano, que recuperara la diversidad, no como identidad idealizada y simplificadora (*négritude*), sino

arraigada en una postura centrada en lo multidimensional de las perspectivas históricas y lingüísticas del sujeto africano. Un proceso por el que los sujetos marcados por la estigmatización, pasaron a reapropiarse a través de las marcas de su propia opresión, convirtiéndolas en el móvil desde el cual interpelarse, en un proceso coral y orgulloso, con el fin de recortarse un espacio distintivo de enunciación entre las producciones culturales mundiales.

Coyuntura y demarcación institucional del Tercer Cine saheliano

Dentro del generalizante sintagma «cine africano», no en su sentido geográfico sino en el intento de concebir las comunes características históricas e ideológicas de sus producciones, necesariamente debemos excluir al Maghreb y a Egipto. Desde un punto de vista histórico, el norte del continente tuvo el privilegio de acceder de forma directa a la tecnología europea que, al contrario, los colonos europeos no compartieron con la población local por debajo del Sahara. Por otra parte, distancia geográfica hizo que el Maghreb estuviera culturalmente más vinculado al mundo árabe mediorientista que al resto del continente. El cine egipcio para los años '60 ya tenía un sistema de estudios muy desarrollado, fue de hecho una de las primeras cinematografías rivales al eurocentrismo, lo que llevó a Francia, como analiza Shohat (1983), a crear un centro de producción cinematográfico en Marruecos para oponerse a la influencia del cine rival. Mientras que casi todo el resto de África carecía de industrias propias, estudios de edición y laboratorios, estos pudieron establecerse más tarde también en Túnez, y en líneas generales tanto en Egipto como en el Magreb podían encontrarse más salas de cine y una mayor tasa de asistencia por habitante. A pesar de que en los países francófonos también estuviera vigente la ley Laval de 1934, que prohibía el desarrollo de un cine local, en el Maghreb ya antes de la descoloniza-

ción se contaba con producciones cinematográficas locales. Aunque este crédito sea aún objeto de debate, la primera película realizada por un director africano, es la tunecina *Zohra* (1922) de Samama-Chikli, semidocumental dos años anterior a su obra más conocida y ya ficcional, *La Chica de Cartago (Ain el Ghazal)*, (1924). En la década siguiente Egipto, país que comenzaba a tener una visible industrialización, comenzaría a producir muchísimas películas, «cómplice» el embargo a la importación de film extranjeros: el primer largometraje reconocido producido y realizado enteramente por egipcios es *Laila* (1927), pero el hecho clave fue la fundación de los Estudios Misr en 1935 que dio lugar a la edad de oro de su cine: fue la tercera industria cinematográfica del mundo, capaz de lanzar 40 largometrajes por año bajo el apoyo de Talaat Harb, director del Bank Misr, gran impulsor de un cine local, que dominó la economía nacional hasta su nacionalización en 1960. Se realizaban películas de género, en gran mayoría melodramas emotivos, de ecos morales y fuertemente retóricos, sirviéndose de un adorado *star system* local. El modelo, por una serie de motivos, no logró trascender al África subsahariana.

Por otra parte, del sintagma «cine africano» también quedará simbólicamente excluido Sudáfrica, cuya histórica industria nacional debe considerarse una fuertemente *blanca*. Cuando el Maghreb y el África Subsahariana comenzaron a independizarse, en el continente había sólo dos industrias cinematográficas: la ya mencionada egipcia y la sudafricana, que contaba con películas producidas regularmente desde 1910, fundamentalmente inspiradas en los modelos del cine comercial norteamericano. Películas, algunas, de muy alto presupuesto debido al alto estandar de vida de la minoría blanca de la población, que era la que detentaba el poder de la industria, tras la lógica del *blanco* protagonista y del *negro* relegado a bolo menor –si había un plano que uniera a ambos, el papel del *negro* debía de ser interpretado por un actor blanco maquillado– (Badley, Palmer, y Schneider, 2006, 148). Quedaría entonces como objeto de estudio, generalmente unifi-

cado por la crítica cinematográfica contemporánea, el enorme territorio del África subsahariana. Territorio que resulta conveniente comprender y subdividir en al menos tres grandes bloques: el África francófona, el África anglófona, de carácter menos autoral y más televisivo, en cuyo seno surgirá más tarde el notorio fenómeno de *Nollywood*, y el África lusófona, último bloque en independizarse y cuyas iniciales manifestaciones fílmicas se trataban por ende de documentales clandestinos apoyados por el resto de la naciente cinematografía.

Es dentro del sub-conjunto del África francófona donde reconocemos al Sahel Occidental como el sector sin lugar a dudas de mayor importancia y efervescencia. Ahora bien: ¿por qué precisamente el Sahel Occidental? Por un lado, porque se trata de un territorio de fuerte identidad regional, no disperso sino de amplia conexión y homologación, que preexistía, a través del comercio e intercambio de bienes a la llegada de los poderes coloniales. Un estudio de Smith (1976), demuestra que la violencia colonial francesa en el África Occidental Francesa, caracterizada por cierta pragmática *racionalización* similar en todo el sector, tuvo el efecto de integrar y reforzar aún más en los sujetos colonizados la percepción de una unidad regional por sobre las fronteras coloniales, a pesar de la profunda diversidad cultural y sobre todo lingüística. Este sentido de unidad se mantendrá en el cine. Por supuesto, inicialmente muchos intelectuales y cineastas, por la causa antiimperialista común y la sincrónica experiencia de independencia, buscaron forjar una lucha continental generando correspondencias entre el norte y el sur del Sahara, dado el común afán decolonial. Sin embargo, debido a las diferencias histórico-geográficas, pero sobre todo culturales y económicas, entre subsaharianos y norsaharianos, además de la distancia histórica con algunos países del Magreb, se volvió difícil materializar una lucha a la par.

Podemos conjeturar varios factores que justifiquen por qué el Sahel Occidental se convirtió efectivamente en el escenario que

vio emerger el primer cine autóctono. En primer lugar, era el sector de proveniencia de los primeros pioneros *avant-la-lettre*, del cine africano. Ya en 1952 el cineasta y primer teórico del cine africano, el beninés-senegalés Paulin Soumanou Vieyra fundaba informalmente el grupo «Cine Africano» (*Le Group Africain du Cinema*), y otros directores del continente se reunían en asociaciones intelectuales y artísticas, que evaluaban la posibilidad de una nueva forma de hacer cine. Vieyra y su auténtico grupo de trabajo (sistema de realización fiel a la lógica del Tercer cine emergente) compuesto por Mélo Kane, Sarr y el camarógrafo Caristan, produjo en 1955 el primer film saheliano reconocido: *Afrique Sur Seine*²⁸. Las primeras producciones de Vieyra y del cineasta senegalés Blaise Senghor, ambos graduados del IDHEC francés, fueron cortometrajes documentales que comenzaban desde Europa a postular la necesidad de un empuje ideológico para materializar un movimiento cinematográfico en el corazón África.

Antes de 1960, la producción, distribución y exhibición de películas seguía siendo dominada por capitales extranjeros, problema no menor que llevó inicialmente a los jóvenes directores del Tercer Cine saheliano a seguir tratando con Europa. Luego de varios intentos y reuniones para orientar un mercado local, con los nuevos gobiernos independientes en apoyo de la exhibición de filmes locales y la creación de institutos de formación, en 1969 se fundará la FEPACI (*Fédération Panafricaine de Cineastes*), agrupación que integrará a escala continental varios cineastas africanos y de la diáspora. Colectivo fuertemente ideologizado y que desde el comienzo buscó tomar distancias frente al cine comercial de tradición genérica y el cine antropológico eurocéntrico. Pensaba el desarrollo de una cinematografía a escala continental materializando desde el cine el sueño de organización regional

²⁸ El documental del director sudanés Gadalla Gubara, *Song of Khartoum* es de 1976.

anticolonialista de la Organización para la Unidad de África (OUA) de 1963. Emergía lo que puede reconocerse como un movimiento con fundamental participación de los países del Sahel Occidental, proveniencia de sus principales figuras de referencia. Compuesto por cineastas que, desde la lógica teorizada por Solanas y Getino en su manifiesto fundacional, rechazaban la concepción individualista fundamentando las obras bajo el proyecto de realización colectiva. Ni artistas despegados ni solitarios sino *intelectuales orgánicos* como los hubiera llamado Gramsci. Un grupo de autores que, dicho con Deleuze (1986) en relación con el cineasta político del Tercer Mundo, están «*en situación de producir enunciados ya colectivos, que son como los gérmenes del pueblo que vendrá y cuyo alcance político es inmediato e inevitable*», volviéndose así «*un auténtico agente colectivo, un fermento colectivo, un catalizador*» (p.293). Preocupados por cambiar la estructura de la producción africana, chocaron con aquellos gobiernos que buscaban apoyar sólo un cine de propaganda, y se vieron favorecidos por otros que les dejarían libertad creativa, para el desarrollo de un nuevo sentido crítico. La lucha antiimperialista del FEPACI, como estructura «sindical», debía comenzar por la capacidad de organizar espacios de reunión (Diawara, 1992, p.40) y la fuerte conciencia política para el desarrollo de las industrias nacionales. Por supuesto sería ingenuo exclamar que los directores no aspiraran a una inserción en el mercado internacional, pero lo buscaban desde un punto de vista combativo.

En los años '60, emergió entonces con gran ímpetu la necesidad de debatir, entre grupos de artistas e intelectuales, la pérdida de identidad. Era necesario encontrar puntos de encuentro para facilitar el surgimiento de esta nueva etapa. Fue entonces que, a pesar de la mencionada distancia simbólica con el Magreb, resultó ser sustancial el Festival tunecino de Cartago, así como la ciudad de Argel (como parte del Festival Panafricano de 1969), donde se gestó el FEPACI. Y fue nuevamente Argel el escenario del segundo congreso de estos mismos cineastas, en 1975. Con-

juntamente, estos años caracterizaron una similar efervescencia en el Magreb, con numerosos textos y manifiestos de inspiración marxista para un nuevo cine. El año de nacimiento del FEPACI coincidió con el de la creación, materializada por los mismos agentes, de la manifestación cinematográfica más importante del sector del Sahel Occidental, el mencionado festival burkinés FESPACO (*Festival Panafricain du Cinéma et de la télévision de Ouagadougou*), surgido en 1969, gracias a la iniciativa de un grupo de cinéfilos guiados por la figura de Alimata Salémberé, a casi diez años de la independencia de la mayor parte del África francófona. Institucionalizado en 1972, es plataforma de exhibición para la competencia de producciones continentales con fórmula bienal, pero además importante espacio de encuentro e intercambio ideológico, entre cineastas que debían establecer los parámetros para un mercado cinematográfico en vías de una cada vez mayor profesionalización, pero contrarrestando a la vez las perspectivas comerciales²⁹.

Ahora bien, si Tomás Gutiérrez Alea (1982) en su notable ensayo *Dialéctica del espectador* subraya la coyuntura necesaria para el desarrollo de un cine militante en concordancia con las premisas estatales: «*un cine auténticamente popular sólo puede desarrollarse plenamente en una sociedad donde los intereses del pueblo coinciden con los intereses del Estado, es decir, en una sociedad socialista*» (p.7); también es cierto que esta postura es contradicha por el manifiesto de Solanas y Getino (1979), quienes critican la coartada de quien grita que «*no puede existir cine revolucionario antes de la revolución*». Si bien el nacimiento del cine en el Sahel pareciera concordar con el postulado negado por los argentinos, ¿qué enseña la historia? De las dificultades económicas, de la carencia de apoyos y de contextos socialmente inestables, es dónde emerge

²⁹ Importante también, tanto en la conformación del FEPACI como del FESPACO, el anteriormente mencionado escenario del *Festival Mondial des Arts Nègres* de 1966, espacio propicio que reunió artistas y sobre todo ideas sobre cómo financiar el cine autóctono y controlar las propias actividades.

terreno fértil para una experimentación cinematográfica, incluso coral y unificada, y este impulso fue también observable en el Sahel de los '60. Por un lado es cierto que el período de independencias tuvo un impacto fundamental en la aparición de un nuevo cine local, por otra parte el Tercer Cine saheliano, como manifestación artística, aunque no de circulación clandestina y subterránea como en otros países de Latinoamérica, tuvo dos obstáculos que limitaron su exhuberancia, pero que también fueron elevados como auténtico punto de fuerza identitaria.

El primer obstáculo fue, como advierte Manthia Diawara (1992), fue Francia, que contribuyó sin dudas al desarrollo de una voz local, desde la creación en 1963 de una estructura autónoma llamada ADEAC (*Association pour le Développement des Échanges artistiques et culturels*), que en un segundo momento pasó a ocuparse de la formación de artistas locales desde la financiación de centros de estudio, de investigación, cursos y conferencias. Cabe citar el aporte de Jean-René Débrix, ya director del ID-HEC, el Instituto de altos estudios de cinematografía, y director del posteriormente edificado *Bureau du Cinéma*, quien creyó en un renacimiento cinematográfico, auténtica ola proveniente de África que pudiera oponerse a la consolidada retórica del *mainstream*. El principal objetivo del *Bureau*, sostiene Andrade-Watkins (1993), fue proveer recursos técnicos y financieros para las producciones locales; esto resultó trampolín de lanzamiento y uno de los principales motivos por el que el Sahel Occidental francófono pudo elevarse a epicentro cinematográfico. Pero Débrix buscó impulsar el nuevo cine africano con financiación económica (habría un comité de evaluación del guión) o apoyo técnico, a cambio de algunos derechos de distribución, dando de este modo lugar a una paradójica y contradictoria presencia, que el panteón de directores del FEPACI encabezado por Sembène criticarían.

Francia proveía financiación y asistencia técnica, pero generaba dudas sobre la efectiva posibilidad de generar un cine lí-

bre de compromisos. Para principios de los años '70 la presencia del *Bureau* se volvió conflictiva por una postura cada vez más politizada, que buscaba evitar la realización de obras con explícitas críticas al gobierno central. La distribución francesa, por otra parte, podía manipular el contenido del film moldeando el producto. Si bien se permitía relativa libertad temática en las ficciones, se decidía cuáles lenguas eran aceptables y cuáles no. Hubo guiones censurados por causas morales o religiosas (que en el fondo ocultaban motivaciones abiertamente políticas), o lisa y llanamente rechazados³⁰. En casos de temáticas explícitamente anticoloniales (la mayoría lo eran, pero en términos implícitos), el director estaba obligado a autofinanciar su film, motivo por el cual muchos filmes tardaron años en realizarse, transitando enormes dificultades. Se acusó por esto al propio Débrix de vehicular la misma postura imperialista que pretendía combatir, prefiriendo producciones ingenuas sobre las tradiciones africanas, a la madurez emergente de los autores más radicales. El crítico maliense Diawara especifica como, por ejemplo, a mediados de los '70 el FEPACI condenó al film de «gangsters» *Le Bracalet de Bronze* de Tidiane Aw por su homologación a las discursividades eurocéntricas (Diawara, 1992, p.42), admitiendo así la existencia de un cine conformista.

Los próceres del cine saheliiano independientes crearon sus propias compañías de producción y cooperaron entre ellos. Como explica el tunecino Férid Boughedir (1984), los directores buscaron mantener control y autonomía sobre las producciones locales: los casos más notables fueron Sembène con su «Film Domirev» y Hondo en su «Soleil O films». A pesar de esto, ambos Sembène y Hondo sufrieron censuras políticas por parte de estados africanos, bajo presiones del gobierno francés o por posturas

³⁰ Como el caso de *La Noire de...* (1966) de Sembène, por su condena a las formas de neoesclavitud francesa; film que el director terminó produciendo de forma independiente gracias a André Zwobada.

de denuncia frente a la clase dirigente pasada o contemporánea. Lo mismo ocurrió, entre otros casos, con Safi Faye en *Kaddu Beykat* (1975) y su explícita crítica a las políticas de Senghor. Entonces, si por un lado es cierto que los cineastas cabalgaron el impacto generado por la libertad discursiva y que, como comenta el crítico Tahar Cheriaa, la mayoría contó con apoyo estatal, también se puso un freno al desarrollo creativo (Diawara, 1992, p.47). En un principio el desarrollo del cine autóctono coincidió con los intereses de los gobiernos nacionales, pero pronto se dio lugar a un alejamiento: los nuevos estados buscaban impulsar un *cinéma d'information* alineado, que dio lugar a películas de propaganda o turísticas, dirigidas por cineastas que Sidney Sokhona (2000) define «*griots gubernamentales*»(p.229). En cambio, el movimiento de cineastas asimilados al Tercer Cine, en su diversidad y en la dificultad para acceder a estructuras de producción, con esporádicos aportes de los estados, buscaban materializar un proyecto diferente.

En la década del '60 el control de la producción y distribución seguía estando en manos extranjeras (Pathé y Gaumont, financiaban la mitad de los costos de las producciones televisivas de las ex colonias) lo que lleva al crítico Diawara (1987) a hablar de «paternalismo tecnológico» (pp.61-65). Los cineastas locales pidieron a los gobiernos dejar de comprometerse con las medidas de explotación del duopolio de las compañías de distribución COMACICO y SECMA (dominadores de las etapas de circulación de la película: importación-distribución-proyección), interesados en producir y distribuir sólo ciertos filmes. Aunque en el decenio sucesivo las compañías recapitalizaron, siguieron aún así subsidiando la misma condicionada tipología de obras (SOPACIA sustituyó las ex sociedades francesas, y dominaba no sólo equipos técnicos sino muchas salas de exhibición en el territorio, operando a todo efecto como un «caballo de troya»). Como diría la cineasta panafricanista Sarah Maldoror (1977): «*Hay explotadores y explotados, eso es todo. (...) Hoy somos como pequeñas sardi-*

nas rodeadas de tiburones. Pero las sardinas crecerán. Aprenderán a resistir a los tiburones» (pp.308-310).

Para 1970, Alto Volta y Mali habían nacionalizando salas de cine y sistemas de distribución, creando el primero la *Société Nationale d'Importation-Distribution* (SONAVOCI) y el segundo l'*Office Cinématographique National du Mali* (OCINAM). A la vez Senegal, primer epicentro de cine local, se asegurará el control sobre sus producciones, creando su distribuidora (la *Société Nationale Sénégalaise de Distribution*) y productora autónoma (la *Société Nationale du Cinéma*), que colaboraba con la Asociación de cineastas senegaleses y tuvo su ápice a principios de la década por la cantidad de películas producidas, de marca fuertemente crítica, que incomodarían a futuros líderes políticos. Nunca lograron sin embargo contrarrestar la presencia reguladora del mercado local de capitales y grupos de inversión franceses.

El segundo obstáculo, que generó un gran impulso creativo en el «arte de arreglárselas», fue el económico: zona de lucha de casi toda manifestación identificable con el Tercer Cine. El mauritano Hondo creó dentro del FEPACI el *Comité Africain des Cinéastes*, con el fin de apoyar a un grupo de directores vanguardistas para que consiguieran autonomía de exhibición. Muchos directores sahelianos pueden considerarse creadores totales de la mayor parte de sus obras. Buscaron autofinanciar sus películas mediante hipoteca de propiedades o préstamos bancarios. En un primer momento cargaron ellos mismos su propio material para la exhibición colectiva. Además de la creación de los *ciné-bus*³¹, extravagantes equipos utilizados para llevar las películas a las áreas más rurales como visión alternativa por la ausencia de una pantalla grande, se recorrían las aldeas en bicicleta llevando sus películas y proyectándolas gracias a pantallas móviles al aire libre (Dovey, 2009, p.204), práctica que sigue siendo habitual. No había

³¹ Sobre este cine itinerante ver Barlet (2000): *African Cinemas: Decolonizing the Gaze*.

cineclubs, sino espacios de reunión en los que se debatía con los espectadores, entre estrellas y árboles, hasta altas horas de la noche. El propio Sembène acuñó en este sentido el término *mégota-ge* para describir cómo eran producidos los filmes subsaharianos de la década: su significado vendría a ser «construir siendo zurdos» o «construir con colillas de cigarrillos», aceptando por ende las dificultades económicas de producción y autofinanciación, en continuidad con la orgullosa «imperfección» promovida por García Espinosa. Pero también connota los enormes esfuerzos de los cineastas subsaharianos para concluir sus obras, obligados en muchos casos a abandonar su oficio luego de uno o dos filmes, o a tomarse largas pausas por el fuerte desgaste —como los casi 20 años que tardó Mambéty en volver a filmar entre *Touki Bouki* (1973) y *Hyènes* (1992)—, sin considerar los innumerables proyectos que quedaron irresueltos a causa de las difíciles condiciones de producción —el más famoso, la frustración de Sembène por no haber concretado al film *Samory*, que justifica la ausencia de realizaciones en la década que separa a *Ceddo* (1977) de *Camp de Thiaroye* (1988, codirección con Faty Sow). Conocidas son también las largas travesías por las que pasó el rodaje del *Yeelen* de Cissé (1987).

Referencias e influencias en la corriente saheliana

Si Tomás Gutiérrez Alea, analizando al Tercer Cine cubano en su *Dialéctica del espectador*, reconoce al cine como una realidad más dentro de la revolución que sólo luego se iría estéticamente transformando, por varios motivos el cine saheliano podría concebirse él mismo como la verdadera revolución, en su forma más entusiasta y espontánea: un cine de búsqueda y a la vez masivo. En ambos casos, tanto en la Cuba post-revolución como en el Sahel post-independencias, no alcanzó más con sacar las cámaras a la calle y observar, se necesitó problematizar la transformación so-

cial a partir de criterios de observación y delineadas estéticas de vanguardia.

Con respecto al contenido de los filmes en su exhaustivo trabajo *African Cinema* Diawara, reconoce tres grandes temas del cine subsahariano colocables en un cuadro más amplio: el retorno a los orígenes (o bien la revaloración del pasado para comprender el presente), la confrontación histórica con Europa y la problematización de la realidad social. Pero, además, podemos identificar para el Sahel Occidental dos macro-tendencias de desarrollo dinámico en sus diacrónicas mutaciones. Teniendo en cuenta que el cine del Sahel no precluyó ninguna forma estética, más allá de la proliferación de documentales o semidocumentales, encontramos dos corrientes que cambiaron a su manera las convenciones de narración: la corriente del *realismo social*, que podríamos llamar *orgánica*, encarnada por el panteón de los primeros pioneros, los próceres Ousmane Sembène, Mahama Johnson Traoré, los primeros Ababacar Samb Makharam y Souleymane Cissé salvo interrupciones onírico-simbólicas de sus filmes posteriores a los '70, entre otros. Como también, si nos extendiéramos geográficamente, el nigerino Oumarou Ganda. Fuertemente anclada en los inicios del cine del Sahel, es sin dudas una corriente realista en la que se prioriza una mayor causalidad narrativa, ficcional a pesar de una fuerte impronta documentalística (a veces cercana al *cinéma vérité*), de búsqueda didáctica, de registro de escenas cotidianas enmarcadas en una concreta realidad sociopolítica. Una vertiente coral, de denuncia y de clara deconstrucción narrativa, a fines de concientizar al espectador, donde la denuncia se vuelve metonímica: el relato particular del último y su capacidad de conectarse a gran escala con la Historia.

Pero, por otra parte, aun considerando que el cine saheliño presentó diferentes ideas estéticas, aparecerá algunos años más tarde la segunda principal corriente que, a falta de una mejor definición, llamaremos *inorgánica*. Con fuertes consonancias tanto con los formalismos de un cine vanguardista y experimental,

como con eventuales contactos con el *realismo mágico*³². A pesar de resultar más evidente en algunos casos que en otros, se trata de un cine donde se muestran igualmente los cambios sociales, así como se recupera al folklore y la leyenda, pero promoviéndose la suspensión de la linealidad dramática a través del agregado de elementos discordantes, a veces surreales, otras oníricos, pero no inquietantes ni misteriosos, sino generadores de un tejido de ruptura frente a los cánones del realismo. La ruptura puede ser a veces sutil, otras más radical. Djibril Diop Mambéty sería el principal exponente en abandonar el realismo *mimético* y entrar de lleno en esta forma, y la vertiente será continuada por el director más afín a su estética rupturista, Ben Diogaye Bèye (ya en *Sey Seyeti*, 1980). Varios filmes del nigerino Moustapha Alassane, mientras que Med Hondo, el posterior Souleymane Cissé así como Gaston Kaboré, se acercarán sólo en parte a esta corriente, que seguirá en el cine de revisión mítica posterior a los '80 (por ejemplo Dani Kouyaté) con amplias secuencias no miméticas alternadas a escenas cotidianas, los últimos dos luego de un comienzo de carrera más orgánico. En líneas generales, entrados los '70, podemos reconocer este desplazamiento como tendencia general, incluso en muchos directores que inicialmente configuraron el realismo social de los '60. Se comenzará a rodear a los personajes de un realismo lábil, en ciertos casos, emergerán espiritualidades donde lo *real* se entremezcla con planos metafísicos en estrecho contacto con lo cotidiano. Dando lugar a un cine más sensorial, fuertemente crítico con las formas canónicas de relato, lleno de posibles distorsiones o suspensiones temporales. En ambas corrientes se evidencian marcas de enunciación disruptiva y presentan formas de observar e interpretar el presente decolonial, un abanico que permitirá subrayar ejes de análisis que trabajaremos.

³² Tomando como referencia a la corriente (literaria y a la vez pictórica) de la primera mitad del siglo XX, en la que elementos mágicos, sobrenaturales y simbólicos irrumpen en un contexto realista.

Ahora bien, si los cineastas autóctonos se preguntaron como forjar modelos de representación propios, sus textualidades se vieron igualmente influenciadas tanto por el fenómeno del Tercer Cine tricontinental, como por elementos de matriz claramente occidental, dejando reminiscencias de distintas vertientes. Desde un punto de vista ideológico-intelectual, a partir de amplias categorías que reconoce Stephen Zacks (1999), los artistas se encontraron homologados en el discurso *neomarxista*. Primera gran influencia de orden eurocéntrico que reunía y movilizaba a los nuevos cineastas sahelianos y del resto del continente hacia una utopía posible, de la que el cine era sólo una específica muestra. Impactaron además las ideas, en continuidad con los postulados de la Escuela de Frankfurt, del poder del producto cultural como elemento independiente y subversivo frente al sistema de producción industrial dominante. Se pensaron las textualidades como formas de concientización y de resistencia, como las definen Stam y Gabriel (1982), más que sobre las diferencias de clase, sobre las consecuencias de la represión colonial, impulso crítico que pudo verse también en el florecer de obras literarias de anclaje fuertemente autóctono como las de Camara Laye, Cheikh Hamidou Kane, Chinua Achebe, Ngig) wa Thiong'o, etc. La segunda referencia ideológica que reconoce Zacks es la del *postestructuralismo*: los cineastas concebían sus textos sí desde una política de la diferencia, pero además acentuando el verdadero foco no tanto en los signos que aparecen, sino en sus huecos, que debían ser completados por el espectador, como veremos. Podríamos agregar, dicho con Barthes (1964), que se estimulaba una lectura más paradigmática que sintagmática, lejos de los binarismos del pensamiento burgués decimonónico (y de ahí la distancia frente al concepto de *négritude*). Lo que se encuentra *in absentia* da garantía de interpretación: se produce sentido desde la fuerte presencia de un campo extratextual. El lenguaje y el vacío detrás de su expresión entran en relación dialéctica en los filmes sahelianos, se forman uno a otro (la falta genera el lenguaje y el lenguaje a la vez

evidencia la falta). Por último, la tercera influencia que reconoce Zacks, la más evidente en los cineastas sahelianos, es la del modernismo, a la que podría agregarse la acepción de *modernismo popular*. Por lo general, encontramos en el Sahel películas que enfatizan la subjetividad autoral por sobre la potencia ficcional del texto, que ponen en evidencia su condición de constructo, en continuidad con elementos observables en el modernismo cinematográfico europeo, pero con la diferencia que, si este último se anclaba en un nicho más bien élitista y de *arte por el arte*, que llevará a Solanas y Getino (1979) a identificarlo como «Segundo Cine», el modernismo tercermundista como tercer espacio de enunciación, tendrá en cambio una tendencia popular en su sentido «artesanal»; de compromiso político. pondrá el foco sobre temas de relevancia social que el modernismo europeo prefería no profundizar. Una herramienta concentrada en generar un efecto concreto en el público, a través de variadas estrategias formales.

Formas, efectos y técnicas: influencias artístico-cinematográficas

Desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, retomando las mencionadas clasificaciones hoy fechadas, pero fuertemente características en los años de hervor de los estudios culturales tercermundistas, el cine saheliano, junto con la entera categoría de Tercer Cine, surgió no sólo como oposición al *mainstream* coercitivo, que comercialmente funcionó y sigue funcionando, modelo industrial reducido a una marcada condición de mercancía —el llamado «Primer Cine»— desinteresado y reaccionario³³, dominante e imitadísimo como objeto de consumo, en su rígida estructura dramática de manipulación emocional, al margen de depender o no de eventuales *majors*³⁴; sino que además buscó

³³ Así lo define Julio García Espinosa en su manifiesto *Por un Cine Imperfecto*. Revista Universitária do Audiovisual. 15 de Septiembre 2010.

³⁴ Profundizar en Solanas y Getino (1979): *Hacia un Tercer Cine* (manifiesto de 1969).

elevarse como alternativa al «Segundo Cine», el autoral de cuño europeo, discursivamente más alejado de las imposiciones de la industria, pero que a la vez se clausuraba en las elucubraciones estético-formales de su autor, dando lugar a obras personales, a veces narcisistas, estetizantes y salvo excepciones, sin contacto palpable con el contexto social y popular. La corriente del Sahel reconoció en el cine de autor una positiva influencia, pero además lo criticó por su imposibilidad de superar los límites del mundo pequeñoburgués y por no representar una concreta búsqueda de liberación. En congruencia con los postulados teóricos del Tercer Cine, de Solanas y Getino como también Gutiérrez Alea, a los cineastas del Sahel no les interesaba exhibir calidad y técnica, priorizaban la constitución identitaria o bien: «*insertar a la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte en función de la vida misma, disolver la estética en la vida social*» (Solanas y Getino, 1979).

Sin embargo, a pesar de esta fuerte crítica, podemos encontrar correspondencias. Para establecer una teoría sobre las específicas influencias europeas en el cine saheliano, cabe aclarar que entremezclaremos tres planos de análisis para analizarlas: observaremos el texto con sus temáticas, su gramática y connotaciones; luego el modo de producción, con consideraciones de restricción económica; por último, el plano de la recepción, o bien la respuesta comportamental que se esperaba por parte de la audiencia. Estos tres planos interrelacionados ayudan a comprender el intercambio entre la región y otros movimientos estéticos europeos. Pese a ser un cine, el del Sahel, de raíces fuertemente ancladas en el territorio, a la hora de hablar de África y más aún del arte cinematográfico, el sincretismo cultural resulta inevitable dijimos, a demostración de cómo los signos no están prefijados en una cultura, ni son monolíticos, sino que fluctúan en varias posteriores reapropiaciones o relecturas.

El claro sostén formal de la corriente saheliana del *realismo social*, tanto desde un punto de vista de producción como de

concepción formal, fue el neorrealismo italiano. El movimiento que observó de manera crítica y coral los problemas sociales de la postguerra y «*supo interpretar la vida como es y los hombres como son*»(Verdone, 1995, p.34). Fue una corriente caracterizada por la escasez de recursos económicos, que impulsó una técnica simple y austera, pero efectiva en su documentación de la realidad social: se recorrían aún en caliente los lugares donde ocurrieron los hechos y generalmente se elegían *actores sociales* (el común habitante) por elección expresiva y además política, ya que el actor profesional había sido la *vedette* del antiguo régimen. El neorrealismo no se preocupa por la historia individual, no crea héroes superiores a los eventos representados: se ubica del lado de las víctimas y los personajes asumen una significancia más sociopolítica que individual. En caso de que se eleve a protagonista un personaje particular, este pasará a reactualizarse como símbolo directo de todo un sector, manifestado en sus características tipológicas (el proletario desempleado, los partisanos, el trabajador humilde, el niño en representación del futuro, etc). Se observa entonces la historia colectiva: las familias de la postguerra, los sobrevivientes, las nuevas generaciones que aspiran a un cambio social. La matriz neorrealista funciona como una suerte de testimonio histórico de la época, enmarcado en su fuerte conciencia social. El fin de la Segunda Guerra puso punto final a una serie de dolores (lutos, suplicios, sadismos, exilios forzados) y comenzó a reactualizar muchos otros (la escasez de recursos, las ciudades destruidas, la ruptura de los núcleos familiares, etc). Pero los nuevos dolores también esconden una mirada esperanzadora hacia el futuro: saber hacer frente a éstos impulsará la formación de una nueva sociedad. Aún desde el pesimismo una moral oportunista emerge en ciertos sectores. De aquí la necesidad de tomar las cámaras y «bajar a la calle», retratar la vida de los humildes, seguir al sujeto desconocido en su rutina, lejos de la fábula y la fantasía de las ficciones comerciales.

El neorrealismo se conformó como escuela, con maestros y discípulos, basada como dijimos en la atención social y la actitud crítica, con Roberto Rossellini principal referente, quien dio sus primeros testimonios (con *Roma Ciudad Abierta*, que marcó también el inicio del movimiento), acompañado por una visión moderna de realidad. Desde las lecturas de Bazin y Deleuze, el neorrealismo italiano ya no encadenaba situaciones privilegiadas en una linealidad dramática funcional al efecto del relato clásico, sino que disolvía la narración en situaciones dispersivas y elípticas (Deleuze, 1986, pp.11-41), emergiendo de una crisis antropológica y semiótica que, aún en sus páginas más negras, llevó a un renovado estado de observación, aprendizaje y cambio en la configuración del individuo. El impulso moderno puede observarse, como analiza Deleuze en su introducción a la *Imagen-tiempo* al utilizar como caballos de batalla de su teoría *Europa '51* de Rossellini y *Umberto D.* de De Sica, en la irrupción de una *imagen óptica pura*, suspendida, subjetiva y profundamente interior, que viene a sumarse al frecuente uso de la *semisubjetiva* (dicho con Jean Mitry). Este discurso formal se encuentra más que presente en la retórica de «Sembène y sus hermanos», generalmente definido por una «doble voz» de enunciación que no observa de forma distanciada sino que está *con* el personaje, acompaña su posición y se yuxtapone a la mirada y movimiento del mismo, posibilitando así un doble nivel de subjetividad que configura por un lado una deriva poético-metafórica, volviendo lábil la línea divisoria entre lo objetivo y subjetivo (distinción en cambio dominante en la matriz clásica), y demarcando por otro una fuerte presencia del enunciador en el tejido discursivo. Pueden surgir momentos donde las multitudes retratadas reconocen la cámara como entidad perceptible, posibilitando la incorporación del autor al marco diegético.

Un cine entonces despiadadamente concreto, que adopta una visión del mundo sin exageraciones fastuosas. Desde pobres medios expresivos, la espontaneidad de sus localizaciones reales,

la conformación de planos *artesanales*, la obra conlleva el poder de documento³⁵. Para el cine del Sahel, desde Sembène, que nunca escondió su pasión por el hito *Ladri di Biciclette* (1948), pareciera haber sido natural tomar esta rienda a causa de la congruencia ideológica. El legado de cierto *artesanato* estilístico ayudó a enfocar microhistorias de formación nacional, con el fin de presentarle a los espectadores problemas propios, la búsqueda de una atmósfera auténtica, del ser humano anónimo. Como observa la Carrie Dailey Moore (1973), Sembène «*plantea los problemas del entorno social y la incapacidad del hombre para vivir armoniosamente en él. La implicación es que si los problemas tratados son insolubles en términos de la sociedad existente, entonces es la sociedad la que debe ser cambiada*». Esta observación puede trasladarse a otros directores sahelianos del período, desde Ababacar Samb Makharam, Mahama Johnson Traoré y otros. El crítico Gerry Turvey (1985) sugiere que de la obra de Sembène, las consonancias con el *neorrealismo italiano* pueden observarse más en sus primeros filmes que en los posteriores, en los que abandona la impronta de crónica contemporánea y experimenta otras remodelaciones del realismo (pp. 75-87). La elección del *actor social* es también retomada por el cine saheliano: intérpretes no profesionales, cuyo cuerpo representa los males del colonialismo, al representar *aspectos* de sí mismos, ficcionalizados y por lo tanto (re)interpretados. Si por un lado es cierto que la década de los '70 dio lugar a un camino de profesionalización actoral, y que ya había excepciones en los '60 como la de los actores teatrales Makhourédia Guèye, que aparecerá en filmes de Sembène, Traoré, Samb Makharam e incluso Mambéty, y Robert Liensol, *alter ego* de Hondo de origen guadalupense, además de los actores fetiche de Souleymane Cissé, al comienzo del cine saheliano se evitó el profesionalismo al

³⁵ El neorrealismo comenzó en 1943 con *Ossessione* de Visconti, pero menos certidumbres hay para establecer el final. El crítico Georges Sadoul (1966), lo localiza en los años sesenta, citando a *Rocco y sus hermanos*, que él mismo define como «*une grande tragédie néo-réaliste*» (p.333).

encontrar figuras en algún sentido afines al personaje que debían interpretar: desde Mbissine Thérèse Diop, la Diouana de *La Noire De...*, ya en temprana edad migrante de Dakar a Córcega, pasando por el grupo de trabajo de los filmes de Sidney Sokhona, o los auténticos mendigos de *Xala* de Sembène. Agentes sociales que representan acciones dentro la específica estructura colectiva, adaptándose así a un cine subversivo e imperfecto, como lo definirán Teshome Gabriel y sobre todo García Espinosa, de realización espontánea, despreocupada por la perfección formal y más enfocada en su conciencia política.

Una segunda influencia para muchos cineastas del Sahel, desde un punto de vista de la concepción formal de la obra y nueva posibilidad de recepción espectral, fueron las innovaciones vanguardistas del montaje soviético del '20, en cuyo panteón encontramos las obras de Ejzenstejn, Pudovkin, Dov•enko y los experimentos de Kulešov. *Por un lado, más que indirecta y por afinidad estilística como en el caso del neorrealismo, esta influencia puede considerarse directa: derivada de la formación de los jóvenes cineastas que, al margen del vínculo con Francia donde la mayoría transitó, reconocen una fuerte influencia en el paso por la Unión Soviética. Más allá de la presencia en el territorio subsahariano de la potencia del este, que a partir de 1956 buscó mantener un vínculo estrecho, ofreciendo apoyo a los nuevos estados emergentes; debe tenerse en cuenta el flujo de intelectuales que pasó por Moscú: allí no sólo se formaron los nuevos cuadros políticos, sino algunos de los principales exponentes cinematográficos del Sahel, y otros que luego fundarán y participarán orgullosamente en el propio festival de cine, el FESPACO. Fuertemente influenciados por el Gorki Studio, pero sobre todo por el Instituto de cine Gerasimov (el VGIK, la universidad de cine más antigua del mundo) de la capital soviética, fueron Ousmane Sembène, los malienses Souleymane Cissé y Djibril Kouyaté (así como la cineasta y activista Sarah Maldoror), experiencia que más allá de haberse centrado en una formación técnico-formal, también*

implicó otros conocimientos. No conociendo el ruso, solían tener un intérprete y allí tuvieron contactos con eminentes directores (como Mark Donskoy de la trilogía de Gorky) y estudiaron las concepciones formales de los próceres del cine soviético, y los debates internos entre la línea más experimental vertoviana y la línea más dialéctico-orgánica ejzenstejniana. Tras el grito de «*lo que nos hace falta no es un cine-ojo, sino un cine-puño. El cine soviético debe hender los cráneos*» (Ejzenstejn, 1974, p.153), el crítico Van Wert (1979) considera entre todos, el film *Emitai* como la obra de Sembène más ejzenstejniana, conjetura con la que coincidimos, pero lo mismo podríamos decir de *Ceddo* no sólo en la convergencia de sus partes diferenciadas, sino por la evolución y mutación de las mismas, ya sea pueblo/ejército (*Emitai*) como cultura autóctona/homologación islámica (*Ceddo*), en un movimiento que configura una elevación a la potencia (*pathos* escindido del enfrentamiento final entre el imam y la princesa local homologada a los aldeanos resistentes, salto cualitativo hacia la liberación africana). Esta preocupación narrativa también la notaremos en la estructura de los primeros filmes de Souleymane Cissé, deudor de cierto materialismo dialéctico, sobre todo en el film *Baara*, que presenta un crecimiento interno mediante saltos cualitativos; mientras que *Badou Boy* de Mambéty puede ser en cambio considerado a todas letras vertoviano, en su inorganicidad de base tanto desde la posición en que la cámara percibe el mundo, como en la elección de un montaje que extrae de los cuerpos representados, humanos, medios de transporte y otros elementos físicos, una continuidad rítmica y plástica.

Por un lado, como estudia Deleuze (1984), la corriente ejzenstejniana del montaje soviético sustituye al duelo individual del film clásico, identificable en la empírica escuela de montaje norteamericana, por un duelo colectivo entre fuerzas que colisionan y que, al hacerlo, mutan. Si en el montaje griffithiano las fuerzas diferenciadas permanecen estables y quien cambia es el héroe principal, el montaje soviético no será sencillamente con-

vergente en su organicidad, sino de oposiciones, que exponen las contradicciones y ponen en evidencia la explotación social. A través de un minucioso análisis de *El Acorazado Potëmkin* (1925), Deleuze reconoce un montaje de estructura espiralada donde las partes diferenciadas crecen, son capaces de generar saltos, cambios formales y elevaciones (de la tristeza y la duda, a la certidumbre y conciencia revolucionaria). En el caso de muchos filmes sahelianos nos encontraremos con partes diferenciadas ricos-pobres, colonizadores-colonizados, metrópoli-aldea, desde una perspectiva que puede vincularse a esta visión dialéctica.

Como observa Willemen (1989) al ahondar en el vínculo entre el Tercer cine y la vanguardia soviética, el cine saheliano debía cumplir la función de armar al espectador en la lucha ideológica. Desde un punto de vista estrictamente relacionado al montaje, es la obra del autodidacta Djibril Diop Mambéty la que mejor refleja esa lección ejzenstejniana de «*cuando la tensión en el interior del encuadre llega a su límite y no puede crecer más, entonces el encuadre estalla, bifurcándose en dos piezas de montaje (...) Encuadre y montaje son estados de un único proceso, con un salto dialéctico de cantidad a calidad*» (Ejzenstejn, 1964). La experimentación sobre los alcances de este procedimiento formal en Mambéty, a través de un ritmo alternado que entrecruza espacios heterogéneos cada vez más interconectados (como si se estuvieran acercando o fundiendo), genera un efecto perturbador y evidencia la necesidad de una relación distinta entre la audiencia y el espacio diegético. Un montaje que tendrá en el caso de la corriente saheliana del *realismo mágico* derivas surreales, repentinos choques, discordancias espaciotemporales, elementos vanguardistas combinados.

El montaje no es uno de los tantos lenguajes de los que dispone el cine para transferir un concepto, sino el más importante, como evidenciado por la escuela soviética de los '20. La vanguardia soviética apuntaba a volver al espectador activo y partícipe, creando en su mente una conclusión conceptual que no se

encontraba ni al interior de un plano, ni en su otro correlativo, sino en el choque entre ambos. Más se despliegan en el tejido audiovisual elementos desprovistos de sentido literal y congruencia causal, más se necesitará recurrir a una relación intelectual para alcanzar una posibilidad de lectura. Si un elemento fuese en sí aislable del contexto, perdería la relación con el resto y valdría sólo por su presencia. Es por esto que no hay nada tan cinematográfico como el montaje: de él depende la lectura sintagmática y asociativa de sus signos. Un aspecto interesante remite a uno de los primeros experimentos de montaje intelectual realizado por el soviético Lev Kulešov en 1924: mediante la yuxtaposición de dos planos diferentes, se experimentó la correlación entre un rostro inexpresivo y siempre idéntico con otras imágenes diferentes y descontextualizadas (un plato de comida, un bebé muerto, etc). El «efecto», conocido luego como *efecto Kulešov* en honor al realizador, aparecerá cuando el plano del hombre representado será llenado de significación gracias a los planos anteriores. El espectador construirá un tercer concepto que no está presente en ninguna de ellas, sino que emerge de la relación entre las mismas. Vínculo que nos lleva a la estructura de la metáfora como innovación semántica teorizada por Ricœur (2008), o bien el choque de predicados impertinentes que no pertenecen a la misma esfera del discurso, y que a través de la imaginación, mediante la percepción de una semejanza, algún aspecto de los mismos vehiculará un nuevo sentido. Entre varios ejemplos, resulta emblemática la yuxtaposición sonora entre la pareja mixta de *Soleil Ô* (1967) de Med Hondo, observada en las calles parisinas por incrédulos o curiosos transeúntes, acompañada por una construcción acústica de sonidos de heterogéneos animales que configuran la gama sonora de un zoológico; o la secuencia inicial de *Touki Bouki* (1973) de Mambéty, que yuxtapone con uso expresivo de colores vivos, una vaca siendo mutilada en un matadero a niños corriendo sobre la tierra árida, y luego el cartel que indica genéricamente el lugar de Francia (la señal de tránsito hacia «Niza, la riviéra y Cór-

cega»), en una alternancia interior/exterior de fanoniana memoria, donde todas las esferas representadas habitan en un tiempo de transición. En *Baara* (1978) de Cissé, más allá de la múltiple vectorialidad en los polos de acción, observamos el paralelismo entre el obrero Balla manchado de tintura y trabajando semidesnudo en la insalubre empresa, mientras la esposa de su jefe se pasa en paralelo prestigiosas cremas de belleza por el cuerpo. O por último, la secuencia del matrimonio de *Xala* (1975) de Sembène, cuando ministro y diputado se ceden recíprocamente el paso ante una puerta, por ser el primero el representante «del gobierno» y el segundo «del pueblo», y luego madre y tía de la esposa desmembran un pedazo de carne, mientras cada invitado buscará acceder a su porción de torta nupcial, a metaforizar como la nueva clase dirigente busca adueñarse de África y seguir despedazándola³⁶. Entonces, el problema del montaje radica en ese hueco invisible entre las imágenes, que requiere necesariamente la recontextualización significativa de la mirada espectral.

En tercer lugar, sobre la concepción del nuevo espectador que debía emerger en el período post-independencias, otra forma que sirvió como caballo de batalla para los cineastas sahelianos fue la del *distanciamiento brechtiano*. Si bien el montaje soviético rechazaba esa empatía fascinada y adormecida del cine *mains-tream*, de identificación absoluta con el personaje (que no excava en méritos ideológicos más allá de su esquematismo de base), al buscar una fuerte participación de la audiencia, seguía anclándose a una fantasía de ficción y al proceso de la *catársis* aristotélica, que Ejzenstejn heredaba de la tragedia griega: un esquema que hace vivir a los espectadores dentro del acontecimiento representado. A pesar de que el maestro de Riga, a través de un *pathos* acentuado, no buscaba conmover sino generar una repercusión intelectual (dicho con Deleuze: no busca afecciones sino razona-

³⁶ Escena cuidadosamente analizada por Teshome (1982) en «*Xala*, a cinema of wax and gold».

mientos), y a pesar de que sus personajes y grupos en oposición que no estuvieran esquematizados como en el sistema de géneros norteamericanos, Ejzenstejn seguía fiel a las formas de lo patético como asimilación imitativa de las peripecias representadas. Es en ese sentido que los cineastas del Sahel en su afán didáctico, apelaron también al distanciamiento, efecto ideado y representado por Bertolt Brecht, con el fin de distanciar justamente a la audiencia de ese «automatismo perceptivo».

Brecht rechazaba la fascinación generada por la obra tradicional y reconocía la identificación aristotélica como obstáculo para el desarrollo de una actitud crítica frente al universo representado, generándose la necesidad de un quiebre para evitar una completa simbiosis con las peripecias diegéticas. Para Brecht el espectador teatral no debía entregarse a la hipnosis que produce un texto, sino mantener su lucidez crítica alerta, forma necesaria para encauzarlo hacia una acción práctica y un efectivo dominio de su mundo. Si bien en el cine saheliano, el distanciamiento brechtiano aparece de forma menos deliberada que en el teatro del autor alemán, Sembène mismo reconocía por ejemplo su film *Mandabi* (1968) como «una película brechtiana»³⁷ y la secuencia inicial de *Xala* (1975), condensada de símbolos y alegorías que recuerdan directamente los del dramaturgo alemán (en particular *Trommeln in der Nacht* de 1922), deja percibir un drama épico brechtiano, al apelar a la alegoría como elemento de distanciamiento crítico evitando la simple contemplación³⁸ y apropiación emocional del contenido. Sobre todo, pueden observarse correlaciones con el mauritano Sidney Sokhona, que en sus dos largometrajes de ficción presenta una estructura fragmentada en líneas paralelas y homologada por el tono político, obras cargadas de secuencias simbólicas que interpretan aspectos de las relaciones

³⁷ Así Sembène en una entrevista de 1969. En Hennebelle (1969. p.78).

³⁸ Así lo observa Landy en: «*Political Allegory and 'Engaged Cinema': Sembène's Xala*» (1984).

de poder y alternancias entre la capa narrativa documental y la capa ficcional. O con el mauritano Med Hondo y sus quiebres tonales a través del montaje, que rompen la mimesis del relato para permitir el ejercicio intertextual con debates acerca de la migración postcolonial, como en *Soleil Ô*; entre otros cineastas que rechazan la identificación como vía para impactar a la audiencia. No se crean personajes sino que se los discute. Generalmente, los personajes protagónicos del cine saheliano suelen ser demarcados con sequedad autoral, delineados a partir de cambios de actitud repentina, que apuntan no sólo a alejar al espectador tanto de ellos como de la realidad diegético-ficcional, sino estimulan la comparación metalingüística entre el texto y conocimientos que habitan fuera del texto mismo. Otras veces, el cuerpo del actor se desdobra en el propio tejido narrativo, como ocurre entre otros ejemplos con los protagonistas de *Touki Bouki*; y sobre todo en *Soleil Ô*, donde el personaje adoptará varios roles a lo largo del film, tanto en el comienzo simbólico y abstracto, como en desvíos que configuran un debate sociológico y en las secuencias de corte pedagógico donde interpreta a un estudiante. La quintaesencia de este recurso aparecerá en el film más simbólico del director mauritano Hondo, *West Indies* (1979), adaptación de una obra del dramaturgo martinicano Daniel Boukman, declaración militante de gran riqueza expresiva, monumental arquitectura que concentra cuatro siglos de historia de manipulaciones coloniales, atravesadas de forma no lineal en un único *set*: el interior de un barco del comercio triangular. El método brechtiano le permite entremezclar y condensar una abundancia de temas y formas de observar la realidad social, desde graduales emersiones de tramas secundarias, evitando la esencialización melodramática.

Los filmes de Souleymane Cissé previos a 1987 dan cuenta de que la distancia puede ser promovida mediante estrategias textuales de utilización del encuadre, la elección del punto de vista, las propias elipsis narrativas, que como en *Ceddo* de Sembène señalan una brecha frente a los personajes individuales que, en

caso de fomentar la identificación, resultará sólo anclada a pocas escenas o en relación a grupos colectivos. Entonces aún en la corriente realista saheliana, considerandos los tamaños de plano, la identificación generalmente pasará más por la lógica del grupo, que por la construcción de personajes individuales, que no revelan rasgos ni mecanismos psicológicos significativos, de claro paradigma occidental.

Casi la totalidad de los cineastas del Tercer Cine saheliano conciben personajes que se vuelven reflejo de un diagnóstico sociohistórico; existencias corales y únicas al mismo tiempo, similares a las que Fanon analiza en sus obras y que el cine eleva al centro de la pantalla. A palabras de Bertolt Brecht (1964) ser realista es «poner al descubierto la red causal de la sociedad» o «mostrar el punto de vista dominante como el punto de vista de los dominadores», necesariamente entonces «surgen nuevos problemas y exigen nuevas técnicas. La realidad altera; para representarla, los medios de representación también deben alterarse» (pp.108-110, 111 y 112). Al contrario de varios filmes que aparecerán en el sector del Magreb y que retratan la historia reciente de la resistencia al colonialismo, en el Sahel surgen filmes fuertemente simbólicos, concebidos como instrumento de revolución, exponiendo el debate dicotómico de «sujeto sometido» y «sujeto nuevo que despierta», entre tradición-modernidad, virtud-corrupción, poder religioso-poder colonial, mitología y folklore y nuevos valores.

Emerge cierta distancia configurando antihéroes contrapuestos a los héroes tradicionales. Personajes contradictorios, escépticos, nihilistas, casi anárquicos, fuertemente brechtianos. Personajes que no aceptan el disciplinamiento moderno y con los valores del universo occidental, a través de los que se va construyendo un tejido teórico que no permite al espectador sumergirse de forma convencional en los acontecimientos. Más bien, se induce a cuestionar a los personajes, a que no se comprenda del todo su reacción. Jacques Binet (1983) en su artículo «*La place du héros*» observa la ausencia de héroes en el cine subsahariano como forma de

evitar un comportamiento espectacular *voyeurístico* a la manera occidental. Pero al postulado de Binet agregamos que mientras por un lado el carácter personal del héroe africano se entremezcla con lo social colectivo, por el otro, el héroe clásico occidental es definido por su acción individual, resultando la fuerza que domina la narración, cuyos concatenados actos heroicos señalan un camino dramático preorganizado. Este aspecto puede por un lado vincularse con las sociedades subsaharianas donde el individuo no es concebido como entidad aislada sino parte de la específica colectividad de pertenencia; por otro, la configuración del camino del héroe occidental connota esa acción impuesta del sistema esclavista y colonial: la imposición de un deber-ser como deber-hacer. Por este motivo, la identidad dramática del cine saheliiano se propone partir de la ausencia de acciones frenéticas y de suspenso. Como sostiene Gabriel (1989), en una reflexión que podríamos vincular a la influencia de la cultura oral subsahariana, el Tercer Cine en general, y más particularmente el saheliiano, evita generar suspenso mediante la expectativa de colisión de dos fuerzas antagónicas, como la lógica del conflicto clásico pareciera sugerir; más bien, ahonda sobre los motivos por los cuales el arreglo de cuentas se desarrollará. Agregamos que este comportamiento de enunciación busca reducir al mínimo las convenciones de manipulación temporal y de la tensión espectacular.

En *La imagen-tiempo*, Deleuze distingue dos tipos de reconocimiento: el reconocimiento *habitual*, cotidiano y de significación inmediata, que reconoce en el objeto una sola función (la concepción de una realidad escénica que avanza de forma lineal con una concatenación causa-efecto) y el reconocimiento *atento*, que va más allá de su apariencia y se detiene en los pliegues del objeto observado, obligando otro tipo de percepción, que según el filósofo francés la actitud del enunciador cinematográfico moderno. Actitud que los cineastas del Sahel retoman al rechazar caracteres rotundos como nexo empático y obligar a ver las situaciones representadas recontextualizadas y resignificadas. Como se

pregunta con cierta malicia García Espinosa (2010): «¿Si se plantea la posibilidad de participación de todos, no se está aceptando la posibilidad de creación individual que tenemos todos?»(p.5). En la mayoría de los filmes predomina el concepto de «Opera aperta», desde Umberto Eco, en la transmisión incompleta de significados como principal estrategia para estimular vínculos con el implícito y las asociaciones. El significado de base es postergado, camuflado por debajo de una acción metonímica que se ve en pantalla, cómplices también las lagunas narrativas que el espectador debe rellenar, los prolongados silencios como espacio de fusión entre el mundo exterior e interior.

El distanciamiento brechtiano en la nueva sintaxis cinematográfica saheliana podría encontrar acepciones también en la utilización del primer plano. Deleuze reconoce una histórica influencia de tres primeros planos: el griffthiano, representado como ventana interior, de función empática, en la que se exponen emociones sutiles de carácter centrípeto (*rasgos de rostreidad* como puente hacia un estado interior del sujeto); el ejzenstejniano, más bien centrífugo, que se eleva a un salto cualitativo que representará sentimientos más drásticos, trasladados tras el corte al resto de los personajes que comparten el mismo objetivo que el del primer rostro; y por último el primer plano expresionista, una abstracción lírico-espiritual donde, a través de contrastes luminosos y la aparición de la incandescencia, posibilita la aparición de entidades inorgánicas de carácter sublime. Estos tres se verán condensados en la cinematografía de Dreyer, principal referente al estudiar los primeros planos en el cine. Ahora bien, Teshome Gabriel (2011) observa que desde un punto de vista subsahariano resulta innatural la toma de personajes de cerca, como forma de aislamiento del individuo frente al espacio, ya que elimina la integridad y coexistencia entre el personaje y el espacio circundante. Los cineastas del Sahel seguirán esta forma de retratarlos, evitando así poner excesivo énfasis en el aspecto psicológico de sus personajes, configurando derivas más contemplativas que dramáticas.

Por último, una cuarta referencia, y no sólo en el modo de concebir la producción de los primeros pasos cinematográficos del Sahel, fue el esquema del *documental combativo*, en la acepción de «oponerse» a la mirada habitual del documentalista observador eurocéntrico. Más allá de las nociones de Grierson de *documental social*, fuertemente en auge también en el Tercer Cine latinoamericano, una clara impronta la dejó Jean Rouch y su *cinéma vérité*, que el autor considera como la verdad del acto de filmar (no vinculable al «discurso de verdad» a secas), subvariante más ficcional del cine observacional: un estilo que por momentos goza del *fly-on-the-wall*, o toma directa sin intervención³⁹ y que luego *fictionaliza* redireccionando el material hacia una realidad estilizada por la fuerte presencia de la mirada autoral. La influencia de Rouch y su modo de concebir el cine fue notable en el territorio. Comenzó a apasionarse por el continente africano en plena Segunda Guerra, cuando trabajó allí como ingeniero. Ya formado como cineasta en Francia, volvió al Sahel y comenzó a realizar numerosos filmes, en relación estrecha con Níger, contribuyendo a crear una «antropología visual», entrometiéndose cámara en mano dentro de las poblaciones locales, sus milenarias y recientes costumbres, tanto cotidianas como mágico-religiosas, con un fuerte grado de penetración sociológica.

Rouch recibió críticas por parte de la población local por observar al individuo africano como sujeto de laboratorio (Ukadike, 1994, p.51) – famoso fue el diálogo con Ousmane Sembène, quien frente a Rouch denuncia al cine etnográfico por no analizar sino mirar «*como si fuésemos insectos*»⁴⁰–, sin preguntarse el antes y el después de su presente de observación, ni de dónde viene y hacia dónde se encamina el sujeto retratado. Pero a pesar de que en el Sahel haya realizado filmes que apuntaban luego a

³⁹ Rouch definía su técnica una *camera de contact*, que permita convertir la cámara en un tercer personaje implícito. En la entrevista realizada por Dan Yakir (1978).

⁴⁰ Así Sembène en una entrevista con Jean Rouch. En *Ousmane Sembène: interviews*. (Busch y Annas, 2008, p.4). Traducción personal.

ser vistos en Europa, y de no conceder voz plena a los sujetos representados, hablando en cambio él mismo *en lugar de* ellos mediante intervenciones en *voiceover* —ya Gayatri Spivak (1998) postularía el problema del sujeto subalterno que sólo consigue hablar a través del intelectual del primer mundo—, puede valorarse en Rouch una distinta sensibilidad autoral, el objetivo de cambiar la percepción que se tenía del sujeto africano. Lograba invertir el punto de vista, ubicándose ideológicamente del lado del colonizado. *Moi, un noir* (1958), así como *Jaguar* (1955), *Petit à Petit* (1969), *Le maîtres fous* (1955), son filmes en los que se aleja del documental expositivo definido por Nichols para realizar un cine de mayor inmediatez y combate representativo.

Bill Nichols (1991) sostiene que el documental tradicional vehicula la conformación de una memoria colectiva mediante su carácter expositivo: una estructura que presenta los acontecimientos históricos y sus «pruebas» alternadas a reflexiones e interpretaciones de las mismas en defensa del argumento, con pretensiones de objetividad, resultando así generalmente congruente con las discursividades hegemónicas. El cine de observación en cambio, opina Nichols, ofrece al espectador una oportunidad de sumergirse en la experiencia de otros sujetos, pero con una mayor palpabilidad de las experiencias cotidianas presentadas, ya que como categoría, a pesar de sufrir igualmente los condicionamientos de manipulación autoral, evidencia una menor mediación y una continuidad más *fiel* con el tiempo de la filmación. De aquí la mayor cercanía del cine de observación a la etnometodología y del «interaccionismo simbólico», miradas propias de las ciencias sociales. La lógica del documental de Rouch no puede asimilarse al Tercer Mundo pero sí demostró un radical alejamiento frente a los postulados del primero, generando ciertas influencias indirectas en el cine semidocumental o híbrido que surgiría de ahí a pocos años en el Sahel. De influencia rouchiana pueden reconocerse, directa o indirectamente y aún en una curvatura más satírica, las docuficciones de Med Hondo, los documentales híbridos

de Safi Faye, los más detallistas de la nigerina Mariama Hima, o los rituales evocados y liberados a la imaginación de los nigerinos Inoussa Ousséini y en menor medida Abdourahmane Gatta; sobre todo Sidney Sokhona, director mauritano de *Nationalité: immigré* (1975) o *Safrana* (1977), que por su joven edad aparecerá en la escena del Sahel poco más tarde: a pesar de encontrarse exiliado en el extranjero sus dos ficciones reflejan el afán teórico-ideológico y el deseo de reversión representativa de la generación del '60. En muchos filmes se observará además una hibridación en el uso de la *voiceover* o de estilemas *documentalísticos* yuxtapuestos al carácter poético de las ficciones: elementos del documental rouchiano, capaz de otorgar rasgos de autenticidad, rodeados de marcas de ficción, que dominarán el centro de la escena.

Rouch, al no elegir técnicos extranjeros mientras filmaba en África, aportó sobre todo en el Sahel su experiencia para la formación de una nueva generación de cineastas que aprendió empíricamente la técnica y los secretos del artificio. Si bien encarnaba la lógica del cineasta «aventurero», la mirada de expedición antropológica, fue reconocido como figura necesaria en el naciente cine saheliano por sus aportes «de campo»: trabajaba con aspirantes cineastas locales y lanzó, por ejemplo, al nigerino Oumarou Ganda, asistente y actor protagónico de *Moi, un noir*, al futuro animador y documentalista Moustapha Alassane, a la senegalesa Safi Faye, estos últimos respectivamente actor y actriz en *Petit à petit* (1969). Aunque hayan quedado insatisfechos con el contenido de los filmes en los que participaron (Ukadike, 1994, p.50), reconocieron la importancia del encuentro con Rouch, mediante el que adquirieron interés por filmar, accediendo a la complejidad de los recursos técnicos implicados en una realización. Ganda y Alassane se convertirán luego en referentes de la cinematografía nigerina.

Las películas de Rouch resultan entonces importantes a la hora de delinear una historia del cine saheliano al proponer, des-

de sus rodajes, un cine colaborativo, abierto a pesar de su jerarquía autorial a compartir su experiencia con técnicos y asistentes. Cabalgaba Rouch, más allá del contacto con cineastas comprometidos con la causa tercermundista, un estilo que puede vincularse con la lógica del film-ensayo: la fuerte presencia del *yo narrador*, el doble sintagma sonoro y visual separados en discursividades paralelas, las disgregaciones en los comentarios, observables también en *Les Statues Meurent Aussi* (1953) de Chris Marker y Alain Resnais, film que (como la docuficción *Come Back Africa* de Lionel Rogosin, 1959) impresionó a Sembène llevándolo a declarar que, previo a las descolonizaciones, se trataba «*de la mejor película jamás realizada sobre África, su colonización, y su arte tradicional*» (Ukadike, 1994, p.49)⁴¹.

En conclusión, más allá del envión otorgado por las olas de resistencia latinoamericana, el cine saheliiano fundió referencias europeas para concebir un discurso propio. Fue particularmente hábil en vincular y conceptualizar diferentes áreas de pensamientos y prácticas culturales. Se podría opinar que en este último recorrido teórico realizado persiste un supuesto epistemológico que afecta el lugar desde donde pensamos: es por esto que al discutir el origen de las representaciones sociopolíticas sahelianas, evitamos hablar de *condicionamientos*, ya que connota un plano referencial que jerárquicamente influye sobre otro, cuando se trata más de un entramado de factores dispersivos, de carácter laxo, sin delimitar un vínculo directo y vertical.

⁴¹ Ensayo impulsado por *Présence Africaine* y prohibido en Francia por diez años.

Capítulo III

Trazos e improntas del cine saheliano

Habiendo considerado las principales influencias externas, movimientos políticos, filosóficos y luego cinematográficos, que los directores sahelianos absorbieron y vehicularon de forma directa o indirecta, para la configuración de sus obras cinematográficas, cabe reconocer en estas últimas un lenguaje propio y una serie de temáticas comunes. Elementos de su propia competencia, distintos de los anteriormente mencionados, que materializan rasgos identitarios de poderosa adherencia al territorio, volcados tanto conceptual como formalmente sobre sí mismos. A pesar de la heterogeneidad estética y temática de cada director que emergió en el Sahel a partir de los '60, reconocemos en el movimiento de cineastas una similar actitud y postura política, conscientes del lugar que el cine debe reconquistar dentro de la historia, por un lado deconstruyendo las narraciones hegemónicas, por el otro la voluntad de reescribir las propias tradiciones. A pesar de que, quitando Senegal, la producción fue esporádica en los otros países que tomamos como referencia, puede observarse un marco de patrones comunes, que intentaremos sistematizar. Apuntaremos a comprender y discutir, desde un corte más sincrónico que diacrónico, de qué forma los filmes sahelianos articulan el espacio, el tiempo, el plano espiritual y simbólico, desde matrices culturales propias.

Con el objetivo de ilustrar la correlación entre la obra cinematográfica y un periodo en el que la dicotomía eurocentrismo/multiculturalismo resultaba evidente, tomaremos las películas que

consideramos más representativas desde el año 1963 hasta el año 1987, intervalo que a nuestro entender identifica el período férvido del cine saheliano como fuerza de resistencia. Se discutirán filmes de aquellos directores que comenzaron a filmar a fines del '60 o principios del '70, excluyendo aquellos de la segunda generación, que comenzaron con sus realizaciones cinematográficas durante la década del '80, con la excepción del burkinés Gaston Kaboré. Nos impondremos como límite los mediados del '80, al reconocer allí elementos estético-discursivos postmodernos que rompieron la integridad del Tercer Cine saheliano y lo acercaron al discurso que los mismos directores pretendían combatir. Aunque se trate de un proceso mucho más complejo y con evidentes filtraciones previas, localizaremos en la figura de Gaston Kaboré y de Souleymane Cissé, con sus cinematografías militantes y «autéctonas» de los años '80, ese intersticio entre el Tercer Cine que había acompañado al proceso de descolonización y el salto a rasgos nuevamente eurocéntricos, que aún manteniendo algunas catacterísticas propias, de forma «líquida» se entretejieron e hibridaron los discursos cinematográficos marginales.

Comenzaremos por el primer film subsahariano postcolonial, *Borom Sarret*, e identificaremos al famoso *Yeelen* de Souleymane Cissé, como la obra que mejor encarna el final de la política del Tercer Cine y el paso a una occidentalización del panorama saheliano. No quiere decir que no hayan existido excepciones anteriores, de hecho se las puede encontrar desde la primera hora, pero el film *Yeelen* es la obra que mejor refleja el cambio sistémico de la política homologadora del Tercer Cine. A eso llegaremos. Pero ahora, tras haber abordado desde un punto de vista histórico el concepto del Tercer Cine en las referencias específicamente combativas del movimiento del cine saheliano, habiendo establecido el diálogo con los manifiestos latinoamericanos y las nuevas poéticas tercermundistas, será conveniente esquematizar desde una postura sociohistórica y semiótica las principales características de la cinematografía saheliana, para encuadrar su discurso de la

diferencia. Intentaremos responder dos preguntas: cómo, por un lado, el Sahel Occidental volvió a asumir su identidad y comenzó a reescribir su propia historia utilizando el lenguaje cinematográfico, y de qué forma, por el otro, se señaló a través del cine un cambio en la mirada del sujeto y su nuevo modo de experimentar y construir el mundo.

En función de nuestro análisis, tomaremos como referencia los filmes de los principales próceres del Tercer Cine saheliño. Cada film será un *caso* que nos permitirá discriminar varios niveles de observación, desde el anclaje histórico-político contextual, que ubica a las obras dentro de un mismo paradigma, pasando por las estrategias discursivas, hasta una observación de sus niveles subunitarios (la fotografía, el montaje, el estatuto de los personajes, la construcción de tiempo y espacio, los símbolos). Por ende, no sólo se interpretará, sino que se problematizará su vínculo con el universo decolonial abierto y dinámico, permitiéndonos en paralelo abordar cuestiones identitarias y aportar herramientas de investigación que permitan encontrar parámetros comunes y patrones estructurales. Nuestras elecciones no pretenden resultar exhaustivas, pero sí reflejar fielmente, como bien podrían haberlo hecho otros films que no mencionaremos por cuestiones de espacio, tendencias útiles para investigar e ilustrar un esquema general del movimiento cinematográfico, tratándose de obras que marcaron, desde diferentes puntos de vista, la necesidad de pensar una propia discursividad. De estas se desprenden temáticas y estéticas diversas que oscilan entre el paradigmático horizonte revolucionario y la perspectiva modernizadora pionera y experimental. Comenzaremos entonces por una elaboración crítica de cuatro patrones comunes, con el objetivo de organizar las imágenes producidas en el Sahel Occidental postcolonial, fuertemente pertenecientes a su tiempo y a sus específicas búsquedas.

La errancia

El primer elemento recurrente que observamos como patrón representativo, y que homologa gran parte de los relatos cinematográficos del Sahel, es el *movimiento errante*. Que encontraremos tanto en su función de elemento conceptual, como indicador de una estructura formal de los relatos mismos. Podríamos definir la errancia por un lado como el deambular urbano o rural del personaje central, muchas veces no encaminado hacia un objetivo concreto sino disuelto en una geografía *horizontal*, dispersiva, compuesta de tiempos muertos y encuentros fortuitos. Por el otro, remite a la nueva visión descriptiva del autor sobre el mundo postcolonial que busca analizar. Más que narrar, se muestra, se organiza un espacio y a la vez una específica hipótesis de mirada. Lo resultante es una exploración espacial en el sentido de su propia reapropiación, la pantalla aparece invadida por un espacio cambiante, presentado en continuidad o contraste, como elemento protagónico.

Generalmente se toma un único personaje, centro de la narración, y se lo sigue mediante un desplazamiento que irá de la mano de la enunciación y que muchas veces carecerá de un punto de referencia, oscilando de una dirección a otra. Puede cobrar la forma de un viaje de partida hacia un mundo desconocido, manifestar el simple deseo de evasión o concretar en cambio una huida o búsqueda del objeto de deseo perdido, o bien girar en falso entre ambiguos vórtices de la cotidianidad. Pero es un recorrido de carácter individual y concreto, un camino de observación ya sea recorriendo contingencias de una época o intentando escapar de las mismas. Se determina, por un lado, un tiempo lineal o ambiguo caracterizado por la contemplación espacial, que a pesar de eventuales peripecias urbanas o rurales será más descriptivo que narrativo; por el otro, la errancia define un espacio cambiante y progresivo. A nivel conceptual se trata entonces de un desplazamiento fuertemente espacial, a partir del cual observamos la rea-

lidad circundante, representada por la variación de exteriores reconocibles e identificables. Pero se trata también, implícita o explícitamente, de un desplazamiento alegórico que posibilita varios niveles de lectura: como dijimos, un acto subjetivo de atravesar ámbitos de la realidad exterior, que abandona su literal sentido geográfico para permitir retóricamente el despliegue temático de una mirada autoral sobre el mundo; proceso de reescritura que abre paso a la identificación de connotaciones culturales, políticas, sociales e históricas.

El habitante subsahariano es históricamente un caminante. Más allá del nomadismo, los poblados rurales se fueron deshabitando según las necesidades de supervivencia, en una movilidad constante que hizo de la historia del África aldeana una historia de exilios, de comunidades en movimiento, sin proveniencia, donde el concepto de «hogar» fue trastocado y trasladado a la propia geografía inmensa y cambiante. Pero aún viviendo en una comunidad sedentaria, el contraste entre la pequeñez de la aldea y la inmensidad del espacio circundante aislaba a un grupo étnico de otro, y lo enfrentaba a distancias enormes, volviendo el panorama exterior un horizonte misterioso, hostil, a dominar. La ausencia de calles implicaba tener que conocer senderos, secretos y peligros de cada territorio, caminar kilómetros sin encontrar persona alguna, en un estado de profunda atención y reflexión. A lo largo de los mismos, pueden encontrarse elementos de carácter mágico y supersticioso, que se van diseminando y remiten a anti-*qu*sísimos rituales.

En los filmes del Sahel postcolonial el territorio es representado como un cuerpo de diferentes geografías exteriores, estratificadas en las múltiples formas y luminosidades de este sector del continente, produciéndose desplazamientos que se abren nuevas visiones. El mismo desierto no es representado como una masa amorfa e inmóvil, sino en su presencia magnética y variable, de escenificación tangible, que en algunos filmes esconde signos de un pasado remoto, tradicional y concreto, mientras en otros su-

giere la entrada a zonas crepusculares y oníricas, lugar de encuentros y desencuentros, de pausas, evocaciones, miradas fascinadas. Así los filmes del Tercer Cine saheliano enfatizan, más que el tiempo de la acción —esa «economía narrativa» occidental obsesionada por el *valor* del tiempo— el espacio. El ritmo de la progresión dramática puede por momentos detenerse en episodios contemplativos que el cine occidental industrial «podaría» a través del montaje, considerándolos «inútiles». Como pronto analizaremos, no busca el cine del Sahel generar un efecto de tensión en el espectador a través de la manipulación del tiempo, más bien es el espacio en su reapropiación el fenómeno aprovechado en toda su majestuosidad.

Las líneas de tensión del conflicto dramático se estructuran y configuran alrededor del espacio representado, del que se reconoce y articula una lectura contextual de mundo. La problemática es cómo dominar a través del cuerpo o la mirada el espacio circundante, cómo revelarse *en* el mismo e interactuar *con* el mismo sin mediación. Si la mayoría de las historias parecieran entonces desarrollarse no desde un orden temporal, sino espacial, cada personaje lleva impresa su particular geografía y se espeja con el paisaje que lo circunda. Este recurso puede reconocerse como patrón común de muchos autores, que buscan acercarse a los movimientos del personaje para posibilitar ya sea la propia observación del paisaje natural, como la re-descripción del entorno urbano postcolonial. La errancia como forma supera una idea de representación de orden nacional, y asciende a camino narrativo identitario de escala continental.

Si antes el héroe clásico del cine occidental evolucionaba de acuerdo a una específica curva dramática, y poseía características cambiantes debido a que su personalidad se iba definiendo en constante desafío o duelo con el medio determinado⁴², este busca-

⁴² Así define la «gran forma» del cine narrativo Gilles Deleuze (1984, pp.203-226).

ba modificar la situación a través de la acción física. Es por esto que el héroe, sobre todo el de los géneros cinematográficos, es percibido como entidad separada del espacio que lo rodea. Al contrario, los personajes del cine saheliano tienden a no cambiar en su comportamiento intrínseco. Son personajes profundamente solitarios (desde el carretero de *Borom Sarret* hasta Nyanankoro de *Yeelen*, por tomar el primero y último film que analizaremos de este bloque), mientras que el verdadero cambio, eventualmente, se produce en el interior de la comunidad que los rodea y a la que se los vincula. Como sostiene el crítico Teshome Gabriel (2011) en su *Towards a critical theory of Third World films*, el espacio se presenta a través de una específica decisión técnico-formal: la irrupción de panorámicas, de largos granangulares, generalmente fijas o de mínimo desplazamiento, que asimilan tanto al actor como al espectador a la naturaleza circundante⁴³. Por último la total ausencia de estudios, y por lo tanto la utilización de localizaciones naturales, genera una menor impresión de manipulación temporal respecto a la ficción industrial occidental.

La errancia como movimiento ilusorio en el espacio de modernidad postcolonial

«Borom Sarret» como primer sendero de una errancia descriptiva

El primer director que hizo de la errancia la característica principal de sus personajes fue Ousmane Sembène. A través de ella logró al comienzo de su filmografía desarrollar sus reflexiones sobre el sujeto postcolonial, las contingentes contradicciones de su época, las consecuencias del colonialismo en cada historia parti-

⁴³ Y de haber movimiento de cámara, es más común observarlo de derecha a izquierda, congruente con la dirección de la escritura del alfabeto árabe (Gabriel, 2011, p.13).

cular. Intelectual rebelde y autodidacta, hijo de una familia de pescadores, comenzó su carrera como escritor y fue soldado durante la Segunda Guerra Mundial. Mucho antes de ser cineasta, fue militante político, sindicalista, alternó trabajos como mecánico, albañil, trabajador de puerto en Marsella (Busch y Annas, 2008, p.6). Como él mismo reivindica, no entró al cine por la puerta principal. Aún sin abandonar el ejercicio literario, sabía que la novela no podía ser una herramienta de concientización masiva, por el alto grado de analfabetismo de sus conterráneos: de aquí la elección de saltar al lenguaje icónico del cine. Se formó en la escuela de Moscú y tomó allí conciencia de la importancia del cine como herramienta de concientización⁴⁴. Luego de doce años en Europa, volvió a su continente con la esperanza de una inminente y fanoniana revolución. Cabalgó de inmediato el sentido de liberación que otorgó la independencia, y ya en 1963 realizó su primera obra *Borom Sarret* considerada el primer film enteramente realizado en y por el África subsahariana –fue allí ideado, rodado y montado– auténtico ingreso a la cinematografía del Sahel. Obra, en su sentido social, que sintetiza el universo cinematográfico de Ousmane Sembène y que tendrá fuertes vínculos con el resto de su filmografía. Se trata del seguimiento no de un evento extraordinario, sino de un día común en la vida de un carretero sin nombre («*bonhomme charret*» en francés, deformado por la pronunciación en *wolof* que da lugar al título), personaje que sostendrá desde su medio de transporte universal el punto de vista en todo el film: su identidad está fundida con su trabajo, única posible fuente de ingreso para mantener su familia. Sembène hablaba fluidamente wolof, francés y árabe, tres identidades que aparecen ya desde este título y las primeras secuencias de su opera prima. El movimiento lineal es la excusa dramática para identificar la diversidad social y el cuadro sociológico de

⁴⁴ Descripto en *Eléments pour un autoportrait magnétique* de Guy Hennebelle, 1985.

Dakar: antes capital del África Occidental Francesa, tras la independencia escenario de un enorme crecimiento demográfico, que volvió cada vez más dificultoso para el gobierno proveer servicios (Sankalé, Thomas, Fougeyrollas, 1968, pp.165-168). El protagonista se encontrará con distintos personajes que acarrearán problemas vinculados a la disparidad socioeconómica postcolonial.

El recorrido del carretero de *Borom Sarret* se desenvuelve en una Dakar postcolonial que, como otras capitales de este sector del continente, divide su estructura en tres barrios separados geográficamente; una suerte de *apartheid* urbanístico, que observamos a través del desplazamiento del personaje central, mediante el cual encontrará diferentes tipologías sociales que sintetizan metonímicamente problemáticas de los primeros años post-independencias. Primero, las cabañas periféricas donde vive el protagonista, esa zona marginal que Kapuociński (1998) define como «desierto poblado, lleno de tugurios y chozas»(p.233). Casas de arcilla del barrio humilde, donde el calor *se siente más*, las familias viven amontonadas, con los pies sobre una arena infértil y niños que corren curiosos detrás de carrozas y pocos autos. Barrio en el que residen los últimos, quienes viven del día a día. Quien abandonó la miseria rural para mudarse a la metrópoli en busca de una vida mejor, fenómeno demográfico debido a una vida urbana en apariencia menos dura que la aldeana, por las ayudas internacionales allí distribuidas y concentradas –aldea a la que no se puede volver, como la protagonista errante del film *Le Wazzou Polygame* (1971) de Oumarou Ganda, quien se fuga a la capital Niamey, quedando insertada en su periferia y corrompida por las ilusiones de la gran ciudad. Una periferia en monstruosa expansión, en las que los transeúntes se encuentran sin ocupación fija. Un espacio en constante movimiento. Si en la aldea rural, aislada por el dificultoso desplazamiento terrestre, puede ocurrir que ni siquiera exista el dinero como elemento de organización rutinaria, en los barrios de la metrópoli el habitante tendrá que lidiar con este problemático equivalente simbólico. Y si la esperanza

inicialmente es la de ahorrar algo, la mayoría de sus habitantes, sin embargo, no encuentran una ocupación, poseen un sólo objeto, de cuya función depende la vida del poseedor. Si quien tiene una hoz puede trabajar con ella, quien posee una herramienta de cocina puede cocinar y vender alimentos, el protagonista de *Borrom Sarret* tiene su caballo y carreta, y de ellos vive. La carreta tendrá a lo largo del film varias funciones: significante que oscila entre coche de carga (de ladrillos), *taxi* singular (para el hombre rico), *colectivo* (cuando carga más personas a la vez); «*ambulancia*» (lleva la mujer embarazada a la maternidad) o «*empresa fúnebre*» (el padre que carga el cuerpo de su bebé al cementerio), retratando en su carácter polisémico diferentes contactos sociales.

A través de su carreta el protagonista se moverá más allá de los barrios periféricos, superando las calles polvorientas, hacia el centro: el barrio comercial. Instaurando la microsecuencia del mercado o feria al abierto. Donde aparece el asfalto. En sus plazas se reúnen varias comunidades: se comercian tejidos, muebles, mercaderías apoyadas directamente en el suelo o en la vereda. El fuera de campo de la plaza que se verá es un mercado sin sede fija, que se infiere por las personas que lo merodean, que no necesariamente van con un propósito y recorrido claro, la mayoría son observadores ocasionales, como lo será nuestro protagonista. Un espacio popular en constante movimiento diurno, ocasión de encuentros espontáneos, donde aparecen potenciales clientes, pero también vanidosos cuentacuentos. Allí el carretero se tomará un descanso, para entrecortar las reglas de la vida moderna, y Sembène utilizará la secuencia para denunciar cierto aspecto mistificador de los fabuladores que, adaptados a la ciudad, se sirven de la tradición oral para ganar dinero.

Por último a través de un rico cliente, llegará al barrio europeo de la nueva clase dirigente, elegante, distinguido, silencioso. El «Plateau». Arbolada meseta, configurada como territorio aparte y demarcada por su grado de inaccesibilidad. Una panorámica lo localiza en el sector más alto y más ventilado de la ciudad,

dando lugar a planos de lujosas mansiones escondidas entre palmeras, buganvillas, de setos altos y variadas plantas decorativas. Habiendo abandonando los senderos de tierra por las calles asfaltadas en subida, el espacio cae en el silencio y una plácida inmovilidad. A partir de la restricción y limitación espacial de la errancia, irrumpe el conflicto: el habitante de la periferia puede ingresar, pero sólo con un específico permiso laboral. El propio Fanon (1963) denunciaba que: «*la zona habitada por los colonizados no es complementaria de la zona habitada por los colonos. Esas dos zonas se oponen, pero no al servicio de una unidad superior. Regidas por una lógica puramente aristotélica, obedecen al principio de exclusión recíproca: no hay conciliación posible, uno de los términos sobra*» (pp.18-19). El carretero es localizado por el sospechoso ojo de un policía corrupto, nueva autoridad que le robará una medalla de guerra y secuestrará su único elemento de trabajo. El funcionario es ilustrado mediante explícitas contradicciones: severo con el carretero pobre, sumiso al ver alejarse sin reproches al funcionario rico, verdadero artífice del gesto ilegal. Si en el periodo colonial entonces los habitantes estaban distribuidos según la desigualdad racial, ahora se los distingue por la manera de vestir, mediante la cual Sembène denuncia la vehiculación o herencia de cierto comportamiento colonial por parte de la nueva clase dirigente africana, implicando al estado moderno⁴⁵ como estado excluyente.

La Dakar de *Borom Sarret* abandona su anclaje específico para volverse signifiante, en su segmentación, de cualquier metrópoli subsahariana postcolonial. Así ocurre en gran parte del cine saheliano de la primera hora. La propia calle resulta un espacio fundamental en la cinematografía del Sahel, y en el caso específico de Sembène es uno de los ámbitos que materializa tanto su

⁴⁵ Cada vez que utilizaremos el término, nos referiremos a su connotación fuertemente occidental y contemporánea, vinculada a la transición europeizante, opuesta a los valores tradicionales autóctonos.

ideal de comunidad como sus contradicciones, diversidades y como veremos más adelante, anempatías entre quienes la controlan y dominan y quienes quedan excluidos de las interrelaciones económico-sociales que allí se entablan, aplastados por fuerzas represoras visibles pero sobre todo implicadas (como los empresarios del film *Xala*, que sin empatía echan a la muchedumbre mediante oficiales uniformados). La calle se vuelve una dimensión política, reaparecerá en su siguiente cortometraje *Tauw* (1970), y progresivamente borrará el imaginario idílico de una unida y renovada sociedad postcolonial, para irrumpir como escenario de sospechas, oportunismos y falsedades. Sin embargo, a pesar de esta *sedentarización diferencial*, Sembène logra dar la idea de un África en constante movimiento, siempre en vías de dispersión: quien huye, quien no encuentra su lugar, quien oscila entre estos tres espacios. Personajes errantes que se interrelacionan con el medio y entre ellos, que *Borom Sarret* presenta mediante un juego de planos y contraplanos, picados y contrapicados, a determinar la jerarquía manifiesta entre los representantes de cada sector de la ciudad. Una metrópoli postcolonial donde reina el egoísmo, encarnado incluso en el rol de un protagonista que curiosamente, al contrario del héroe caballeresco del relato occidental, es definido por su sequedad de juicio y anempatía frente a los más débiles (el mendigo, la mortalidad infantil), tal vez consciente de la inutilidad de un gesto misericordioso. El realismo casi neorrealista del primer Sembène presenta entonces, en su ausencia de dramatismo, sentimentalismos y sobreactuaciones, la falta de positividad del héroe.

«*La Noire De...*» o *Francia como clausura de la errancia*

Borom Sarret puede ser considerado un primer eje para el desarrollo analítico sobre el modo en que se configurará la errancia como forma narrativa: la construcción de una dimensión espacial a través de la cual la enunciación se despliega, representando las di-

versidades de la vida social y la visión del mundo, de una autoridad que con el personaje recorre un espacio continuo o discontinuo. Estructura que Scheinfeigel (1985, p.33) define como «simétrica» tanto a nivel del discurso como en la construcción del estatuto del personaje protagónico y la propia organización espacial. Pero antes de encaminarnos en las variables representativas de la errancia, cabe mencionar el rol opositivo, en relación a *Borom Sarret*, del primer largometraje del propio Sembène, *La Noire De...* (1966). Tres años separan las dos obras y es curioso notar como Sembène rompa en esta última la lógica de los exteriores para configurar un film disímil, cuya estructura de seis secuencias opone un Senegal abierto a una Francia clausurada. Si en *La Noire De...* Dakar cobra un tinte ya más homogéneo, territorio luminoso y vasto, símbolo de frescura vinculada a la familia, amores, tradición; deviene ahora una experiencia urbana cálida, de simplicidad eufórica y aún «neorrealista», exhuberante en sus reuniones exteriores, llenas de niños, de ruido y de vida. Antibes será su claustrofóbica nemesi. La llegada de la protagonista Diouana a Francia, al hogar de la autoritaria Madame y del apático Monsieur, representa la entrada del sujeto subsahariano al espacio bienestante occidental, contexto que le era física y simbólicamente negado al carretero de *Borom Sarret*. Si humanamente no hay comunicación ni interacción, el cuerpo de Diouana queda clausurado entre paredes blancas y enfatiza el extrañamiento espacial, desnaturalizado por su vestimenta de mucama. La enunciación, centrada en su rostro afectivo, rodeado de figuras lúgubres, distantes, rencorosas, niega la conciliación armónica con el espacio exterior, y genera un tiempo repetitivo más allá de reforzar la metáfora de la prisión, con las acciones mecánicas de su trabajo, que comienzan por el acto de limpiar una bañera que finalmente será su sepulcro. Europa y su lógica rompe con la forma errante y genera una alienación que enmudece e inmoviliza.

El espacio converge sobre sí mismo, las luces proyectadas sobre las paredes generan un ambiente achatado, anónimo, bidimensional, espacio que Gilles Deleuze (1984, pp.286-293) definiría *cualesquiera*; tejido interior desdiferenciado frente al cual el personaje pierde su relación empática y emocional, desprendiéndose el afecto, y relegando a Diouana a un deambular (*ballade*) extrañado, un ir y venir sin meta. Esta limitación espacial se opone a la amplitud tridimensional de una Dakar exterior, dinámica y texturada, entre sus plazas abiertas, su monumento a los caídos de la Segunda Guerra, sobre el que Diouana salta y camina con juvenil euforia y deseo de vivir. A través de los *flashbacks*, tres recuerdos de la protagonista, el relato deja de ser circular como ocurría con el hogar de *Borom Sarret*, para alternar espacios: de la Costa Azul se volverá a Dakar, reforzando el contraste con el presente de la enunciación, y reapareciendo al final cuando Monsieur intentará un improbable arreglo de cuentas. Antibes y Dakar espejan en el film la metonimia de Occidente y África. El viaje a Antibes, ciudad que para Diouana resultará físicamente negada, visible sólo a través una ventana, primero del auto, luego del departamento, es congruente con los primeros años de blanda transición impulsada por Senghor: simboliza la mujer en fuga, la resistencia individual del sujeto postcolonial en busca de un sueño de integración en el estado de bienestar europeo, que en el film quedará sofocado. Diouana será víctima de una progresiva invisibilización aún vigente: el pequeño artículo del diario local, se opone a la prosperidad veraniega de las playas de Antibes.

La ciudad francesa detiene entonces la voluntaria errancia y debilita progresivamente la fuerza vital de la protagonista. Las sofocantes paredes obstaculizan el exterior, las ignoradas maravillas de la Costa Azul. Como dice Monsieur, *c'est beau la France*, pero Sembène mostrará más bien la indiferencia e incomprensión de su comunidad frente al africano, cargada de violencia implícita que, como diría Achille Mbembe (2001), penetra todo espacio, la vida doméstica, el lenguaje, la conciencia, y *«persigue a los*

colonizados aún mientras duermen y en sus sueños» (p.175). Entre la Madame cargada de odio de clase y el Monsieur que se finge más condescendiente, representante de un patriarcado en crisis, pero aun así ostentoso, tal como el patriarcado francés (*pater* en su connotación de *poder*) frente a sus colonias.

Tanto Diouana como el carretero de *Borom Sarret* acarrean varias contradicciones: ambos buscan liberarse de la imposición de su vida cotidiana, derrotados por la progresiva mercantilización del individuo, pero en este caso Diouana resulta a su vez víctima de otra imposición mayor: sueña con verse rodeada de gente y por lo tanto integrarse, confía en un ideal de Occidente fetichizado, evidenciando una voluntad consumista y en parte clasista. En uno de sus primeros monólogos interiores, declara que quiere ganar plata con el fin de cuidar su imagen, homologarse a mujeres que vio en las revistas, asimilándose a un *estatus* socioeconómico o falsa conciencia de una cultura de la imagen donde *ser* es *aparentar*. Comprar vestidos, pelucas, ropa interior de seda («*enviaré la foto a Dakar para que los otros se mueran de envidia*»). Pero la prisión que en *Borom Sarret* era la ciudad moderna y sus semáforos, acá se literaliza en el interior del departamento de Madame y Monsieur, entre cocina y dormitorio, sufriendo el prejuicio (la califican de «*perezosa*» a «*animal*»), el exotismo erotizado («*nunca besé a una negra*») mezclado a la indiferencia (la imposición del cumplimiento del trabajo como única identidad posible). Resultará clave entonces, en la construcción del estatuto de Diouana, el acto de rechazar el dinero ofrecido por Monsieur, negando su *estatus*, y aceptando frustración en la que terminará naufragando. En su monotonía estática, Diouana se volverá profundamente anafectiva como las personas que la rodean, sufrirá brotes impulsivos que manifiestan su tormenta interior, la añoranza materializada por los *flashbacks* de Dakar, de una vida en el fondo más sencilla. La trama oscila entre dos niveles de sentido: la forma metonímica, que ilustra las dinámicas postcoloniales entre los dos continentes, sobre los cuales se construyen y

posicionan las acciones individuales. Por el otro, la estructura íntima de un drama bifurcado, la ruptura de los sueños de migración del sujeto diaspórico, donde Diouana realiza que no podrá vivir como sus amos, relegada a condiciones de semi esclavitud (el mercado de domésticas de Dakar, ejemplo de crisis ocupacional del África postcolonial, similar al antiguo mercado esclavo: Madame adquirirá a Diouana por ser la más tímida del grupo de mujeres, por ende, potencialmente la más dócil y sumisa).

Para el personaje se manifiestan dos reconocimientos: el hecho de no poder cambiar su posición ya predeterminada y el sentimiento de culpa por haber elegido el camino diaspórico de mayor complejidad, dentro del amplio espectro en el que puede leerse el fenómeno del impulso migratorio. Un movimiento que implica cuestionar la propia identidad, dejando a espaldas no sólo personas, lugares, lenguajes, culturas, sino todo aquello que estos universos representan para uno. La estructura de *La Noire De...* entonces, no sólo imposibilita la errancia una vez representado el continente europeo, sino que evidencia el negado camino de integración de su protagonista: se imposibilita cualquier hibridación transformadora, mirada integrada al nuevo mundo.

La errancia imaginífica de Djibril Diop Mambéty

Una posible respuesta a *Borom Sarret* desde la lógica de la errancia, la realiza con *Badou Boy* (1970) el otro importante director senegalés del período: Djibril Diop Mambéty. Director que, al menos en sus primeros años, fue fuertemente influenciado por la problemática urbanística manifestada por Sembène, pero cuyas imágenes barriales reflejan un microcosmos insertado en un ensamblaje altamente simbólico-onírico, con fuertes reminiscencias del vanguardismo experimental, entre el montaje «de atracciones» soviético y la rítmica del francés de preguerra. Representa por los distintos sectores de Dakar el recorrido de un joven rebelde y oportunista, investigado por un obtuso oficial de policía que

sigue en paralelo sus rastros. La yuxtaposición de ambos movimientos ayuda a demarcar la continuidad lineal del relato. El policía, a su vez, será controlado por la voz en *off* de un comisario que irónicamente es la del propio Mambéty. La aparente persecución es el pretexto para materializar un movimiento errante de observación de la metrópoli fragmentada. Ambas películas se preguntan de qué manera encaja el sujeto postcolonial en un espacio estratificado, espacio que terminará definiendo a su habitante y que será elevado a protagonista tanto en *Borom Sarret* como en *Badou Boy*. Pero en *Badou Boy* presenciamos una mayor libertad respecto a la Dakar del carretero; recorremos un espacio siempre exterior, que posibilita interacciones y desplazamientos energéticos, a través de los que el personaje pareciera liberarse del aplastamiento, evidenciar cierto grado de independencia tal como ocurría con la Diouana de *La Noire De...* en los episodios de Dakar. El recorrido rebelde de *Badou Boy* y su banda permite presentar *horizontalmente* distintos personajes: el músico de *kora* ciego, el lustrabotas, jóvenes coquetas, el señor de traje inglés interpretado por el propio Mambéty, el de la radio y el tarbush, el niño que carga una nube de globos de colores y de vez en cuando revienta alguno, personajes que se corren hacia un exceso representativo que roza lo caricatural, lo grotesco, la máscara. Marca estilística que encontramos en obras de Mambéty y menos en Sembène (en este último aparece como ingrediente de relleno sin resultar predominante en el subrayado de caracteres).

Desde un punto de vista formal, como anticipamos, Mambéty presenta un estilo distinto al de Sembène, partiendo de un realismo trastocado, de nexos debilitados, que resulta más dispersivo que causal. El espacio aparece manipulado y redefinido a través del montaje y sobre todo mediante el ojo de una cámara que explora activamente los contornos de la ciudad. El plano sonoro, como en todo film de Mambéty, tendrá enorme importancia al permitir configurar disgregaciones espaciotemporales entre el sintagma acústico (a partir de diálogos en fuera de campo per-

tenecientes decididamente a otro orden, por ejemplo un locutor radial con información inherente a la relación política franco-senegalesa) y el sintagma visual. La lógica del metacine aparece desde los créditos iniciales⁴⁶, en los que entrevemos el proceso de filmación que hará el propio Mambéty y su equipo para la secuencia final. Estéticamente vanguardista, *Badou Boy* presenta en su linealidad una heterogénea mezcla de elementos, colores, signos fuera de su contexto o función (mobiliarios de distinto orden en el exterior, misteriosas valijas con gallinas vivas en su interior, repentinas resignificaciones también evidenciables en *Touki Bouki*), cuyas reiteraciones rítmicas refuerzan la noción de plasticidad del mundo representado.

Si en Sembène, como se verá, la errancia encarna un movimiento narrado con mayor sequedad, que finalmente se revelará sin escapatoria, propio del «giro en falso», en Mambéty puede hablarse de una errancia en línea recta, trayecto sin meta o hacia una meta generalmente inalcanzable e ilocalizable. El protagonista de *Badou Boy* merodea sin rumbo, se sube arbitrariamente a medios y colectivos que lo llevan a distintos rincones de la ciudad, entre los que se hamaca, se abalanza. El elemento que más lo caracteriza es la pereza, tópico que también aparecía en *Borom Sarret* y en el protagonista del otro cortometraje de Sembène *Tauw* (1970). Característica con claro valor de oposición frente a la del héroe clásico del film comercial occidental, que avanza a través del duelo organizado, articulado linealmente, contra una fuerza antagónica –sea esta un enemigo singular, el mundo o sí mismo. La pérdida de acción globalizante se disuelve en lo que Deleuze definía como el vagabundeo o *ballade*, pero en el caso de Mambéty el vagabundeo no impone connotaciones de carácter psicológico o existencial que caracterizaban en cambio al film moderno europeo: no es el personaje quien perdió su contacto afectivo con

⁴⁶ Recuerdan los de *Blow-up* (1966) de Antonioni, como el contraste de signos vestimentarios iniciales.

el medio, en sus microdesafíos ocasionales resulta más bien un propio estado del ser. Lúdico, contemplativo, cobra la forma del merodeo caricatural cercano al *divertissement*. Pero en medio del mismo, hay espacio para la denuncia, desde discusiones cívico-sociales, el abuso de las autoridades, la riqueza y opulencia de quienes detienen cargas administrativas, su corrupción, los bienes públicos ignorados, la complicidad de las masas.

Si Mambéty atenúa la connotación negativa del espacio urbano evidenciada en la opera prima de Sembène, desde un movimiento lineal que caracteriza el descubrimiento crítico, sigue igualmente cuestionando la estructura metropolitana colonial, evidenciada como mundo en compartimientos, tal como la define Frantz Fanon (1963): “*si penetramos en la intimidad de esa separación en compartimientos, podremos al menos poner en evidencia algunas de las líneas de fuerza que presupone. Este enfoque del mundo colonial, de su distribución, de su disposición geográfica va a permitirnos delimitar los ángulos desde los cuales se reorganizará la sociedad descolonizada*” (p.19). Mientras la persecución configura la acción de base del film construyendo un plano de fuerte ironía (el poco lúcido policía sigue los rastros del chico, que es simplemente un impertinente, solitario holgazán), otra denuncia se filtra por debajo de forma implícita.

La ironía, de hecho, es una característica fundamental del cine de Mambéty, hábil en mezclar lo popular con expresiones decididamente vanguardistas y radicales, en yuxtaponer por ende lo tradicional y lo moderno. Procedimiento que aparece en *Touki Bouki* (1973), film que problematiza el deseo de evasión y el progresivo encuentro con elementos occidentales a medida que la pareja protagónica marginal, Anta y Mory, se va acercando a su objeto de deseo, materializado en el barco que va a Europa. El mar será la barrera física de sus ilusiones. Las primeras secuencias enmarcan esta tensión o contraste entre lo local y lo occidental, que como en *Badou Boy* oscila entre el ser y el aparentar: ambos

filmes presentan deliberadamente oposiciones delineadas de forma precisa, con el elemento moderno que irrumpe repentinamente. Pero en ambos, progresivamente, la enunciación comenzará a parodiar estilemas propios de la modernidad occidental, ilustrando una contemporaneidad sincrética, cargada de referencias estereotipadas y de visiones fascinadas por los bienes materiales y deseos de éxito. A nivel discursivo se retoman evidentes elementos del *road movie* norteamericano de fines de los '60, del *western* (lo que en *Badou Boy* era el asalto y robo al autobús interrumpido por el semáforo, en *Touki Bouki* encarna el duelo entre personajes y medio, imponiendo su propia ley frente a la ley oficial). Mambéty, fiel a la premisa del Tercer Cine de incomodar, irritar al público, sin conceder la ansiada empatía espectral con los personajes representados, resulta inclasificable con respecto a los demás directores sahelianos de su generación. Si bien rechaza ser identificado desde una específica postura sociopolítica, a la vez que se aleja de la ambición didáctica al configurar un cine más bien anárquico, en gran parte misterioso y autobiográfico, aun así puede observarse una enunciación que, desde su vasto simbolismo, condensa una específica visión político-cultural: de todos los cineastas del Tercer Cine saheliano, tal vez sea quien logra mayormente, retomando un término del Cinema Novo brasileño y al manifiesto antropófago, *canibalizar* las formas/significantes regulares del film occidental, cuestionando su retórica. Los significantes del consumismo son presentados como tales: consumidos, ya exacerbados y naturalizados, mientras que en Sembène (sobre todo en *Mandabi* y *Xala*) estos aparecen más forzados dentro de su contexto, presentados voluntariamente en contraposición con otros elementos antitéticos, con el fin de resaltar la innaturalidad consumista postcolonial.

En Mambéty encontramos entonces connotaciones de fuerte lectura histórica. Más allá de la exposición sarcástica de ciertos lugares comunes y signos recurrentes del paradigma hollywoodense, que encuentran su quintaescencia «on the road» en *Touki*

Bouki, gran parte de la crítica vio en su obra matriz godardiana⁴⁷, cuando más bien, si tuviéramos que establecer una comparación, sería también pertinente hacerlo con los exponentes de la vanguardia del montaje cuantitativo francés de preguerra, donde el plano narrativo se ve desbordado por la experimentación formal de un montaje «vertical sucesivo» (Deleuze, 1984, p.75) que permite recrear nuevos vínculos entre los cuerpos actantes; anclándose en la fuerte presencia de la técnica para una abstracción plástica capaz de reunir elementos heterogéneos. Que en este caso da como resultado una Dakar más extrañada, reinventada inorgánicamente a partir del ojo de la cámara, aun así, capaz de condensar problemáticas de orden social de la comuna periférica de Colobane, ya representada en las escenas finales de *La Noire de...* de Sembène.

Otro recorrido por las calles que presenta dimensionalmente las diversidades de Dakar se observa en la anterior obra de Mambéty, *Contras'City* (1968). Film más descriptivo que narrativo, donde un Mambéty personaje-enunciador presenta su ciudad, desde un punto de vista urbanístico, al exponer la capital senegalesa como espacio caótico y punto de encuentro de diversidades. A través de un recorrido lineal observa sus contrastes, entre monumentales edificios del pasado colonial y los barrios más humildes. Aparecen en esta obra marcas características del autor como las voces fuera de campo, inherentes al tiempo del colonialismo, manteniendo el tono de fuerte connotación irónica. La errancia es pretexto para una exploración de los rincones más contradictorios de la ciudad multireligiosa; desde el encuentro, entre asombro y admiración, con el personaje sufi de práctica muridí, hasta la exploración de la comuna-satélite Colobane, donde Mambéty vivió su infancia: un sector de Dakar ignorado y estratificado que representa la veloz y monstruosa urbanización, el éxodo rural y la

⁴⁷ Como lo hace entre otros Françoise Pfaff en *Twenty-five Black African Filmmakers* (1988).

aglomeración de campesinos, pescadores, olvidados incluso por un Senghor que encuentra su parodia dentro del film. Mambéty ancla su mirada en los últimos.

El punto de partida de *Contras'City* pareciera desde un primer abordaje estético ser más bien inherente al neorrealista y al *cinéma vérité* de Rouch, pero rápidamente abandona los cánones de ese realismo orgánico y dicotómico, más propio de Sembène, para encaminarse a una inorganicidad que representa y discute de otra forma las contradicciones de su sociedad. El recorrido lineal, realizado por el propio enunciador, manipula signos heterogéneos conformando un tejido audiovisual compuesto sobre todo de rostros y edificios contrastantes, acompañados por extravagantes sonoridades, más que por acciones organizadas. Pero será también encarnado por dos sujetos intradieгéticos, visibles al comienzo arriba de un carro que recuerda el de *Borom Sarret*. La imagen cinematográfica coincidirá entonces con la mirada de dos sujetos presentados por sus voces fuera de campo: primero la de una sentimental turista francesa y luego la de su interlocutor senegalés Djibril (el propio Mambéty), que le presenta su ciudad resaltando su grado de indeterminabilidad. ¿Es Francia? No, Dakar. ¿Es un hippie? No, un sufi. Lo que creemos reconocer a simple vista se develará incorrecto. El espacio postcolonial presentado como espacio de conflicto simbólico, necesario de reorganizar y repensar colectivamente.

El paisaje humano será filtrado por la fuerte presencia del enunciador ya desde el comienzo en el Hotel de Ville, que simula a través de la *voiceover* situarse en Francia y en cambio al final de un paneo hacia abajo revelará su pertenencia a Dakar, con tanto de distorsión sonora que degrada la glorificación inicial. Desde una postura decididamente más documental, Mambéty comienza mostrando las diferencias arquitectónicas de distintas reminiscencias, edificios neoclásicos, *rococó*, racionalistas, alternados a construcciones islámicas; pero lo que parece ser una mezquita, resulta en realidad el centro de higiene social. El ojo de la cámara

cruza espacios, la plaza del mercado, el aeropuerto, peluquerías, talleres textiles al abierto, hasta llegar a las mencionadas calles de tierra periféricas. Imágenes que desfilan y connotan ideológicamente las consecuencias del colonialismo, que producen otro tipo de conexión psíquica con su habitante, un proceso de relectura que deberá lidiar con la omnipresencia de Francia en todo rincón (evidente al exponer el mapa de la metro de París y el climax alcanzado cuando irrumpe la *Marsellesa* al volver al Hotel de Ville). La errancia es encarnada, entonces, por un discurso que saltará de un medio de transporte a otro, en un movimiento que no acepta la cartografía oficial de la capital, de paradigma colonial, ni la perspectiva de su habitante que se articula a sí mismo a partir de la narrativa imperial. Si *Badou Boy* era un vagar del cuerpo, y la emoción se traducía por la travesura lúdica, *Contras'City* es un vagar de la mirada, lo emocional se experimenta a través de la observación de diversidades y contradicciones, en una estructura en ambos casos cargada de vitalidad.

Si la línea de representación de Mambéty trastoca el realismo y transforma la construcción del espacio diegético, el espacio de *Touki Bouki* sigue esta perspectiva. Parte de una aldea en un perdido rincón del continente, donde no hay asfalto ni luz eléctrica, y del movimiento de un niño sobre un buey que se convertirá en Mory sobre su moto, secuencia que analizaremos más puntualmente en el siguiente apartado. Se parte de la sabana aún verde por la temporada de lluvias, que alberga afortunadas aldeas que gozan de agua en las cercanías, hacia la que parten expediciones matutinas de mujeres, para llegar de repente a una ruta, una calle que costea el Atlántico, y luego senderos de gigantescos baobabs, árboles cuya monumentalidad, como describe Kapuœciñski (1998, p.185), pertenece casi a otra era geológica. La estructura lineal del film oscila entre espacios naturales, ancestrales, propios del África rural, e hitos de la metrópoli que mediante el montaje se presentan contiguos, reconocibles pero fragmentados, como el puerto, el estadio, el mercado. El personaje más inheren-

te al concepto de errancia es Mory, capaz de mapear a través de su movimiento una compleja Dakar, mediante un recorrido espacial que será acompañado por su compañera Anta, cuya movilización se dará luego de la literalización del proyecto de salir hacia Francia.

Tal como el personaje de *Badou Boy*, Mory es un deudor, elemento que involuntariamente lo va a seguir anclando a su tierra. Lo caracteriza un deseo veleidoso e ilusorio, alternado a momentos de pereza: Mory recostado en la tierra, Mory que pierde su motocicleta, secuencias que anticipan la imposibilidad de abandonar Senegal (la moto atada al baobab), una fuga que revelará un girar en falso. Muchas veces Mory aparecerá en actitud inerte y tras la introducción del personaje de Anta, aplaca su frenético ritmo inicial. El espacio imaginado o proyectado se yuxtapondrá al *realista* mediante hallazgos visuales, desdoblamientos, simbolismos, condensaciones o sustituciones. Pero la estructura del film aún así presenta un movimiento lineal, reforzado por paneos, sobre todo de derecha a izquierda, en relación al orden del sintagma árabe. La cámara tendrá un comportamiento inquieto, cambiará de angulaciones, buscará traspasar determinismos espaciales comportándose como los personajes, que buscan trascender las fronteras de la aldea, de la periferia, de la metrópoli y por último del propio país. Mientras el cuerpo de los personajes avanza linealmente hacia una meta primera (el puerto) pasando por una intermedia (la compra de los pasajes), se configuran giros dramáticos: el robo de una valija que podría contener dinero, y el robo, este sí concreto, al personaje de Charlie. Si el dinero puede reconocerse como hilo conductor en la mayoría de los filmes realistas de Sembène, también será clave en las narraciones de Mambéty, presentándose muchas veces como propio hecho disparador de actos de errancia. Así, el inicial robo a la madre en *Badou Boy* hace el par con el robo de Anta y Mory por calles y casas de Dakar, acto fin a sí mismo, enfocado hacia un sueño irrealizable. Deseo migratorio en el que el país soñado jugará el papel de gran fuera de campo.

Llegar a Francia: «Soleil Ô»

La ópera prima de Med Hondo *Soleil Ô* (1967) es un film estructuralmente opuesto a *La Noire De...* que puede leerse como respuesta mauritana a Sembène. Aquí no se refleja el encierro del migrante, la estructura errante encuentra su difícil continuidad en la capital europea. El film presenta un protagonista sin nombre, con experiencia en contaduría, que llega a Francia con el deseo de realización individual. Francia lo ignora y de inmediato funcionará como obstáculo: de conformista y entusiasta el protagonista pasará a verse desesperanzado, a concientizarse sobre las inequidades del sistema, sufriendo las estructuras postcoloniales, el racismo sistémico, la objetización sexual. Nuevamente, no se presenta un vagabundeo al estilo de la matriz autoral de cuño europeo, sino que se permite un progresivo anclaje crítico con el espacio circundante, de evolución concreta: se cruzarán diferentes fases antes de alcanzar las visiones de una lucha identitaria.

El personaje de *Soleil Ô* da el puntapié para configurar el patrón de una serie de futuros antihéroes del cine saheliiano, deserrados de la propia comunidad de origen, que terminan vagando solos en un contexto que no le es propio. Allí emerge justamente el extrañamiento, la dispersión: van perdiendo su personalidad de base, evidenciando el costado de fragilidad, a largo plazo, de un desarrollo errante puramente individual. Desde un punto de vista formal, la narración lineal congruente con la estructura de la errancia resulta menos realista y más fragmentada, atomizada entre debates, episodios de cuño documental (voces *over* de noticieros, tomas de cine directo de afroeuropeos en la calle, huelgas sindicales) así como curvaturas simbólico-oníricas fieles al estilo inorgánico del director mauritano, del cual el protagonista resulta un evidente *alter ego*. El propio Hondo filma desde el exilio. Su experiencia europea puede asimilarse a la de su personaje: llega a Marsella en 1959 con aspiraciones de ser actor, encontrando enseguida grandes limitaciones y pocas oportunidades, salvo

roles estereotipados. Como muchos migrantes alterna trabajos: operador portuario, obrero, agricultor, incluso cocinero. En su traslado a París, pudo unirse a grupos teatrales como el Griot-Shango, con la posibilidad de poner en escena obras de dramaturgos africanos o afrodiaspóricos. La visión de la metrópoli que representa en *Soleil Ô* puede compararse a la que ya filmaba Vieyra en 1955 en *Afrique sur Seine*: tal como el cortometraje de Vieyra (desde el prefacio simbólico anclado en África que luego dará pie a un núcleo central parisino donde «*la niebla sustituye el sol y el ruido de las máquinas el de la naturaleza; pero París es el centro de la esperanza*»), la visión parisina tiene valor diferencial, opositivo, negativo en relación a la plenitud subsahariana. Si Vieyra en su primer film proponía no la París de las luces sino la de las miradas prejuiciosas, del aislamiento social de comunidades minoritarias y los primeros atisbos de inserción; estos postulados anticipaban de un decenio la cuestión diaspórica presente en la cinematografía de Sembène, Hondo y Sokhona, siendo además los tópicos que caracterizan las experiencias del personaje de *Soleil Ô*. Tal como en Vieyra, la cuestión migratoria resulta un eje predominante en la filmografía de Hondo, fenómeno que encuadrará desde varios puntos de vista.

En *Soleil Ô*, paradójicamente financiado tras años de doblar al francés voces afroamericanas de filmes hollywoodenses, Med Hondo da lugar a un cine experimental, de materialidades y capas narrativas heterogéneas, alternando matrices docuficcionales del *cinema vérité* a derivas que oscilan entre el cine de guerrilla, el *panfleto* y observaciones propias del Rouch de *Petit à Petit*, al exponer la mirada del colonizado sobre el contradictorio ámbito del propio colonizador. A través de hallazgos simbólicos de cuño ejzenstejniano, del teatro de vanguardia, irrupciones de animación, *gags* esporádicos, Hondo se pregunta por los alcances de la representación audiovisual. La errancia será entonces la estrategia para evidenciar no sólo la progresiva desilusión y el sueño frustrado tanto económico como identitario de la experiencia europea,

sino para alternar de forma excéntrica, enmarañada y vanguardista las múltiples posibilidades de esta matriz discursiva, dando lugar a un «*exorcismo poético del colonialismo*» como definen al film Stam y Shohat (2002, p.252).

El movimiento de inversión de Sidney Sokhona

La mencionada actitud formal de Mambéty y de Hondo, el esquema del *road movie* en el primero, el ecléctico *vagabundeo* autorral en el segundo, pueden leerse desde la canibalización de las formas narrativas occidentales, elemento que se reconoce en la cita de un discurso de Mao Tse-Tung al comienzo del film *Safrana* (1977), del cineasta mauritano Sidney Sokhona. En una suerte de epígrafe al film, Sokhona cita un llamado de Mao a: «*conocer lo que interesa para las condiciones de nuestros países, es decir asimilar la experiencia que nos pueda ser útil. Si estudiamos lo que es positivo del exterior, no es para copiar, sino para crear y confiar en nuestras propias fortalezas*». Llegaremos en el cuarto apartado de este capítulo a profundizar la noción de *canibalización* en el cine. Pero con respecto a la errancia de este film, al contrario de lo que ocurre con Anta y Mory en *Touki Bouki*, se invertirá el espacio y la meta: los migrantes ya están en París y ahora buscan volver a casa.

Safrana de Sokhona, de estilo más esencialista, comienza con el temprano despertar de cuatro migrantes, Bakari, Mamadou, Demba, Bouba, compatriotas del Sahel Occidental (provenientes de los cuatro países que aquí tomamos como referencia), que abandonan sus frustrados proyectos metropolitanos y se dirigen a la campaña francesa, ignorada por los jóvenes locales, para vincularse con pequeños paisanos de la comuna de Clamerey. Buscarán aprender técnicas aún manuales de la agricultura y ganadería, métodos de cultivo anclados a viejos saberes tradicionales, fuera de intereses privados y de potenciales terratenientes, con el fin de llevar el conocimiento a sus respectivas comunidades de origen, adaptándolo a las plantaciones del Sahel donde la re-

novación del rubro no es promovida ni impulsada. Esta yuxtaposición se reforzará en la macrosecuencia final, mediante un montaje simbólico-comparativo.

El cine de Sokhona, que filmaba desde su propio exilio francés, funciona como inversión de perspectiva: ya su anterior, simbólica y más extrema película *Nationalité: immigré* (1975), definida por Serge Daney (1976) «alucinatória» tanto en su puesta en escena como en su contenido, rotaba alrededor de la llegada a París de un joven mauritano interpretado por el propio Sokhona, y ahondaba sobre la condición de los trabajadores migrantes, el necesario activismo, el proceso de adquirir conciencia ideológica, entre papeles burocráticos, identitarios, informativos, dogmáticos, de valor económico. Pero si *Nationalité: immigré* se basaba en las expectativas frustradas en la experiencia francesa (como la Diouana de *La Noire De...*) y la necesidad de organizarse para la lucha colectiva con el proletariado local (conciencia que Diouana no tendrá, debiendo resistir en soledad), los cuatro amigos de *Safrana* representan el desgaste de esa misma lucha, la conciencia de su improductividad: configuran un viaje que será un viaje físico, pero también un desplazamiento dentro de la propia memoria: recuerdos de sus anteriores trabajos y experiencias en París como obreros, constructores, barrenderos, cruzando explotación laboral, imposibilidad de crecer económica y profesionalmente, frustradas luchas obreras. La moto de Mory es sustituida por la combi Volkswagen verde azulado y el recorrido hacia la Côte-d'Or cobra el tono didascálico del debate político. Sokhona no apela a la alegoría mambétiana, con el fin de una toma de conciencia directa, expone de forma cruda las contradicciones de una década en la que aún ciertos intelectuales radiales podían percibir un mundo dirigido hacia el socialismo. Si el desplazamiento se verá entrecortado por desviaciones político-sociales, también hay espacio para pasados dramas íntimo-sentimentales de cada uno de los personajes: la oferta indecente a uno de ellos por parte de un marido *voyeur*, los merodeos nocturnos entre las luces del ba-

rrio rojo, el cinismo de las trabajadoras sexuales, el racismo capilar.

Safrana mezcla momentos ficcionales a secuencias sumergidas en un corte situacional netamente documental, alterna el formato de la entrevista o del cine-debate, incluye tomas de cine directo que dan una idea de *presentificación* (protestas, manifestaciones, discursos públicos en aulas y radiales) ensamblando así «materialidades» dispuestas con evidentes fines didácticos. La errancia estructural que vehiculan los personajes pasa a personificarse en el caminar urbano de los episodios fragmentados, con sus metas negadas o imposibilitadas. Una vez llegados a la campiña, el montaje yuxtapondrá Francia al Sahel. Lo interesante de *Safrana* es que sí, hasta ahora, los filmes evidenciaban la errancia como falso movimiento en una metrópoli moderna africana, o bien la idea de un avanzar que, sin embargo, terminaba reflejando un giro circular sin posibilidad de salida, *Safrana* invierte el esquema, terminando por presentar una errancia en evolución, con amplitudes edificantes como se verá en la clausura del relato.

«Mandabi», el desplazamiento como denuncia del individualismo metropolitano

Volviendo a Dakar, observamos en el Sembène posterior a los filmes antes mencionados, la necesidad de continuar explorando el esquema visto en *Borom Sarret*: la postura espacial de sus personajes mediante una particular construcción dramática. En un primer momento, el personaje central abandona su microcosmos, colisiona con inesperados problemas locales que modifican su actitud frente al mundo, obstáculos que más que tensión dramática se verán caracterizados desde la habitual postura metonímico-descriptiva. El personaje sembeniano termina su movimiento volviendo al punto de origen, observando símbolos de un futuro incierto. El Sembène de los '60 vehicula un claro punto de vista político-económico sobre el cierre del periodo colonial y el pre-

sente postcolonial representado⁴⁸. Narra con sequedad autoral un realismo que deriva hacia una suerte de naturalismo determinista, de carácter decididamente pesimista. Al contrario de los filmes que hará en los años '70, sus finales no abren una bisagra entre lo *que es* y lo que *podría ser*, no filtran aun la que luego sería su mirada utópica, de fuertes intertextualidades con el socialismo. La forma de la errancia le permitió inicialmente ahondar en el impacto dañino del individualismo capitalista entre múltiples espacios estratificados, conectar al protagonista con el mecanismo cínico, irracional, revelador de una situación social que solidifica los problemas de la contemporaneidad. Un recurso de observación de la realidad circundante y las fuerzas que generan la opresión.

En su film *Mandabi* (1968), se puede evidenciar un paso más en la cuestión vinculada al *movimiento errante*. El movimiento del personaje en las calles de Dakar resulta revelador de una burocracia como dominio de fuertes implicancias ideológicas, generadora de un nuevo tipo de vínculos. El film comienza con la información de la llegada de una carta de París, que acompaña un giro postal. Carta que podría ser una bendición para la familia, las dos esposas y el protagonista Ibrahima Dieng, presentado mediante la paradoja: dentro de su hogar es un sedentario glotón de comida comprada con dinero prestado (anticipación del consumismo), pero es a la vez un desempleado más de la cínica periferia. Autoritario en su familia, ingenuo para la comunidad exterior. Perezoso, contrapuesto al constante dinamismo de las dos mujeres que deben pedir préstamos para poder saciarlo. Ibrahima, de carácter más aldeano que metropolitano, más apegado a su cultura tradicional que al anonimato del nuevo aparato estatal, necesariamente deberá movilizarse para cobrar el dinero. Cree en el valor de la solidaridad africana pero padece el frío oportunismo

⁴⁸ Profundizar en *The Cinema of Ousmane Sembène: A Pioneer of African Film* (Pfaff, 1984, p.114).

burocrático. Es un punto de referencia en su íntima comunidad, pero resultará disperso e inexperto al cruzar el intimidante centro de la ciudad moderna, de tentacular complejidad. El tono cómico, casi grotesco del núcleo inicial, centrado fundamentalmente en su cuerpo material, atado a la comida y el descanso, el tradicional pero alargado *boubou* que viste y resalta su torpeza, irá progresivamente opacándose.

Ibrahima será definido por un movimiento espacial en línea recta, casi siempre en una dirección clara: a través de su mirada accederemos al mercado, donde acumula deudas, acto seguido a la oficina de correos al centro de la ciudad, asfaltada y de estructura ya occidental (edificios altos, coches franceses, un fuerte sentido de la propiedad individual), donde verá la imposibilidad de retirar la suma por la inexactitud de sus documentos oficiosos: su identidad para el estado se reduce a un sólo papel que indica que nació «*cerca del 1900*», a demostración de una falta de adaptación de muchos individuos a las normas del nuevo gobierno postcolonial, como problematiza también *Nationalité: immigré* de Sokhona. El recorrido resulta otra vez el pretexto para establecer una panorámica del núcleo urbano, que aparece desconectado respecto a las zonas más humildes, evidenciando una falta de proyección homogénea en la urbanización y modernización colonial forzada. La cámara seguirá el itinerario de su personaje, entre la desorientación, apatía e indecisión y el querer mantener la apariencia firme de su rol patriarcal. Ibrahima tendrá su exacto virtual en el sobrino Abdou, antes desempleado en Dakar, ahora barrendero en París, materializado en la narración mediante su *voiceover*: ambos son dos caras especulares, reflejo de dos estados del África post-independencias: Abdou es quien eligió el exilio, y proyecta su voz durante un fragmentario desplazamiento entre los principales hitos del centro parisino, una marginalidad de fuerte integridad moral que Med Hondo describirá años más tarde en su *Les Bicots-nègres vos voisins* (1974).

Pero los desplazamientos pasarán nuevamente a Ibrahimia, actualizándose en él nuevas paradojas: es excluido por la sociedad en su estructura económica (está en la ruina debiendo mantener dos esposas y siete hijos en uno de los barrios más humildes de la capital), burocrática (no posee documentos), institucional (a causa de su analfabetismo), pero está por retirar una importante suma de dinero proveniente de Francia y por eso, es envidiado y codiciado por vecinos y funcionarios. De un modo u otro harán presión sobre él e intentarán sacarle el dinero, sostenidos por el fuerte sentido comunitario de propiedad común de los bienes. Pero la ambivalencia se exacerbará aún más: intrafamiliarmente ordena, organiza y se impone, permitiéndose cierta pasiva gratificación personal, mientras que en público resultará cada vez más inadecuado e incapaz, obligado al silencio y la humillación (que decidirá no exhibir, sobrellevándola con fiel moderación *woloff*).

El recorrido urbano se vuelve entonces escenario de denuncia autoral: la impreparada organización administrativa, que no se articula a favor del ciudadano, obliga a recurrir a posibilidades no oficiales que exigen una mayor pérdida de dinero. La errancia mapea hitos de la burocracia como bancos, oficinas, municipios, incluso improvisados salones de fotografía, reificaciones del capitalismo a larga escala que evidencian la desorganización e inmovilidad estructural de un sistema habitado por funcionarios e improvisados sin escrúpulos («*en este país, sólo los deshonestos se llevan bien*» dirá el fotógrafo). Tal como ocurre en *Borom Sarret*, la errancia del protagonista lo lleva a entrar a una zona en la que no es bienvenido y terminará en manos, tras su visita al barrio alto, de un joven adinerado e instruido, insertado en la nueva clase dirigente, que Ibrahimia llama apelando a un vínculo de parentesco, desde un sentido familiar más amplio propio del sector subsahariano. Pero la nueva paradoja que irrumpe es que Ibrahimia nunca tendrá el dinero en sus manos: más lo intentará cobrar, más se endeudará. La enunciación subraya el fracaso de la solidaridad y reciprocidad post-independencias: todo favor tiene un

precio, todo préstamo deberá devolverse con intereses; y la errancia es la estrategia discursiva que apunta a desenmascarar, por reiteración, las estructuras que operan debajo de la superficie.

Desde un punto de vista formal, la cámara observadora, casi siempre estática (testigo inmóvil), sigue al personaje a través de un ritmo lineal dando por momentos lugar a escenas satíricas, por otros a derivas de tensión. El desplazamiento del personaje permitirá ahondar sobre estos ejes críticos postcoloniales: de la corrupción al analfabetismo, del desempleo a la ineficiencia e imperturbabilidad de la burocracia; la ingenua solidaridad del protagonista (ante la mendicidad como profesión) y la falta de la misma entre los habitantes, liberados a una suerte de ley de la selva, personajes silueta sobre los que Ibrahima expone sintagmas que cristalizan el tópico central de la obra («*estoy cansado de ser el juguete de todo el mundo*», «*aquí ser honesto es un crimen*»). Fiel a todo personaje de Sembène, Ibrahima toma conciencia. La anagnórisis denunciará los males de la sociedad africana postcolonial, presentando tres opuestos: la falta de trabajo que deriva en oportunismo, la envidia como motor de rivalidades barriales, de una comunidad que lo marginará si no comparte lo que tiene, y el deseo vanidoso y capitalístico del gran acumulador. De este engaño se escinde una última, final paradoja del film: el giro postal robado por Mbaye, el más inesperado, más adinerado, que vive en el lejano barrio elegante —distancia geográfica que aísla y quiebra el sentido de comunidad— que ya viste a la europea, como su mujer de vestido corto y esmalte, intentará resolver la cuestión intercambiando el dinero por dos kilos de arroz. La pregunta final de Sembène por la identidad postcolonial encuentra su correlato la herencia cultural del colonialismo: una sociedad asimilada a la peor cara del capitalismo individualista, donde no se produce ni se proyecta, y todos deben desconfiar de todos.

Volver al hogar

Otro subtópico que encontramos desde el eje de la errancia, es el esquema del regreso a la comunidad natal, la vuelta de un personaje transformado por la experiencia extranjera, que busca vehicular su nuevo saber y que encuentra en su retorno una sociedad cambiada. Si en los films de Oumarou Ganda, cineasta de Níger formado en sus primeros pasos por Rouch, observamos una fuerte presencia de la errancia desde los cánones narrativos de la sequedad realista, notable en relación a este subtópico resulta su autobiográfico film *Cabascabo* (1968). Film que analiza la vuelta de un soldado de la guerra de Indochina, cuyo regreso a su pueblo nigerino postula el sutil hilo entre la efímera popularidad de una heroica vuelta, el despilfarro de lo ganado, el aprovechamiento que sufrirá de sus pares, pero también la aún vigente solidaridad africana; tensiones en plena continuidad con *Mandabi* de Sembène. Si la errancia presenta inicialmente las dificultades de reinserción y progresivas desilusiones del protagonista, giro en falso de un retorno al hogar que perturba también a la propia comunidad, el film cierra con la edificante decisión de volver a concebirse como trabajador de la tierra, lejos de las condicionadas relaciones intersubjetivas de la aldea nigerina. Bajo la estructura del ascenso y la caída, de la popular ovación al desempleo, el desplazamiento en *Cabascabo* podrá entonces definirse como *te-lúrico-decadente*. Anclado a concretos y progresivos problemas de su contemporaneidad material y tangible, volverá al trabajo rural. La tierra será entonces un ámbito de conciliación personal y privada, como aparecerá también en otro film de Ganda, de recorrido totalmente opuesto, *Le Wazzou Polygame* (1971).

El tópico de la vuelta al hogar contempla también la variante del regreso de una experiencia occidental que mutó al africano, tema que, para evidenciar la desemejanza estilística del Sahel de los '60, fue representado desde estrategias estéticas opuestas por dos filmes del mismo año: fue encarnado de forma ínti-

mo-realista en *Et la neige n'était plus* (1966) del senegalés Ababacar Samb Makharam y de modo surreal-paródico en *Le Retour d'un Aventurier* (1966) del otro director nigerino de escuela rouchiana, Moustapha Alassane. Con respecto a la obra de Samb Makharam, llegar a la ciudad senegalesa de retorno de la beca estudiantil francesa posibilita un recorrido urbano hundido entre la memoria pasada y una observación crítica presente. *Et la neige n'était plus* presenta una doble enunciación imbricada: el ojo del enunciador no está ni fuera ni dentro el personaje, a modo de subjetiva, sino *con* el personaje, lo acompaña compartiendo la misma mirada. La cámara en mano recorre «nostálgica» los distintos barrios, acentuando momentos privilegiados como la secuencia del reencuentro con la propia familia y elementos de su tradición que creía olvidados. A través de una *voiceover* reflexiva y poética el protagonista notará cambios en su modo de vincularse con el retorno, ante la comida, la vestimenta, la religión, dando lugar a recriminaciones personales y cuestionamientos sobre lo aprendido, lo buscado y lo desatendido. La *voiceover*, desdoblada en segunda persona del singular, configura un sintagma sonoro que cruza temporalidades y tonos, detecta contradicciones de fanoniana memoria que se diferencian y yuxtaponen al sintagma visual, fiel en cambio a una la errancia en el dominio de la tradición, del espacio añorado, pero a la vez cambiante, confuso y evidente reflejo de una sociedad transformada, en progresiva hibridación. Se configura la forma de un desplazamiento, en este caso, *contemplativo-poético*. La mirada de Samb Makharam sobre el espacio de la tradición terminará celebrando valores locales, como se verá también en su posterior film *Jom* (1981), en oposición a la postura más crítica de Sembène.

En *Le Retour d'un Aventurier*, en cambio, Moustapha Alassane analiza con un tono progresivamente paródico y metafórico, la occidentalización individualista en contraste con la tradición; la voluntad de despegarse del rol solidario y comunitario, encarnado por los parientes que habitan la aldea saheliana. El film

representa la vuelta de un hombre de un no especificado viaje a occidente que, de regreso a su pueblo, trae regalos a su banda de amigos: ropa de *cowboys* y repertorios afines. Los amigos serán rápidamente rebautizados con nombres anglosajones dando pista libre al juego de representación, diversión y ocio. Infiltra en la sociedad africana elementos externos que corrompen su equilibrio, que generarán, desde una puesta en escena metacinematográfica, una seguidilla de gestos propios del paradigma clásico a la vez readaptados a narraciones marcadamente locales: el robo de las ovejas, la diseminación del pánico del desconocido extranjerizado como ruptura de equilibrio en la aldea tradicional, el consejo de ancianos que toma medidas para contrarrestar la pandilla de bandidos, para restaurar el *status quo*. Es una obra canibalista en el sentido de que apunta a reconfigurar elementos del género clásico adaptándolos al relato del film simbólico-combativo, condensando temas propios del corazón de África. Juega con los deícticos del lenguaje primero, categorías del viejo repertorio: hay una zona de frontera, asentamientos en un desierto, caballos, armas y emboscadas, el binomio o choque de fuerzas opuestas, donde reinan los conceptos de la otredad rival, gestos y objetos inherentes al Norte «civilizado» y su individualismo. A la vez, el movimiento de la banda se propone la colonización de la parte diferenciada, que en este caso pasará a ser ilustrada por la aldea tradicional. La lucha histórica se vuelve lucha gestual, lingüística, vestimentaria: los jóvenes con ropa de vaqueros serán opuestos al tradicional *boubou* de sus padres. El tono paródico da lugar a un desplazamiento caótico, en todas direcciones posibles y sin descanso alguno, lo que importa es el movimiento, que en este caso podríamos definir como *eufórico-violento*. La nueva acción organizada, pero a la vez dispersiva, que los improvisados *cowboys* representan, sustituye la contemplación. La nueva identidad fetichizada tapaná casi en su totalidad (salvo brotes de orgullo familiar) la anterior: los jóvenes se vuelven constructores de ficción, encarnando en el corazón del Sahel una lógica no sólo fuertemente eurocéntrica sino además masculina y propietaria.

Con respecto a la representación del espacio tradicional, es ambivalente también la cinematografía del director maliense Souleymane Cissé, pero al contrario de lo que ocurre en el primer Sembène y Mambéty, la errancia urbana, siempre insertada en una metrópoli de enorme crecimiento demográfico y disparidad social, se ve atomizada por un montaje paralelo que por momentos desborda el realismo y que toma personajes diferenciados, tratándose uno de los primeros directores sahelianos en abordar varios puntos de vista y focalizaciones múltiples e íntimas dentro de la trama, al ilustrar personajes de distinta clase social que se ven interpelados por una misma situación. Esta compleja atomización, que no excluye la errancia episódica, se verá sobre todo en el bloque central de sus incios como cineasta: *Den Muso* (1975), *Baara* (1978) y *Finye* (1982). Ahora bien, salvo el complejo film *Finye*, que representa la cuestión militar explícitamente, el resto de los filmes malienses surgidos luego del golpe del '68 estuvieron obligados a representar de modo tangencial y sugerido las consecuencias de la dictadura, sin referenciar figuras de mayor relevancia del régimen de Traoré. Cissé, tal como el otro director maliense Cheik Oumar Sissoko, se detiene en las implicancias de las intervenciones militares en la sociedad civil, la falta de políticas públicas, la degradación de los sectores periféricos, sugiriendo mediante implícitos lo condicionante de las relaciones intersubjetivas mediadas por el control, como la dificultad de una emancipación social e individual.

En el caso de *Den Muso* (1975), la estructura de base que configura Cissé reitera un montaje paralelo que contrasta la estática mansión bienestante de la joven y muda protagonista con el deambular urbano del amante desempleado y delincuente, alternando interiores y exteriores así como barrios centrales y periféricos. El film comienza con un regreso de la madre de un viaje y concluye con la errancia de la protagonista embarazada, humillada, sola y exiliada de su nicho, que camina y se aleja por varios barrios de Bamako, premeditando el arreglo de cuentas. El des-

enlace mostrará el antes y después de la terrible venganza, quedando expuesta la voluntad de emancipación de una tradición rígida, camisa de fuerza del poder simbólico patriarcal.

Pero el tema de la vuelta al hogar aparecerá sobre todo en el posterior film *Baara* (1978) cuya base dramática se delinea en el choque entre el joven ingeniero Balla Traoré, figura central del film, que vuelve a Bamako modificado por su experiencia profesional europea, y se encuentra con la corrupta estructura de quien le brinda trabajo, una clase dirigente acomodada y oportunista, estratégicamente aliada con el poder. Si en *Den Muso* este duelo se disuelve, representando el ocio como consecuencia del desempleo, jóvenes desvinculados de la conciencia política, caracterizados por desapego, *cualquierismo* y en el caso específico del coprotagonista delincuencia, en *Baara* estará en acto la concientización y la lucha de clase, con todos sus peligros. El activismo emergente, de fuertes reminiscencias con el sindicalismo europeo, deviene conciencia del aprovechamiento. El joven ingeniero Balla, que regresa con saber profesional pero también comprometido e impulsor de la igualdad en la fábrica de Bamako, es un personaje que se aleja del paradigma de la pereza e inacción que caracteriza al coprotagonista de *Den Muso* y en general a otros personajes de los filmes analizados hasta ahora. Cissé presenta un salto a la acción articulada y organizada, gracias al regreso de Balla como puntapié para derrocar la estructura del poder y crecerá hasta materializar la furia y la revuelta final. Reforzada por un montaje paralelo de partes diferenciadas, que opondrá nuevamente la opulencia y el consumismo, por un lado, la acumulación de deudas y largas colas para obtener comida por el otro, estructura fuertemente ejzenstejniana cuyo desenlace sugiere, desde las premisas de Fanon, una confrontación violenta con la autoridad.

Si el hilo conductor de Sembène y Mambéty era el dinero, el elemento central en *Baara* es la acumulación de deudas, tanto en los pobres, entre quienes aún persiste cierto atisbo de solidaridad, como en los industriales, que en cambio enfrentan el pro-

blema desde la corrupción e indiferencia. Los movimientos llegarán a una convergencia entre actantes de cada parte diferenciada, produciéndose el clímax. Si *Den Muso* se resolvía en tragedia individual, *Baara* permitirá la emersión de la colectividad, el compromiso social y coral que desborda motivaciones individuales.

La errancia como intercambio imposible entre Tradición y Modernidad

Llegados a este punto, establecimos como patrón general de muchos filmes sahelianos el deambular por la ciudad moderna, desplazamiento que pudo entenderse como trazo discursivo desde el cual emergían una a una las contradicciones postcoloniales y las identidades no prestablecidas. El espacio de la errancia en el Tercer Cine saheliano conforma oposiciones diferenciales y opositivas que, como también detecta Roy Armes (Malkmus y Armes, 1991, cap.10), resultan en su variedad de casos oposiciones conceptuales literalizadas o conjeturables desde un plano simbólico.

La principal oposición se basa en una dicotomía sociológica cara, entre otros pensadores, a Georg Simmel (1986); en su estudio *El individuo y la libertad* y más específicamente en el ensayo «*Las grandes urbes y la vida del espíritu*», discute desde el pensamiento sociológico relacional los efectos de la gran ciudad sobre el sujeto y la rápida aglomeración de situaciones cambiantes, imprevisibles, que producen una conciencia opuesta a la que encontramos en la vida rural, más lenta y espiritual. Si en esta última se mantienen ritmos aún biológicos (comparables al tiempo interior del que hablaba Mumford), en la ciudad el *urbanita* se ve afectado por modificaciones esquemáticas y nuevos tiempos mecánicos que se enraízan. El fenómeno metropolitano implica relaciones intersubjetivas perdidas. Si «*el espíritu moderno se ha convertido cada vez más en un espíritu calculador*» (Simmel, 1986, p.250), tanto en la metrópoli europea como en la africana constituida a su semejanza, Simmel estudia como esta tendencia afecta

la forma vital de sus habitantes, una impersonalidad que agiliza la indolencia y que el cine saheliano denuncia desde *Borom Sarret*.

Si bien por un lado las sociedades africanas no pueden ser comparadas a las europeas en el esquematismo de las relaciones comerciales, el sofocante calor genera aún una idea comunitaria, las personas salen al exterior y habitan la calle todo el día, participando a la vida social, por el otro en las grandes metrópolis sahelianas y los personajes que allí deambulan observamos una falta de reacción directa ante los acontecimientos, cierto «embotamiento de los sentidos»⁴⁹ frente a nuevos estímulos: lo que lleva al urbanita subsahariano a homologarse al caso europeo y sentir las cosas «*como nulas. Aparecen al indo-lente en una coloración uniformemente opaca y grisácea, sin presentar ningún valor para ser preferidas frente a otras. Este sentimiento antímico es el fiel reflejo subjetivo de la economía monetaria completamente triunfante*» (Simmel, 1986, p.250). Economía que la modernidad trasladó al África mediante la colonización y en la que el dinero, como vimos, juega un rol determinante en esta mutación del ser urbano: reduce los valores subjetivos y desmorona las personalidades. Si en la pequeña aldea los sujetos viven en comunidad, interrelacionados por roles de amplio parentesco y un fuerte sentido de solidaridad, el *urbanita* parte psicológicamente de una desconfianza frente al otro: es reservado, frío, extranjero en su propio ambiente. El monólogo interior final del carretero de *Borom Sarret* denuncia su desconfianza en los conciudadanos, y delega con fatalismo y resignación culpas a los demás personajes por su fallido día de trabajo, reconociendo las reglas innaturales que impone la vida moderna, desde la famosa homologación del semáforo a la cárcel que nuclea la acción dramática. En la metrópoli saheliana postcolonial la ausencia del hombre blanco es sustituida por la persistencia de sus

⁴⁹ Cabe citar a Richard Sennett, que en su «*Carne y Piedra*» analizaba a la ciudad moderna, que con sus grandes espacios en vez de promover la libertad alimentaba un extraño sentimiento de apatía.

categorías, sus concepciones, su burocracia, como aparecerá explicitado en *Mandabi*. El personaje sembeniano abandona por un instante la cotidianeidad lineal para reflexionar por primera vez virtualmente: *qué hacer mañana, qué hará mi familia* (familia concebida por el cine saheliano tanto desde su perspectiva tradicional, como en relación al nuevo cambio urbano). Tanto *Borom Sarret* como *Mandabi* cierran con un circular retorno del protagonista a su hogar: el primero, con un plano del carretero sosteniendo ahora en brazos a su hijo, el futuro como un gran punto interrogativo.

Si en el mundo rural los círculos pequeños implican relaciones limitadas y directas, el urbanita está libre de desplazarse y actuar entre la indiferencia de la muchedumbre. Pero esta libertad no implica necesariamente una lectura positiva, como observan los cineastas sahelianos, sino que aísla aún más al sujeto. La ciudad supone el impulso hacia una existencia individual y distante: anula la espiritualidad en favor de una división de espacios, de trabajo creciente que termina por atrofiar la personalidad. Simmel expresa que el individuo de la ciudad moderna se ha transformado, «*reducido a una cantidad négligeable, a una partícula de polvo frente a una enorme organización de cosas y procesos que poco a poco le quitan de entre las manos todos los progresos, espiritualidades, valores y que a partir de la forma de la vida subjetiva pasan a la de una vida puramente objetiva*» (Simmel, 1986, p.260): se anula la subjetividad para pasar a una cultura objetiva de relaciones interhumanas. Si la metrópoli occidental resulta cristalizada, articulada de manera más fácil y segura, la africana hereda lo peor de la estructura europea agregándole un mayor taso de desigualdad, desempleo y miseria. El sujeto social subsahariano, históricamente colectivista en sus formas de participación comunitaria, pasa a encarnar violentas ataduras culturales, narradas con gélida sequedad por Sembène, Hondo y Cissé, y es desde esta perspectiva que puede interpretarse la errancia de sus varios personajes: si Simmel sostiene que el *urbanita* crea una capa protectora que hace que los

problemas exteriores del resto le afecten lo menos posible, reforzando así su egoísmo anempático, esto se verá de igual forma tanto en los humildes, desde el extraviado carretero de *Borom Sarret*, ajeno a su exterior y a las luchas de sus pares, como en los más bienestantes personajes de *Mandabi*, *Den Muso*, *Baara* pero sobre todo en el rico protagonista de *Xala* (1975), que echa a los mendigos para proteger el turismo.

En la construcción espacial configurada por los directores hasta ahora mencionados, se observa de forma directa o tangencial un claro contraste entre la metrópoli despersonalizante y las zonas rurales (representadas o referenciadas) como zonas de recuperación identitaria: es la aldea dónde se pueden mantener rituales, tradiciones y valores autóctonos. Ahora bien, si las crecientes megalópolis vehiculan una organización moderna analizada por los cineastas de forma unánime bajo una postura crítica, en sus connotaciones peyorativas; mayor ambivalencia y contradicción, al contrario, puede observarse en cómo los mismos autores representaron el espacio de la tradición. Si la aldea es generalmente vista con mayor romanticismo respecto a la gran ciudad, puede la misma configurarse como espacio de mayor autenticidad, funcional al acto de redescubrir el Sahel independiente, desde la solidaridad como valor cardinal del clan (Gbadegesin, 1998, pp.292-305), que ahonda sus raíces en el modo de producción agrícola de relaciones más estrechas, hasta abordar la familia como unidad vital, donde cada integrante recubre un rol predeterminado y respeta la jerarquía etaria. Tratándose de familias numerosas, cada edad está cargada de deberes, y si el valor familiar resulta clave para comprender la estructura profunda del clan, puede ser contrapuesto a la apatía del desempleado *urbanita* de la metrópoli, que ya desde la sociogeografía de *Borom Sarret* parte de la ausencia de retribución económica al trabajo explotado e ignorado de los últimos.

Si desde la contemporaneidad de enunciación la ciudad implica problemáticas más inmediatas y tangibles, la radical re-

estructuración de las sociedades africanas también evidencia una vida espiritual que pareciera extinguirse junto a tradiciones milenarias, bajo un proceso de eclipsamiento acentuado durante y con el fin de la era colonial. Si la fuga de los aldeanos a las metrópolis y la consolidación de la ciudad como ámbito o dominio de opresión resultan eventos que coinciden con el nacimiento del cine saheliano, tal vez por este motivo sea plausible, como subraya Bonitzer (1969) en un famoso artículo de *Cahiers*, que los directores hayan decidido abordar la dicotomía desde cierta añoranza, frente al complejo campo de la sacralidad ancestral inherente al universo tranhistórico y multidimensional de la vida aldeana en progresiva disolución.

Sin embargo, no siempre el antitético espacio aldeano es presentado desde su nostálgica folklorización. Si por un lado algunos directores (Samb Mahkaram, Cissé, Ganda en varios filmes) critican el contexto específico de la ciudad y observan como refugio el retorno concreto o simbólico al imaginario tradicional y su tiempo pausado donde los conflictos sociales parecieran borrarse, otros cineastas rechazan la oposición entre vida metropolitana individualista y vida aldeana idealizada. La propia narrativa de Sembène, manifestada antes en su literatura y luego en su filmografía, pronostica para África un futuro urbano, hacia el que confluye gran parte de su población. Si la metrópoli pierde sus valores antropológicos para concebirse bajo la perspectiva del desarrollo técnico, los mismos se verán degradados también en el espacio tradicional, observado desde una postura desmitificadora que profundizaremos en los próximos apartados. Tal como lo hace Moustapha Alassane, quien se inspira en narraciones orales tradicionales, caracterizadas por fuertes principios morales, para criticar las creencias y estructuras de poder aldeanas.

Una síntesis de la dicotomía tradición/modernidad podríamos encontrarla en Souleymane Cissé y su film *Finye* (1982). Los dos protagonistas, pareja central, resultan representantes de dos caras de la misma generación, pertenecientes a contextos sociales

opuestos y desiguales: Batrou es hija del poderoso y estricto gobernador militar de la capital Bamako, representante del nuevo poder urbano postcolonial, mientras que el abuelo de su novio Bah, Kansaye, encarna la figura del jefe tradicional, cuyo hijo fue asesinado por los propios militares. Ambos se interpondrán por motivos opuestos entre los dos jóvenes. Pero el contraste o desigualdad permitirá observar, más allá de en la mansión opulenta del primero y los interiores austeros del segundo, la facilidad o dificultad de acceso a la instrucción, representada por el examen de egreso. Sobre todo, podrán estudiarse los movimientos de los personajes en la ciudad, como desplazamientos que refuerzan los antagonismos sociales, que desgastan la frescura y euforia juvenil, transformando la experiencia urbana en una realidad sofocante. El fracaso en el examen llevará a Bah a una progresiva estasis, negándose nuevamente el carácter edificante de la errancia metropolitana, refugiándose en las drogas como evasión ilusoria, evidenciando su repentina incapacidad de accionar y alcanzar su deseo. Pero la enunciación planteará dos quiebres: el desplazamiento urbano de Bah se transformará en un movimiento de rebeldía, tras el despertar de una nueva conciencia política en abierta confrontación con la maquinaria militar; quedando integrado con Batrou a la acción política del movimiento estudiantil, posibilitado por la propia efervescencia rebelde de carácter fuertemente urbano (que cobra entonces un rol positivo, y en el propio Mali, una década más tarde de la salida del film, representó la fuerza capaz de movilizar la caída del régimen). Pero por otro lado también se representará el quiebre de la tradición: el anciano Kansaye se alejará de la ciudad para desplazarse a un sector rural, al lado del magnético baobab, configurando un espacio esotérico desde el que evoca un espíritu, para salvar a su nieto de la prisión y del trabajo forzado. Al enfrentar la situación militar, se movilizarán por lo tanto elementos fuertemente metropolitanos de carácter concreto, como elementos espirituales, dando cuenta de todas formas de la dificultad de conciliación entre los cultos tradicionales y la urgente necesidad de cambio social.

Contactos entre la aldea y la ciudad se pueden ver en muchos filmes sahelianos. Si en *Kaddu Beykat* (1975) de Safi Faye, primera cineasta saheliana, etnóloga y antropóloga senegalesa, asistimos al viaje de Ngor, entre deberes pre-matrimoniales y la necesidad de abandonar la aldea para adquirir una mayor forma de independencia, sobre todo económica, terminando por compartir a su vuelta experiencias y aprendizajes urbanos con los aldeanos, será sobre todo en *Njangaan* (1975) donde este viaje cobrará la fuerte tensión entre el espacio tradicional y el espacio de modernidad. Dirigido por Mahama Johnson Traoré, director exponente de la primera generación del cine saheliano, entre los fundadores del FESPACO y secretario general del FEPACI, *Njangaan* expone un desplazamiento ya no voluntario sino impuesto por el fanatismo de un padre que, por el deber de continuar la tradición, impulsa el envío de su hijo Mame a la escuela coránica, para volverlo *mâlib*, estudiante a cargo de un morabito («njangan» justamente significa aprendizaje en lengua *peul*). Aceptando así, bajo el discurso de la tradición, la violencia física y psíquica impuesta en el moldeo de los disciplinados niños, que fuera del contexto familiar serán explotados, desnutridos y convertidos en mendigos en la metrópoli. De planos de una infancia aún despreocupada, de percepción temporal vinculada a la naturaleza y al juego, reforzada en el núcleo inicial de la acción dramática por un montaje paralelo aldea/sabana, rigidez familiar/exhuberancia del niño con el grupo de coetáneos; Mame abandonará su universo para insertarse en varios medios de transporte, primero el carro a caballo, luego la combi, desde cuya ventana «*los árboles parecen correr hacia el autobús*». La lógica de la errancia lo lleva cada vez más lejos de su hogar, a pie, de nuevo en carro y por último clausurado en el centro de formación. Si bien, luego de varios días de sufrimiento logrará escapar para volver a abrazar a la madre, será de nuevo ser arrastrado por el padre hacia el «camino de Dios», donde realizará trabajos manuales y luego, junto con otros niños será enviado a la metrópoli, en la que deberá mendigar

como camino de «formación espiritual». Devorado por islas de cemento pululantes de autos, conocerá el multitudinario anónimo, en el desfile de rígidos rostros. La cámara adopta el comportamiento de los ojos del protagonista, que se posan sobre la urbe y ya no son los de un nene que explora por primera vez una novedad, sino que resultan abstraídos, desconfiados, perdidos en un universo anempático donde deberá luchar y competir para obtener unas monedas. Recorrerá bares, talleres, estacionamientos, mercados, en un movimiento ignaro de los peligros que Dakar alberga, volviéndose su errancia un falso movimiento de cuño sembeniano.

Una interpretación similar del discurso religioso como crítica al espacio de la tradición puede observarse en el film *Cinq jours d'une vie* (1972) de Souleymane Cissé, otra recapitulación del joven que deja su aldea para ir a la capital a trabajar, en este caso Bamako, viviendo peligros, tentaciones y delincuencias estimuladas por la propia metrópoli. Pero es en *Njangaan* de Traoré donde más se refuerza la construcción del espacio urbano como dominio de falsas ilusiones y búsqueda de bienes materiales. No plantea el contraste entre vida aldeana y ciudad, sino que la ciudad misma aparece como atroz continuidad de una explotación germinal, comenzada en ámbito rural primero y la escuela coránica después. El acto de caridad pierde entonces su central valor islámico, para elevarse a herramienta de explotación, que se sirve de los sumisos estudiantes, bajo el consentimiento de sus familias, como mano de obra gratuita. La accidental muerte de Mame en la ciudad será justificada por el discurso religioso, exponiendo así el oportunismo de la escuela coránica incapaz de comprender dinámicas extrínsecas al retorno económico. Si *Finye* presenta entonces movimientos impulsados a conciliar ambos dominios de tradición y modernidad, imposibilitándose sólo al final el intercambio entre los planos, mediante la aceptación de Kansaye de que la lucha deberá ser urbana, *Njangaan* rompe con ambos espacios configurando una inflexible crítica a los mismos.

El viaje territorial como liberación y descubrimiento identitario

La lógica de la errancia puede, en otros casos, presentarse bajo la forma del viaje exterior, liberándose de la metrópoli y sus condicionamientos, para desplegarse como forma de desplazamiento rigurosamente a pie, entre un lugar de partida y una meta distante por lo general incierta. Al hablar de viaje territorial lo comprendemos no desde un orden comercial o de connotación turística, sino como la búsqueda o necesidad individual de un movimiento amplio, de largo aliento, físicamente exterior pero también de impacto íntimo-simbólico, que traza vastas geografías y un conjunto de relaciones con la propia territorialidad, con elementos del paisaje u ocasionales comunidades encontradas en su seno. Puede constituir la forma de una misión, de una fuga, migración, itinerario iniciático o rito de pasaje. Si en la ciudad errar significaba salir de un estado privado y volver el problema personal un problema público, social, proporcionalmente político y rara vez conciliable, la actualización espacial permitía vislumbrar las causas que generan dicho problema privado, revelar el objeto, correlacionarlo de forma inmediata con lo social, resultando una estrategia para representar una evidente *política del espacio*. Aquí en cambio no se trata del merodeo por la ciudad tentacular, sino del contacto con el magmático territorio cambiante del África saheliana, su redescubrimiento, sus peligros, concibiéndose el acto de traslación desde cánones más antropológicos que sociológicos.

Podemos comparar esta forma de errancia con el ancestral nomadismo desértico, fuertemente arraigado en el área sahariana y norsaheliana de África, que hunde sus raíces en diferentes períodos históricos. Las propias civilizaciones nómadas, bajo un impulso de supervivencia, eran periódicamente impulsadas hacia una dirección desconocida, siguiendo las nubes en busca del agua o mayores posibilidades de recolección, un mejor clima o una morada más estable, como se expondrá en la trama del film *Toula* (1973) de Alassane. El hogar de las poblaciones nómadas es el

propio continente, su desplazamiento se da en un espacio abierto, sin límites o confines. Caracterizadas por no considerarse ciudadanas de ningún estado, la percepción del mundo externo se da desde el movimiento, amplios territorios aún incontaminados, espacio cambiante con el que entrar en contacto, entre cultos atados a estados de la naturaleza, lo conocido y desconocido. El propio Teshome Gabriel (1988) aventura hablar de una «estética nómada» (pp.62-79), al hablar de forma laxa de características genéricas del Tercer Cine africano o afrodiaspórico.

En el cine saheliano, encontramos un amplio patrón de filmes basados en la estructura del viaje, del desplazamiento físico, alejado de la rígida estructura causal. Acto de traslación cuya estructura puede adoptar diferentes parábolas y presentar una distinta articulación del tiempo y espacio. Dando lugar a un cine no principalmente de acciones concretas sino de relación con el entorno natural, donde se vehiculan necesidades inmediatas pero también espirituales. Al contrario del canon de ciertos géneros occidentales, la tierra no es representada como un lugar hostil que se debe dominar mediante el impulso de héroes protagónicos, sino un espacio de comunidad en el que se reúnen épocas pasadas y presentes. Si la narración clásica presenta eventos extraordinarios o privilegiados, el film saheliano aún desde una clara línea de acción, evita el firme hilo que encadena acontecimientos dramáticos; la clausura se da sobreponiendo el contexto descriptivo alrededor del personaje principal⁵⁰.

Aparece comúnmente la figura del héroe que abandona su nicho o inicial refugio familiar para encaminarse hacia una tierra desconocida, misteriosa, un camino que compondrá no sólo el aspecto de un ritual de iniciación, sino que separará la identidad individual del personaje de las premisas sociales o de un orden

⁵⁰ Una hipótesis similar aparece articulada de forma genérica sobre el Tercer Cine tricontinental en «Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics» (Gabriel, 1989, p.60).

político determinado. La toma de conciencia se da errando, cambiando de un espacio a otro, habiendo transitado una crisis y pasando a conocer el mundo mediante la misma. Una representación entonces del *estar* en el mundo, donde el dolor es la cara que moviliza al sujeto: la propia interioridad se contacta con el mundo circundante y desde allí se llega al conocimiento. Podemos decir que el aprendizaje pasa por una vivencia corporal inquieta, concreta o metafísica: se arroja al sujeto ante el mundo y mediante el movimiento pasará a encontrar un horizonte temporalizado de experiencia y madurez. Desde el viaje por espacios abiertos y bajo un diálogo con el entorno, los protagonistas configuran una explicación de su experiencia. Ya el nomadismo podía implicar una vuelta a los lugares precedentemente habitados, y esto ocurre también en el cine, pero el eventual regreso siempre acarreará una transformación.

La errancia influye también desde un punto de vista formal la posición de cámara. Como dijimos, se observa una distancia con el personaje retratado, que pasa a integrarse al espacio y alejarse de los primeros planos, no desde una premisa de estetización sino como concepción de simbiosis del personaje con su entorno ambiental, que puede leerse como modo de enfatizar el espacio circundante elevado al mismo nivel de –o superior a– la propia acción (Woll, 2004, p.233). La duración del encuadre resulta más larga y sostenida respecto a su *esencialidad* dramática occidental, mientras que en lo que concierne a la velocidad del encuadre, puede ocasionalmente contemplarse el *ralenti*. En cuanto montaje, por lo general, la errancia recupera un tono poético en sus ritmos pausados, a veces cíclicos, propios de un cine contemplativo.

Todas las características que anticipamos ahondan sus raíces en la cultura e historia subsahariana, congruente con la vastedad de las distancias, hostilidad climática o impenetrabilidad de amplios sectores del interior del continente; espacios que aún preservan su vínculo con profundas raíces identitarias. Los dos

filmes que elegimos para ejemplificar esta forma se insertan en una década que, a nuestro entender, opera como cierre de la etapa del Tercer Cine saheliano, son *Wend Kuuni* (1982) del burkinés Gaston Kaboré y *Yeelen* (1987) de Souleymane Cissé. Los consideramos filmes de transición, ya que presentan cierta mirada «romantizada» hacia el pasado, el movimiento errante se vuelve pretexto para filmar un África de postal, de aldeas folklorizadas, mediante una sofisticación embellecida por el color ya nítido de los '80 y lejana al África espacialmente contradictoria que debatía el Tercer Cine. Características que presentan una construcción discursiva que ya contempla la occidentalización del espectador⁵¹. Ambos *Wend Kuuni* y *Yeelen* serán caracterizados por cierta redundancia retórica en la exposición de sentimientos⁵² y la inserción de la empatía e identificación espectral, elementos que permitirán reconocer el abandono de la narración seca del Tercer Cine configurando así un primer paso al cambio de paradigma. Pero aún así continúan con el realismo contemplativo de la construcción de espacios, asimilando personajes y paisajes, en una cercanía corpórea que no cede a la representación de situaciones dramáticas específicas, para facilitar la presentificación de orden más descriptivo, congruente con el lado místico de un espacio cuya riqueza no se expresa sólo en su materialidad tangible, sino que asume formas y dimensiones emocionales, simbólicas, conceptuales.

El viaje que ambos representan, en la sabana o por la amarillenta tierra del Sahel, encarna un movimiento a veces lineal, otras aberrante o irregular. Ambos filmes se remontan hacia un

⁵¹ No es menor que *Yeelen* haya sido el film subsahariano más ovacionado por la crítica europea, lo que supone un cambio radical del movimiento. Véase *Cahiers du Cinéma* «Genèse» (Tesson, 1987).

⁵² Una similar oscilación podría encontrarse en *Nyamanton*, film de 1986 de Cheick Oumar Sissoko, que también configura la lógica del «viaje iniciático» de dos niños, pero en un escenario urbano configurado mediante posiciones de cámara largas como los dos filmes citados.

pasado ilocalizable y utilizan al viaje como metáfora de un movimiento de búsqueda. Como en el caso de *Wend Kuuni*, que es inicialmente el relato de una huida, anunciada pero no representada, de una madre con su hijo. La madre desaparecerá de la narración y el punto de vista múltiple rotará entorno al misterio de la identidad del niño mudo encontrado entre espinosos arbustos, que será integrado dentro de una familia de aldeanos vecinos. Lo llamarán Wend Kuuni («*dono de Dios*»). Sin embargo, el *hueco* narrativo no construye suspenso, se volverá pretexto para que la enunciación cruce espacios y personajes, presentando la idealización de una vida aldeana aún solidaria, hasta sedentarizarse en el nuevo hogar que encontrará el niño, alrededor del cual los movimientos se volverán circulares, desde una continuidad no lineal sino dispersiva. La estrategia de enunciación en *Wend Kuuni* resulta voluntariamente errante, bajo la forma retórica de la repetición y variación, de un mundo que se va progresivamente conformando a medida que los personajes se desplazan en el mismo. El orden secuencial se organiza desde el contacto con el niño, que recorrerá la naturaleza, cuidará del rebaño, y a través de sus ojos permitirá al espectador acceder al mundo tradicional de la pequeña aldea hundida en el corazón de la geografía saheliana; disolviéndose en tres espacios: el de la cotidianidad doméstica y cooperación familiar, el del mercado o de transacción con la comunidad en sentido más amplio, y el del campo exterior y los arbustos como lugar de búsqueda personal y solitaria⁵³. El recorrido territorial lo ayudará a superar el trauma de la desaparición de su padre primero, el exilio y la muerte de su madre después. Recuperará la voz tras ver colgado de un árbol a un hombre de la nueva aldea, que había sido abandonado por su joven esposa (subtrama que puede confrontarse especularmente con la de su madre). El film oscila entonces entre la primera aldea del misterioso

⁵³ De esta forma lo reconoce Chirol (1995) en su estudio *The Missing Narrative in «Wend Kuuni»*.

prólogo, rígida y prejuiciosa con quienes no cumplen sus férros valores, y la tolerante comunidad que adopta al niño protagonista y que simbólicamente se diferencia con la fuerza castradora del persecutorio espacio de su primera infancia, istaurándose para el niño un camino de introspección y rito de pasaje.

Rito de pasaje que también resulta claro en *Yeelen*, obra que despliega otro gran espacio del cine saheliano: el desierto, en sus eternas horas caniculares, su horizonte inaferrable. Al contrario de sus filmes anteriores, Cissé abandona la enunciación seca y el análisis riguroso de la focalización, para explorar a través de una forma más épica y celebrativa de las propias raíces culturales, rasgos de realismo mágico, que en sus anteriores filmes tan sólo ocupaba breves derivas narrativas y que ahora se carga de oropeles. El film abre de negro y de golpe emerge la luz (*yeelen* en bambara), la omnipresencia esférica del sol, testigo en su inmovilidad de los acontecimientos que vendrán. Inicia entonces con un *origen*, que ilumina una geografía confusa, movimientos vitales de fuerte dinamismo y ritualidad: del sol pasaremos al fuego, utilizado en función sacrificial, cuya fuerza es explicitada por las didascalias de la secuencia de títulos. Un caleidoscopio de colores y formas específicas que se volverán patrón de montaje, sutil hilo capaz de unir fragmentos diversos. Tal como en *Wend Kuuni*, el núcleo de inicio cruza varias temporalidades y comienza *in medias res*: Soma, proveniente de una familia de hechiceros de gran relevancia para su etnia, sabios que por muchas generaciones abusaron de su poder, busca destruir a su hijo, culpable de querer derivar sus sobrenaturales poderes para el bien social y comunitario, por fuera de los intereses de la casta familiar. Son poderes que no toleran rivales y que encienden celos, que Soma configura desde su feroz rivalidad, al temer que su hijo pueda superarlo. Bajo el cielo incandescente del sol meridiano, donde el hombre casi no proyecta su sombra, se presenta el comienzo de una búsqueda y arreglo de cuentas. El hijo es Nyanankoro, protagonista que rápidamente pasará a encarnar un movimiento que no será tanto una fuga sino

un viaje interior, iniciático, espiritual. Atraviesa el incendiado Sahel y camina hacia esa enorme esfera anaranjada que encandila un horizonte incandescente, vibrante, ondulado; perseguido en paralelo por el padre Soma, con su pilón mágico, magnético, cargado por asustados asistentes, que lo guiará hacia el hijo «traidor» a fin de materializar su venganza (elemento utilizado también por otro personaje que va tras sus pasos, su tío Bafing).

Se da pie a una errancia binaria. Si el motor del camino del padre es su afán destructor, la errancia del hijo, más que motivada por la huida, está en su propio camino de formación, caracterial e identitario. Nyanankoro se desplazará en un sucederse errático que permite cartografiar relieves diversos: primero una tierra amarillada, seca, siempre idéntica a sí misma y a la vez en constante transformación, por tormentas que cambian su paisaje, que corren la grisácea arena y cambian los puntos visuales de referencia. Luego aparecerán baobabs, acacias, signos que informan que la geografía mutó. Desde una textura sensible, mediante planos detalle de fuerte adherencia con las varias superficies, Nyanankoro vagará por remotas esquinas del África Occidental, por la región que se extiende entre Mali y Mauritania, entre etnias que ignoran en qué país se encuentran, todavía arraigadas a su identidad tribal. Desde los *bambara*, grupo étnico dominante en Mali, y su sociedad secreta, hasta los *peul* pastores, que habitan uno de los lugares más calurosos de la tierra. Abandonará también esa estepa y llegará a un misterioso territorio montañoso en el que encuentra al país *dogon*. La transición pasa de un espacio físico de incisión corpórea, a la exploración de un tejido más lábil, pululante de ecos espirituales, en el silencio de la propia etnia *dogon* que vive entre magmáticas y milenarias grutas, en la formación rocosa de los acantilados del desierto, y sus aldeas geométricas que parecieran prolongar cromática y morfológicamente las cúbicas piedras, donde la noche baja al instante, devolviendo la tierra a una oscuridad densa, silenciosa, sobrecalentada. La reunión entre los tres grupos étnicos incorporados en el recorrido habla de una

visión panafricana del autor, que será revalidada en el desenlace, por el hijo que nacerá entre el *bambara* Nyanankoro y la mujer *peul* Attou, la nueva generación del África.

Nyanankoro se concibe a partir del viaje, nace podríamos decir en el curso de un viaje. No tiene una aldea de origen a la que volver, su identidad está marcada por la rivalidad con el padre, que pone en jaque un vínculo familiar clánico y tormentoso, con los Diarra. La relación no se reduce a la colisión del bien y el mal, sino que se explora el vínculo que el protagonista y las sociedades sahelianas mantienen con la dicotomía misma. El mundo a su alrededor le habla, le da indicaciones de cuándo partir y cuándo quedarse, el itinerario se vuelve contemplativo (a la manera del Tercer Cine) pero también presenta obstáculos, pruebas de fuerza, vehículos de tensión dramático-caballeresca direccionados al choque de fuerzas y clímax final (a la manera ya occidentalizada). La ilustración de los complejos rituales, místicos, curativos y combativos por los que transita Nyanankoro evidencia un carácter de enunciación explicativo, para un público internacional ignaro de las tradiciones autóctonas: más que de función didáctico-combativa, los signos resultan más exotizantes, aunque no simplificados. Se condensan visualmente hitos de las culturas autóctonas configurando el camino de desintegración de un viejo *status quo*, a favor de una nueva sociedad, de saberes compartidos y tribus entrelazadas.

De aquí la oscilación o lugar de transición, entre el paradigma del Tercer Cine y la nueva homologación discursiva que se reconoce en *Yeelen*. Si observamos la filmografía de Cissé, que como Sembène se formó en la Unión Soviética tras haber vivido casi ocho años en Moscú, su anclaje dramático resulta más metafórico y menos metonímico que su colega. Pierde el carácter pedagógico y de concientización política, resultando sus imágenes, aún en su simbolismo autóctono abierto como en Sembène a varias interpretaciones, ya funcionales a una más clásica progresión dramática. El montaje paralelo que yuxtapone la persecución del padre

frente al hijo genera un elemento de suspenso que, como dijimos, resultaba ausente en el Tercer Cine. Sin embargo, este recurso no es nuevo en la cinematografía de Souleymane Cissé: ya *Finye* contenía secuencias con una alta carga de tensión dramática, como las inherentes a las huelgas del movimiento estudiantil y la consecuente represión militar, donde la enunciación evidenciaba una clara y novedosa, para el Sahel, manipulación de la tensión espectacular desde encadenamientos causales de acción y reacción (como el arreglo de cuentas final entre el anciano Kansaye y el comandante militar).

Cierto es que el recorrido del héroe denota, en su errancia, una fusión con lo occidental-didascálico. Pero también se retoman principios de la propia discursividad, al reconocerse en el mismo Nyanankoro un carácter ampliado del *fadenya* característico de la tradición *mandé*⁵⁴, motor a partir del cual el sujeto ya no resulta sumiso y cooperativo con su entorno familiar (que sería el eje del *badenya*, nicho de protección, generosidad y armonía comunitaria, punto de partida del sujeto en el sistema social, adaptado a sus normas e intereses). Desde el *fadenya*, con la finalidad de alejarse física o simbólicamente de la propia aldea y sociedad, el sujeto rompe el *status quo* y encuentra su fortaleza en un camino centrífugo, un afuera donde deberá definirse de forma autónoma. Cobra dinamismo al abandonar la seguridad de su comunidad y aceptar los desafíos de los antepasados (en *Yeelen*, del propio patriarca), reivindicándolos o superándolos. Un rito de pasaje o interior, leíble tanto desde su perspectiva social como mística, que apela entre otras fuerzas a la competencia, al hacerse reconocer y de romper el orden existente. El sujeto entonces, sobreviviendo a los obstáculos del afuera, se vuelve impulsor de un cambio sociopolítico.

⁵⁴ Relacionado al universo *Mandé* del Imperio de Mali, pero referencial para gran parte del Sahel (Bird y Kendall, 1980, pp.13-26).

Ahora bien, si el viaje físico de Nyanankoro puede ser observado desde la lógica del *fadenya*, que la sociedad *mandé* considera fundamentalmente masculina, sus peripecias carecen del elemento fundamental del *fadenya* que es la reinserción del sujeto modificado en la sociedad: en su caso hay un parricidio y un sacrificio. El camino dramático sólo prepara un arreglo de cuentas. Entonces, si su vínculo paterno puede relacionarse sólo parcialmente con el *fadenya*, la relación con su madre resulta decididamente fiel al *badenya*, como también observa la crítica MacRae (1995, p.63). Si en *Yeelen* la relación padre-hijo se funda en la luz del fuego, acentuado en el rojo de los herreros, la relación madre-hijo acentúa la omnipresencia del agua, reforzada por el azul del vestido de la anciana. Conexión, esta última, analizable desde la lealtad fraternal del *badenya*, el equilibrio intrafamiliar y respeto por los mayores, que el protagonista a lo largo del viaje tendrá tanto con el rey *peul* como con su tío Djigui.

Ambos filmes apelan al movimiento del viaje territorial desde una temporalidad ancestral, volviendo la mirada hacia un pasado remoto e ilocalizable. Por un lado retoman la estructura del nomadismo, que afecta las relaciones de parentesco y oscila, como antigua organización social, entre la gran familia matrilineal y el peso del patriarca anciano para la decisión del desplazamiento. En este caso ambas errancias parten de una familia rota: no sólo un padre –y luego madre– muertos en *Wend Kuuni* y un padre rival en *Yeelen*, sino también una fuerte presencia del lazo materno que compensa la ausencia paterna, ausencia que impone en ambas obras la decisión de un redireccionamiento contrario al camino indicado por las presiones simbólico-patriarcales. Si en una estructura aldeana un niño se mueve en su círculo familiar y luego pasa a desplazarse entre familias cercanas que conservan un ancestro en común (se considera clan a la reunión comunitaria de estas familias, en cuya cabeza está el jefe elegido por la colectividad representada por el consejo de ancianos, mientras que la unión de varios clanes puede conformar luego una colectividad tribal) el

movimiento de ambos Wend Kuuni y Nyanankoro nace del abandono forzado tanto del primero como del segundo núcleo, y es por esto que entendemos al dolor como motor de la errancia: deben anular su nicho para autodeterminarse, caminando solos en una geografía incierta.

La errancia es entonces la capacidad de abandonar la mirada hostigadora y discursiva del poder patriarcal y reterritorializarse, volver a generar conciencia y (r)evolución, como conquista de un saber que el camino posibilita, politizándose así la mirada de enunciación. En *Yeelen*, luego del poder alegórico de dos enormes huevos de avestruz puestos uno sobre otro como símbolo de procreación, que traerá el bien y el mal en el mundo, el hijo que nacerá de Nyanankoro y Attou elegirá uno y enterrará al otro, a clausurar la rivalidad Soma-Nyanankoro y retomar el legado errante su padre. Se encaminará solo hacia el horizonte, un nuevo mundo de futuro alcance continental, la nueva base sobre la que se funda el discurso: marcar la utopía del pueblo por venir.

La oralidad

Al contrario de la escritura, vía de transmisión más habitual en ámbito científico-académico, la cultura del África subsahariana mantiene indudablemente una estrecha relación con la tradición oral, dimensión que sobrevive por generaciones a través de la palabra. Historias de la antigüedad, tradiciones, mitos, rituales de iniciación, son anclados y rememorados desde el saber, la voz y la gestualidad del *griot*. Se define *griot* al poeta, cantor popular, genealogista, cuentacuentos y músico encargado de conservar la tradición (Thiers-Thiam, 2004). A grandes rasgos, una suerte de aedo. El término proviene, según un estudio de Balandier y Manet (1974, p.61), del wolof «*gewel*» mutado a través del francés, o bien los miembros de una casta apegada a una familia o clan destacado. Si bien pertenecen a una casta inferior desde el orden

jerárquico, son absolutos detentores de la palabra, sostenida en el saber histórico-social: pueden representar, imitar, retratar a cualquier sujeto de la sociedad. Aunque los *griot* más famosos sostienen que parte fundamental de su identidad es «no conocer lo que es mentir»⁵⁵, puede ocurrir que se unan como dicho a familias nobles y se les asigne un rol político, con la responsabilidad de legitimar la estructura de poder omitiendo particulares y embelleciendo otros detalles de la familia patronal. Otras veces, pueden asumir un rol independiente y crítico. Es común encontrar familias de *griots* donde esposa y marido performan juntos y se complementan musicalmente, donde según la tradición, es el hombre quien representa los largos relatos épicos, mientras que la mujer es preferida para el relato cantado Dembrow (2000).

A pesar de resultar obligados a permanecer «clausurados» en su propia casta, son en todos los casos miembros fundamentales de una comunidad, respetados por su conocimiento, entrenados desde temprana edad para la función de transmitir su saber de generación en generación; su arte es manejar las palabras con destreza, vivenciar mundos, recitar leyendas heroicas, crónicas relacionadas a famosas familias, relatar pueblos del pasado, rendir homenaje a héroes o grupos de personas. No tienen sólo el rol fundamental de preservar memorias ancestrales y personajes históricos a resguardar (por ejemplo la famosa epopeya de Sundjata, que encarna la fundación del reino de Mali en el siglo XIII, o la historia del famoso luchador *serer* Boukar Djillakh Faye del siglo XIV, o del rey Maïssa Wali en el escenario de las guerras dinásticas entre reinos vecinos), sino también vehicular la mitología de la propia tierra, que habla de alquimias, espíritus, manifestaciones aldeanas. El África profunda está repleta de narraciones que vuelven sobre sí mismas y el sentido de pertenencia territorial se funde en los relatos. Tanto la historia de los antepasados como los

⁵⁵ Así exclama el *griot* Kouyaté citado por Dembrow (2000) en *African Filmmaker as Griot?*

mitos colectivos, resisten generacionalmente mediante la fuerza de los recuerdos.

A pesar de que la tradición oral en el mundo no está por supuesto sólo anclada en África, habiendo sido parte fundante de todas aquellas sociedades que priorizaron el traspaso de información a través del lenguaje verbal y el gesto, el África subsahariana es el sector donde esta práctica, a pesar de estar progresivamente desapareciendo en sus grandes núcleos, sigue gozando de gran popularidad. En la sociedad *wolof*, organizada históricamente bajo un sistema de castas o grupos sociales, el *griot* pertenece al segundo nivel, en el que se reconocen también orfebres, peleteros, tejedores: cada grupo social implica responsabilidades y obligaciones en la comunidad. Pfaff comenta que su arte es tan difundido y apreciado que, junto al *griot* por antonomasia definido como «*gewel*», también existe el «*lebkat*», el cuentacuentos ocasional, que puede ser interpretado por cualquier miembro de una comunidad⁵⁶.

Si bien se trate de un fenómeno cuya aplicación varía en las tantas comunidades lingüísticas que pueblan el África, el poder de la oralidad es considerado fundamental, no como simple acto de representación o habilidad de narrativa, sino en la riqueza de su mirada de mundo, el dominio de las complejidades del lenguaje, la multiformidad de su simbología. Se alterna la palabra que ilustra, que invoca, la religiosa, la de los cazadores, de los pescadores, la palabra iniciática, la secreta en sus complejas implicancias *idioléticas*, reglas y asociaciones, ayudando entonces a construir una profunda comprensión de sociedades pasadas y presentes, del universo de los ancestros y el mundo de los espíritus. Influencia muchos aspectos de comunidades, por sí fuertemente verbales, en su función al tiempo metafísica y social, nucleando actitudes, vínculos, emociones, modos de concebir la intersubjetividad. Si el escritor y dramaturgo Ngig) wa Thiong'o valoriza el

⁵⁶ Figura mencionada por Pfaff (1995) en *Sembène, a Griot of modern times* (p.119).

poder educativo del *griot*, a través de la habilidad de trasladar valores morales e históricos, más allá de la importancia del contenido que transmite se trata de una forma de expresión total, artística en tanto performance sostenida en la habilidad y el estilo personal de cada *griot*, su capacidad de potenciar la interacción con la audiencia, ubicada a su mismo nivel⁵⁷. El buen *griot* posee un enorme poder semiótico: no sólo debe ser hábil en el uso del lenguaje verbal eligiendo las palabras justas, debe acompañar su narración por una serie de signos paralíngüísticos, cinésicos, proxémicos, rasgos de entonación, murmullos, lenguajes tamborileados. Debe actuar con su rostro y sus gestos, con el fin de vivenciar poderosas imágenes. De este modo, la comunidad reconoce en el buen *griot* no sólo un poder poético, artístico y lúdico, sino casi mágico y místico.

Cuando el naciente cine del Sahel, más allá de poner en escena épicas orales y representar *griots* entre los personajes del film, comenzó a percibir la obligación de narrar la propia historia bajo una forma autóctona vinculada a los hechos de la realidad africana, los autores reconocieron una fuerte herencia de las narraciones orales en varios niveles. Aún teniendo en cuenta el peligro de esta generalización, muchos críticos compararon, románticamente, a los autores cinematográficos del Sahel como «modernos griots». Esta comparación fue iniciada por el propio Sembène en una famosa entrevista con Pfaff (1986) y confirmada en una segunda revelación que Med Hondo le hará a la misma autora⁵⁸. Tal como los narradores orales, los nuevos cineastas conocen

⁵⁷ El *griot*, como sostenía incluso Fanon, en apariencia se encuentra solo, pero es ayudado por su público, en sus impulsos y aproximaciones, generando un espacio abstraído, de claro ritmo interior.

⁵⁸ En *The films of Med Hondo - An African filmmaker in Paris*, Hondo declara: «Me involucré en el teatro porque sentía la necesidad de expresarme y porque tenía mucha ingenuidad. Cuando veía actores en el escenario, me recordaban a los griots y a los árboles de las charlas bajo los cuales los africanos debaten sus problemas. Pensé que a través del teatro, podría decir lo que había estado soportando y lo que sentía (...) Nos dimos cuenta de que era muy difícil romper las estructuras establecidas del teatro francés

el público al que quieren comunicar, y si los habitantes de todo el Sahel históricamente se congregan para escuchar, interpretar, fantasear haciendo propio el relato del *griot*, cuyo rol era fundamental para la cohesión social, el cineasta saheliano a través del lenguaje audiovisual buscará comportarse de forma semejante. Si el *griot* se presenta como una suerte de *creador total*, intérprete tanto a nivel sonoro-lexical-musical como visual, la experiencia cinematográfica de los cineastas del Sahel, buscará recuperar la memoria colectiva. El *griot* resulta por ende una figura central en el proyecto cultural y estético del Tercer cine saheliano. El cineasta mismo, que creció en la tradición oral como formación cultural primera y familiar, cobra esta particular dimensión: se encuentra socialmente posicionado y es consciente de heredar, como bagaje tradicional, las raíces de la historia discursiva del *griot* desde su fuerte vínculo con la representación pública.

Durante las primeras décadas del movimiento encontramos referencias explícitas las narraciones orales. Rara vez, en cambio, emergieron adaptaciones directas de obras literarias escritas, que no fueran obras previamente realizadas por el mismo director o narraciones autóctonas de origen oral. Se consideró al texto escrito desterritorializante, difícil de aplicar al relato local o de enriquecer la perspectiva decolonial. Pero la cuestión de la oralidad en el cine saheliano no busca funcionar como valor opuesto al de la prosa occidental, los directores sencillamente reconocen esta matriz como bagaje tradicional y formativo de la propia cultura. Sembène mismo al comparar al cineasta con el *griot*, expresa la deuda histórica hacia la tradición oral del continente. El autor senegalés consideraba al artista un espejo que debe sintetizar problemas, sueños y esperanzas de su pueblo, encarnando en muchos sentidos la boca y los oídos del mismo (Pfaff, 1995, p.118). Definía al cine como ese dominio cuya función «*es permitir que las*

y que los negros no eran más bienvenidos en el escenario que en cualquier otro lugar. Así que decidí hacer películas y producirlas de forma independiente» (1986, p.44). Traducción personal.

personas evoquen su propia historia, que se identifiquen con ella. La gente debe escuchar lo que hay en la película y debe hablar de ello» (Rosen, 1991, p.147).

La oralidad tuvo un fuerte impacto en la conformación de los nuevos relatos cinematográficos postcoloniales, tanto desde un punto de vista formal, al modelar el tiempo del relato y evidenciar en su construcción una subjetividad autoral llena de disgregaciones y recentralizaciones, como a nivel de contenido, desde su conexión con la memoria popular, personajes que contribuyen a repensar y eventualmente discutir las estructuras sociales establecidas⁵⁹, las relaciones de poder, así como las transformaciones seculares del territorio.

La oralidad como forma

Si en el apartado anterior hablamos de la errancia como forma particular de representar el espacio, aquí desde la oralidad hablaremos de un modo de concebir el tiempo: concepción que no afecta tanto al plano de la historia, sino a las articulaciones del relato, cuyas ambivalencias temporales, curvaturas inorgánicas y ritmo narrativo resultan propios del habla y no se regirán desde el habitual tejido, de orden más rígido, congruente con postulados de la *economía narrativa y necesidad dramática*. Reconocemos como forma de relato oral una fuerte presencia del *yo* enunciador, la habilidad de dosificar desvíos e irrupciones metanarrativas, de alternar continuidades a discontinuidades temporales en una rítmica heterogénea y no estructuralmente rigurosa, marcada por pausas, bifurcaciones o reiteraciones. Así como la exploración de diferentes planos de expresividad, con el fin de evocar múltiples dimensiones no necesariamente orgánicas entre sí. Estas características pueden ser reconocibles en la construcción discursiva de

⁵⁹ Se señala al respecto el artículo «Reconfiguration of the Past in the Films of Ousmane Sembène» (Cham, 2001).

muchas películas sahelianas, desde una enunciación que toma en cuenta dimensiones, recursos y modalidades de ejecución de la tradición oral, adaptándolas al medio cinematográfico. Técnicas que sobreviven como «resto diurno» de valores culturales endógenos, donde los directores buscan replicar la resonancia vital de los cuentacuentos y su modo de transmitir historias.

Observamos en Ousmane Sembène, diferencias sustanciales entre los filmes de la primera década como cineasta y la siguiente. Superada su perspectiva más esencialista y político-nacional de los '60, configurará nuevos rasgos de enunciación con el fin de manipular el tejido narrativo, encontrando otros modos de debatir y revisar postulados históricos, religiosos, cultural-identitarios, dejando expuesta la matriz ideológica que los engloba. Tras regresar a su país a los treinta y siete años, encontró en el cine la herramienta para mantener la implicancia simbólica de las narraciones orales. Exclamaba que «*el África del pasado no volverá más (...) ¿Cómo hablar entonces a todos los africanos? Las lenguas limitan la comprensión. El cine es el arte que nos es más cercano: pasemos de la oralidad a la imagen*» (Dia, 2009). Un soporte que desde lo específico le ayudará a vehicular significados abiertos y aplicables al marco sociocultural fomentado por un Tercer Cine.

Desde un punto de vista de la construcción discursiva, el Sembène de los '60, del específico bloque *Borom Sarret, La Noire De...* y *Mandabi*, abría un universo conocido por las audiencias locales e insertaba en el mismo una historia específica, tipológica, fuertemente representativa, capaz de actualizarse en varias otras historias de su tiempo. Las figuras sociales que habitan sus primeros filmes son definidas por un *habitus* congruente con crónicas de la realidad social, identificable desde el imaginario del periodo y vehiculante de claros significados pedagógicos y morales. Capturaba Sembène un momento de la historia y mostraba varias víctimas del sistema postcolonial, incapaces de hacer frente a obstáculos de una modernidad devoradora, generadora de un fuerte sentido de frustración. Es por esto que Sembène compara al cine

como una «escuela nocturna» (Mwantuali, 2000, p.440) o «espejo» para sus conterráneos, como forma de ilustración de aspectos de la vida. Sus anteriores obras literarias ya excavaban sobre ejes como la moralidad y el sentido de comunidad tradicional, pero el universo narrativo de sus primeros filmes interpela un sentido empático e interpretativo, para que el espectador proyecte una imagen de sí dentro del film, mediante la precisión del lenguaje histórico de crónica. Ya en el carácter estereotipado de los personajes centrales de sus primeros filmes, como también observa Armes (Malkmus y Armes, 1991, p.179), podía entreverse un acercamiento al relato del *griot*, que facilitaba una primera cercanía con la audiencia al reforzar dos o tres características, cercanía que en el curso del relato, como se vio, podía distanciarse, negarse, repensarse. Desde la errancia evidenciamos como la curvatura dramática tendía a rotar entorno a un personaje central, hacia una unidad de acción que evitaba detenerse a profundizar las figuras marginales: se representaba a estas últimas dentro del específico conjunto coral, desde un valor de oposición en el entramado de rivalidades, paralelismos o microdicotomías que iban construyéndose.

En cambio, el movimiento narrativo de sus filmes del '70, configurado por el bloque *Emitai, Xala* y *Ceddo*, ya no queda homologado al de la errancia: emergen *elipsis* difíciles de colmar sintagmáticamente, disgregaciones dadas por la superposición asociativa de imágenes propias de la tradición oral. Un discurso que aún sin romper la causalidad, bifurca senderos y retoma sugerencias más simbólicas. La década del '70 permite observar en Sembène una enunciación que abandona su anterior organicidad y se rellena de elementos épicos y espirituales que de forma dispersiva mantienen la indeterminabilidad temporal de la narración oral. Como reconoce Drews-Sylla (2013), ya en sus primeras películas Sembène hurgaba en las posibilidades de alcanzar «una noción específica de «verdad» y sus vínculos con la idea de mimesis tal como se describe en la Poética de Aristóteles. Es esta categoría que,

provocativamente hablando, combina la mimesis Occidental del antiguo «Primer Mundo», el romanticismo del «Segundo Mundo» en el realismo socialista y la narrativa épica del «Tercer Mundo»» (p.87), pero este tercer aspecto se verá acentuado en la década en cuestión, donde el autor encuentra una postura menos anclada en las convenciones del realismo. Tanto en *Xala* como aún más en *Emittai* y *Ceddo* observaremos una mayor alternancia de personajes y una perspectiva de recreación mítica, entre voces fundadoras y tradicionales de la sociedad africana, de resultado menos mimético. La adaptación en estos filmes de elementos de la oralidad afectará la linealidad del relato, que deja de proyectarse de forma recta y a la vez esquiva, como también reconoce Mbye Cham (1984, p.84), un ordenamiento orgánico y articulado de las tramas secundarias. El profesor Cham, ya en otro artículo (Cham, 1982), revalidaba la hipótesis de que en la nueva discursividad sembeniana, más allá de su cercanía con los relatos populares, pueden observarse entrecruzamientos y cambios abruptos en los vínculos intersubjetivos, que pueden leerse como estrategias discursivas influenciadas por las técnicas orales del *griot*. Sin perder la coherencia estructural, reconocemos una rítmica ambivalente, que combina desvíos narrativos, movimientos singulares a movimientos corales, apela a grandes temáticas y pasiones conocidas, fieles al repertorio de un *griot*, entre lenguas vernáculas, musicalidades intra y extradieгéticas, desplazamientos que se superpondrán a fenomenologías más mistericas, que cambiarán de golpe la conexión entre personajes humanos, animales y naturaleza. La irrupción repentina, entonces, de elementos extraordinarios.

Si ya las estructuras de sus primeros filmes se veían afectadas por la retórica de la repetición y variación, amparada en la lógica de la oposición binaria vinculable al relato oral, en la siguiente década se pierden las estrechas ataduras causales, para luego retomar el eslabón suspendido. Es cierto también que, como expusimos en el capítulo anterior, así como los personajes secundarios pueden esfumarse de golpe clausurándose el relato en la

dicotomía o contraste de partida, el héroe protagónico puede ir perdiendo su carácter y corporeidad singular para progresivamente identificarse con valores de su colectivo específico.

Ahora bien, el crítico Ukadike en su *Black African Cinema* observa correspondencias con la oralidad no sólo en las curvas heterogéneas de narración, sino también en la experimentación de particulares relaciones entre el plano sonoro y el auditivo⁶⁰, al analizar la irrupción de complejos apartados musicales, la danza, sonoridades y ritualidades propias del *griot*. Sembène es decididamente más logocéntrico que Mambéty; el de este último es un cine donde la oralidad encuentra su directa correlación como forma de concebir el montaje, que ya no seguirá un ordenamiento encadenado en el ensamblaje de espacios ópticos, sino que se ampliará hacia dimensiones diferentes. Por un lado está el sintagma sonoro, cuyo diseño funciona como nexo de transición a una nueva realidad, despegada de la diégesis de la imagen; por el otro el montaje presenta yuxtaposiciones capaces de unir superficies cuya continuidad más que narrativa, no sólo resulta cromática o plástica, sino hasta «térmica», como experiencia estética suprarrepresentacional, que llega a su quintaescencia en el núcleo de inicio de *Touki Bouki*: planos detalle de deliberada fragmentación, yuxtaposición de tiempos y espacios, hacia derivas más sensibles que inteligibles. El propio Mambéty, entrevistado por Ukadike (2002), sostenía que la tradición oral es también una tradición de imágenes, mediadas por la imaginación.

Pero la oralidad en el cine de Mambéty cobra relevancia sobre todo en su camino de reapropiación sonora, clave para concebir una nueva subjetividad espectral postcolonial. Obliga al espectador a mapear una propia macros espacialidad, dinámica dimensión que necesita comprenderse bajo una suerte de *carto-*

⁶⁰Some examples of these cinematic procedures are camera work, image organization (editing), dialogue, voice-over or off-screen narration, image sound relationship and *mise-en-scène* (Ukadike, 1994, p.24).

grafía cognitiva, readaptando una definición de Fred Jameson, o un movimiento de desterritorialización de la imagen y posterior reterritorialización de deleuziana memoria, tal como sugiere en su estudio Vlad Dima (2017, p.75). Ya en *Badou Boy* la música formaba un extravagante *continuum* junto a otros sonidos deformados: cánticos, gritos, la tos de la madre o el tráfico al centro de Dakar. Sonidos no *enteramente* diegéticos que desconciertan e involucran al espectador hacia un nuevo tipo de percepción, una suerte de hipnótica dimensión que recupera la múltiple expresividad del relato oral del *griot*. El sonido aparece por largas secuencias como sintagma primario, por encima del visual, sugiriendo una nueva concepción del espacio y del tiempo narrado, liberados hacia una máxima expresividad.

Al introducirse por ejemplo el personaje de Anta en *Touki Bouki*, se presenta sonoramente el tópico del viaje: un avión – aparentemente aterrizando– que invade en fuera de campo toda la escena –mientras se encuadra a Anta desde lo alto–, el ladrido de un perro, llantos de bebé esporádicos e ilocalizables, la irrupción del rezo árabe, de especial énfasis, que homologa distintos espacios y dará lugar por último a una ambulancia: así, mientras la imagen centraliza el cuerpo de Anta primero y de su madre después, desde el sonido se mapea geográficamente una dimensión espacial más allá del simple fuera de campo. Mambéty juega con el concepto de lo *acusmático*⁶¹ de Pierre Schaeffer, o bien un sonido del que no se localiza la causa. El poder narrativo de aquello que se presenta condensado sonoramente en su cine, estimula la actividad interpretativa tal como sucede en los oyentes del relato oral: se amplía la construcción narrativa más allá de los signos denotativos que el espectador domina en un plano superficial (los signos concretos del plano visual y los fragmentos sonoros tomados en su individualidad), accediendo a una realidad paralela.

⁶¹ Adjetivo que refiere en cine a los sonidos que se escuchan sin poder localizar su fuente en la imagen.

El comportamiento del enunciador se vuelve entonces heterodiegético y de focalización pancrónica, similar en perspectiva a la libertad «panóptica» del narrador de un relato oral que multiplica los sonidos en la experiencia de relatar. Las intuiciones acústicas en Mambéty no subrayan o puntualizan significados, atándose a los principios deterministas del clasicismo occidental, sino que irrumpen, manifiestan una presencia muchas veces ajena a la propia imagen, funcionando, por utilizar definiciones de Barthes (1995), no como *anclaje* sino bajo la forma del *relevo*. Ya sea desde los diálogos, como la sorpresiva irrupción de la conversación portual en *Touki Bouki* previa al desenlace, entre la pareja de profesores franceses que emiten lugares comunes y contradictorias expresiones sobre el neocolonialismo y la condición del arte senegalés; o desde un ensamblaje sonoro del núcleo urbano, capaz de generar imágenes nuevas, conjugar otros niveles creativos, despegado de su relación tradicional con la imagen. Un sintagma paralelo que crea así un nuevo espacio mental, por momentos efímero, por momentos devorador, capaz de generar sus propias conexiones, mutar, atomizarse hacia a un estado gaseoso⁶² que más que desorientar elonga la percepción. No se trata ni de una imagen subjetiva ni de una convivencia de virtualidades en el plano actual, más bien un experimental modo de concebir el sonido como evasión, construyendo más que un fuera de campo un fuera de tiempo, que logra corporeizar un nuevo espacio, ni subjetivo ni objetivo.

También el cine de Med Hondo, desde su montaje inorgánico, el abanico de recursos estéticos y alterados comportamientos de enunciación, resulta afín al discurso oral. Desde *Soleil Ô*, cuyo comienzo animado sintetiza la fuerte impronta de la oralidad castrada por dos figurines blancos, el cineasta mauritano rechaza la linealidad y oscila entre disgregaciones y ramificaciones

⁶² En oposición al clasicismo cinematográfico, que Gilles Deleuze identifica como ámbito que materializa la *Gran forma* sólida de la *imagen-acción*.

narrativas (líneas dramáticas secundarias que se superponen, desvían o revalidan temáticamente la principal), idas y vueltas acompañadas por distintos soportes. Mientras que en Sembène se prioriza una estructura dramática decididamente más pausada apuntando, a palabras del propio autor, a una audiencia masiva, Hondo resulta más ecléctico y fragmentario, configurando estructuras episódicas desde la forma de la oralidad. Como expone frente a Pfaff (1986), acerca de *Soleil Ô*: «no hay dicotomía entre estilo y contenido; aquí es el contenido que impone un estilo. Quería describir varias personas a través de una sola persona. En mi país cuando la gente habla sobre algo específico, puede divagar y volver al tema inicial. Las culturas negras tienen una sintaxis que no tiene nada que ver con la lógica cartesiana. No debemos contar una historia lineal como sucede en Hollywood, pero debemos narrarla como africanos y al estilo africano» (p.46). Al margen de las paradojas que podríamos desarrollar acerca del problemático significado de lo que se infiere como narración «auténtica», queda claro que para Med Hondo narrar *impone* un estilo propio, en su caso cargado de disgregaciones discursivas, una forma rítmica inorgánica, que se revalidará en el posterior *Les Bicots-nègres, vos voisins* (1974) y encontrará su quintaesencia en el monumental *West Indies* (1979), obra financiada con capitales privados senegaleses y marfileños, que rompe con el lugar común de la pobreza del cine saheliano.

Con respecto a las disgregaciones que aparecen en Hondo, el profesor y crítico Aboubakar Sanogo (2020) reconoce en el film *Soleil Ô* una relación con el coro griego, donde en apariencia «*figuras anónimas que sólo aparecen una vez en la narración comentan una acción, una idea, un concepto o un estado de ánimo en la película. En uno de esos insertos, un hombre de traje con un perro atado se acerca a la cámara y declara: 'Estás marcado por la civilización occidental. Piensas en blanco'*». Esta reflexión será convalidada por Manthia Diawara, al agregar que una referencia a la oralidad dentro de los filmes puede reconocerse justamente en la delegación de puntos de vista, en una enunciación que crea personajes

metanarradores que por momentos toman la focalización para luego explícitamente devolverla al enunciador primero. Si bien Diawara (1989) aplica este esquema a *Wend Kuuni* (pp.199-211), al cual pronto llegaremos, resulta evidenciable también en *Soleil Ô* o los filmes de Mambéty, entre otros ejemplos. Los cambios de punto de vista no se comportan a la manera del cine industrial occidental, sino que marcan un ritmo de enunciación diferente, que Diawara observa ya desde cómo se abre y se cierra una acción en términos de montaje y desde la información otorgada por los planos (p.204-205). Pero Diawara no se detiene a analizar la correlación entre estos cortes y saltos de focalización con la habilidad oratoria, sino que al mismo tiempo sostiene que, mientras la narrativa oral apunta a una clausura final o vuelta al *status quo* y restauración del tradicional equilibrio, los finales del Tercer Cine subsahariano en general resultan abiertos, sugiriendo el camino hacia un nuevo paradigma, que discuta o rompa el sistema establecido. Si la noción de cambio puede compararse con los retratos históricos de la narrativa oral los *griots*, la hipótesis de los finales abiertos, como lo examina Diawara, es discutida también por Mbye Cham (1982), al expresar sobre el primer Sembène que: «*mientras que la narrativa oral tradicional tiende a moverse linealmente hacia una resolución en la que el orden social y la armonía, interrumpidos al principio, se restablecen y se reafirman, el movimiento lineal de la narrativa de Sembène termina, en su mayor parte, en una resolución que apunta a desafiar, rechazar o luchar contra el orden social y político establecido*» (p.27).

Cuando el cine saheliano no presenta la errancia narrativo-contemplativa se disuelve entonces, parafraseando una definición cara a Deleuze, en un polvo de hechos que vinculamos, desde una perspectiva política y decolonial, a las fuertes relaciones con el discurso oral. Ahora bien: ¿por qué no relacionarlo también con la entonces contemporánea modernidad cinematográfica europea, desde el fenómeno ensayístico definido por Astruc en *La caméra-stylo*, hasta la tendencia *nouvellevaguiana* cuya estructura también

perdía el centro privilegiado del relato para atomizarse como forma dispersiva entre líneas secundarias inconexas, vagabundeos y ruptura de los tópicos? Principalmente, como se expuso en el segundo capítulo, porque la lógica del Tercer Cine no busca un arte fin a sí mismo; la obra no queda aislada, sino que se articula, explícita o implicadamente, en el combate contra el lugar común de la vulnerabilidad cultural africana. Resulta otra la perspectiva del sujeto enunciador: el lenguaje audiovisual, desde el discurso estético, sus técnicas, así como desde los temas tratados, y más allá de su fuerte función alegórica y militante, queda sobrecargado de un sinfín de elementos, sonidos, vínculos de carácter autóctono, claros en su efecto de emancipación, de reconquistar territorios de representación. Por otra parte, el rol del espectador: los elementos entremezclados no resultan herméticos, quedan contenidos en una estructura política y estéticamente crítica, vinculada a una toma de conciencia del rol del individuo en la comunidad. Contienen los filmes sahelianos estrategias formales que integran características propias, identificables en la voz autóctona, el uso de la lengua vernácula contra la lengua oficial, el distinto empleo de la danza y la música, que profundizaremos a continuación.

Un narrador griot

Uno de los ejes para analizar el rol de la oralidad en cine saheliano es la voz. Entendida como la voz articulada e interior de los propios personajes, ya sea en el curso de sus acciones como cuando se encuentran elevados a rol de narradores. Inicialmente, por dificultades de producción, el cine saheliano optó por una *voiceover* que pudiera acompañar las imágenes, presente en los inicios de Sembène, Mambéty, Samb Makharam, Cissé y el Mahama Traoré de *Diankha-bi* (1969), así como la Safi Faye de *Kaddu Beykat* (1975), entre otros. El caso de *Kaddu Beykat* cobra relevancia al ser la propia voz de la directora quien describe a los campesinos

del Senegal rural, dando lugar a un primer cambio frente a la monopolizante voz masculina, ruptura que continuará en su siguiente film *Fad'jal* (1979). Es cierto que la precariedad económica generalmente determina la naturaleza de la forma audiovisual, pero se observa un variado uso de la *voiceover* en el cine saheliano: puede implicar un narrador invisible o configurar el monólogo interior de un personaje intradieгético, o bien oscilar de forma ambivalente. Puede ser explicativa, tener función didáctica, introspectiva o ambigua; organizar las imágenes o complejizarlas, hasta contradecirlas. En su simplicidad, cuando cobra la función de presentación discursiva, es una voz mediadora, resultando proporcional a la tradición oral desde su inmediatez.

En este sentido, encontramos una *voiceover* que se homologa explícitamente a la del *griot*, que debate temas como la opresión, la pérdida cultural, la emancipación. Se destaca el ejemplo de *Niaye* (1964), segundo film de ficción de Ousmane Sembène. A pesar de estar ambientado durante el control colonial francés, configura el tono de un relato ancestral sobre el tabú del incesto y la hipocresía de los jefes aldeanos, quienes calan la fatídica ley del silencio. La *voiceover* será la de un *griot* inicialmente extradieгético que en el núcleo inicial se yuxtapondrá al enunciador, al manipular el tejido de la imagen. Como *griot*, se autodefine junto a sus pares como «*la única memoria de este país, algunas cosas nos duelen y lo que hiere al griot mata al noble*». Narra el drama de la esposa del jefe de la aldea, una historia que se avergüenza contar, lejana a los honores de la tradición. Luego, la voz se corporeizará en el cuerpo intradieгético del personaje de Dékié, quien asumirá desde adentro varios cambios en su carácter narrativo, en la búsqueda de metáforas sobre la contemporaneidad y lamentándose por vivir en una comunidad donde el concepto de dignidad ya no se respeta. Mientras los hechos de la aldea avanzan entre muertes y venganzas, el *griot* decidirá exiliarse por un tiempo de esta. Sembène retoma entonces la estructura de una narración oral, donde la *voiceover* participa y prioriza su reflexión sobre la

propia construcción dramática, que por momentos aparece sintetizada en una esencialidad narrativa, y por otros desviada. La imagen se detiene donde más le interesa al *griot* y él mismo interactúa de forma irregular mediante su subjetividad, que aborda curvaturas de función catalítica⁶³. La narración sonora de la *voiceover* resulta entonces prioritaria ya que organiza el tejido visual cruzando diferentes tópicos del Sahel profundo, inherentes a las comunidades tradicionales. El narrador-*griot* alterna así posturas que polemizan acerca del eje del patriarcado, del rol de la mujer y la religión, del sistema de castas, el exilio, la tensión entre el ser y el aparentar. Condensa tópicos que se alternan en una estructura fuertemente oralizada.

Toula (1973) de Moustapha Alassane es un filme que puede leerse como una gran leyenda folklórica, narrada tras el encuentro de un anciano tradicional y su joven pariente urbano empleado aeroportuario. La tercera secuencia es acompañada por una *voiceover* que presenta el escenario desertificado en el que se darán las peripecias: su voz manipulará el tejido de las imágenes, denunciando que la ancestral historia que se contará sólo es recordada por el viejo *griot* de la aldea, dando lugar a un interesante ejemplo de desdoblamiento de enunciación. El *griot* se eclipsará de la narración quedando por ende implícito en el drama atemporal que se narrará. A los relatos míticos orales también se remonta la *voiceover* de su animación en *stop motion Samba Le Grand* (1977), en la que Alassane yuxtapondrá relatos de corte, de conquistas, de princesas tristes, volviendo al mito de la serpiente/espíritu del agua. La *voiceover* en este caso es funcional al intento de recuperación de relatos ancestrales de antiguos *griot*, en el uso de evocadoras palabras y en el canto de los títulos finales.

Tal como ocurre con *Niaye* y *Toula*, también en *Wend Kuu-ni* podemos apreciar la presencia de un narrador *griot*. En su voz se reconoce una mayor romantización del universo rural, una pers-

⁶³ Desde la definición de Barthes (1970) en *Análisis estructural del relato*.

pectiva más cándida de la sociedad aldeana respecto a los anteriores filmes, que por un lado acentúa cierta tendencia a la occidentalización espectral, al estimular cierta exotización del África profunda según convenciones visuales de la mirada internacional; pero por otro, logra una adaptación aún más directa de la oralidad. Con respecto a los filmes de la última oleada del Tercer Cine, identificable entre *Wend Kuuni* y *Yeelen*, la obra de Gaston Kaboré, quien es a la par cineasta y *griot* (y ambos planos son ineludibles en su identidad de creador), permite apreciar una estructura fiel al relato oral, que no se desarrolla de manera lineal, sino rotatoria, irregular, como la errancia del propio niño. Ofreciendo una perspectiva observacional más externa que en *Niaye*, cuyo *griot* se encontraba físicamente interpelado y cargado de mayor subjetividad.

Como examina Diawara (1987), *Wend Kuuni* se basa en técnicas propias de la oralidad como el orden discursivo, el modo de transformar la focalización de los personaje, la yuxtaposición de voces. La estructura presenta un ambiguo prólogo, con la figura de la madre llorando en su cabaña, consolada –aparentemente– por un anónimo hombre, que deja entender al espectador el motivo de la tristeza: pasaron meses y el marido no ha vuelto, debe haber muerto. Inmediatamente emerge el nuevo mandato social: casarse con otro hombre que pueda hacer de padre a su hijo. La decisión de la mujer será la de huir. Pero en vez de seguir su fuga, tras una elipsis, ya de día y desde otro punto de vista, un comerciante encuentra a su niño mudo entre los arbustos. La lógica de enunciación será la interrupción: quedan suspendidas la búsqueda del marido y la conclusión de la fuga, no desde el suspenso o tensión dramática, sino perdidas en el ensamblaje de metaenunciaciones. El niño es dejado en una familia de confianza de una aldea cercana, donde justo falta un hijo varón para lograr un equilibrio. Pero luego, presentadas las unidades que compondrán el núcleo soporte e insertado *Wend Kuuni* en el mosaico familiar, las secuencias parecieran dispersarse en una co-

tidianeidad aldeana, entre el campo y el mercado. Solo a mediados del film, producida una breve elipsis temporal, el núcleo soporte será presentado por una indeterminable *voiceover* omnisciente y heterodiegética, que capta el tono ancestral de la historia y la contextualiza espacialmente en el esplendor del Imperio Mossi, a la vez que la desorienta temporalmente, arrojándola a un pasado indeterminable («*hace mucho tiempo, antes de que viniera el hombre blanco*»). La didascálica *voiceover* se encabalará así a la enunciación, encubrirá la mudez del protagonista y marcará el ritmo de las elipsis cobrando el tono de la poesía de elogio. Encarna decididamente la actitud de un *griot*, presentándose como instancia mediadora del relato y del sintagma visual. Tenderá a perderse y separarse de la narración, como en gran medida ocurre en *Toula*, para finalmente alternarse (¿homologarse?) en el desenlace con el punto de vista del propio nene.

Aunque se presenten primero a los personajes con cierta sequedad y distancia, luego les de voz y por último empatice con los mismos, Armes sostiene que *Wend Kuuni* «construye su narrativa a partir de una serie de fragmentos de la historia propios de un relato oral: un marido desaparecido, una mujer rebelde, un expósito, y una estructura compuesta de repeticiones y variaciones» (Malkmus y Armes, 1991, p.183). También pueden vincularse a la estructura de una enunciación oral la ambivalencia entre capacidad de síntesis y redundancia de conceptos resaltada en las secuencias prioritarias del film, organizadas desde un orden no cronológico y a partir de estrategias de manipulación de la audiencia ya en vías, también por el año de lanzamiento del film, de abandonar la actitud militante del Tercer Cine. Encuentra *Wend Kuuni* entonces un punto de conciliación entre la matriz de tradición oral, en su fragmentariedad y reiteración por momentos rigurosa y por otros asimétrica, y una construcción de eventos más canónica. El narrador extradiegético será finalmente sustituido por el propio niño, que al recobrar la voz tomará las riendas del discurso, al verse el film sonoramente anclado a su narración resolutoria y visualmente, a su propia representación de mundo.

El poder de la voz autóctona

Habiendo analizado la homologación *griot-voiceover*, ocurre que en el cine saheliano esta última aparezca en homologación con un común personaje central del film. Cuando esta voz no pertenece al *griot*, podría resultar temerario asimilar la oralidad con una *voiceover* a secas, recurso sobreutilizado por las diversidades cinematográficas, aún industriales. Para penetrar el uso corriente de la *voiceover* en el cine saheliano y posibilitar su vínculo con la oralidad, cabe abordarlo desde su capacidad de invertir el punto de vista, entrar en el mérito del discurso de carácter decolonial, donde el autor habla a través de las incertidumbres, contradicciones, dudas del personaje: la voz será una voz local que configurará su propia autonomía, a pesar de sus conflictos o de su condición de otredad marginal: representa el ascenso del militante de la palabra, signo del sujeto subalterno en oposición al discurso colonial.

Sembène utilizó la *voiceover* también para acompañar el recorrido de sus personajes centrales en *Borom Sarret* y *La Noire De...* Tanto el carretero como Diouana eligen utilizar su voz interior como forma de guía de los acontecimientos. Pero a la vez, esta focalización reforzará la soledad y la ausencia de conversaciones reales en ambos personajes. Las pocas conversaciones que apreciamos en sendos filmes son reducidas al mínimo indispensable y connotan sólo la función de sumisión jerárquica, propia del acto de ordenar («*Llévame*» / «*St patrón*» en *Borom Sarret* se convierte en el segundo film en «*oui Madame*», «*oui Monsieur*»), además de resultar muchas veces, como marca común en el cine saheliano, encuadradas a distancia, con los interlocutores integrados en el mismo encuadre, negando o retrasando el eventual paso a un plano más corto que pueda singularizarlos. Los personajes, al llegar al punto de clímax, grado de mayor conciencia de su estado de injusticia, apelan al silencio, tanto con el policía en el primer caso, como con la familia francesa en el segundo. El silencio pue-

de leerse entonces de forma política, ya que, en su aparente condescendencia, resulta signo de fortaleza camuflada: es un recurso tan válido como la palabra, y ambos personajes son hábiles al elegir cuando utilizarlo, tal como el personaje de *Soleil Ô* de Med Hondo. Como también sostiene Philip Rosen (1996): «*el don lingüístico es de doble filo dialéctico. Inevitablemente, quienes han viajado espacial o lingüísticamente pueden perderse o quedar cegados de alguna manera por su privilegio (...) Esos silencios e incluso inarticulaciones pueden ser tanto una marca de opresión política como una forma de rechazo privilegiado, un rechazo a los privilegios del lenguaje*» (p.34). Tal como ocurre con el *griot* de la narración oral, el silencio se vuelve significativo al callar lo más importante, allí donde la palabra es sustituida por la expresividad, la postura del cuerpo, el modo de habitar el espacio.

Por otra parte, Sembène indica la limitación del analfabetismo de sus personajes en la ciudad moderna: el padre a la entrada del cementerio en *Borom Sarret* desconoce cuáles son los documentos que debe llevar, a Diouana sus patronos le deben escribir la carta que enviará a su familia, configurándose como mediadores/censores de la relación que ella mantendrá con la misma. Sembène mismo se representa en *La Noire De...* como escritor público de cartas, evidenciando el rol clave del intelectual popular en un Senegal que exige saber y aprender. Si por un lado, la voz del carretero resulta confusa y extraviada, en un recorrido que logra sí evidenciar los problemas de la sociedad postcolonial pero no encontrar soluciones, la voz en Diouana representa sí un posible camino, de la falsa esperanza a ser consciente de su explotación (rasgo que se observa también en la esposa del carretero), que la llevará al suicidio como único posible acto de resistencia, de rebelión más que rendición. Tras haber rechazado dialogar, cayendo en un desesperante mutismo a causa de la opresión, materializa su suicidio mediante un corte en la garganta, o bien el lugar de la producción oral, evidenciando así el ocultamiento deliberado no sólo de su propia voz sino, simbólicamente, la de su pueblo, por parte de los europeos.

Es importante resaltar que el elemento desencadenante y acelerador del drama en *La Noire De...* es justamente la llegada de la carta hostil de la madre, o bien el texto escrito. Como analiza Sada Niang (2015, p.106), en muchas obras literarias de Sembène aparece la nota escrita como elemento desestabilizante cuya función es generar un giro dramático. Sembène nota como aún la palabra escrita es un problema para la sociedad subsahariana, un elemento hostil, como los documentos que pueden implicar la pérdida de derechos (en *Mandabi*), mientras que el lenguaje hablado y la circulación de rumores es frecuentemente representado por el autor como forma de empoderamiento. En *La Noire De...*, sin embargo, ninguna de las dos instancias facilita una inserción para la protagonista: la carta no se instaura en una relación dual transmisor-destinatario, sino que es manipulada por la triangulación de la pareja francesa que la lee y la interpreta: su contenido resulta una falsificación, una artimaña que, sospecha Diouana, fue planificada para alejarla aún más de su familia. El diálogo oral queda entonces frustrado, y así la escritura filtrada a la madre.

La *voiceover* de los personajes de Sembène refuerza entonces su sentido de soledad y no resulta necesariamente anclada al sintagma visual, sino que emerge desde un fuera de tiempo reflexivo de carácter más genérico. Tal como ocurre con el personaje de *Et la neige n'était plus* de Samb Makharam, el monólogo interior es el espacio de enunciación donde los protagonistas encuentran más libertad, resultando así prioritaria la palabra como recreación e interpretación por sobre la experiencia vivenciada en la imagen. Si al principio de la filmografía de Sembène la *voiceover* del personaje, desde el fuera de campo, orienta y fija significados de los hechos vividos, en la década del '70 la palabra de privada e interior pasará a ser analizada en su función pública y *en campo*, como ocurre en *Xala*, y sobre todo *Emitai* y *Ceddo*.

Este cambio resulta paradigmático en *Ceddo*, donde Sembène representa un no especificado reino senegalés, de lengua

wolof, probablemente casi dos siglos atrás, antes de la directa administración colonial francesa. El núcleo soporte de este análisis metalingüístico, enmarcado como un cuadro por dos secuencias narrativas de la princesa cautiva y el primer intento por rescatarla, resulta decididamente la macrosecuencia emblemática de la plaza central de la aldea. Un espacio amplio, determinado por su aspecto público y colectivo, en el que confluyen el rey Demba War con su séquito, el imam, de piel más clara a connotar su origen norafricano, localizado ya cerca del trono central, con homologados creyentes entregados a sus letanías; al otro costado, dos misteriosos espectadores blancos, que descubriremos ser un comerciante de esclavizados y un sacerdote; más lejos, el pueblo *wolof*, masa a la que se busca someter. Son los *ceddo*: palabra *fula* intraducible en un sólo término en español, reapropiada luego por el *wolof*, que vendría a indicar quien «se niega», los no musulmanes, «extraños», «forasteros», no homologados, que no claudican, o lisa y llanamente «los otros» exteriores a la nueva religión⁶⁴. Su líder Diogo, al ser llamado al frente desafía la conversión al islam. Acompañan la escena Saxewar, prometido de la hija del rey Dior; Madior Fall, sobrino del rey que, siguiendo la tradición, debería ser el designado a casarse con la princesa, y por último el príncipe Biram, hijo del rey y nuevo heredero según la recientemente incorporada ley islámica. Pero antes de comenzar cualquier discusión, al centro de la escena se encuentra el maestro de ceremonias Jaraaf, auténtico *gewel* que, hablando a cámara, dictará las pautas del debate y enfatizará el ritmo del mismo: es aquel que subraya, refuerza, exalta, embauca. Aquel que referirá y se prestará como intermediario en presencia, validará la palabra de sus interlocutores, vivenciando desde el universo verbal aquello que ya el espacio-assembly plantea como jerarquía distribucio-

⁶⁴ Sembène, entrevistado en «*Sembène parle de ses films*» (Hennebelle, 1985, pp. 25-29), especificará que «Ceddo» es quien se niega a inclinarse, mantiene el espíritu rebelde y defiende su libertad. Sin corresponderse con una etnia o religión específica, a veces puede tratarse de guerreros, otras de mercenarios.

nal. En Jaraaf se observa el poder democrático del discurso, el derecho a réplica; la palabra, acompañada por sus signos paralingüísticos como la entonación, la gestualidad, la expresividad del rostro, la postura, es herramienta política y parte integral de la estructura tradicional.

En esta secuencia, que escenifica un conjunto de diversidades sociopolíticas, asistimos a una interacción discursiva cara a cara entre los varios miembros de la comunidad. Si bien el humilde aldeano Diogo, que encarna su propio pueblo, habla de forma explícita en nombre de todos los «ceddo», al revalidar el elemento totémico del *samp* y declararse en contra de la conversión forzada, los «ceddo» resultan relegados a una posición jerárquico-discursiva inferior. El rey no conversa con ellos de forma directa, sino mediada a través del *gewel* Jaraaf, que marcará el ritmo de la confrontación. Este último sigue funcionando como un elemento de resistencia frente a la verticalidad del discurso de poder islámico: es quien relata, refuerza, a veces interpreta las enunciaciones ajenas. La secuencia se presenta entonces como reflexión sobre la lengua hablada, utilizada en toda su riqueza expresiva. Durante el encuentro aldeano el espacio se vuelve netamente discursivo: asistimos al entremezclarse de varias afirmaciones, reiteraciones, tomas de posición, alabanzas e incluso proverbios, metáforas, refranes antiguos y metarepresentaciones exhibidas en clave paródica. La discusión pública como exploración del poder de la palabra, desde las formas de cortesía, las convenciones oratorias, la mediación, llegando al sarcasmo, la insinuación, la manipulación de la naturaleza lexical como constructo de *verdad*, y a la vez, explícito simulacro del propio emisor. Una fabulación que, analiza Deleuze (1986), «no es un mito impersonal, pero tampoco es una ficción personal: es una palabra en acto, un acto de palabra por el cual el personaje no cesa de cruzar la frontera que separaría su asunto privado de la política, y «produce él mismo enunciados colectivos»» (p.293). Se oscila entre intercambios verbales equitativos, yuxtapuestos a otros dominados por la distancia social, que

por ende connotarán la desigualdad del estatus de poder, en el intento de asegurar la propia posición. Pasando a actos de habla fuertemente jerárquicos como criticar, amenazar, ordenar, interrogar, avergonzar⁶⁵. Esta riqueza será, en el film, progresivamente eclipsada por la palabra única del imam y el alejamiento de Jaraaf, que reflejaba una conexión con el Sahel profundo en su rol de mediador en el discurso público. Sin él, los «ceddo» quedarán enmudecidos.

Pero podríamos asemejar la actitud de Sembène a la del propio Jaraaf: el enunciador remarcará su fuerte presencia entre huellas o estrategias discursivas y la dosificación de información, tal como Jaraaf se impone ubicándose entre el contenido y el destinatario. El Sembène de *Ceddo* problematiza, repiensa relaciones y dinámicas, agrega una utopía final posible, inserta al público dentro de su debate señalando un ritmo de interpretación. Tal como la forma discursiva de Jaraaf, el texto presenta fisuras e implícitos, y el espectador será impulsado a construir significados ulteriores: no se lo vuelve partícipe de una de las partes diferenciadas en conflicto (se evidencian incluso las contradicciones en los «ceddo»: están quienes se benefician, tal como sus victimarios, de la trata de esclavizados, acomodándose a la explotación) pero sí se le permite al público, a través del distanciamiento autoproyectarse crítica e identitariamente dentro de las fuerzas en juego. Como sostienen tanto Barthélémy Amen-gual (1977) como Deleuze (1986), *Ceddo* es el film de Sembène que permite observar más conexiones formales con el *Cinema Novo* brasileño. Más allá de la condensación de una fuerte conciencia nacional, extrae una matriz originaria y arcaica en la escritura formal del film, que abandona muchos aspectos de la narración dominante para reterritorializarse en una producción de enunciados presentados desde la confrontación de palabras: entre las

⁶⁵ En relación a estos actos léase el estudio de Ducrot (1982) *Decir y no decir. Principios de Semántica Lingüística*.

palabras repetidas de memoria por el imam, que instauran el espacio ceremonial, y la ausencia de palabras del esclavista, a quien alcanza con un solo gesto, están las palabras vivas y sentidas de los *ceddo* que, a pesar de habitar un espacio cada vez más desplazado (parte de ellos se irá homologando o priorizará su causa individual por sobre la colectiva), circulan y se imponen frente a la palabra dominante, que antes de ser del europeo fue la de los voceros islámicos.

La palabra conlleva entonces la identidad no homologada de los oprimidos, vinculándose a una memoria popular reforzada por la indeterminabilidad espacio-temporal, anclada en algún momento entre dos o tres siglos atrás, en algún rincón del Sahel Occidental. Esta indeterminabilidad es otro aspecto propio de la narración oral, la palabra del «ceddo» no se arraiga a una comunidad específica, permite volverse elemento de resistencia de un concepto colonial amplio. Tal como las historias narradas por un *griot*, las referencias pierden su especificidad para reorientarse hacia una perspectiva sociopolítica más general, más allá del riesgo de folklorización en el análisis de la etapa precolonial.

Por problemas de espacio en este apartado, para analizar la importancia de la voz autóctona en el cine saheliano, tomamos como referencia sobre todo al cine de Sembène, aunque se trate de un recurso observable en muchos otros directores, de Samb Makharam a Alassane. Sin embargo, antes de pasar al próximo rasgo, no se puede dejar de mencionar la feroz recapitulación del relato oral realizada por Med Hondo en el comienzo de su film de corte ensayístico *Les Bicots-nègres, vos voisins* (1974). Siguiendo el salto de lo privado a lo público, antes de los créditos, irrumpen un expresivo monólogo oral del actor y cantante Bachir Touré, citado en el capítulo anterior. Touré relee las huellas africanas en el cine a partir de afiches cinematográficos occidentales, buscando evidenciar su condición opresora y terminando por triturarlos físicamente. La escena será entrecortada por un maestro que explica a trabajadores cómo funciona la explotación en el sistema

capitalista, componiendo una secuencia que piensa la palabra como lucha por la contrarrepresentación, una palabra que dará el puntapié inicial a las siguientes cinco macrosecuencias que tomarán como eje: la dialéctica pasado-presente, la primera hora de la independencia, los obstáculos postcoloniales, las condiciones de los migrantes afrodiaspóricos, y un desenlace que retoma el inicial problema de la representación.

La lengua vernacular como signo identitario

Si desde Saussure(2007) entendemos al lenguaje no sólo como forma de representar al pensamiento sino, sobre todo, como posibilidad de vincularse con el otro: en la articulación de actos de habla, el destinatario cobra un rol prioritario. Si el lenguaje adopta un rol fundamental en el proceso de intersubjetividad, al generar conciencia comunitaria en la que el sujeto se reconoce, resulta clave entonces en relación a la cuestión identitaria que propone el Tercer Cine saheliano. Reconociendo el amor que Senghor tenía por el francés como idioma universal, y el hecho de que fuera la lengua vehicular y oficial enseñada en las escuelas senegalesas como resabio del sistema colonial, generó en las nuevas generaciones alfabetizadas la circulación de significados desde la camisa de fuerza de la asimilación. Los cineastas senegaleses lamentaban públicamente que el sistema de educación postcolonial en Senegal no haya promovido la difusión de las lenguas autóctonas. Sembène fue el primero en proponerse recuperar, para el tiempo de las independencias, los idiomas autóctonos, el *wolof*, el *bambara* o el *tuculor*, entre otros, y hacerlos inicialmente coexistir con el francés en sus filmes, para reforzar el sentido de pertenencia y tradición. Lucha, que continuaría de inmediato su colega Mahama Johnson Traoré, no sólo en defensa de la tradición lingüística, sino apuntando a revitalizar el bagaje de significados autóctonos y el imaginario colectivo a ellos vinculado, que el francés no podía reflejar. Souleymane Cissé, aún siendo de lengua materna *soninké*,

ya en *Den Muso* optará por el *bambara*, tanto a nivel intradiegtico como en las didascalías y paratextos del film. Oumarou Ganda filmará en idioma *djerma*. Muchos signos de las lenguas vernaculares emergidas antes de la colonización reflejan un universo de mayores relaciones, van más allá del singular vínculo con su propio objeto específico, para designar interconexiones inmediatas con otros signos, una distinta forma de observar y relacionarse con el mundo circundante. Este carácter interrelacional es analizado por Tomaselli, Shepperson y Eke (1995) en la forma y estética de muchos filmes subsaharianos, incluso contemporáneos. Pero si las lenguas vernáculos son generadoras de un sentido de identidad, y Sembène creía que estas podían ser una herramienta para la construcción de un sentido de pertenencia, su visión identitaria diferiría pronto de la postura ideológica del poder gubernamental.

Ambos, Senghor y Sembène, encarnaban ideales político-identitarios en gran parte contrastantes sobre el futuro de Senegal. Más allá del ateísmo del cineasta y la crítica despiadada en sus filmes a toda religión (aún en el respeto de las costumbres y las tradiciones nativas), contra el declarado catolicismo del presidente, la rivalidad tenía más que ver con el rol que la cultura debía asumir en el proceso de construcción nacional. Habiéndose Sembène distanciado enseguida del movimiento de la *négritude* y de su esencialismo como proyecto de desarrollo nacional, buscaba ir más allá de la antítesis al punto de vista europeo, siendo además muy crítico en sus obras literarias y cinematográficas sobre a las contradicciones de las sociedades africanas tradicionales. Si Senghor buscaba un cine homologado al desarrollo de una conciencia nacional y de una forma «auténtica» en relación a los principios culturales que su gobierno promovía, haciéndolos pasar por principios morales⁶⁶, Sembène, al hablar de valores africanos,

⁶⁶ Acerca de la postura en relación a Sembène de Senghor (1980) y del cine nacional senegalés, ver: *La Poésie de l'Action*.

postulaba sí un llamado a recuperar las propias raíces, pero también a releerlas críticamente y ser conscientes de las influencias extranjeras que quedaron impregnadas. Apelaba en exponer primero los propios problemas intrínsecos. Tal vez desde este ángulo pueda leerse la censura, hasta 1984, del film *Ceddo* por obra de Senghor. Mucho se habló sobre el verdadero motivo⁶⁷, sea cual fuere no sorprendió, no fue el primer film del director en sufrir una censura gubernamental (*Emitai* había sido prohibido en toda el África francófona por cinco años, a *Xala* le impusieron cortar enteras secuencias), pero sí permite revalidar la brecha ideológica interna y una vez más evidenciar que la idea del prócer respecto a los mensajes que debía transmitir el cine, vinculados a la constitución edificante de un panafricanismo solidario, difería de la crítica incómoda, directa y despiadada de aquellos cineastas que sin dudas no tenían intención de reflejar la imagen positiva de ese Senegal que Senghor buscaba proyectar al mundo. Evidenciando, además, que el apoyo del presidente poeta a autores del Tercer Cine saheliano duró menos de una década.

La recuperación de las lenguas autóctonas fue uno de los primeros gestos de Sembène, compartido luego por todos los principales directores del Tercer Cine saheliano, para volver a conectarse con significados propios, que los significantes de lengua oficial no podían asir, y a la vez recuperar sonoridades locales, propias de la oralidad. El *wolof*, por ejemplo, no era la lengua de los documentos escritos, oficiales, burocráticos, escolares, identifica-

⁶⁷ Sembène deletreó «ceddo» con dos «d», agregando el sufijo plural, mientras el gobierno senegalés pedía que lo delettrara con una sola. Aquí chocarían la visión de Sembène, uno de los pioneros del estudio de un fiel sistema de transcripción escrita del *wolof*, siguiendo al lingüista Pathé Diagne (firme opositor de Senghor), y encargándose de las primeras publicaciones habiendo además financiado en los '70 el primer periódico en tal lengua, *Kaddu*, y la visión de Senghor, que era de etnia *serer*, lengua en la que a diferencia del *wolof* las consonantes no suelen duplicarse. Si bien en el período era común que el debate político se centrara en cuestiones inherentes al nacionalismo cultural, tanto el presidente como el cineasta adoptaron una suerte de cruzada personal.

da con el francés; pero sí encarna el espíritu del relato: los dichos, las fábulas, las epopeyas, narraciones seculares. Si el francés era la lengua de la autoridad, el *wolof* permitía aún generar un sentido de integridad étnica, más allá de las diferencias socioreligiosas. Lengua vernácula hablada no sólo por uno de los grupos étnicos más numerosos de Senegal, sino también por otros sujetos instalados en los sectores urbanos, que propuso enseguida otro tipo de vínculo con el público. *Mandabi* no solo fue el primer film a color de Sembène, sino sobre todo el primer film hablado casi enteramente en *wolof*, congruente con el estatuto del personaje retratado. *Mandabi* es también el primer largometraje de ficción del Sahel en ser hablado en un idioma autóctono, hecho que le permite adoptar una mayor autenticidad lingüística. En sus siguientes largometrajes, el francés aparecerá sólo en los momentos en que se identifican razonamientos y vínculos de una burocracia africana «europeizada», o de un personaje igualmente cómplice de la lógica colonial. En *Mandabi* y *Xala* se contraponen las oportunidades de quienes hablan en francés, con todas las connotaciones jerárquicas, sus máscaras y falsedades, abusos y perversiones, como registro histórico de una imborrable e incorporada violencia colonial, que sigue excluyendo a quienes sólo conocen la lengua vernacular e intrafamiliar. En ambos filmes, los momentos de mayor humanidad, los pocos instantes de goce y de naturalidad de los marginales, así como sus proverbios y «sincericidios», serán experimentados y lexicalizados por el idioma autóctono. La palabra hablada en Sembène resulta clave a la hora de determinar la lucha de sus personajes: el Ibrahima de *Mandabi* sólo puede ser él mismo en su lengua; y cuando en *Xala* el personaje de Rama, hija del patriarca europeizado, responde al padre en *wolof* aún cuando este último le exige hablar francés, el lenguaje pasa a volver explícita su connotación ideológica.

Con respecto al uso simbólico de las lenguas vernáculas, luego de concebir espacios y personajes diferenciados lingüísticamente desde *Mandabi* y *Xala*, el propio Sembène intentó recupe-

rar la diversidad lingüística de un África homologada por el francés, rematada en el emblemático *Emitai*, su primer film histórico, línea que seguirán *Ceddo* y, más de diez años después, *Camp de Thiaroye*. Filmes cada vez más complejos desde un punto de vista de puesta en escena, de un Sembène que deja de lado su contemporaneidad para ocuparse de aquello que originó el drama contemporáneo, o bien los hechos coloniales y aún precoloniales. En *Emitai* Sembène abandona Dakar y alrededores: representa a los jóvenes *diola*, grupo étnico predominante en la Casamanza (región del Senegal meridional cuyo centro más poblado es la ciudad natal del propio director), reclutados e improvisados soldados, arrancados de sus vidas cotidianas y obligados a marchar cantando en francés, a través de un método de despersonalización donde ya no hay libertad individual, ni se puede tener acceso a un saber que salga de la voluntad del poder y la sumisión ante la jerarquía predeterminada por la lengua colonial. La decisión de postergar los créditos genera un largo prefacio donde «*allez! allez!*» será el primer grito de captura de cada futuro soldado en medio de la vegetación saheliana. Tras un proceso de instrucción, que promueve un cuerpo moldeado y la ausencia de pensamiento crítico, queda sólo espacio para un rostro endurecido, rígido, cerrado en su disciplinamiento. La lengua colonial como primer arma para cumplir el sueño moderno de un ser productivo y dócil, adaptado althusserianamente a «marchar solo» para los objetivos del poder hegemónico; la palabra francesa será el motor que transformará el cuerpo del futuro soldado para adaptarlo a la máquina automatizada de la que proviene. El Foucault de *Vigilar y Castigar* (1975) ya planteaba como las nuevas instituciones, en este caso la militar, vuelven al individuo sumiso, perfeccionado para esa «mecánica del poder» que saca de los cuerpos la operatividad que se quiere. Surge así la *anatomopolítica*: el poder que piensa como desarmar al cuerpo en sus detalles infinitesimales para poder controlarlo. Obtener, por ejemplo, mayor productividad, maximización del orden, estandarizar las diferencias entre cada ser huma-

no. Antes que nada lingüísticas. Resultará irónico ver los soldados africanos marchar cantando «*Maréchal, nous voilà!*», no el himno de la Francia de Vichy pero sí la canción más utilizada como instrumento de propaganda del régimen, estado satélite del Tercer Reich. El poder oculto resulta entonces puesto de manifiesto en esta microfísica del detalle, culminando en el despiadado y firme pelotón de fusilamiento final, donde lo que matará a los conterráneos, más que las balas, serán las palabras emitidas con efecto perlocucionario⁶⁸. O bien tres significantes franceses: *feu à volonté*, fuego a voluntad.

En *Emitai* Sembène representa el proceso de tecnificación de la sociedad. Aparecen el rifle y la pólvora contra las antiguas y ya inútiles lanzas, herramientas que corresponden ya a una moral extrahumana. Los asistentes del jefe militar y sus soldados tendrán una mirada fría ante el dolor ajeno, imponiendo nuevas reglas siempre mediadas por el francés. La guerra resulta entonces el aparato que lleva el concepto de razón hasta los umbrales de la desnaturalización de lo humano; disciplinando cuerpos fríos e impermeabilizados contra el acoso del dolor, como estudia Ernst Jünger en su libro *Sobre el Dolor* (1934). Lejos de la ética, del coraje y la espiritualidad aldeana, la parte deshumanizada de la Europa militarizada entrena intermediarios locales que en *Emitai*, no serán ni asimilados a los franceses ni ya africanos, se identifican con el mandato imperial y sólo hablan su idioma nativo cuando el hombre blanco les pide hacer la traducción de las féreas órdenes, bajo la paradoja de que, luego, no sabrán leer una placa en francés. La dicotomía queda establecida por el lenguaje: mientras el comandante, a través de la palabra francesa, los incitará a la rendición, a estas palabras se le opondrán tradiciones, cánticos y danzas (las mujeres con las mismas lanzas en mano clausurando la ceremonia al final) que cohesionan al pueblo desde la lengua vernacular por un lado, y por el otro niegan la rigidez materialista de los hombres blancos de uniforme blanco, anó-

⁶⁸ Profundizar en *Cómo hacer cosas con palabras* (Austin, 1996).

malos, forzadamente insertados a romper una armonía terrenal y coral, de rigidez rematada por placas francesas en memoria de Pétain, jefe de estado del régimen.

El director mauritano Med Hondo en la mayoría de sus filmes hace referencia a esta dicotomía lingüística que oscila entre homologación-diversidad. Y si en función de la segunda resulta memorable su *West Indies*, sobre todo el rol del anciano, actor no protagonista de magnética presencia que interpreta al antepasado narrador en idioma creole, la castración de las numerosas lenguas vernaculares del África subsahariana queda expuesta en la notable escena inicial de *Soleil Ô* (título que hace referencia a una canción de los afroamericanos sobre dolor de la esclavitud, sobre sus ancestros arrancados de Dahomey y obligados a abandonar su tierra para el trabajo forzado en el Caribe). A través de una puesta en escena de función altamente simbólica, los jóvenes africanos se disculpan ante el padre católico por hablar lenguas autóctonas. El mismo disciplinamiento lingüístico y pérdida de tradición, será rematado en el film por una secuencia de corte más realista, en la que los nuevos trabajadores migrantes definidos como «*blanqueados y sometidos económicamente, pero aun así civilizados*» deberán aprender el lenguaje técnico del nuevo oficio urbano; el aula se vuelve nuevo espacio disciplinario, donde los postulantes deberán repetir un francés sin complejidad expresiva, sino simples definiciones de herramientas laborales, con el fin de que comprendan rápida y eficazmente su significado, aunque resuenen como significantes crudos, vacíos y alienantes.

La danza y la música como evocación multidimensional

Cuando Serge Daney (1979) observa al cine subsahariano⁶⁹ como «*un cine que es literal (y no metafórico), discontinuo (no homogéneo)*

⁶⁹ Aunque casi todos los ejemplos que utiliza para su estudio corresponden al bloque saheliano.

y verbal (en lugar de musical)»(p.53), apunta a desarmar un lugar común del espectador occidental: al contrario de lo que podría esperarse, el lugar que se le da a la música no es inconmensurablemente superior al de la palabra. Daney alerta que no debe esperarse del cine subsahariano un cine de danzas extravagante. Pero a nuestro entender, no resulta eficaz plantear como lo hace el autor francés la dicotomía palabra-voz/sonido-música. Las unidades expresivas, como vimos, resultan enseguida atomizadas y entremezcladas, o puestas en una relación voluntariamente contradictoria, con el fin de generar significados abiertos a la interpretación. Funcionan entonces desde distintos niveles. Es cierto que en los inicios de la filmografía de Sembène el mencionado recurso de la *voiceover* funcionaba como anclaje de significado, mientras que la música tan sólo puntualizaba una atmósfera, pero en sus siguientes filmes, y en los de otros autores, se observará un grado de experimentación cada vez mayor.

Comencemos primero por reconocer un patrón común: cada vez que la palabra se eclipsa, un dominio de posible resistencia se encontrará en la música, que converge como narración segunda tanto de forma intradiegética como extradiegética, para representar un ideal de liberación. Es común ver representados pueblos a los cuales les fue literalmente negado el derecho a la palabra, por poderes por un lado coloniales, como en *Emitai*, por el otro religiosos, como en *Ceddo*, donde la música cobra relevancia para alcanzar una expresividad oral superadora. Diawara (1988) mismo sostiene que la tradición *griot* aparece en el cine subsahariano desde un costado expresivo: muchas obras incluyen la danza, así como elementos musicales y folklóricos, con el fin de estructurar la trama, en un intento de reapropiación cultural. Pero el crítico maliense encuentra además paralelismos entre el cine saheliano y las formas de representación del teatro popular del África occidental *Koteba* (p.8)⁷⁰, sobre todo en sus estrategias

⁷⁰Diawara relea una opinión del estudio de Pierre Haffner «Essai sur les fondements du cinéma africain» (1978, p.61).

de manipulación del espacio-tiempo, aún bajo un paradigma de representación dramático, a través de la voz de los actores que reflejan la inmediatez de la acción narrativa. Por otra parte, el músico y compositor camerunés Manu Dibango, expone en cambio que *«lo especial de África es su larga relación histórica con el sonido y su capacidad de generar una comunión entre lo sonoro y lo visual, más fuerte que en cualquier otra cultura. El sonido lleva el ritmo y el movimiento crea las imágenes. La forma en que un africano se mueve en comparación con el medio ambiente es diferente de la concepción occidental»*⁷¹. Pero si es cierto que puede estudiarse esta musicalidad por fuera de los lugares comunes, la misma presenta diversas relaciones con la oralidad. Resulta, junto con la danza, un elemento recurrente en particular cuando es representada desde una breve suspensión narrativa, desde una participación coral aislada. Por momentos la música puede ubicarse en primer plano encabalgando el rol del narrador verbal, hipótesis sostenida por Tomaselli, al enunciar que si lo visual *«fragmenta la conciencia, situando al observador fuera de lo que ve»*, por el contrario la construcción sonora *«incorpora, ubicando al observador al centro de un mundo auditivo. Las culturas alfabetizadas, que hacen hincapié en lo visual, almacenan el conocimiento en documentos escritos o proporcionados por las tecnologías de grabación y recuperación. Las culturas orales, en cambio, codifican el conocimiento en la memoria comunitaria popular»* (Tomaselli y Eke, 1995. p.111). Esto se verá reforzado en la enorme variedad e inmediatez de las apariciones musicales, manifestaciones tanto magnéticas como a la vez fuertemente físicas, que buscan recuperar su origen sagrado y ceremonial, o bien vincularse al rito de pasaje o a expresión artística más que ritual, resultando un hecho de participación colectiva.

A pesar de encontrar en muchos filmes estrategias musicales heteróclitas, que hibridan sonoridades electrónicas como *Fin-*

⁷¹ Declaración recuperada por Graeme Ewens para *The Guardian*, en el artículo homenaje, publicado en ocasión de la muerte del músico, el 24 de marzo 2020 [Traducción personal].

ye, *Yeelen* y otros de la década de los '80, muchos exponentes del Tercer Cine saheliano se propusieron investigar la sonoridad perdida del África precolonial: volvieron a presentar sus propios instrumentos tradicionales, desde su ejecución e interpretación, con el objetivo de lograr una reapropiación que permita devolver cierta atmósfera ancestral a los relatos. Ya en *Borom Sarret* aparecía el recurrente uso del instrumento de cuerda *xalam*, originario de la zona del actual Mali y muy utilizado por los *griots*, para presentar el universo periférico, mientras que al entrar a los barrios altos la música subrayaba su occidentalidad acompañando el paneo por los imponentes edificios con el *bourrée* de Handel, para después dar lugar nuevamente al *xalam* cuando el protagonista vuelve a su barrio. La secuencia inicial de *Mandabi* se presenta en cambio a través de la *kora*, instrumento que marca el ritmo y otorga la plasticidad descriptiva de un comienzo que observa la elegancia del trabajo de los barberos. Esta temporalidad abstracta y lírica pasa a romperse con la aparición del dinero, cuando el protagonista Ibrahim, aún antes de ser presentado como tal, paga por el trabajo. El dinero eclipsará entonces la sonoridad autóctona, pasando a ocupar el centro de la escena ya a partir de la segunda secuencia, con la llegada del cartero que informará a las dos esposas del giro postal.

La segunda década de la filmografía de Sembène encarna un cambio en la utilización de la música. En *Emitai*, film compuesto por varias voces que producen dentro de la misma estructura diferentes tonalidades, que interactúan y se organizan, la música configura una forma polifónica; elemento de resistencia del pueblo *diola* frente al poder colonial, cobra el valor de diálogo o modo particular de interacción. A través de la misma los cuerpos son integrados en una comunión tangible, supera cada singularidad que la compone y se eleva, tras la yuxtaposición de *voices* y de expresiones diversas, hacia una concepción transformadora: el abandono de la vida individual cotidiana para una renovación colectiva. La escena en que los aldeanos levantan el cuerpo herido

al ritmo de una sonoridad hipnótica, por ejemplo, o bien el canto elevado por las mujeres, de rol activo en la sociedad, responsables de la sustentabilidad de la aldea y del cultivo del arroz, tras haber sido tomadas prisioneras con sus niños y obligadas a sentarse bajo el sol, condenadas al silencio. La música resiste ante la presencia represora del colonizador, y se seguirá entonando a pesar del pedido de la autoridad. Como queda aún acentuado por las estrofas del ritual fúnebre realizado por los ancianos (los hombres jóvenes fueron todos enviados al frente en Europa), cuya celebración será negada por el comandante colonial. La música entonces, desde el canto a la ancestral percusión, censurada e incomprendida por los militares europeos, se corporeiza en el film posibilitando contactos de carácter espiritual, como la danza para convocar a los dioses, representados mediante máscaras fuera de foco, o el llamado a los ancestros para curar al pariente herido en batalla.

El film *Xala*, que abandona la comunidad aldeana de *Emi-taiï* para volver a la metrópoli, comienza con fuertes sonidos de percusión para presentar al primer africano en ocupar la presidencia de la Cámara de Comercio de un no identificado país independiente: un comienzo aparentemente heroico y solemne donde la danza es alternada por el despojo, tras el cambio, de las estatuas europeas y objetos del edificio, que serán sustituidos por elementos locales. Pero nada cambiará: los dirigentes europeos seguirán presentes como personales consejeros, extrañas y perturbadoras presencias que observarán los acontecimientos sin emitir palabra alguna (tal como mudos eran los dos inquietantes europeos que merodeaban la sabana en *Ceddo*, que sólo en un segundo momento identificamos como sacerdote y esclavista, ambos en excelentes relaciones con el rey local). En el comienzo de *Xala* la música autóctona cobra entonces un tono paródico, al reforzar una continuidad exacta con los comportamientos y principios del pasado colonial, intereses individuales y corrupción. Lo que vuelve la secuencia engañosa. Pero en *Xala* la música también adoptará el rol de la resistencia autóctona: los mendigos, corridos

de la enunciación y silenciados, obligados al exilio y a la marginalidad (comenzarán a hablar tras el arreglo de cuentas final, que los elevará a una relación de poder superior), son sujetos subalternos que en principio logran expresarse sólo mediante la música extradiegética que los acompaña, y acentúa encuadres de fuerte valor inicial que presentan al ciego Gorgul: secuencia que, en oposición a las dedicadas al rico protagonista, representa aún los valores de reconcimiento intersubjetivo y solidaridad ritual de la comida compartida, composición que retóricamente volverá a presentarse en la secuencia de desenlace en la casa del protagonista. A través de la música, la enunciación equipara al marginal a su contraparte opulenta. Tal como en el primer *Afrique Sur Seine* de Vieyra, donde la imposibilidad de una reapropiación territorial desde las amplias avenidas de la París monumental era compensada a través de una musicalidad fuertemente africana, y como ya ocurría en *Mandabi*, donde la carta del sobrino Abdou disparaba el montaje a París, viéndose la Torre Eiffel y otros hitos acompañados por una música de fuerte resonancia subsahariana. Si los personajes de Sembène internalizan lo social y operan como reflejo del colectivo al que pertenecen, es sobre todo en la música donde se ampara la enunciación para oponerse a la «lactificación alucinatoria», como la llamaría Fanon, de los protagonistas. Esta hipótesis sobre *Xala*, será validada por Fischer (2011), quien va aún más lejos al observar que los vínculos con la oralidad del film deben entenderse principalmente desde su particular relación con la música, que arrastra el discurso sonoro hacia lo performativo, concibiendo un espectador oscilante entre el dominio oral y el dominio letrado, perteneciente a la burocracia urbana europeizada.

De un modo similar en Hondo, la música resulta para el migrante protagonista de *Soleil Ô* el único refugio emocional en su camino de violenta concientización, y la misma función retórica tendrá para los disciplinados soldados africanos del ejército francés en *Sarraounia* (1986). Film, este último, que aún comba-

tivo queda temporalmente alejado de los principios del Tercer Cine. En una estructura ya de cuño espectacularizante, tanto la música como la danza resultan elementos descriptivos autóctonos, de expresividad incontaminada, funcionando como suspensión de la progresión dramática. La columna sonora cantada en directo vuelve a ser motivo de resistencia y de revalidación de propios orígenes olvidados, y cantar puede ser un alegre súbdito del reino saheliano o un perturbado soldado africano del ejército francés. Los cánticos se subordinan a la diégesis, pero se corren recuperando una matriz primordial, un vigor con el que se desempeñan estas prácticas en la vida comunitaria (comparable al *gestus* brechtiano). Este recurso aparece entre otros autores, de forma muy evidente en muchos filmes del nigerino Alassane, por ejemplo, *Toula* (1973) o *FVVA: Femme, villa, voiture, argent* (1972), donde la música pareciera tener la función de interrumpir la narrativa ficcional, revalidando la lógica de una suspensión descriptiva y atemporal, propia de la contemplación tradicional.

La resignificación del elemento musical llegará a su quintaescencia en *Ceddo*, film en el que el propio Manu Dibango compone una sonoridad híbrida, mezclando resonancias eclécticas, incluso anempáticas. Subraya el distanciamiento frente al sufrimiento solitario de los encadenados esclavizados, homológándolos desde una canción *gospel*, en lengua inglesa, paradigmáticamente vinculada a la trata hacia América. La construcción musical configurada por Dibango, que cuenta con referencias también inherentes al *soul* y al *jazz*, permite abrir centrifugamente el film hacia aspectos causales y tentaculares de la historia. Mientras el sintagma visual apela al fuera de tiempo de la era precolonial, el sintagma sonoro se extiende hacia el futuro diaspórico, subrayado por la aguda observación de Daney (1979), al sostener que en el film: «*la música (espirituales negros, balafones, coros que evocan el jazz libre) no tranquiliza, exalta ni dramatiza, sino que tiene sentido. Por una vez, la música de cine tiene algo parecido al*

sabor de las cenizas. Porque esta es la música que la gente ceddo y sus hijos harán más tarde, en otros lugares: en los Estados Unidos, en Brasil, en el Caribe. Y aún no lo saben» (p.53). La música entonces puede disgregar al presente representado y ampliar las capas temporales. Una función similar la observamos en *West Indies* de Med Hondo, quien retoma sonoridades afrocaribeñas para trazar un correspondiente paralelismo histórico sobre la diaspórica dispersión mundial del africano: la canción principal, de los africanos en el barco hacia América, pasará a cristalizar la reivindicación histórica. Así como ocurre en *Le Retour d'un Aventurier* de Alassane, que invierte el recurso desde el presente: el paisaje saheliano en la secuencia de títulos es acompañado por una música *country*, de popularidad folklórica estadounidense, que tendrá un rol anticipador y se volverá *leitmotiv* de una obra que explicitará el vínculo con el repertorio sígnico de la norteamericanidad.

La occidentalización musical utilizada como elemento contrapuntual se verá sobre todo en *Touki Bouki* de Mambéty y los dos *leitmotiv* que acompañarán el recorrido. Primero el glorificador «*Paris, Paris*» de Josephine Baker, cantante afroamericana naturalizada francesa, que tendrá una función anempática en el merodeo urbano subrayando la meta con la que sueña Mory. Sonará primero tras el abandono del campo de baobabs al ir hacia la capital junto a Anta, dando paso al núcleo soporte del film. Luego, mientras Mory sigue al baúl azul, y en su autoelogio interior menciona los principales hitos turísticos de su meta, únicos conocimientos de la ciudad de la luz. Finalmente, tras su paso por la agencia de viajes, en el acercamiento a la zona del puerto y al quedar Anta sola en el barco. En cada caso, el choque entre imagen y punteo musical posibilita la aparición de conceptos extra-textuales. Otro *leitmotiv* será el célebre romance de fines del '700 «*Plaisir d'Amour*», que acompañará sobre todo las secuencias del encuentro con el bienestante y *bon vivant* Charlie, también marginalizado por su orientación sexual. Ambas melodías francocéntricas contrastan con lo que vemos, cobrando tintes irónicos des-

de su origen extradiegético. Himnos de glorificación conformista que en episodios de *Emitai*, *Safrana*, *West Indies* y *Sarraounia* se dan de manera intradiegética.

Pero los *leitmotiv* musicales no sólo cumplirán esta función irónica desde lo occidentalizante, sino que pueden también anclarse a sonoridades tradicionales, atarse a un personaje y tener un rol anticipador en el curso de la trama, como en *Niaye* de Sembène, donde la esposa del jefe aldeano aparecerá acompañada por un *leitmotiv* de carácter ritual, mientras que a los otros personajes se les adjudica una rítmica de tonos menos solemnes, definiendo desde las musicalidades cada estatuto inicial. Este recurso musical encuentra su memorable continuidad en el film *Toula* de Moustapha Alassane, donde la protagonista será acompañada por el bellissimo cántico que lleva su nombre, desde su presentación hasta las escenas que anticiparán la fatídica decisión: esperar a su amado o entregarse al sacrificio sagrado para salvar a su pueblo. En *Touki Bouki* se alternan las mencionadas canciones francocéntricas a sonoridades autóctonas reveladoras: la flauta inicial y los sonidos de percusión del *djembé* producen un efecto hipnótico y magnético, a la vez que se direccionan hacia la exploración de una sonoridad total. Desde un punto de vista musical también podrán leerse momentos que tendrán la función de eclipsar el realismo para dar paso a la fantasía, como la larga escena de valor irónico, entre los pastizales secos, donde los habitantes locales liderados por la tía, bailan ante el «héroe» Mory.

La danza, ritual interpretable como microcosmos de un fenómeno social más amplio, no implica sólo el baile o la sincronización con el canto, es un evento total de fuertes implicancias con la oralidad. Como lo es también la lucha tradicional senegalesa y maliense (*laamb*), de origen *serer*, a la que Mambéty dedica una secuencia central. Cuando durante el merodeo urbano Anta y Mory llegan a la arena de Dakar y ocasionalmente se encuentran con la lucha, el sonido ritual se alterna entre lo intradiegético y lo extradiegético: en el estadio resuenan los *djembé* (como

también se apreciará en una escena inicial de *Sarraounia* de Hondo), pero luego la cámara mostrará a la serie de tambores sin músico alguno tocándolos, por lo tanto, el sonido no tendrá su correlato en lo visual y pareciera emerger de otra temporalidad.

La lucha senegalesa, prohibida durante la colonización y profesionalizada tras las independencias, ya ancestralmente era acompañada por cánticos y música, y anticipada por una performance oral por parte de cada luchador⁷², llamada el arte del *bàkk* en la que este último presentaba su habilidad ejecutando un elogio de sí mismo (bajo la forma de la narración poética o cántico). La presentación debía imponer temor y elevar su propia casta, aunque no se excluían frases de respeto hacia el rival. La lucha es un arte que condensa entonces múltiples planos de expresión: la oralidad, el movimiento y choque corporal, la musicalidad, la construcción sonora ritual, elementos no aislados sino fundidos en un performativo lenguaje ritual. Podríamos aventurar que la tentacular construcción sonora de *Touki Bouki* presenta sonidos propios del arte total de la lucha senegalesa, de forma literal y metafórica. Metafórica al analizar por ejemplo su secuencia inicial, donde una realidad desafía a la otra de forma corpórea. El comienzo sintetiza el ritmo del combate entre la atracción de la tradición pastoral y el centrífugo deseo capitalino (París como *afuera del afuera*): se parte del instrumento de viento inicial de connotación aldeana pero también ceremonial, anclado al folklore y sumado al sonido de bueyes que lo acompañan. Sonido que intensifica un tiempo *otro* más allá de lo que visualmente percibimos, un clima idílico del Senegal profundo, casi salido de una memoria atemporal. Este idilio, cuya imagen muestra un nene guiando una boyada, será luego roto y «profanado» por las maquinarias del matadero e incomprensibles frases de sus trabajadores. El sonido de los bueyes se vuelve un horroroso lamento. La

⁷² Para profundizar ver M'baye (2013) *Verbal and Acrobatic Strategies in Senegalese Wolof Wrestling*.

flauta recompondrá la calma, fundiéndose, con el sonido de la motocicleta de Mory en fuera de campo, mientras la imagen sigue mostrando, más cerca, al nene sobre la pequeña vaca. Luego la irrupción de Mory de espaldas a cámara, sobre su moto aún tapada por su cuerpo, observado por una multitud de pasantes y niños que correrán tras él como si fuera objeto de espectáculo. El plano tendrá un rol anticipador: la narración deberá seguirlo y pronto producirá una transición hacia una curvatura más urbana. La aparición de la calle asfaltada terminará de confirmarlo. Su moto preserva el signo de los dos cuernos de buey ubicados en la parte delantera del manubrio, a demostración de que su fuga y búsqueda de modernidad, no podrá eludir de una fuerte conexión con la tierra. Esta construcción sonora es simbólicamente congruente con la de la lucha senegalesa al ser capaz de sacralizar o profanar espacios, corporeizarlos y rivalizarlos, como opuestos que se tocan pero que a la vez encuentran una síntesis en un personaje contradictorio. El choque sonoro reaparecerá en la secuencia de desenlace como lucha entre la bocina del barco y el mugido del matadero. A lo largo del film, encontramos sonidos literales propios de la estructurada disciplina de la lucha senegalesa, estrategias asimilables a sus ritos y ceremonias, un núcleo soporte destinado a la colisión de dimensiones sonoras, tambores que acompañarán la acción de Mory, silbidos y llamados de atención de quienes buscarán «arbitrarla» y frenarla, mujeres que le cantan para darle coraje (como en el *baccou*, cuando su tía corea el elogio de sus proezas), su propia voz en *over* que, entre varias transformaciones, agradecerá a percusionistas y *griots*, glorificando su condición de guerrero al imaginarse derribando rivales mediante la fuerza de sus ancestros. El Mory luchador oscilará entre un viaje frustrado y un destino autóctono, hasta que su cuerpo desnudo caerá sobre la arena.

La oralidad en el contenido

Si observamos el plano de la historia, cabe concentrarse en aquellas narraciones que presentan hechos de un pasado ancestral, así como mitos atemporales capaces de acarrear ejes de lo épico y lo fundacional, temas recurrentes en la literatura oral, a los cuales dedicaremos una amplia sección más adelante. Por ahora baste con decir que la oralidad configura relatos históricos, desde la epopeya de Sundjata, fundador y primer *mansa* del Imperio de Mali, rival del rey brujo Soumangourou, que presenta su exilio, su formación personal y su regreso al reino *mandé*. Esta y muchas otras narraciones orales, preparadas por sabios y personas con enorme precisión y memoria, podrán ser leídas desde la dicotomía de *fadenya* y *badenya*, como marco de lectura de los conflictos generacionales. El concepto de *fadenya*, expuesto en el primer apartado de este capítulo, moviliza historias ancestrales propias del corazón del Sahel, como los ritos de pasaje y las narraciones épicas *mandé*, mientras que la búsqueda de equilibrio oscilará entre estos dos polos, ambos con cualidades positivas y negativas, sobre los que también se construyen los estatutos de los personajes cinematográficos del cine saheliano. Junto a las peripecias históricas, la oralidad recupera aspectos rituales de la tradición fundacional, como se ve en *L'Éxilé* (1980), último film de Ganda, o *Sarraounia* (1986) de Hondo, reina *hausa* del pueblo animista Azna que da el título a la obra, que por mucho tiempo quedó fuera de las narraciones escritas, pero aún sobrevive en los relatos orales. Propio de la oralidad es también el acto de rescatar aspectos simbólicos, etiológicos o cosmogónicos, presentes en muchos filmes mencionados hasta ahora, que serán retomados.

Sin dudas, el gran protagonista de la tesis oral, quien aparecerá en muchos filmes sahelianos, representado incluso desde cierta ambivalencia, es el *griot* mismo. Observando ya sea su literal figura, como aquellos personajes que mediante evocaciones, proverbios y preguntas retóricas fieles al relato oral, se com-

portarán como tal, cobrando especial relevancia para el destino de quienes los acompañan a lo largo del relato. Personajes capaces de manejar múltiples funciones de la palabra, sistematizadas con minuciosidad por André Gardies (1989) en su capítulo «*Espaces de la parole*» (p.107-137), texto que tocaremos sólo de forma tangencial, pero que al mismo tiempo se verán también representados mediante aspectos negativos, sobre todo cuando la figura del *griot* aparecerá adaptada al núcleo urbano, perdiendo su integridad o figura de sabio y orador, para correrse hacia la charlatanería y el oportunismo.

Ya en las primeras dos obras de Ousmane Sembène, *Borom Sarret* y *Niaye*, aparecen evidenciadas de forma explícita las perspectivas opuestas desde las que se puede representar al *griot*. El de *Borom Sarret* es caracterizado en la secuencia central de la plaza: bien vestido, vanidoso, enérgico, juega un valor de oposición con la humildad y desnutrición del carretero que, por un instante, se deja encantar por su arte. Esta oposición, como observa Diawara (1988), queda incluso reforzada por la posición de los encuadres y sus cortes, con el *griot* en contrapicado, que concluye su breve y glorificante narración tomando el poco dinero que el carretero pudo ahorrar. Es la única vez que veremos nuestro protagonista reír, pero también el único momento en que el dinero deja de ser un gran fuera de campo, mencionado pero no visto, pasando a reforzar su presencia en dos planos donde pasará de la mano del carretero a la del ostentoso cuentacuentos; rematando el concepto, desde su ausencia, en un tercer plano contiguo donde el lustrabotas de la plaza no será pagado por su cliente. El *griot* de *Borom Sarret* convierte entonces su tradición en oportunismo, abandonando el carácter mítico y trascendental de su milenaria figura. Una escena parecida podemos también apreciarla en *Baara* de Souleymane Cissé, donde el *griot* y sus dos cantantes reciben una buena suma de dinero, elemento también subrayado por la duración del plano, por parte del corrupto patriarca al lograr distraer a los dirigentes de fábrica textil durante el día.

Pero el *griot* de *Borom Sarret* queda más impreso, al resultar hábil en aprovecharse de la ingenuidad del protagonista creyente, en oposición al carácter concreto de la más realista esposa del carretero, quien entiende que se debe luchar por el dinero sin exclusión de glopes. Si bien es cierto que es la metrópoli el elemento entrópico que destruye la integridad del *griot*, esta visión no será siempre idéntica en Sembène: la dicotomía metrópoli/vida rural, en su último film *Moolaadé* de denuncia contra la práctica de la ablación, tendrá por ejemplo una relación invertida y pasará a ser el espacio urbano el ámbito de mayor sabiduría.

Pero si en *Borom Sarret* el *griot* sumergido en el espacio de modernidad es autoralmente condenado, la figura pasa a ser recuperada de forma cercana y empática en su siguiente y más misterioso cortometraje *Niaye* (1964), adaptación de su novela Blanche-Genese publicada por la revista *Présence Africaine*. El film, que al principio pareciera adoptar un corte documentalístico casi flahertyiano, desde los créditos que anuncian la participación actoral de los habitantes de la aldea Keur Haly Sarrata, tomará enseguida una curvatura dramático-ancestral, al representar con astuta esencialidad narrativa el tormento de la mujer del jefe de la aldea, tras el incesto entre su soberbio marido y su propia hija. El drama será analizado en presencia, como antes mencionado, por el *griot* Dékié, quien derivará una atmósfera ficcionalizante propia de la narración mítica. Como buen *griot* no traduce los hechos como relato de crónica, sino que lee atemporalmente las actitudes de sus compaisanos y las dinámicas de la aldea. Siendo un poeta crítico, es la persona adecuada para contar la historia de su pueblo, pero a la vez sufre por la misma. Testimonia acontecimientos que otros ocultan, acentuando su integridad moral y elevándose a conciencia del propio pueblo. Dékié toma entonces una posición clara y sobre todo libre en la propia narración, ubicándose tanto afuera como adentro de los acontecimientos.

Esta libertad también será acentuada en el complejo personaje Jaraaf de *Ceddo*. Efectivo maestro de ceremonias de esa suer-

te de «tribuna abierta» circular que es la plaza central, es quien conoce cada rol de los integrantes de su colectividad y funciona como intermediario por excelencia, participando activamente de la discusión y poniendo el arte total del *griot* al servicio de la misma. Tanto el *griot* de *Niaye* como el de *Ceddo*, entonces, son ajenos a la cuestión económica, intervienen en múltiples sectores de la sociedad en la que habitan y sus propias acciones y sugerencias tendrán un impacto en el pensamiento religioso, político y social. Jaraaf, inicialmente reconocido por la comunidad presente y capaz de incorporar la voz de las minorías, será progresivamente sustituido por el fiel asistente del imam, Babacar. Su presencia, signo de una sociedad política y discursivamente vital, mediante el reemplazo la función cambia, tal como analiza Daney (1979): «*Babacar habla por orden del imam, quien supuestamente habla en nombre de un libro (el Corán) que conoce de memoria. Pero un libro no es nadie. Esta transferencia vertical del discurso reemplaza la circulación horizontal de la lengua africana*» (p.53). El discurso religioso, entonces, castra la libertad lingüística, como veremos más en profundidad en el apartado siguiente.

Abandonada la aldea tradicional, en la gran ciudad el rol del *griot* será analizado de forma ambivalente por los directores sahelianos. Sidney Sokhona le dedicará en *Safrana* una interesante escena a la cuestión del *griot* metropolitano. Para la primera generación de migrantes, el *griot* implica un contacto con la propia tierra, y es desde la nostalgia que este último forja una estrecha relación con la joven madre y otros amigos. El más anárquico-materialista Mamadou, representante de la segunda generación, lo considera en cambio un estafador y se concentra en su lucha social presente, más preocupado por su condición de migrante explotado en Francia y por los problemas de sus pares: la integración, la alfabetización francesa de los adultos, la inoperancia de los sindicatos, el racismo y sus causas. El olvido de la tradición africana, sin embargo, le resulta un peso y su respuesta «*soy africano y respeto la tradición africana*», resuena como un intento

conciliador frente al desarraigo y al exilio, aceptando la presencia del *griot* en la casa como la instauración de un efímero micro-mundo donde, al menos por un instante, se vuelve a su filosofía ancestral, al propio idioma y a las propias sonoridades.

Desde el contenido de las narraciones orales, el *griot* puede asimilarse o cuestionar a los referentes políticos, económicos, religiosos, presentarlos desde una postura satírica y casi paródica, al contrario de la solemnidad y reverencialidad a través de la cual estas figuras son abordadas por algunos principales exponentes de la literatura del Sahel. El propio Sembène en el final de *Xala*, transforma al mendigo en relator popular de las maldades públicas y privadas del patrón El Hadji, quien pierde todo pero está dispuesto a albergar en su casa la multitud de proletarios que desprecia, con el fin de que le quiten la maldición del *xalal* impotencia temporánea, que connota esterilidad. Sólo al final descubriremos la misteriosa proveniencia de la maldición que sufre. Sembène construye un desenlace de fuerte anclaje con el tópico de la oralidad, centrado en la fuerza de un relato sobre la vanidad humana, lleno de dispositivos orales como proverbios y moralejas. Si la ciudad y quienes la dominan resulta castradora, el relato justificará la venganza social en acto. Ante el riesgo de perder su *status* a ojos de su comunidad, El Hadji acepta la humillación frente a su primera esposa, la única de sus tres que le terminará siendo leal, y se somete a la palabra de los mendigos. Palabra que por todo el film les había sido negada, y que ahora puede volver no sólo en su connotación vengativa, sino sobre todo, en su fuerte vínculo con la lexicalización del pasado y de sus elementos rituales.

Pero será justamente en el film *Jom* (1981) de Ababacar Samb Makharam, donde el protagonismo del *griot* contemporáneo configurará la propia estructura del film y romantizará hitos del pasado para poder leer políticamente el presente. El título *Jom*, intraducible al español como muchos otros títulos del cine saheliiano, remite en *wolof* a la virtud elevada que se debe preser-

var y en la que debemos ampararnos, como protección de los males contingentes; condensa la autoconciencia, el respeto por los otros, la dignidad, el coraje, virtudes personales y sociales que se adquieren con mérito y que son proclamadas por el *griot*, elevado en el film a una suerte de guía popular. «*Quien no lo tiene, está perdido*» explica el mismo en el film, «*un ser sin jom, es como un barco sin timón*». Mientras el presente oscila entre huelgas fabriles y el pedido de aumento de salarios, con el patrón Diop que busca corromper a través de dinero o promociones a los líderes de la huelga para tapar su afán revolucionario y comprar su dignidad (su *jom*, justamente) yendo a visitar a sus familias, el *griot* funciona en el film como puente para evocar metanarraciones pasadas de cierta similaridad, como ya ocurría en *Deela ou AlBarka le Conteur* (1970) de Alassane. Volviéndose un metanarrador que interroga el pasado y enfatiza dos grandes momentos del mismo, explicando al presente desde el aprendizaje o la moraleja de dos relatos de virtud y autenticidad, donde el *jom* será el elemento trascendente y central⁷³.

Primero, articula la desacralización de la ley europea impuesta, encarnada en la lucha del príncipe *wolof* Diéri Dior Nde-lla contra el sometimiento colonial; su rechazo a colaborar con las autoridades lo lleva al asesinato de un administrador francés. Buscarán capturarlo vivo, pero acorralado, se suicidará para mantener su dignidad. El *griot* protagonista, mientras los oyentes lo escuchan admirados, se define como *trovador*: «*mi memoria y mi verbo son mis herramientas. Sólo canto lo que es hermoso y majestuoso*». Los oyentes lo respetarán, pero a la vez asombrados dudarán de la verosimilitud de sus narraciones, y aquí el *griot* se justifica diciendo que no es como un libro frío y racional sino «*emoción e*

⁷³ Observa Mbodji (1989) en su crítica a *Jom* en *The American Historical Review*, que por los años de lanzamiento del film el eslogan oficial del gobierno de Senghor era «Jom, Kersa, Mun» (dignidad, moderación, paciencia), por consiguiente, la obra fue percibida como defensora de las políticas senghorianas y de su visión histórica de la tradición.

imaginación: la memoria del pueblo y de la historia soy yo», validando la misma postura del propio Dékié de *Niaye*.

Luego de un núcleo central dedicado a la huelga presente, el *griot*, contratado en una fiesta tradicional de la familia bienestante, volverá a actualizar la historia de una bailarina de la década de los '40, Koura Thiaw, dando lugar a un relato de cajas temporales yuxtapuestas alrededor del mismo problema: la relación de poder. En el segundo relato el *griot* se concentra en un contexto de sequía que dispersa a las familias aldeanas como la arena, narrando un espacio deshabitado, a causa de la migración de los jóvenes a las grandes ciudades. La imagen validará el espacio evocado por las palabras, durante la espera de la feliz unión entre tierra y lluvia, indicada por el patriarca de la aldea, que pide a los jóvenes obrar según el *jom*, al decidir partir hacia otras metas; específicamente a la ciudad de Saint Louis, antigua capital al noroeste de Senegal, donde se encurvará el relato. Allí la bailarina Thiaw expondrá por un lado de forma satírica la pereza y vanidad de las mujeres aburguesadas y explotadoras, pero a la vez defenderá los derechos de las mujeres trabajadoras, restituyendo la dignidad a las humilladas, volviendo su canto un canto de revuelta. El *griot* de *Jom* no sólo se muestra hábil al crear metanarraciones que actualizan el pasado al presente y estimulan la conciencia revolucionaria de sus oyentes, sino que encarna él mismo la propia revolución, al rehusarse cantar para el director general bienestante que lo contrata, implicando que el cambio hacia la reestructuración de una conciencia que piense colectivamente la nueva sociedad no sólo depende de su voz, sino también de las acciones individuales.

Si el *griot* de *Safrana* instaaura África en Europa detentando por ende un poder local, entre admiración y nostalgia, mientras que el mendigo final de *Xala* cumple una función ritual al desmitificar el poder patriarcal, el *griot* de *Jom* puede leerse como una concreta síntesis entre ambos. Por otra parte, si en *Xala* de Sembène todo rota alrededor del dinero (o del poder, inseparable de

este último), y ahí encontramos la causa de la maldición del título, el gesto a la base del film *Jom* es rechazar el mismo, en tanto vinculable a actitudes mezquinas que pueden, justamente, romper el *jom* volviendo a la persona indigna.

Para concluir, cabe destacar que tanto *Wend Kuuni* como *Yeelen*, los dos filmes elegidos como cierre de la etapa del Tercer Cine, presentan el tono de una fábula o narración mítica. Pero si el primer film es en concreto la adaptación de un relato oral, y permite desde el tono y su estructura episódica plasmar una forma propia de la oralidad, es en el segundo donde la oralidad aparecerá precisamente explicitada en el nivel de la historia. A pesar de presentar una narrativa lineal, *Yeelen* mezcla y sintetiza con hábil continuidad narrativa un amplio abanico de tradiciones y mitos orales del Sahel, dándoles una imagen y homologándolos a una trama aún orgánica. Lo autóctono se vuelve elemento narrativo con finalidades más explicativas que militantes, hacia una suerte de adecuación a la occidentalización de su público, actitud acentuada a la hora de exhibir creencias tradicionales y elementos de valor antropológico bajo una óptica ilustrativa, sintetizando un patrimonio de saberes *mandé* abordados de forma más universal, oscilando ambiguamente entre historia y mito. Si su comienzo resulta didascálico perdiendo literalmente el tono oral para pasar al lenguaje escrito (tal como en *Finye*, también *Yeelen* instaura el tiempo sagrado a través de explicaciones gráficas: el primero sobre las fuerzas de la naturaleza, el segundo sobre las tradiciones *bambara*, en una secuencia de cuatro ideogramas que resumen y especifican el significado del mito del Komo, el Koré como última sociedad iniciática, el ala de Koré y el Kolo-nkalanni, pilón mágico); su núcleo soporte da pie a la trayectoria errante de Nyanankoro congruente con un camino estructurado, casi prefijado, con características propias del héroe trágico (aunque sus elementos intrínsecos, de la *hybris* a la *anagnórisis*, pueden ser más bien identificados en su padre Soma). A nivel general el film adopta un comportamiento más literario y cargado de

elementos extrínsecos a los principios del Tercer Cine, pero a nivel específico, en cambio, presenta aún escenas de valor autóctono que se radican y pueden vincularse a la fuerte referencia de la tradición oral.

Fundamentalmente, observamos en *Yeelen* el ritual de la oralidad explicitado en dos escenas: primero, la reunión en el bosque de los sacerdotes detentores del saber del Komo, donde el personaje de Soma construye la narración sobre su hijo designándolo a través de proverbios, metáforas, repeticiones, dispositivos mnésicos que dan lugar a formas lingüísticas rituales, destinadas a justificar su futura acción. Alrededor suyo, los sacerdotes del Komo se expresan a través de cantos y versos solemnes, con un lenguaje propio de la invocación, la personificación, el vocativo, las aliteraciones, onomatopeyas y otras expresiones enfáticas, entre agudas y guturales, a reforzar las palabras emitidas por otro. A pesar de la particular rítmica sonora, la reunión se asemeja al consejo de ancianos, aquella instancia mediadora entre el mundo de los vivos, el mundo de los ancestros y el de los espíritus, pero también espacio en el que la palabra cobra alcance social, donde se toman las decisiones más importantes sobre urgentes y concretos problemas de la cotidianidad material. Como la decisión debe ser tomada de forma unánime, en el atemporal consejo se deben convencer todos los indecisos mediante grandes capacidades oratorias. En este sentido, gran importancia se le da a la figura del anciano, detentor del saber porque más cercano al mundo de los ancestros. Si en *Den Muso* Cissé analizaba la sacralidad de la palabra en el consejo de familia, esta mantendrá su función referencial también en *Baara* y *Finye*, que construyen espacios de reunión y debate político, volviéndose luego comunitariamente mágica y cifrada en la mencionada escena de *Yeelen*. La estructura formal de esta escena se retrotrae más a la ancestralidad del consejo aldeano: el maestro del Komo se acerca contemplativo, mientras alrededor sólo suena la naturaleza; en silencio se acomoda en el círculo mágico donde se localiza el Gran Consejo, detrás del

cual aparecerá la estatua ya vista en la secuencia inicial, mudo testigo de los acontecimientos. Luego del ritual con la cerveza de hijo, da la palabra a Soma, quien explicita ante sus pares la búsqueda del hijo, traidor de las leyes del Komo. El espacio se convierte en un lugar de debate: cada enunciado expuesto por los ancianos refuerza al anterior, se busca una conciliación global alternando narraciones paralelas (entre las cuales se enuncia la desaparición –literal, y por ende de la propia historia– del tío Bafing), relatos históricos, fundacionales, simbólicos, comparativos se encabalgan, concluyendo el ritual invocando la protección del Komo. Las distintas palabras y los repetidos sonidos, sincronizados, puestos en serie y acelerados rítmicamente, se vuelven un canto hipnótico fiel al carácter del rito sagrado.

La segunda escena en *Yeelen* que representa el ritual de la oralidad es la charla, o más bien monólogo en el país *dogon*, entre el sabio tío Djigui, gemelo de Soma, Nyanankoro y Attou, luego del baño purificador en la cascada. Bajo una luna plateada, tras un corte abrupto que aleja a los tres personajes de cualquier ruido de civilización, el tío, engegucido en juventud por la ira de su padre, da pie a una narración legendaria reforzada por la naturaleza silente y a la vez llena de murmullos. La escena, desde el pausado tono oral a través del cual vehicula la sabiduría sagrada, resulta opuesta a la anteriormente analizada. La noche es el momento en el que emergen las preguntas identitarias, espirituales, metafísicas: el tono es grave, de reverberaciones atemporales, se expone no sólo la maldición de la casta, sino las responsabilidades presentes y pasadas del propio pueblo, allí donde la historia cobra la forma del mito. Alrededor del fuego, oímos el monólogo de Djigui que primero utilizará la palabra en su función concreta de atestiguar, anunciando el embarazo de Attou, designando bajo buen augurio el destino del futuro hijo como continuidad de los Diarra, cordón umbilical del pueblo *bambara*, su dinastía real muchas veces celebrada por la épica oral saheliana. Sin embargo, su palabra se volverá luego interpretativa, al conjeturar signos vinculados al frágil destino de los *bambara*, dándole un fuerte peso

al poder simbólico de sus sueños, fiel a la tradición de muchos pueblos subsaharianos. Finalmente, su palabra será también anticipadora: un relato sobre la «*mutación profunda*» que sufrirán sus descendientes, «*reducidos a la esclavitud, rechazarán su raza y su fe*»; transformación epocal causada por quienes codiciarán sus tierras, que como previsión connota a la distancia la única irrupción discursiva de la colonización europea en este relato atemporal. Tal como la *voiceover* de Wend Kuuni, es nuevamente relato oral la instancia que desde los albores del tiempo histórico anticipa al hombre blanco. Pero el relato de Djigui tendrá un cierre conciliador al enunciar que toda desgracia puede volverse beneficiosa. Antes que en la acción, es primero verbal el ámbito donde se separa la codicia de Soma y de su círculo, en consolidación del antiguo autocrático uso del saber, y el deseo de Djigui, Nyankoro y su futuro hijo para un saber compartido e igualitario. Cada palabra descansa sobre su compleja cosmovisión para revelar su estructura y significado.

La espiritualidad

En radical oposición al carácter concreto de la errancia, emerge otra categoría representativa, otro polo o tercera posibilidad temática que caracteriza un común foco de interés del cine saheliiano, ya no vinculable al «materialismo» del presente postcolonial, sino más bien medible según ancestrales cultos y heredadas formas de interpretar el mundo: la espiritualidad. Fenómeno vinculable a esa común percepción o contacto con *algo* superior a la naturaleza tangible, que causa fascinación y terror, y puede indicarse como un *a priori* verificable en múltiples culturas alejadas espacial y temporalmente. La creencia acerca de un «*totalmente otro*»⁷⁴ en contacto con las entidades físicas. En el África subsaha-

⁷⁴ Para parafrasear una expresión de Rudolf Otto, teólogo protestante alemán.

riana, esta espiritualidad está presente desde los albores de las primeras sociedades tribales, en el corazón de las culturas de cada rincón más disperso del continente, desarrollada mediante ese proceso por el que el ser humano fue relacionándose con su entorno, representando al mundo circundante desde primeras formas o estructuras rituales y mágicas, en contacto con un nivel de *realidad* más profundo. Un complejo, pero ordenado sistema de instituciones y rituales, no aislado sino con una amplia serie de similitudes entre etnias de la región.

No es nuestra intención debatir su génesis, sí nos interesa constatar que, para el sujeto tribal, arrojado a la cultura, el universo alterna o yuxtapone el principio espiritual y el aspecto concreto de cada entidad. Percepción que se mantuvo en los milenios y que aún sigue determinando rasgos fundamentales de la vida subsahariana. En varias tribus encontramos fenómenos similares: se puede comprender al sujeto subsahariano desde su percepción de la presencia de un universo contiguo, independiente y a la vez muy cercano a lo concreto, que ha dejado su huella en la conciencia. Dando lugar a presencias personificadas, el universo espiritual se vincula al elemento mágico que permite el contacto, y no tiene vínculos con aquello que hoy el Occidente post-helénico entiende comúnmente por *alma*, más que la referencia a ese polo intangible que se percibe en paralelo a lo corporal.

La compleja representación de esta percepción, en sus varios matices y progresivas ramificaciones, puede observarse como problemática común del heterogéneo universo de los filmes del Sahel. En ellos el universo espiritual no aparecerá estudiado desde la mirada fascinada sobre ese principio escondido detrás del mundo material (que podríamos identificar en cambio en Rouch), sino que se presentará como estado intrínseco a la vida, dado. La intención de los cineastas sahelianos no fue entonces la de abordar la temática poniendo el foco sobre el efectivo contacto con lo espiritual, sino más bien, observarla como base para la evaluación de posibilidades dramáticas y relacionales, tanto en el vínculo

que cada individuo establece con su revelación, manifestada desde variados saberes y fascinaciones místicas, como la atadura social con lo espiritual. El acto de recuperación de las fuerzas ancestrales se representa entonces tanto desde su relación con la subjetividad individual como comunitaria. Ahora bien, aunque la palabra mágica misma pueda tener función evocadora o mediadora, resulta inefable ese primer sentimiento de lo sacro e indefinido: la noción de *algo* que no puede ser del todo comprendido (pero sí interpretado, mediante destrezas chamánicas) por quedar en principio fuera de la esfera de lo inmediatamente inteligible/sensible. Resultará entonces interesante verificar cómo los cineastas se las arreglaron para dar una correspondencia audiovisual a esta experiencia.

Si la irrepresentable percepción espiritual primigenia es el elemento común sobre el que se han constituido luego a grandes rasgos las religiones (que «recogerán nuevamente» en su dimensión, de ahí «re-ligar»⁷⁵), estas procuraron acceder al misterio instaurando una precisa descripción lingüística, llegando a convencionalizarlo como constructo de naturaleza discursiva. Lo inefable de la primera experiencia, adopta en el discurso religioso significantes precisos, que pasaron a impregnar la espiritualidad de tabúes y dogmatismos, buscando formalizarla. Pero el universo espiritual primero y religioso después del Sahel es tentacular y resulta complejo abordarlo desde su imbricada y profunda diversidad. A nivel autóctono la experiencia religiosa subsahariana configuró varios cultos, creencias y rituales, nicho que representa el polifacético mundo de las prácticas religiosas locales (capaces de unir colectividades, como la elaborada religión *serer*, muy anclada en el sector relativo a Senegal, Gambia y Mauritania, la religión *dogon* de Mali o los *hausa* aún presentes en Burkina Faso). Pero también, en los siglos irrumpieron mutaciones. La espiritualidad

⁷⁵ Si bien el historiador Enrico Montanari (2001) sostiene que *religión* proviene etimológicamente de «releer».

de orden más íntimo e interior se vio atada o yuxtapuesta a un conjunto de otros credos religiosos de carácter exterior, perdiéndose entonces su original misticismo para quedar asimilada a cierto distinto discurso de poder. Tal mutación puede identificarse con la aparición de las religiones «forasteras» en el territorio sahelianno: fundamentalmente el islam primero y el cristianismo después. Dando lugar a un conjunto de sincretismos, un numeroso y ramificado número de confesiones, sectas, asociaciones híbridadas en el corazón del África. Instituciones de fuerte redescrípción representacional y vínculos preestablecidos, que limitaron la vastedad de la percepción espiritual, e intentaron acumular cada vez mayor cantidad de fieles.

Aún desde este cambio la historia previa a la colonización, por lo menos fuera de los sectores urbanos, evidencia un habitante subsahariano que se vincula a las tradiciones rituales. Se representan diferentes formas de acceder o dialogar con fenómenos espirituales, albergados en determinados elementos físicos, que se retrotraen y conectan con un origen secreto. Pero también elementos fuertemente críticos, al reflejar los filmes el problema de quienes aceptan estos credos por conveniencia u oportunismo y quienes, en cambio, comenzaron a vestir la máscara de las religiones extranjeras, tanto de una primera castración y homologación de las variedades tradicionales encarnada por el Islam, como la posterior llegada del cristianismo. Culminando con problematizar la presencia de numerosas sectas o credos que se moldean sobre las instituciones tradicionales y presentan una fuerte influencia en las comunidades subsaharianas, con sus fieles que aceptan de buen grado la exclusividad del sentido de pertenencia, adecuándose a la vez a los férreos dogmas impuestos, externos a su cultura originaria.

Esta tensión o contraste entre la experiencia espiritual y religiosa, aparecerá representada de múltiples formas: implícita, en las conversaciones de los personajes o explicitada como elemento central de la trama; como signo que define un comporta-

miento o elemento de oposición con otro eje; permanecerá envuelta en el misterio, o será la fuerza dramática que impondrá la necesidad de un nuevo modo de comprender el mundo y hacerle frente. Dando lugar a un cine que no busca entonces trazar una línea entre lo racional y lo irracional, sino representar una experiencia profundamente humana y mística, que a la vez puede verse aplastada por fuerzas dominantes, religiones que arribaron, se sedentarizaron y luego propagaron.

Dolor y religiones extranjeras

Junto con lo espiritual, entre las vivencias humanas que trascienden cualquier época se encuentra sin duda también la experiencia del dolor. Cualidad ineludible, íntima e intransferible que cruza en transversal la humanidad, influyendo directamente sobre la percepción del sujeto mismo. La representación de la experiencia del dolor resulta ampliamente recurrente en las producciones artísticas de diferentes periodos, entre inscripciones pictóricas, esculturas, relatos orales, música, danza, poesía. Cada cultura transfigura la experiencia del dolor a su manera y por supuesto la cinematografía del Sahel no es excepción.

Se suele describir al *dolor* como una de las tonalidades fundamentales de la vida emotiva y precisamente la más negativa, comúnmente indicada como signo de carácter desfavorable. Desde el pensamiento griego el dolor era visto como algo natural y fatal al mismo tiempo. Por un lado, se hacía hincapié en el mismo como efecto de la desarmonía de los elementos que ponen en peligro la vida (Platón, 1971), o como aquello que contrasta la felicidad (Aristóteles, 1973). Según los estoicos (Séneca, 2007; Epicteto, 1966) el dolor es una actitud personal frente a fenómenos que no dependen del sujeto: si estos buscaban la libertad rechazando las comodidades materiales, de aquí nacía el imperativo estoico de soportar el dolor a través de la apatía. En el pensamiento cristiano occidental (tardoantiguo y medieval) el dolor

cambia de perspectiva y la situación parece complejizarse con la introducción del concepto de pecado y el sentido de culpa. El dolor es aceptado y muchas veces buscado no sólo como mal físico (consecuencia del desorden introducido por el pecado) y mal moral (ligado a las libertades del ser humano), sino también como vía privilegiada de purificación si vivido cristianamente. No sorprende en sus relatos la glorificación del dolor, que radica en la oposición entre el cuerpo (maltratado, finito y de pasaje) y alma (eterna e incorruptible). No sólo una aceptación, sino incluso la búsqueda del dolor como medio de expiación y de elevación. Así aparece en San Agustín (1995), y, siguiendo su misma corriente, Santo Tomás (1970).

Ahora bien, el dolor se configura desde tres diferentes campos que, por su parecida connotación adversa, comparten el mismo término, aunque su significado difiera: está el dolor *físico*, el dolor *psicológico* y el dolor *espiritual*. A estos tres campos se le podría agregar un cuarto tipo de dolor, el *social*. Al contrario de lo que generalmente se observa en las narraciones cinematográficas occidentales, en su variante industrial o autoral, podríamos decir que el Tercer Cine saheliano oscila y resulta más bien vinculable a los últimos dos. Dicho que el dolor *social* se escinde del carácter colectivo, coral y de denuncia propio del Tercer Cine, el dolor *espiritual* tendrá que ver con la pérdida de referencia de los cultos primigenios y la imposibilidad de conciliar lo tradicional con las nuevas estructuras. Además, por un lado, dijimos que en gran parte del África subsahariana, sobre todo lejos de las grandes urbes, se observa una aún difusa creencia en entidades sobrenaturales, algunas percibidas como amenaza y otras evocables como forma de amparo de las contingencias negativas, aquello que no es visible ni tangible pero que *está*, aún indescifrable, como fenómeno regulador de la vida. Por el otro, las religiones posteriores y las contingencias coloniales vendrán a mutar esta percepción.

Gran parte de las comunidades originarias que habitan la escena saheliana precolonial no comprende el concepto de culpa.

La noción de pecado no tiene lugar. Como enuncia Kapuœciñski (1998), en la tradición subsahariana el mal no es concebido en sentido abstracto, exterior, sino más bien en los hechos contingentes, prácticos, reconocibles desde el plano de las acciones, aún cuando se considere en su origen un posible maleficio. El concepto de pecado es importado por las religiones extranjeras. El tema remite directamente al texto nietzschiano *La genealogía de la moral*: ante la atracción por liberar instintos primarios, la moral religiosa occidental impuso una conciencia de remordimiento interior o castración (a palabras del propio Nietzsche) de las satisfacciones impulsivas: hizo emerger la vergüenza del ser humano ante sí mismo, llegando a negar así aspectos de su propia naturaleza biológica, el instinto queda desvalorizado y no se permite desahogar pulsiones primarias. Pasamos a interiorizarlas, alejadas violentamente por un Dios que Nietzsche define como «*gran acreedor*»: el ser humano mantiene deudas con él y los conceptos de «culpa» y «deber» son arrastrados a la conciencia hasta hacer que el sujeto se «devore a sí mismo» por sus inclinaciones naturales. Este bagaje representacional fue funcional en aquellas sociedades basadas en la responsabilidad individual, pero fue difícil de aplicar en las sociedades africanas donde el individuo se mueve como parte de una colectividad. Kapuœciñski (1998) sostiene que en la mentalidad subsahariana el tiempo de la expiación no puede tener lugar: «*o no cometo ningún mal en tanto no soy descubierto, o bien en el momento mismo en que el mal es descubierto, este pasa a ser castigado y automáticamente borrado. Delito y castigo van de la mano, forman un todo indivisible, sin zonas intermedias. En la tradición africana no hay lugar para los tormentos*» (p.252). Tal vez aquí pueda conjeturarse otra clave de lectura por la ausencia, en el cine saheliano y subsahariano en general, de los psicologismos propios de la matriz cinematográfica eurocéntrica. Pero, sobre todo, será esta una de las principales tensiones que aparecerá en muchos filmes: la espiritualidad autóctona funciona como elemento liberador o contracara del dolor físico-psicológico, pero a la vez se

verá invadida por sentimientos contrastantes, provenientes de otra moral, que redefinirán la cuestión del dolor, pasando a anular la espiritualidad misma.

Irrupción y encabalgamiento del Islam y el Cristianismo

Al contrario del cristianismo vinculado a la colonización, con respecto al Islam los autores sahelianos alternan visiones contrastantes: algunos la consideran una religión antigua ya ensamblada secularmente en la profunda estructura sociocultural de muchos estados sahelianos, como vimos el primer capítulo, y consideran las costumbres y creencias islámicas, así como su universo mítico, parte fundante de las raíces identitarias; otros denuncian sus orígenes importados, su difusión en el territorio no más pacífica que la del cristianismo, y la imposición, a través de métodos fuertemente vinculables a los coloniales, de una serie de prohibiciones, cuando no represiones, que llevaron a una transformación cultural del conjunto de prácticas propias del África autóctona. Pero aún así el Islam tuvo y sigue teniendo un lugar preponderante en todo el Sahel Occidental, y su influencia será validada por la posición ideológica de otros cineastas que lo legitimarán como vínculo identitario.

La cinematografía de Sembène evidencia la postura crítica del autor frente a las religiones extranjeras impuestas, generadoras de un daño incalculable para las tradiciones locales. La deriva fanática, que ya resultaba tangencialmente analizada por Sembène sus anteriores obras, incluido el cortometraje *Tauw*, aparece expuesta desde su variante oscurantista en *Ceddo*, ambientado como dijimos en un período hipotético que yuxtapone el momento crucial de la penetración y consolidación islámica en el territorio, así como los comienzos de las primeras irrupciones europeas. Sembène mira por un lado a las fuerzas generadoras de la historia autóctona, y por el otro a los mecanismos de opresión precursores de problemas que siguen vigentes. Si ambos filmes

Emitai y *Ceddo* se centran, desde épocas distintas, en formas de resistencia africana al hostigamiento extranjero, este último cobra en *Ceddo* el semblante del estatus socioreligioso exocéntrico. Los «ceddo» son los últimos que plantearon una oposición férrea contra cualquier tipo de influencia externa. Sembène evita identificarlos con un grupo étnico específico: son la cultura que intenta resistir, preservar sus cultos en este caso frente a la irrupción islámica, que expandió sus conquistas de forma significativa, y a la cristiana, cuyas expediciones y misiones para la época ya estaban presentes en la región. Los mercaderes de esclavizados y los líderes de ambas religiones monoteístas se configuran como tres fuerzas opresoras para una aldea que, metonímicamente, representa los problemas históricos del África Occidental, tanto los relacionados con el comercio de esclavizados (del que ya a finales del siglo XVII fue escenario el territorio que luego sería Senegal) como la presión islámica y el proceso de transición. Tal como ocurrirá con Med Hondo en el emblemático *West Indies*, no se mira al pasado sólo para reconstruir el presente, sino para cuestionar y debatir los lugares comunes decorados por la historia oficial.

Ceddo presenta primero el consecuente (el rapto de la princesa), negándonos el antecedente (la progresiva conversión al Islam de la comunidad). Concentra en dos días de relato el intento de resistencia frente a la transformación identitaria, pero también el crecimiento del Islam en la aldea, de ser parte marginal del conjunto social en la primera reunión comunitaria, para pasar al centro de la escena, desplazando al propio rey. La tesis de Sembène cuestiona la idea de un Islam tolerante y en convivencia con la diversidad religiosa; denuncia el origen de específicas prácticas y valores ingenuamente creídas como intrínsecas a la cultura subsahariana, que en cambio se ven introducidas de forma desestabilizante. El rapto que los «ceddo» planificaron, de la hija mayor de su dirigente supremo (símbolo de un poder autóctono ya en decadencia), es motivado por el hecho de que el propio rey está guiñando el ojo al Islam, mientras que su familia real ya se con-

virtió. Un rapto como forma de protesta de quienes, aferrados a su tradición étnica y percibiendo las nuevas leyes que se vendrán, buscan obligar a su rey a volver al orden tradicional de los ancestros. Con la paradoja que, tras el crecimiento islámico, el asesinato del rey en plena noche (oficialmente mordido por una serpiente) y la usurpación del poder por parte del ambicioso imam, la hija raptada ya no será la heredera al trono, y por ende la cautiva se une a sus raptos: el pueblo fue homologado a través del engaño.

Algunos «ceddo» preferirán el exilio antes que homologarse, otros armarse y pelear (con la contradicción de volverse poderosos a través de la trata de esclavizados, como también se ve en *Sarraounia* de Hondo). El tratamiento que Sembène dedica a los seguidores del imam será evidenciado por el moldeo del cuerpo, volviéndose enemigos de quienes, diferenciados, habían sido antes sus hermanos. La curva dramática del film muestra el progresivo sometimiento a un Islam como fuerza extranjera divisiva, que influencia primero y borra después las estructuras autóctonas seculares previas a su irrupción, dando lugar a la glorificación de nuevas virtudes y cambios radicales en la cosmovisión senegalesa, estudiados por Cham (1985). Los nuevos fieles serán rasurados, desvestidos de prendas locales y buzios, renombrados en un proceso de conversión colectiva (aparecerá en un cameo Sembène mismo). El paneo muestra una serie de personajes ya desdiferenciados, los exuberantes colores iniciales sustituidos por la misma túnica blanca. La multitud islámica es retratada como la homologación de los soldados africanos en *Emitai*, denotando la pérdida de cualquier singularidad. Un tipo de estandarización que se verá también en la secuencia inicial, concentrada y simbólica, de *Soleil Ô* de Hondo, inherente al bautismo cristiano que borrará las diversidades culturales y por ende identitarias, a partir del nombre propio francés, nuevo nombre que conocerán y que mencionarán por primera vez los cuerpos adultos que desfilan ante el sacerdote europeo. La homologación de la diversidad resulta ges-

to de castración a la vez lingüística y religiosa. El acto de rasurar pasará a verse también en *Finye* de Souleymane Cissé, que abandona el fuera de tiempo de los dos casos anteriores para ambientarse en el Mali de fines de los '70, donde luego de detalladas escenas de represión, los huelguistas son sometidos por los militares en un desfile de primeros planos de cabezas ensangrentadas. El elemento de represión religiosa de *Ceddo* y *Soleil Ô* se volverá en *Finye* el elemento castrador del totalitarismo político: compare la misma humillación, misma preparación a un duro cambio de paradigma.

La transformación de la aldea de *Ceddo* presenta consecuencias inmediatas: el imam, primero simple vocero religioso y célula de poder dentro del poder, divisiva y con otros evidentes intereses, ahora elevado a nuevo rey, prohíbe y condena la adoración profana de ídolos locales, el alcohol, el libertinaje, la representación antropomórfica. Sólo se podrá orar, aprender el Corán, todo el resto será *haram*⁷⁶. La transformación cultural se evidencia entonces desde las nuevas restricciones y el alejamiento del *griot* oficial, vinculado a la tradición pagana. El imam considera la diversidad tradicional bajo un signo de connotación peyorativa: los «paganos» a secas, sin distinción, infieles, que deben ser sometidos o expulsados del consejo.

Pero si bien Sembène evidencia y resalta de forma aguda el peligro de un totalitarismo u ortodoxia, por supuesto el Sahel Occidental contemporáneo es caracterizado por un amplio sector moderado que convive pacíficamente con la diversidad. Sobre todo, en Senegal se observa un Islam abierto y tolerante, frente por ejemplo a la vestimenta de las mujeres metropolitanas (las zonas

⁷⁶ Que recuerda la famosa frase del ex ministro egipcio Farouk Hosni: «cuando fui nombrado Ministro de Cultura encontré que el haram (‘prohibido/’ilícito’) me perseguía: el baile es haram; el teatro, haram; las canciones, haram; la música, haram; el cine, haram. Todo aquello de lo que yo soy responsable es haram, hasta el punto de que me he puesto el nombre de ‘ministro del haram’».

Citado en Waleed (2016) en *Librepensamiento e Islam*.

rurales presentan una mayor rigidez) y al consumo de bebidas alcohólicas. Un país que actualmente cuenta con más del noventa por ciento de su población de religión musulmana, con dispersas manifestaciones de islamización radical, pero que convive en relativa paz con una pequeña, pero significativa, minoría católica, y con lo que resiste de las tradiciones autóctonas (aun considerando los sincretismos que las mutaron). En la historia que caracteriza al sector del Sahel Occidental, la irrupción del Islam correspondió a diferentes oleadas subdivididas en fases. Habiéndose instalado desde el Siglo XI con la invasión de los almorávides al Reino de Gana, comenzó a irrumpir en el territorio hoy senegalés desde el Siglo XIII, pasando a crecer e imponerse como religión mayoritaria a partir del Siglo XIX, momento en que la mayor parte de los *wolof* comenzaron a convertirse y gran parte de las prácticas *serer* y aún las *hausa* se sincretizaron. El Islam en Senegal es representado por varias hermandades musulmanas insertadas en roles de poder. Varias de ellas son hermandades sufíes: la más importante y de mayor influencia la Tijâniyyah, la más antigua la Qadiriyya. Una de las principales articulaciones islámicas en el Sahel es el sufismo, cuya dimensión mística podría considerarse una forma que se alejó de los códigos estrictos y se concilió con las religiones autóctonas pre-islámicas; un ámbito donde las espiritualidades locales, estudiadas por el historiador Owusu-Ansah (2000), pudieron encontrar su expresión, trasladar sus prácticas.

La conciliación entre ambas matrices puede verse en el film *Le Wazzou Polygame* (1971) del nigerino Oumarou Ganda. Actualiza las consecuencias del matrimonio combinado a favor del rico El Hadj, título que en el Islam remite a quien fue a La Meca (como el protagonista de *Xala*) y que connota su peregrinación, por ende su pureza y venerabilidad. El Hadj desea a la joven Satou como tercera esposa, frustrando así el matrimonio que la misma anhelaba con el más humilde Garba. Este disparador es el pretexto para narrar aspectos de una cultura fuertemente patrili-

neal, que más allá de evidenciar cierto sincretismo, alterna la rigidez del discurso religioso del intocable El Hadj, que de La Meca volvió recientemente, con la frescura femenina referenciada por la música tradicional que entonan las mujeres. La alternancia que caracterizaba el anterior film de Ganda, *Cabascabo*, entre pasado en Indochina y presente en la aldea nigerina, en este caso se da mediante un montaje paralelo entre hombres y mujeres, que presenta la tierra en la que los primeros rezan y el río en el que las segundas se bañan, reforzado por el agua que recogen. El plano de las mujeres corresponde aún a una perspectiva autóctona, al contrario, los hombres que rodean a El Hadj, que volvió con su respetable título y que utiliza como herramienta para codiciar a la prometida del más pobre compaisano. El conflicto desencadenará los celos de la segunda esposa de El Hadj, que acudirá a los favores de un compaisano brujo y conocedor del saber autóctono, para impedir el matrimonio. El trabajo del personaje que encarna un aspecto de la religión tradicional resultará a fin de cuentas exitoso, aunque quede superpuesto a la fuga de la propia Satrou, quien también busca evitar su matrimonio y configura su exilio forzado similar al de *Niaye* de Sembène; ya no la de una madre soltera, sino de una esposa que rechaza a su futuro marido.

La falsedad, en este caso de varios creyentes, había sido ahondada en *Mandabi*. La cotidianidad en Dakar representa prácticas religiosas entremezcladas con los deberes cotidianos. Para el musulmán Ibrahima la intensa búsqueda del dinero se yuxtapondrá al rezo. Da la caridad varias veces, respetando la forma del *zakât*, uno de los cinco pilares del Islam, o bien el tributo a los pobres. Del mismo modo se interesa por el mendigo que lo espera en la puerta, se lamenta no haber preguntado el nombre a la mujer a la que dio dinero en la calle. El protagonista materializa en su recorrido acciones que alternan connotaciones sociales y religiosas, y aunque pueda discutirse hasta qué punto su actitud sigue los pasos y rituales de la ortodoxia islámica, otorga varias pruebas de que considera el Islam como un refugio. Quitando la

escena en la que reza para «purificarse» al sentirse atraído por la pareja del hombre rico, las plegarias resultan pliegues fuera de tiempo; únicos instantes de silencio y contemplación. El mismo carretero de *Borom Sarret*, a través de la *voiceover*, reza durante su día en una ciudad reglamentada no por valores religiosos sino por el dinero. El rezo resulta un sostén emocional, pero paradójicamente ineficaz frente a las situaciones peligrosas que desbordarán a los dos protagonistas. El mundo moderno individualista, parece concluir Sembène, contradice al creyente y a sus prácticas. De esta tensión emerge la comunidad que rodea a Ibrahim en *Man-dabi*, aparentemente atada a principios religiosos, que en cambio resulta entregada al oportunismo y la corrupción. Se observa la utilización sin escrúpulos de la palabra islámica, con el fin del engaño, incluso entre propios mendigos. Gran parte de los estafadores aparecen con la correspondiente postura devota. El Islam entonces encarna instantes liberadores para el protagonista, pero queda reducido, en los personajes secundarios, a actos sociales, premisas discursivas, como camuflaje de reales intenciones.

Presenciamos esta contradicción también en la cinematografía de Souleymane Cissé: quien detiene el poder también detiene una fuerte habilidad para servirse de los valores religiosos y combinarlos con métodos de manipulación discursiva (en *Den Muso*), o de revalidación y arraigo del propio poder (en *Baara*). En *Den Muso* el bienestante padre configura la dinámica de la consulta mutua entre hermanos, una *shûrà islámica que sobrevive en la ciudad*, pero una vez enterado que su hija Tenin quedó embarazada de su expleado fabril, más que buscar apoyo en su decisión final, la echa de la casa y pide a sus hermanos que no la acepten. Si en *Den Muso* entonces el discurso religioso evidencia la postura moral y se entremete incluso en conversaciones laborales entre jefe y obrero (luego artífice de la violación y de una serie de robos), dicha postura resultará frustrada por los hechos. En *Den Muso*, así como en *Baara*, Cissé denuncia los mecanismos moral-religiosos que buscan revalidar al poder patriarcal y some-

ter mujeres y obreros, lo que generó que el régimen de Mali lo encarcelara y prohibiera al primer film por tres años.

Con respecto al lugar del cristianismo, una escena de *Ceddo* representa el ambicioso sueño del sacerdote: el de un eurocristianismo mayoritario, que de la mano con la trata, evoca el proceso de cristianización de la futura descendencia de los esclavizados en América. La escena, cuya docuficción resulta cargada de ambigüedad, y el posterior asesinato del sacerdote, planteará como en *Guelwaar* (1992), la convivencia de religiones resulta un problema de poder y de jerarquización. Pero cierta política expansiva del cristianismo ya aparecía en la secuencia inicial de *Soleil Ô* de Hondo: luego de expresar la complejidad milenaria de los saberes africanos, irrumpe el sacerdote a representar la instancia homologadora, exorcizando a la diversidad como «espíritu del mal» tras una sesión de colonización discursiva, camuflada como bautismo, donde la palabra cristiana adoptará la función castradora.

En otra secuencia soporte del mismo metalenguaje en *Soleil Ô*, el grupo de africanos ya catolizados marchará primero cargando en sus manos una amplia cruz, a demostración de su nueva fe, que luego será invertida y transformada en una espada, que los jóvenes empuñarán simulando una repentina marcha militar, otra segunda consecuencia de la colonización, al ritmo de las órdenes exteriorizadas en francés. El sacerdote de la primera secuencia será rápidamente sustituido por un general, que vehiculará la misma reverencialidad y sometimiento. Acto seguido, cuando los soldados caerán al suelo agotados, los volverá a despertar frotando dinero en sus rostros. Una secuencia cargada de valor simbólico cuya lógica se reiterará más adelante, al yuxtaponer el burgués parisino que sale de su hogar paseando el perro en su correa y el protagonista africano desnudo entre escombros, con abundantes billetes pegados al cuerpo, de los que con asco se desprenderá y terminará quemando.

Pero si, como dijimos, en las narraciones del Sahel hay consenso en representar el universo eurocristiano como una irrup-

ción que distorsionó las prácticas autóctonas, con respecto a la imagen islámica, pueden encontrarse una amplia gama de posturas y representaciones: si por un lado se remarca su rol hostigador frente al lugar cada vez más marginal y minoritario de las espiritualidades locales, que se verán fusionadas o relegadas; por el otro, su histórica influencia en el moldeo de fuerzas identitarias ya resulta indivisible de la percepción cultural saheliana. El propio Sembène, que en su acto de desenmascarar las fuerzas dominantes denunciaba entre ellas la irrupción islámica como proceso violento de transformación social y obstáculo a la diversidad del Senegal profundo, no siempre mantuvo este juicio desfavorable. Presenta sus filmes simbolismos propios de la cultura islámica, integrados a la sociedad, así como proverbios y caracterizaciones. La primera imagen con la que abre *Borom Sarret*, por ende el Tercer Cine saheliano, es de la Gran Mezquita de Dakar. Antes de la misma, en *off* y con la pantalla aún en negro, se escucha el rezo no del protagonista musulmán practicante, a quien Sembène presentará luego arrodillado hacia La Meca, sino la cantada invocación del muecín cuya voz abre las mañanas de Dakar y rebota en las esquinas de la ciudad, invitando los fieles al rezo: «*Allahu Akbar*»; significativamente las primeras palabras que oímos de su amplia filmografía. Rezo que despierta a los habitantes y que repetirá muchas veces el carretero durante su recorrido urbano. Sin embargo, en la primera secuencia mientras este reza en su patio tiene en sus manos el *gris gris*, amuleto de protección vinculado a su bagaje local, a reforzar la ritualidad de un Islam ya africanizado. Sembène, que se formó en una escuela coránica, concilia entonces en esta escena ambas tradiciones.

Desde los comienzos del cine saheliano tuvieron amplio espacio las representaciones de prácticas y costumbres islámicas, de fuerte presencia en la estructura narrativa de los filmes, en el intento de abordar la complejidad de sus valores sistémicos. Incluidas aquellas instancias en las que se mezcla con la tradición ancestral de carácter tribal. Un fiel ejemplo puede encontrarse en

segundo film de Sembène, *Niaye*. La primera secuencia del film estará centrada en el deshonor que siente el personaje central, quien medita el suicidio por la vergüenza que siente ante su comunidad, pero tendrá que enfrentarse al ojo de Dios. La secuencia condensa signos de una religiosidad omnipresente. Luego del hecho, irrumpe la *voiceover* del *griot* Dékié narrador que discute sobre el libre albedrío: «*si es verdad que somos tan solo actores de las sombras, que todo fue decidido, escrito, antes de nuestro nacimiento ¿por qué la moral? ¿el bien y el mal? ¿Lo bello y lo feo? Tal figura atrayente, tal nacimiento, tales ventajas son sólo barniz*». Las discusiones filosóficas de Dékié presentan un fuerte vínculo con el pensamiento de los *Muʿtazila*. La escuela de pensamiento teológico islámico, que surgió en tiempos de los omeyas y prosperó bajo los abasíes, que se impuso como respuesta al literalismo dominante en la lectura del Corán, en contradicción con los primeros teólogos o juristas de la ley coránica. Se caracterizó por considerar al Corán un texto abierto, actualizable, que no debe interpretarse a la letra. Un texto que a través de la especulación filosófica puede abrirse a la interpretación de sus sentidos más profundos. Los *Muʿtazila* se caracterizaron entonces por el elogio de la razón: sólo la misma puede volver comprensible la revelación del Corán, con inevitables consecuencias como el debilitamiento de la tradición y el cuestionamiento de sus lecturas absolutistas. Ahora bien, la *voiceover* reflexiva de Dékié en *Niaye* mantiene fuertes congruencias con este pensamiento, impone un código moral superior al imam, quien decide irse sin enfrentar al jefe aldeano Guet. Dékié reflexionará sobre la moral ante el incesto, configurando la condena sociohistórica: «*nuestro pueblo está muriendo por las mentiras y la falsa moral*» y cómo revolucionar las jerarquías dentro de la comunidad: «*entre Dios y los hombres elijo a Dios, pero entre Dios y la verdad estoy por la verdad*»; identificando así, desde la razón, el desvío del discurso religioso como camuflaje y de la justicia desde la responsabilidad de las propias acciones.

La Dakar de *Borom Sarret*, en cambio, distorsiona la perspectiva de la reflexión filosófica. El personaje suplica por la ayuda de Dios al ingresar al barrio alto, pero una vez fallido su trabajo, abandona las lujosas calles, deslindando su responsabilidad ante lo ocurrido, volcándola hacia quienes causalmente encontró en su día: «¿Es culpa suya? No, la culpa es del otro. Del hombre cuyo hijo murió. Si no me hubiese llevado al cementerio no hubiese venido aquí. Y luego está el cuentacuentos. ¡La culpa es del cuentacuentos!». Su conciencia religiosa, al contrario de Dékié, colisiona con el individualismo urbano. Para el carretero su destino no está prediseñado, pero tampoco depende de él, sino de las interrelaciones encontradas por azar durante el día, aún aceptando que «*todos los días pasa lo mismo*». Su religiosidad, que mantiene hasta el final, no logra fortalecerlo en la aventura metropolitana, despiadada, capaz de distorsionar las referencias de lo sacro (su caballo se llama Al-Bourah), donde los rezos resuenan como significantes aislados, o rituales fines a sí mismos. Por supuesto esta enfatización puede leerse como una invitación de Sembène a reflexionar acerca del lugar que ocupa el sentimiento religioso dentro de los nuevos valores dejados por el colonialismo, postura que como vimos será dedicada luego tanto a la burguesía africana, que ostenta una falsa religiosidad, como a las prácticas curativas, en su mayoría realizadas por oportunistas vinculados a la corrupción de la modernidad, y en otras excepciones por verdaderos sensitivos aún así excluidos de la lógica metropolitana, como veremos a continuación.

El rol de los morabitos

En el escenario del Sahel Occidental, los morabitos cumplen un rol religioso clave y pueden reconocerse según una compleja jerarquía y poder asociado. Si bien el término en años recientes comenzó a adquirir distintas acepciones, remite a una figura propia del sincretismo islámico-africano. Por un lado ahondan sus

raíces en cultos anteriores al Islam, dominando secretos mágicos y funciones esotéricas, por el otro se los concibe como juristas islámicos. Esta figura puede tener múltiples alcances: son popularmente reconocidos a nivel local-aldeano, siendo hombres respetados y comúnmente consultados, por lo general eruditos, videntes, de gran influencia tanto en la comunidad islámica como en aquellos sectores en vías de conversión. Combinan la espiritualidad musulmana, pero no renuncian a las prácticas autóctonas de adivinación y geomancia, anclando su poder en objetos simbólicos como amuletos y fetiches. El pensamiento mágico-ritual se fusiona entonces con la religión monoteísta.

De fuerte arraigo local, encarnan para la aldea tanto un reconocido poder mágico como religioso, se le asignan habilidades sobrenaturales, pero también un fuerte impacto en el orden social. Pueden ser líderes sedentarios generacionalmente arraigados al espacio donde profesan, o guías espirituales errantes, sabios y ermitaños que deambulan como la figura del adivino autóctono preislámico, consejero para la protección, en contacto con espíritus *djenné* y *seytané*. Para evidenciar esta correlación entre misticismo islámico y el fetichismo africano tomaremos el estudio de Monteil (1966) *Esquisses sénégalaises*, quien en sus escritos ahonda sobre las sociedades organizadas del África previa a la colonización, que sufrieron una mutación desde los primeros reinos «animistas» hasta la inserción progresiva del Islam, que Monteil considera la fuerza fundamental para comprender las ramificaciones del Senegal moderno. Pero a la vez, a partir de su intrusión, también la propia ortodoxia islámica sufrió una transformación, conviviendo con elementos propios del comunitarismo y misticismo local. En los filmes se observa esta yuxtaposición, pero más allá del lugar clave que expresa el Islam sincretizado y proyectado simbólicamente en sus influencias estructurales e identitarias, a la mayoría de los cineastas interesa otra nueva transformación que puede identificarse como un polo opuesto, identifi-

cable en el individualismo materialista proveniente de la influencia colonial, que vendrá a mutar estas prácticas.

La variedad de roles que puede adoptar el morabito resultará analizada por los cineastas sahelianos, partiendo generalmente por la pérdida de su función de mediador espiritual y su moderna distorsión. Ya Sembène evidenciaba las contradicciones de este periodo de transición, que como muchas transformaciones opuso el contraste entre visiones inconciliables. La de una nueva burguesía corrupta, entre la idealización occidental, su técnica y privilegios por un lado, y lo poco que sobrevive, a pesar de resultar ignorado, de la espiritualidad. Si en *Tauw* Sembène evidenciaba la incapacidad de empatía tanto de las escuelas coránicas como de los morabitos, ya en *Xala* veremos una concreta adecuación a su lado más mercantil.

Los personajes al centro del film *Xala*, así como Mbaye el europeizado hombre de negocios que engañará al protagonista en *Mandabi*, son representantes de la nueva administración. Ostentan una frágil riqueza e integridad simulada, hablan francés, circulan en Mercedes y responden perfectamente a la descripción de Fanon (1963) de una opulencia local que «limitará sus pretensiones al manejo de los despachos y las casas de comercio ocupados antes por los colonos. La burguesía nacional ocupa el lugar de la antigua población europea (p.55). En el film *Xala*, Sembène comienza exponiendo la visión patriarcal impulsada por el Islam, postulando el problema de la poligamia de cuño arabo islámico, es signo de *status*: es respetada por la comunidad tradicional y garantiza la organización y sostén económico en la ayuda recíproca de la familia numerosa. Sembène vuelve a abordarla de forma satírica, tal como en *Mandabi*. Pero el protagonista empresario neoburgués y polígamo El Hadji sufre la maldición de la impotencia y deberá olvidar su negocio para progresivamente ceder su cura a varios morabitos. Para el europeizado El Hadji, la imposición de la sociedad patriarcal, vehiculada incluso por el discurso de su suegra, es la de «*ser hombre*». Para lograrlo, se producirá una

vuelta a la espiritualidad, en la que el personaje originalmente no creía, sólo por oportunismo de clase y vergüenza social. Los morabitos, que se presentan como líderes espirituales musulmanos y a la vez resultan curanderos o santones, tirarán los *buzios* (o caracoles de cauri) y se servirá de mágicos amuletos para resistir al poder del *xala*. El primer morabito concluirá su ritual dándole un fetiche que no funcionará. Un segundo morabito, recomendado por haber hecho milagros en su aldea, será más confiable y llega a curarlo cuando El Hadji se desviste de su rol burgués y se impone una vuelta a la simplicidad ancestral de la tradición rural. Pero el mismo le quitará el mágico logro al no poder retirar el pago.

El universo rural en este film evidencia entonces prácticas curativo-religiosas primero engañosas y luego corrompidas. Si históricamente el morabito no pide dinero por sus funciones, imponiéndose una vida desapegada de los condicionamientos materiales, ya en el film observamos charlatanes improvisados y otros dependientes del dinero, al punto de amenazar con quitar el efecto de su propio trabajo. El protagonista El Hadji se acercará al mundo místico y se alejará en paralelo de sus *partners* comerciales, acusándolos de creer sólo en el «*fetichismo técnico*». Del ritual sobrenatural pasaremos al ritual político-materialista del despido de El Hadji por sus colegas de la cámara de comercio: el personaje quedará excluido y rápidamente sustituido. El marxista Sembène analiza este choque como un doble fetichismo: el de la mercancía, por un lado, y del servicio resolutivo de los morabitos por otro⁷⁷.

Distinto es el caso de *FVVA: Femme, villa, voiture, argent* (1972) de Moustapha Alassane, largometraje donde volverá la cuestión del matrimonio combinado, visto en *Le Wazzou Polygame* de Ganda. El protagonista, alfabetizado, vive la moderna me-

⁷⁷ Profundizar en «Jeune Afrique fait parler Ousmane Sembène» Cheriaa y Boughedir (1976).

trópoli entre su moto, estadios de fútbol y canciones de Aretha Franklin. Un día su familia le impone casarse con una joven a él desconocida, profundamente religiosa. Al protagonista no queda que aceptar, pero necesitará dinero para mantenerse y mantenerla, y decidirá recurrir a un morabito para que le brinde *la bonheur*, representada según él en los postulados de «mujer, casa, coche y dinero», como el título indica. Representado desde su sincretismo, el morabito entablará amistad y le dará una serie de talismanes, con los que el protagonista logra ascender socialmente hacia un ideal de éxito materialista, pero cuyo efecto mágico resultará efímero y volátil. A demostración de una sociedad víctima del consumo compulsivo y del oportunismo aquellos que la componen, incluido el propio morabito. La religión resulta entonces al servicio del nuevo deseo occidentalizante, y en parte recuerda la actitud fraudolenta y autoritaria del brujo representado en *Saïtane* (1972) de Ganda.

La vanidad de la burguesía, que camufla sus incapacidades y corrupciones bajo el efímero lujo, se correlaciona con la realidad del morabito, perfectamente adecuado a la ideología clasista-mercantil del primer decenio post-independencias. Como diría Fanon (1963) el nuevo burgués no tiene «*una vocación de transformar la nación, sino prosaicamente de servir de correa de transmisión a un capitalismo reducido a camuflarse y a cubrirse con la máscara neocolonialista. (...) Porque en el plano psicológico se identifica con la burguesía occidental cuyas enseñanzas ha absorbido. Sigue a la burguesía occidental en su lado negativo y decadente, sin haber franqueado las primeras etapas de explotación e invención que son, en todo caso, un mérito de esa burguesía occidental. En sus inicios, la burguesía nacional de los países coloniales se identifica con la burguesía occidental en su etapa final*» (p.55). Ahora bien, el morabito representado por los filmes del Sahel suele ser aliado de esta lógica. Su rol decadente y mercantilizado, más allá del caso de *Xala*, también se ve en el principal confidente del jefe industrial del *Baara* de Cissé, quien regularmente se aleja de la ciudad para

acercarse en soledad a la aldea y agradecerle personalmente al morabito por los trabajos que hace con su vida matrimonial y protección en su fábrica. La escena acentúa la asimilación ya irreconciliable entre culturas distintas, la tradicional y la individualista de capitales privados. Una visita «protocolar» del patriarca a un morabito que opera para consolidar su poder. La dinámica era presentada con aún mayor sequedad en el anterior film de Cissé, *Den Muso*, donde entre los cómplices del joven ladrón aparecen camuflados dos sujetos, un brujo tradicionalista lleno de fetiches y muy probablemente un morabito, exponiéndose entonces como disfraces, desacralizados, relegados a puro contenedor externo.

Pero la mayor recriminación a esta reificación mercantilista de los morabitos fue realizada por Mahama Johnson Traoré en su *Njangaan*. Cuya crítica no se dirige al Islam como creencia sistémica, sino a la falsedad de sus voceros. Como ya dijimos, un férreo padre anuncia a su esposa, sin considerar su voluntad, la decisión de enviar al hijo a recibir educación moral y religiosa, como él a su tiempo había recibido. El vínculo con la madre y su aldea (*badenya*) es roto por el padre y el futuro maestro coránico (sin instaurar el carácter formativo del *fadenya*, como también se frustra en el personaje de N'tji de *Cinq jours d'une vie* de Cissé). La ausencia de la espiritualidad es aquí evidenciada en un disciplinamiento familiar que pasará enseguida a un segundo disciplinamiento, encarnado por el intermediario religioso Sérigne Moussa, quien bajo la fachada de la enseñanza teológica pensará en la concreta rentabilidad de su actividad. El film encarna una de las mayores críticas al poder de los morabitos, retratados más cercanos a la escuela coránica y muy distantes del misticismo. Los niños que vemos homologados y representados en *Njangaan* son, salvando los siglos de distancia, la misma masa despersonalizada del final de *Ceddo*: cuerpos obligados a recitar plegarias bajo un molde primero mental y luego físico.

Al poner Mahama Traoré el acento en la figura de un padre autócrata, proporcional al sistema patriarcal de gestión estatal post-

independencias y a los líderes aldeanos o figuras religiosas como autoridades de opresión, su postura puede asimilarse a la de su contemporáneo Sembène, así como a la del Cissé, dijimos, de *Cinq jours d'une vie*. Al contrario de Sembène, Traoré remarca la diferencia entre los excesos de las escuelas coránicas y los verdaderos principios teóricos del Islam. El ateo Sembène no bajaba a compromisos y muchas veces era la propia narración islámica, como vimos, a verse puesta en tela de juicio, observándose el pensamiento religioso como ámbito de embotamiento de sentidos, fuerza que alejó al sujeto de la posibilidad de análisis de problemas concretos de su sociedad. Mahama Traoré, quien siempre explicitó su fe islámica, al igual que Sembène presenta su distancia frente al sistema de las escuelas coránicas, pero como otros cineastas, por ejemplo, el propio Mambéty, observa el fenómeno desde una postura sí anticonformista pero también respetuosa de aquellas prácticas religiosas ya sincretizadas como matriz cultural.

El lugar de las religiones y cultos autóctonos

«Emitai» y «Finye»: inconciliación entre espiritualidad ancestral y técnica militar

Las primeras décadas del cine saheliiano presentaron una significativa cantidad de obras que se encargaron ingresar a una perspectiva histórica. Si los años '60 escenificaron la fuerte necesidad de representar el presente, recuperar una «memoria popular» como lo intentaban Sembène u Hondo, los '70 evidenciarán la preocupación por mirar hacia atrás. Más allá de los hechos históricos representados, la actitud de la segunda década fue en general la de hurgar sobre el problemático rol de la religión, desde el periodo colonial hasta el profundo pasado precolonial en el que se hunde. Una actitud ya presente en poetas y escritores de la *négritude*, en el intento de contrarrestar la mirada europea frente la

visión única sobre como leer el pasado «animista». Lo resultante fue una reescritura de la espiritualidad como batalla *por* la historia, que en los cineastas sahelianos pierde la condición específica de contrarrelato, para recuperar sus actos ancestrales y fundantes como modo, más bien, de *rodear* la historia. De excavar en sus propios elementos místéricos para analizar la implicancia que tienen numerosas prácticas en la concepción de una dimensión identitaria. Conexiones espirituales que no se trasladaron sólo a través de los grandes depósitos de la oralidad; sino que siguen vigentes y actualizan espacios de una memoria popular que, sostiene Thesome Gabriel (1989), no debe analizarse como «*un vuelo hacia una imaginada Torre de Marfil*» (p.54), sino como acto de mirar atrás para construir una identidad futura que tenga en cuenta las propias costumbres, creencias y valores. Conocer el pasado para leer el propio futuro.

Sembène es consciente del lugar clave que los rituales autóctonos tienen para la sociedad africana desde la propia referencia cultural y simbólica. Evitando caer en la trampa didáctica del film etnográfico, expone a sus generaciones contemporáneas aspectos perdidos de las culturas tradicionales, a la vez que comprende el tópico de la religión desde su carácter divisorio: en su amplia trayectoria el dominio religioso fue blanco de estudio así como de crítica, ya sea al cristianismo (en *Ceddo*), al Islam (*Ceddo* o *Mandabi*) o a las propias religiones autóctonas (como en *Emitai*, pero también en *Moolaadé*), pasando por el incidente del entierro religioso de *Guelwaar*.

Con respecto a la espiritualidad en *Emitai*, se representa a través de los *diola* y su ancestral cosmogonía, de las más complejas entre los varios grupos étnicos senegaleses. Parte de espíritus que gobiernan las fuerzas naturales, con los que el sujeto está en constante contacto, a través de evocaciones, ofrendas y sacrificios, buscando determinar una conciliación con el curso de los acontecimientos. Esta espiritualidad resistió y fue impermeable a las irrupciones islámicas y cristianas, pero en el film los saberes má-

gicos de los aldeanos padecen los poderes del colonialismo, frente a los cuales encuentran escasa protección. Ante la ausencia de los dioses, Sembène, al contrario de otros directores, aborda el bagaje espiritual del corazón del Sahel como fuga ilusoria de la dramática realidad, que no servirá a la hora de pensar una verdadera resistencia. Resistencia que para el autor debe dejar de depender de los espíritus de la tradición (aún sin olvidarse de los mismos) y encarnarse en la acción concreta de mujeres y hombres como se verá en el desenlace.

El consejo de ancianos de *Emitai* no logra tomar una decisión sin consultar a sus dioses, ubicados en un lugar prioritario frente a las contingencias nefastas de la ocupación francesa: «*no es la lucha lo que aterra, sino la ira de los dioses*». Pero el sufrimiento infligido por las tropas coloniales también abrirá una imprecisa duda: «*¿Dónde estaban los dioses cuando los blancos arrasaban al suelo nuestras aldeas?*». Entre los *diola*, se quebrará progresivamente la indiscernible comunión entre el ánimo humano y las misteriosas energías. A pesar de esta tensión, Sembène es muy preciso al representar el ritual de evocación, observando el culto desde el sacrificio de una cabra y un gallo, que aparecerá también al comienzo de *Yeelen*, junto a otras ofrendas, materia sacrificial recurrente a la hora convocar a las divinidades desde las prácticas tradicionales. Se representa el recorte de bosque sagrado, bajo el gran árbol, donde el mediador mira y habla a cámara consultando a los dioses: aparecerá convocado un panteón de divinidades que representarán el trueno, la luz, la plenitud, la tierra. Desde un punto de vista formal, se evocaban interpelando directamente al espectador, como si éste tuviese el poder curativo que los personajes intradiegeticos buscan. Los espíritus aparecen y desaparecen, constituyéndose como entidades etéreas y sabias. Si el mediador, el líder espiritual Djimeko, puntualizará que siempre respetaron sus ofrendas y preguntará por el fatal destino que les tocó, los dioses a su vez reprocharán haber dejado de creer en ellos. Emerge entonces el dolor espiritual: aceptar la ausencia de

protección que brindan los propios cultos, las contradicciones que aparecen ante el silencio, ignaro, de los dioses tradicionales, contracara de la ausencia de dolor físico y psicológico que sienten los entrenados soldados africanos. El montaje paralelo evidenciará la brecha entre el hostigamiento materialista del comandante blanco y las súplicas espirituales de los jefes aldeanos, nueva recapitulación de la inconciliación, transhistórica y transgeográfica, entre la ley de los dioses y la ley humana.

Pero Sembène también presenta con precisión y meticulosidad la solemnidad de la palabra sagrada, las danzas fúnebres y los rituales de entierro, para los *diola* que creen en la reencarnación y evitan que, sin el funeral propicio, las almas puedan quedar vagando. Actos vinculados a un tiempo de origen, que trascienden dimensiones y contingencias presentes, separados de los actos profanos encarnados por las tropas coloniales, cargados de historia y de entropía, entre los que se ve al propio Sembène, que en su juventud había sido artillero en el ejército francés. El mundo de los *diola* cambia, pero no así la labor del comandante colonial, cuyo objetivo seguirá siendo el mismo: cobrar el arroz. Aunque cambie la figura del general en las frías placas colgadas sobre las viviendas, aunque se sustituyan dos regímenes desdiferenciados ante ojos subsaharianos (cae el gobierno de Vichy y De Gaulle tomará la gestión provisoria de la República Francesa). Hasta la resistencia final, subrayada por un paneo horizontal que eleva cada aldeano a condición de héroe.

Un planteo similar acerca de la cuestión de la espiritualidad también emerge en *Finye* de Cissé. La crudeza y rigor técnico de la máquina de represión militar se alterna con la espiritualidad y comunión con la naturaleza encarnada por el personaje de Kamsaye, abuelo del protagonista Bah, quien representa el poder tradicional y la espiritualidad *mandé*. Se había mantenido hasta ese momento distante de las contingencias políticas, pero para salvar a su único nieto de la prisión y trabajo forzado, recurre a sus saberes ancestrales, decidiendo abandonar los espacios urbanos,

privados y públicos, que recorre el film, para realizar un ritual en un remoto espacio rural, donde en plena naturaleza convocará al espíritu mediante la estatua del dios del viento. Como en *Emitai*, también en *Finye* encontramos la presencia del Árbol sagrado bajo el cual se convoca al espíritu, pero al contrario de *Emitai*, la enunciación se encargará de proyectar la voz reverberada del espíritu desde un fuera de campo contiguo al personaje del anciano. Mientras la imagen recorre los pliegues y protuberancias del árbol, relieves ancestrales de una tierra olvidada, a través de la estatua tribal se materializa la voz del espíritu. La secuencia, tras una breve deriva narrativa, adoptará el punto de vista de un aries blanco, representando una curvatura mágica que reaparecerá en su posterior film *Yeelen*. El resultado será ambivalente: por un lado, en lo inmediato, la fuerza espiritual salvará a Kansaye del disparo del jefe militar, quien ante lo sobrenatural por primera vez se descubrirá débil («debería haber asesinado a todos tus semejantes»). El jefe militar, en el afán del poder centralizado dictatorial, definido por amplias mansiones y canchas de tenis privadas, quedará ajeno al saber ancestral. Pero por otro lado, la respuesta de la autoridad será despiadada: se destruirá la humilde casa de Kansaye, se insinuará que se asesinó al nieto Bah. Lo que impondrá un cambio en el estatuto del personaje del anciano, que pasará a despojarse y quemar los signos vestimentarios y rituales de sus ancestros. A conclusión de que la espiritualidad no otorga respuestas apropiadas para la contingencia moderna y que, como sostiene el propio anciano, el tiempo de los espíritus se agotó y el mundo pertenece a los revolucionarios. De esta forma Cissé concluye desde la misma postura con la que Sembène había clausurado *Emitai*: los espíritus y su referencia tradicional no cuaja con la acción necesaria para hacer frente a los dramas coloniales y postcoloniales, las urgencias sociales y las nuevas formas de resistencia.

Volver al poder de la espiritualidad autóctona

Si con las independencias se observa una recrudescencia por el interés general en representar prácticas espirituales, se da en un período metropolitano donde los principios religiosos ya no encuentran lugar y por ende, cuando representados, flotan como gestos desconectados, atomizados, vacíos. En una entrevista realizada por David Murphy (2000), Sembène declara que: «*el ritual es muy importante. En Europa está prácticamente perdido. Cada pueblo necesita sus rituales (...) Mi gente se reconoce a través del mismo. A los europeos les resulta difícil entender esto. Cuando perdemos nuestros ritos perdemos parte de nuestra alma*» (p.179). Por este motivo, en sus filmes se puede evidenciar también un camino inverso, o bien preservar aspectos de lo autóctono como refugio que resiste a la modernidad. Es el caso del film *Xala*: en el contexto urbano ilustrado por el film, El Hadji separó a sus dos esposas en distintos sectores bienestantes de la ciudad. De él no se espera afecto sino autoridad financiera. Ambas familias reflejan la decadencia del bagaje tradicional, la dificultad de encajarlo en las obligaciones modernas. El empresario El Hadji es de alguna manera antitético al personaje de Ibrahim de *Mandabi*: ambos se definen como padres ausentes, pero al contrario de las dos esposas aliadas e intraprendentes de *Mandabi*, figuras casi maternas para Ibrahim que en la dificultad económica no dudan en robar y mentir para defender la integridad de la familia, en *Xala* se presentan dos mujeres en competencia. La primera más anciana, de vestimenta islámica, reflexiva y sabia, sufriente en su silencioso reproche, aunque enriquecida y desterrada de su origen, pareciera aún corresponderle un tiempo más aldeano que capitalino: es la única con la que El Hadji habla en *wolof*; la segunda más oportunista, enérgica, exigente y demandante, en su falso refinamiento, peluca, lentes de sol, vestimenta exuberante propia de los cánones de belleza occidentales. Al lograr El Hadji mantenerlas, ambas esposas preservan su rol por *status*. El dinero abandona su carácter

dramático de la primera fase sembeniana, para ser descriptivo, predominante en los diálogos y en las relaciones intersubjetivas (con la excepción de la corrupción expuesta en la grotesca escena inicial, representada por maletines llenos de billetes entre nuevos ministros).

El elemento desencadenante del drama no será el dinero, como signo urbano y moderno, sino la tradición: el matrimonio que El Hadji está por concretar con una tercera y joven esposa, objetizada, presentada como su última *adquisición*, aumenta la rivalidad y la relación de poder entre las dos primeras consortes, amenazando con romper el silente equilibrio. Pero eleva además la autocomplacencia de El Hadji en la sociedad. Esta distorsión de los valores autóctonos se verá también en el protagonista de *FVVA: Femme, villa, voiture, argent*, quien luego de su primera esposa devota, decidirá buscar una segunda congruente con su plan de ascenso social: pronto se volverá un agente especial del gobierno. Esta tendrá una caracterización opuesta a la primera y juntas conformarán una oposición que proporcionalmente recuerda el vínculo entre las primeras dos de *Xala*. El esposo de *FVVA* no tendrá escrúpulos en desviar dinero destinado a la población rural con el fin de adquirir el coche que culminaría su ideal de bienestar. Congruente con la tesis de Fanon (1963), cuando observa que «*la burguesía nacional de los países subdesarrollados no se orienta hacia la producción, los inventos, la construcción, el trabajo. Se canaliza totalmente hacia actividades de tipo intermedio. Estar en el circuito, en las combinaciones, parece ser su vocación profunda. La burguesía nacional tiene una psicología de hombre de negocios no de capitán de industria*» (p.74). Al caer el negocio, tal como en *Xala*, una esposa encarnará el dolor real y lo esperará, la otra prontamente armará su valija.

Regresemos a la secuencia central de *Xala*, la del matrimonio. Abre su núcleo inicial un grotesco desfile, entre primeros planos y planos medios, de figuras definidas por su aparentar. El encuentro resalta el pavoneo, desfile de vanidades y auto celebra-

ciones de la nueva clase dirigente: es la secuencia más larga del film que nuclea la ostentación de riqueza, pero sobre todo la figura de éxito y respeto que impone el personaje. Si el dolor representado en la primera fase del cine de Sembène es causado por un mal exterior que lo determina, en la necesidad de satisfacer los problemas constitutivos de los principios de supervivencia, donde urgen premisas más elementales como la alimentación, vivienda regular, conseguir un trabajo, armonía con el entorno. Al lidiar con estas preocupaciones concretas, el conflicto interior queda absolutamente relegado. Pero si el dolor de esta vertiente *neorrealista* de Sembène estaba fundamentalmente centrado en la figura del marginal, el dolor en *Xala* adopta una deriva más pasional. Entran en juego otras variables: la angustia por la competitividad, el miedo a la soledad, la incomunicación, la fuerte depresión moral debida a la glamorosa y aun así ilusoria felicidad. De un El Hadji que se rodea de su escenificación lujosa y extravagante, caracterizada por la simulación caricatural del aparentarse burguesía europea. Su angustia, pronto se descubrirá, encontrará su correlato en el *xala*, maldición que cayó sobre él a causa de sus errores pasados.

El conflicto de *Xala* se produce, sin embargo, más por un estado de la conciencia que por el hecho externo. El Hadji comienza a padecer otros dolores, oscilantes entre un *spleen* baudelairiano (el «*no sé lo que quiero*») y una reactualización del objeto de deseo schopenhaueriano, sea éste concreto o poco identificable, como causa de profundas insatisfacciones. Pero a pesar de estas referencias decimonónicas, la profundización psicológica queda descartada en Sembène: tanto en *Xala* como de hecho en el resto del Tercer Cine saheliano, se evita caer en la caracterización rotunda del personaje, fuertemente eurocéntrica y difícil de aplicar a la sociedad africana, cuanto menos de forma estricta. Si es cierto que puede observarse un amplio uso de las teorías freudianas en los trabajos de muchos antropólogos europeos⁷⁸, pa-

⁷⁸ Entre muchos, Lévi-Strauss en *Antropología Estructural* (1995), Devereux en

sando por alto las diferencias histórico-culturales a la hora de *esencializar* y homologar el modo de interpretar los grupos sociales subsaharianos, el Tercer Cine saheliense se mantuvo alejado de esta postura. Más bien, como declara el propio Sembène en entrevistas posteriores⁷⁹, la impotencia no pertenece sólo a El Hadji sino que adquiere valor simbólico en referencia a su entera clase social, que padece de atrofia cultural, política, creativa, humanista y resulta incapaz de impulsar el desarrollo del país.

En una escena que tendrá una fuerte función inicial, el día de su tercer matrimonio, El Hadji rechaza la costumbre de sacarse la ropa, ponerse el *kaftan* (túnica utilizada en ámbitos nupciales) y sentarse en un mortero con la maja entre las piernas. El protagonista no cree en supersticiones y desestima la tradición ceremonial que hunde raíces en costumbres de un África preislámica («*ya tengo dos esposas, es una creencia ridícula*»), a pesar de que su futura suegra le sugiera respetar los ritos para la suerte. No llegarán a un acuerdo. La pérdida de la tradición por parte de la nueva clase dirigente europeizada abandona el elemento mágico ritual en contacto con una naturaleza autóctona, a la merced del nuevo racionalismo que habla de cargos jerárquicos, números y porcentajes de ganancias. La suegra, una vez sola, reflexionará consigo misma: «*no eres un hombre blanco, no eres nada especial*». La futura e inefable desgracia no sólo afectará su «masculinidad» y reputación social, sino también los negocios. No se tardará en comprender que la impotencia de El Hadji será el resultado del peso de su máscara y de la maldición, a revalidar la hipótesis de que no todo puede ser explicado racionalmente.

El patriarca El Hadji volverá a vincularse con los fetiches, con lo sobrenatural como realidad superior a su universo de representaciones capitalistas, monolíticas y frágiles a la vez (no es arbitrario que una escena lo presente, tal como Anta en *Touki*

Etnopsicoanálisis complementarista, (1975), Róheim en *Psicoanálisis y Antropología* (1973), Collomb en *Psychopathologie africaine* (1974).

⁷⁹ Cheriaa y Boughedir «*Jeune Afrique fait parler Ousmane Sembène*» (1976).

Bouki, con una botella de marca francesa, signo comercial de occidentalización). El drama se vuelve casi metafísico y asume connotaciones religiosas, al prohibirse por la maldición la sacralidad de la reproducción. Recordamos que en el África tradicional el rol de los ancestros es de fundamental importancia, porque el ancestro vive en su descendencia⁸⁰, y a su vez ésta le devolverá respeto (como se observa en una de las secuencias iniciales de *Emitai*). Si el *xala* resulta irrepresentable, incluso al enterarnos de su origen en la condena del mendigo Gorgul, el hueco pasa a rellenarse a través de los intentos de una posible cura, fetiches autóctonos, objetos cargados de significados desbordantes. Pero el film también presentará fetiches materiales de carácter opuesto, como el maletín lleno de billetes que carga el personaje, consignado por la ex dirigencia colonial. Como el dinero, así funciona la botella de marca francesa, así los trajes, el vestuario necesario para una puesta en escena clasista que contrasta económica, social y culturalmente con las telas gastadas de los mendigos que protagonizarán el ritual de desenlace. El Hadji pasará a curarse del *xala* sólo una vez abandonado el traje; invistiéndose primero de la ropa tradicional indicada por el morabito y al final, desvistiéndose del todo frente al ritual los mendigos. El *xala* es utilizado como símbolo de resistencia frente a la nueva sociedad estratificada, neocolonial, para exponer su desnudez corporal, reconciliarla con lo autóctono.

Así como *Xala*, también el héroe de *Soleil Ô* encuentra la salvación simbólica en sus propias raíces. Si el comienzo del film de Hondo caracteriza la represión y aculturación por parte de un personaje configurado bajo el mito europeo, este volverá a acercarse al universo espiritual, encarnado desde un plano sonoro, al contrario del final de *Xala*, improntado desde un plano visual. Luego de una secuencia de títulos animada que sintetiza el proceso de destronización de un líder africano por parte de fuerzas

⁸⁰ Ver *African Religions and Philosophy*, Mbiti (1969).

militares coloniales, la secuencia inicial de *Soleil Ô* presenta figuras africanas que miran a cámara con desafío y enuncian con orgullo su histórico sentido de pertenencia, en una escena que cobra un tono épico fuera de tiempo. No fija un espacio tridimensional sino ambiguo, chato, anónimo, encerrando en la bidimensionalidad sus componentes, pero aun así volviéndose imagen compleja, abierta a un fuera de campo transespacial, que atraviesa la duración y condensará la historia misma. Es hacia ese fuera de tiempo que se vuelca el personaje al final: la desilusión lo hace correr desencajado por los bosques periféricos y volverá a sujetarse a la «africanidad» agachado bajo las raíces de un árbol (raíces de su cultura olvidada y sobreimpresiones de referentes), escuchando el llamado y sonoridades rituales de su pasado milenario. Un final de fanoniana memoria, que rompe con la alienación.

En el paisaje saheliano, es común encontrar el enorme árbol aislado, rodeado de desierto arenoso y de pobres arbustos: vital por su sombra, concebido como punto de reunión educativo y lugar de toma de decisiones fundamentales para la comunidad aldeana que lo rodea. Pero también es un signo polisémico, que puede leerse bajo su enigmática presencia como espacio de rituales simbólicos, adoptando un rol mágico en su condición de puente para cultos ancestrales como vimos, entre otros casos, en *Finye*, *Yeelen* y *Emitai*. Aunque presente diferencias (en *Emitai* su función es centrípeta, defender al pueblo, mientras que en *Yeelen* es el espacio desde el cual centrífugamente se busca localizar a Nyanankoro), la figura del «Árbol sagrado» predomina como elemento recurrente. Bajo este paradigma, el árbol abandona su existencia vegetal y biológica, para indicar metalingüísticamente su conexión espiritual, volverse signifiante de un nuevo orden mítico: Árbol sagrado. En *Mitologías*, Barthes (1999) comenta que la estructura del mito despoja, en términos saussureanos, el significado de un signo primero ya completo (lenguaje objeto: árbol), borrando su primer sentido para convertir su forma en una simple cáscara, envoltorio o signifiante vacío. Sobre esa forma aisla-

da se construye un nuevo contenido mítico, se la rellenará de un nuevo significado, de una nueva historia, produciéndose una segunda instancia de sentido vinculada a la constitución de su sistema metalingüístico, de sentidos semiológicos amplificadas, por ejemplo, los ancestros y lo sobrenatural. Más allá del uso social y de su primer contexto, todo objeto puede ser reapropiado, absorbido por la esfera del mito, que es entonces un sistema segundo que carece de expresión e invade la estructura del signo primero. Lo mismo puede ocurrir con otros objetos del mundo, un monte, una piedra, una flecha como en *Emitaiï*, una cascada como el agua purificadora del país *dogon* de la mencionada escena de *Yeelen*, que deja de ser un simple flujo de agua para elevarse a fuente sagrada, que emerge de un pozo inagotable que estaba allí antes de la propia presencia de la montaña. Así el grito final del protagonista de *Soleil Ô* arrastra el mito del Árbol sagrado a la campiña francesa, materializa el Sahel ancestral en la planta aislada, resignificándola bajo signos autóctonos que fusionan los dos mundos en una simbólica vuelta a los albores.

Este retorno simbólico aparece también en *La Noire De...* en referencia a la metáfora de la máscara de Diouana, que, una vez reinsertada en su espacio de origen, pasa a abandonar su connotación decorativa para ahuyentar al patrón europeo. La máscara, presente de principio a fin, tiene una historia particular. Diouana se la regala a Madame por haberla contratado, cediendo con ella su intrínseca africanidad. Esta terminará colgada en una pared del departamento de Antibes, desnaturalizada, como la propia protagonista, en el uso exótico que le dará la nueva pareja. La mirada occidental apropia, asimila y anula el valor original del objeto, tal como la vestimenta de Diouana, obligada a desvestirse su exhuberancia y a investirse del rol asignado de mucama, materializado por un delantal que le hace perder su rasgo individual, connotando su relación de inferioridad frente a Madame. Diouana utilizará la máscara para recuperar una identidad que en Francia se vuelve lábil, a partir de las constantes frases explícitas de la

patrona: «no olvides que eres una criada». Si la identidad es un problema constante para Diouana («¿Quién soy en esta casa?») / «¿Qué soy aquí?»), esta se asimila al gesto de haber despojado la máscara de su valor original al utilizarla como regalo, volviéndola primero significativa de gratitud y luego único recuerdo de su pueblo, que lucha por reobtener lo que le pertenece. Finalmente, la máscara se volverá talismán de resistencia en Francia y símbolo de generación futura en Dakar.

En la secuencia final, el hermano más joven de la protagonista se fusionará con la máscara, la reanima y con ella perseguirá a Monsieur, tal como este último es simbólicamente perseguido por su propia culpa. En manos del niño senegalés, la máscara que en Francia había perdido su uso ceremonial, quedará liberada y representará un retorno al continente no tanto para conectarse con espíritus y sus fuerzas primigenias, como sería su significado primero, sino para impregnarse de un significado segundo y superpuesto que es la resistencia de un África como indeleble tierra de los ancestros de la protagonista. Abandona su significado comercial vinculado a la textura de madera, a su condición de obra de arte y su connotación turística que borra su proveniencia y reincorporada, fusiona al mismo tiempo el significado espiritual y ritual tradicional (mito). Ahora bien, cada máscara tiene un significado espiritual específico, y no todos los miembros de la sociedad pueden utilizarlas. Pero para la mayor parte de las culturas tradicionales, quien utiliza la máscara en sus específicos rituales abandona la propia singularidad para transformarse en el espíritu que la máscara representa, bajo forma generalmente no realista⁸¹. Por ende, desde un punto de vista paradigmático, esta lectura eleva al hermano de Diouana a *jefe del pueblo*, con el poder de enfrentar al hombre blanco.

⁸¹ Salvo cuando se trata de espíritus de animales, que representan particulares virtudes vinculadas a la fuerza, la agricultura, la prosperidad, la fertilidad.

¿Hacia una forma de discursividad espiritual?

Lo que aventuramos aquí es simplemente una hipótesis, fascinante pero escurridiza a la vez, de que la espiritualidad autóctona pueda estar presente y tener influencias no sólo a nivel de la historia, sino a nivel de discurso. Por supuesto la correlación no resulta verificable de forma directa, sino que puede observarse desde particulares formas de enunciación que encuentran su *retombée*, por usar un término caro a Severo Sarduy (1999), en la espiritualidad. El autor cubano define como *retombée* aquella «*similitud o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble —la palabra también tomada en el sentido teatral del término— del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia*» (p.1370)⁸².

Es interesante establecer, de forma preliminar, algunas estrategias que sugieren la posible correlación entre cierto comportamiento de enunciación y la práctica espiritual autóctona. Esta última, como observamos, puede verse vinculada al ritual del fetichismo religioso, que se subdivide en tres fases: primero están los objetos-símbolo, luego los específicos rituales para utilizarlos y finalmente, mediante los mismos, la evocación o dominación de fuerzas sobrenaturales o genios (*djinn*, figuras preislámicas que también estarán presentes en el Corán). Si bien muchas religiones autóctonas africanas consideran la presencia de un creador supremo, origen de la fuerza vital que aparece en relatos de creación, el ritual de contacto espiritual se realiza más bien con esta población de espíritus intermedios, que varían de religión en religión —se cuentan varios centenares— y cada panteón muta según

⁸² Sarduy agrega además otra acepción al asignar la definición de *retombée*: «*a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica. La causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la consecuencia incluso puede preceder a la causa; ambas pueden barajarse como en un juego de naipes*» (Sarduy, 1999, p.1370).

la tribu. Estos seres encuentran su figuración en objetos y entidades concretas del mundo tangible.

Ahora bien, yendo al núcleo formal de esta concepción, podemos hablar de un elemento visual, tangible, concreto que esconde algo más profundo detrás, fuerza o energía mucho más compleja, capaz de trascenderlo. La inmediatez del mundo que se observa y se oye resulta ilusoria entonces, habitada por fuerzas secretas a las que se debe acceder para alcanzar un saber ulterior. Pasando a configurar el paralelismo cinematográfico, este comportamiento puede comúnmente encontrarse en el Tercer Cine saheliano. Por cuestiones de espacio, nos limitaremos a analizar la enunciación de sus dos cineastas fundamentales: en ellos, lo que vemos no necesariamente *es* lo que está y la profundidad que se oculta detrás de símbolos, hiatos u otros signos concretos, habilita un salto interpretativo hacia varios planos de análisis. Hay signos que funcionan como intermediarios que permiten fluctuar entre la «debilidad» del mundo visible representado y el «poder» de un universo invisible referenciado, misterioso, pero aun así continuo. Un potencial de significados a los cuales acceder.

Comencemos considerando a Sembène. La etiqueta de *realismo social* en la que se suelen encasillar sus primeras obras, desde su materialismo cultural y el espectro de temas abordados, hace pensar en un cine concreto. El abanico de tópicos que maneja van del colonialismo, la urbanización, marcas neocoloniales como el oportunismo y el consumismo, el hostigamiento a la mujer, la conservadora burguesía africana, hasta la fanoniana ilusión por el impulso independentista y la desilusión por la ausencia de una concreta revolución social, crea una discursividad aparentemente accesible y seca, que, sin embargo, esconde mucho más bajo la superficie. Su carácter concreto puede ser puesto en tela de juicio y eventualmente refutado a partir de observables elementos estructurales.

Por un lado los filmes de Sembène presentan una cercanía con la noción •iekiana de *síntoma*, o bien un elemento que forma

parte y a la vez contradice todo el conjunto. Se entiende por *síntoma* aquello que, integrado dentro de un sistema universal positivo, lo niega al mismo tiempo. Si su función es contradecir el sistema en el que se involucra (tratándose de películas, es hablar de un universal desde los sistemas configurados por la construcción diegética) su presencia es a la vez necesaria para que este mismo se sostenga⁸³. Alrededor de la amplia red de tópicos que pone en escena Sembène, asedian varios ejemplos. Un primer *síntoma* puede localizarse en los silencios y pasividad de los personajes heroicos, que anticipamos en el apartado anterior. Silencios muy presentes y estudiados por Uru-Iyam (1986). Mediante los mismos los personajes cobran lucidez analítica, al debatir sobre su estado de transitoria confusión para luego alcanzar una clara conciencia sociopolítica. Ocurre con Diouana, las mujeres de *Emitai*, la princesa Dior en *Ceddo*, los mendigos en *Xala*, personajes que en vez de exponer desde el comienzo su gesto revolucionario, deciden callar, dejando presuponer un estado de entrega, enfatizando la sumisión frente al elemento dominante. Así, su aparente debilidad volverá mucho más poderosa, porque inesperada: impulsan una convergente revolución que señalará cada núcleo de desenlace. Otro *síntoma* puede localizarse en la contradicción e ironía al abordar las cuestiones religiosas, que resulta clave para concebir la formación y al mismo tiempo la deformación de una tradición cultural. También puede reconocerse como *síntoma* el racismo postcolonial de los propios africanos hacia sus compaisanos, la muerte como arma de resistencia, el robo a cargo del más rico e insospechable que rompe con la lógica colectiva, el mendigo como única solución para el burgués, el rezo y su inmediata frustración. Hasta llegar a configurar estructuras en las que pueden percibirse tópicos no mencionados pero que niegan el

⁸³ El de *síntoma*, concepto caro al sociólogo psicoanalista Slavoj Žižek, aparece en varios textos, entre los cuales cabe destacar *El sublime objeto de la ideología* (2003), *Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1997) y *La suspensión política de la ética* (2005).

tópico de base (por ejemplo el propio relato circular de *Ceddo*). El uso del elemento de la contradicción, con la que Sembène juega a nivel implícito, presente tanto en sus obras literarias como cinematográficas, es ampliamente analizado por Murphy (2000). El autor evidencia en las narraciones de Sembène una «*architecture secrète*» (p.42) (tomando prestado un famoso comentario de Barbey d'Aurevilly sobre la obra de Baudelaire) puntualizando la ironía de sus textos como elemento de desafío y cuestionamiento de las enunciaciones hegemónicas del eurocentrismo, del Islam, de la sociedad patriarcal o de la clase dominante. Ironías que resultan tácitas, cuyos significados yacen debajo de la superficie, y aparecen sólo a través de signos indiciales que podríamos llamar *puntas de iceberg*.

Ahora bien, la ironía también resulta ampliamente explorada por Med Hondo, pero este último la usa de forma explícita y no *secreta* como Sembène. Pero la actitud que podemos subrayar del enunciador sembeniano es la tergiversación como forma de enredo, de deformación, alteración, ambigüedad, en oposición a la autenticidad o franqueza denotativa, de la que carecen sobre todo los personajes secundarios que rodean la acción dramática de la mayoría de sus filmes. De una significación como intención manifiesta se pasa a un ocultamiento voluntario de aspectos de la narración.

El universo secreto detrás de los filmes de Sembène se percibe mediante huecos de su enunciación, vacíos que deben ser rellenados espectacularmente recurriendo al implícito o a la interpretación. Casi siempre, por ejemplo, hay personajes que están eludidos del relato, pero que resultan funcionales a la hora de comprender el funcionamiento de la sociedad reflejada y la actitud de quienes sí aparecen. Más allá de plantear estructuras de final abierto, que no implican incompletud sino la obligación de deber imaginarlo, también inserta vacíos enunciativos en su análisis de postulados religiosos o del tejido social (existir como uno/ existir en comunidad). La inefabilidad de aspectos de su narrativa

da lugar a un efecto *sublime*⁸⁴, desde la indeterminable referencia a elementos de la realidad cruda sobre los cuales no se puede montar una simbolización. Conceptos entonces interpretables pero inasibles, que abren umbrales inexplorados. En la enunciación, desde los choques entre lo irracional y racional, lo ancestral y contemporáneo, emerge una perspectiva autoral vinculada a una concepción influenciada por el tejido ideológico tradicional, que afecta la forma cinematográfica, pudiendo localizarse de modo laxo una propia *retombée* del sentimiento espiritual.

Esta *retombée* se evidencia de forma aún más clara en el cine de Djibril Diop Mambéty. Aspectos de lo expresado en el apartado anterior sobre su evocación multidimensional, desde la referencia oral, podría también ser leída bajo su resultado: la integración de un universo *otro*. Su complejo tejido audiovisual busca exaltar una multitud de signos entremezclados, de carácter heterogéneo. Si ya Deleuze, al definir como la imagen-tiempo conformaba un *cine de vidente*, hablaba de una forma «gaseosa» flotante y descentralizada de las «sólidas» acciones representadas, esta superación de los condicionamientos espaciales y causales puede incluso establecerse por fuera de la dimensión de una subjetividad específica, para dispersarse y atomizarse hacia meandros más tentaculares. Murphy sostiene que la centralidad del Islam sintetizado en la experiencia espiritual senegalesa justifica no sólo el amplio espacio que en los filmes de Mambéty se da a sus prácticas; avanza la hipótesis de que el sufismo en particular pudo haber influenciado a nivel discursivo la estética visual de Diop Mambéty y su estructura narrativa, caracterizada como vimos por cierta heterogeneidad que el crítico define desde el misticismo: «*mientras que Sembène se relaciona con el Islam en un nivel narrati-*

⁸⁴ El concepto de *sublime* aparece bajo diferentes significaciones. En particular, tomamos la de Arthur Schopenhauer, según el cual, en *El mundo como voluntad y Representación* (1819) representa la «*vastedad de un objeto que podría destruir quién lo observa*». Pero esta destrucción no es debida a su potencia visual sino más bien a su inaferrabilidad semiótica: su capacidad de escapar al lenguaje.

vo o temático, el trabajo de Mambéty es circunspecto en su representación específica del Islam; es mi opinión que su trabajo a menudo pareciera representar la vida en Senegal a través del prisma de una visión *sufí* islámica» (Murphy, 2010, p.62). El autor identifica a los personajes de Mambéty como soñadores cuyos desvíos mentales, ensimismados, intuitivos, muchas veces metafísicos, se imprimen en el curso de la trama, perdiendo contacto y palpabilidad con el entorno material tangible: «*son viajes hacia y a través del yo*».

Podríamos agregar que los personajes centrales de Mambéty son centros cuya percepción produce, tomando una expresión cara a Deleuze, una curvatura de mundo que se imprime en la propia estructura discursiva. Más que de acción, es un cine anclado a la subjetividad, fuertemente reconocible en la *imagen-percepción* deleuziana: una cámara vinculada a la conciencia interior de quién observa, que teje un discurso lleno de hallazgos visuales, revelaciones, misticismos, derivas oníricas. Es cierto que los personajes tienen fascinaciones por lo material (objeto de deseo cuyo cumplimiento resulta irrelevante en la clausura dramática) pero fluctúan entre desvíos no realistas, fuera de su tiempo y espacio, que definirán cambios en sus recorridos personales. Se configura una nueva gramática sonoro-visual, alejada de la precisión del clasicismo aún atado a formas rígidas, que permite repensar autoralmente las relaciones entre elementos culturales y naturales, superar condicionamientos visuales y amplificar las dimensiones de lo audible, en una relación que podríamos definir espiritual desde su carácter emancipado de las partículas que lo componen.

Esta concepción estructural presenta una forma que Murphy reconoce como propia de la espiritualidad *sufí*, que se hunde en diferentes pliegues de la realidad circundante, para alcanzar una observación de mundo más allá del estado dado de las cosas. Desde esta óptica la hipótesis de Murphy reconoce cierta coherencia con la cosmovisión espiritual autóctona o sincretizada donde no termina importando la realización material del objetivo dra-

mático de los personajes, priorizándose la emanación o irradiación de un recorrido personal más profundo que «evapora» hacia universos multidimensionales, de carácter polisémico. Cada elemento representado tiene una «energía» y esta misma, presenta correlaciones no lineales con las otras energías. Por un lado, genera un contrarrelato del esquema narrativo clásico, anulando su *necesariedad dramática* propia de una clausura convergente de fuerzas opuestas que permitían generar la situación modificada. Por otra parte, a gran escala, huye de la relación de dependencia del carácter «racional» de las narraciones habituales, donde todo elemento representado debe estar motivado orgánicamente y ser dependiente de la *economía narrativa*. Mambéty rechaza clausurar sus relatos y otorgar al espectador una visión específica del estado de las cosas: más bien, desde una manipulación de las categorías de *tiempo* y de *espacio*, de lo *visual* y lo *sonoro*, del *campo* y el *fuera de campo*, distorsiona la dimensión cotidiana que habita de su personaje. Más que en Sembène entonces, es en el propio Mambéty donde halla su *retombée* la visión espiritual saheliana y la amplificación perceptiva de sus ritos.

El respeto a los espíritus

Volviendo a un análisis de la espiritualidad en el enunciado, el film que tal vez mejor permita evidenciar las tensiones y la fisura existente entre razón y espiritualidad es *Toula, o el espíritu del agua* (1974). Film cuya secuencia inicial está regida por esta brecha: un joven empleado de la torre de control aeroportual de Niamey, escucha vía radio datos precisos sobre la deforestación y sequía, catástrofe que cíclicamente atormenta al continente. El joven abandona el espacio de modernidad y habiendo regresado al desértico pueblo de su padre, narra que ya hay técnicas para crear la lluvia artificialmente. Lejos de verla como posible solución futura, el incrédulo padre responde que el ser humano se está entremezclando demasiado en las «*cuestiones de Dios*». Este

contraste permitirá a la enunciación remontarse hacia una meta-narración fuera de tiempo, donde la leyenda oral escenificará el paisaje desertificado tras la ausencia de lluvias y cuya sequía arruina toda ambición de agricultura y ganadería (relacionable con el segundo relato evocado por el *griot* del film *Jom* de Samb Makharan), sintetizando así el núcleo central del film: la colisión entre el pensamiento racional y el ritual.

La trama presenta a los habitantes del pueblo del rey Baharga Bery, alrededor del lago Yalambouli, un tiempo próspero y ahora seco, en la desesperante búsqueda del agua. Algunos revitalizan un pozo, otros piensan volver al nomadismo. Luego de varios intentos fallidos el rey y su primer confidente deciden acudir a Bakouri, el oráculo de la región, que practica el arte de la geomancia: realizará su rito ancestral, donde la propia cámara dejará percibir, tras giros en círculo, la magnética presencia de los ídolos evocados. Revelará la cólera del espíritu del lago Yalambouli, por no haber sido respetado en los momentos de abundancia: la enunciación cobrará el punto de vista del propio espíritu al reflejar los momentos de derroche, en contraste con la carestía actual. A cambio del agua, el espíritu pide en su honor el sacrificio humano de una chica de la aldea, justamente Toula, la hija⁸⁵ del rey.

El pensamiento ritual, basado en la palabra mágica, genera una correspondencia en lo desemejante: cree en el sacrificio del particular para salvar al general y volver en armonía con la naturaleza. El pensamiento racional, práctico y posteriormente científico es en cambio encarnado por Ado, súbdito y prometido de

⁸⁵ O sobrina, no queda claro en las traducciones del film la relación parental. Confusión por un lado debida a la libertad de adaptación del film de los relatos populares, en los que se presentan variaciones entre la hija inicialmente designada como la joven a sacrificar y la decisión del rey de elegir en cambio a su propia sobrina (hija de su hermana); pero también debido a la estructura familiar de las aldeas subsaharianas, donde los vínculos se conciben de forma distinta a su traducción fija de la mayoría de las lenguas indoeuropeas. En muchos sistemas comunitarios, el tío y la tía pueden ser considerados padre y madre, mientras que sobrino e hijo pueden resultar homologables.

Toula, quien busca una solución concreta, primero el pozo, después una zona bucólica en las cercanías, de exuberante vegetación, informada por un forastero *tuareg*. Si el consejo de líderes del pueblo temerá, más que a los bandidos que pueden cruzarse en el camino, que la relocalización del pueblo pueda acrecentar aún más la ira del espíritu del agua, Ado emprenderá un viaje para buscar al supuesto oasis cercano.

La entrada al tiempo sagrado quedará representada por la decisión del consejo de la comunidad: la preparación del carnaval ritual, donde cada habitante encarnará un rol específico en la fiesta religiosa en honor al espíritu del agua. Si la solución racional estaba, como evidencia Ado, a pocas colinas de distancia, tras el ritual sacrificial el pueblo quedará atado al restaurado pero frágil equilibrio evocado. La secuencia previa al desenlace representa el choque de dos elementos propios de la espiritualidad tradicional: el talismán que le deja Ado a Toula antes de emprender el viaje, que representa su seguridad y la garantía de su vuelta, pero que perderá su poder cayendo en la tierra arcillosa antes de la entrada de Toula al lago de la serpiente; y luego, el de la serpiente misma, evocada tras el ritual al son de percusiones, instrumentos de cuerda y cánticos, cuya fuerza multitudinaria superará la fuerza singular de Ado. Mientras el pueblo encarna una danza de lluvia bajo el principio mágico-ancestral, tras el montaje paralelo Ado, al fin de su viaje, encuentra el oasis que alberga la otra posibilidad, racional, de agua.

La lucha entre el mundo racional y el mundo espiritual, la que se conciliaría en otro film nigerino de Moustapha Diop *Le Médecin de Gafiré* (1982), aquí se clausurará en el sueño final de Ado de enfrentar al oráculo Bakouri y destruir sus fetiches, identificados por el joven como aquellos que causaron la muerte de su amada. Pero finalmente desistirá y se impondrá el exilio de su aldea natal. Mediante este gesto, Alassane explicita su crítica a la camisa de fuerza de la tradición espiritual y la opone a la modernidad aeroportual de la primera secuencia. Que el autor no con-

nota como positiva, ya que la representa con sequedad, distancia y desapego, en la manera en que se calcula la dirección del viento y se miden con precisión mecánica temperatura y condiciones atmosféricas, bajo una forma discursivamente antitética al resto del film. Pero si la postura de Alassane como enunciador en sus docuficciones o documentales puede resultar de descripción expositiva, de matriz fuertemente rouchiana, como por ejemplo en *Shaki* (1972), centrado en el pueblo *yoruba* y su sincretismo con el Islam, al seguir los pasos de una ceremonia sagrada, ilustrando prácticas religiosas sincrético-tradicionales y el modo en que las mismas influyen en las decisiones societarias, la enunciación en *Toula* pasará a ser más crítica e incisiva. El modo en que su heroína se sumerge en el agua y es entregada por su propio pueblo a la serpiente del lago Yalambouli, que puede recordar el sacrificio al comienzo de *Medea* (1969) de Pasolini, ahonda sus raíces en cuentos y leyendas del sudeste de Níger, recopiladas por el poeta e historiador Boubou Hama; pero Alassane no solo retoma la oralidad del pueblo *songhai*, se eleva a relato universal sobre la difícil convergencia entre el espacio sagrado, y la búsqueda racional, lógica y profana.

Más allá de esta oscilación entre razón y espiritualidad, el respeto por el universo espiritual sobrevive incluso en quienes se forman desde la técnica y la rígida disciplina. Esta situación se verá en *Sarraounia* (1986), la ambiciosa superproducción de Hondo. En una temporalidad ilocalizable, llena de ambigüedades como ocurría en *Ceddo* de Sembène, aprovechando el tono folkórico y de la fábula capaz de conectarse con la leyenda, representa el choque entre el ejército francés y los reinos sahelianos. Aunque el desenlace resulte temporalmente ambiguo y el núcleo de inicio y soporte de *Sarraounia* oscile alrededor de finales del siglo XIX, el relato trata la colisión entre racionalidad europea y saberes ancestrales de carácter mágico que dominan los reinos. Se expone la infancia de la heroína local Sarraounia dominadora de poderes y saberes del *Komo*, que reaparecerán en toda su comple-

jidad en *Yeelen*. Mientras los generales blancos, apenas sometido a Samory Touré, a los Gourma y a los Mossi, ordenan el ataque, los africanos que conforman el ejército francés tendrán miedo de invadir el reino de Sarraounia, por su poder tanto político como sobre todo religioso, el hábil manejo de ancestrales fetiches. Allí donde el escenario de guerra rompió el sentido de pertenencia comunitario y panafricano, allí donde falla la empatía frente a los pueblos hermanos a derribar, más que las lanzas, flechas y antiguas boleadoras fácilmente contrarrestables por la pólvora y el cañón coloniales, es la espiritualidad aquello que frena a los soldados africanos del ejército francés. Temen la maldición que puede recaer sobre ellos, más importante que el oro y las joyas robadas en los varios reinos conquistados.

Entre los pueblos *mandé* el término *nyama*, que, entre muchas interpretaciones semánticas, puede ser literalmente traducible como «fuerza vital», oculta pero más natural que sobrenatural, energía mística que debe ser dominada⁸⁶, definiéndose entonces como *nyamakala* quien la controla y utiliza, siendo consciente de sus potenciales peligros. Esta figura tendrá varias acepciones que por cuestiones de espacio no abordaremos, sin embargo, cabe destacar que el poder de extraer esta energía tangible de las cosas vivientes puede ser direccionado hacia el bien o el mal. Se trata de un medio de contacto con el mundo espiritual, que nos lleva, de forma más general, a la distinción que Kapuœciński (1998) en *Ébano* realiza de dos tipos de mal que reconocen los *amba* y otras comunidades étnicas del África central: por un lado, el *witch*, figura amenazante que disemina el mal y puede enviar hechizos a cualquier lado del continente o fuera de él; mal absoluto y sin rostro, inorgánico e imbatible, que opera a través de una fuerza destructora primigenia. Por otro lado, el *sorcerer*, un brujo profesional que realiza prácticas mágicas, a veces bajo comi-

⁸⁶ Para profundizar ver Conrad y Frank (1995) *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*.

sión, a través de complejos rituales que luego influenciarían religiones sincréticas y esotéricas. Esta diferencia es clave ya que, si la primera resulta una maldición incontrastable, la segunda es de naturaleza más humana, a pesar de vincularse con quienes mejor manejan el *nyama*. Un ejemplo sería Bakouri de *Toula* o los herreros de *Yeelen*.

Pueden establecerse relaciones entre la figura del *nyamakala* y las sociedades de iniciación. En los pueblos *mandé*, los herreros son de gran influencia para la sociedad, como se expone en el largo estudio de McNaughton (1988) *The Mande Blacksmiths*. Su origen antecede la irrupción del Islam y resistió a los intentos del mismo de extinguir su autoridad. Como explica el historiador, no sólo tienen funciones mágico-religiosas sino médicas, educacionales, técnicas, incluso jurídicas. En *Yeelen*, Cissé problematiza la historia desde una revisión de los mitos ancestrales que hunden sus raíces en el pasado nómada. Los dos personajes centrales del film son parte de la compleja y secreta sociedad del *Komo* que administra el oculto poder del *Koré*, séptimo y final paso del proceso de iniciación, saber cosmogónico puente de acceso a los espíritus invisibles. Los miembros del Komo son identificados como los herreros, clan *bambara*, que, como trabajadores del metal, además de forjar herramientas para cazadores y ganaderos, construyen objetos centrales para el mundo espiritual, máscaras, fetiches, amuletos privados, esculturas que tras rituales determinarán el destino de la aldea. El poder de esta sociedad secreta es reconocido y temido: los herreros están en contacto con las fuerzas de la naturaleza, practican el arte de la adivinación y de la cura, como exponen las conclusiones de los estudios de McNautgton retomadas y comentadas por MacRae (1995): su arcano saber y la habilidad se transmite de generación en generación, pero no revelan sus secretos por fuera del propio clan. A través de ellos, se describen fenómenos mágicos que implican una cratofanía, potencia sobrenatural y autóctona. Si en *Toula* el sacrificio es debatido, incluso dudado por el pueblo, en *Yeelen* se

vuelve una certeza, al representar como Soma mueve arenas, rocas y sabanas para la búsqueda del hijo Nyanankoro, e inmola para el dios Mari, inicialmente un gallo y en una secuencia central a un joven albino y un perro rojo. Este último es presentado cinematográficamente bajo el efecto del *movimiento inverso*, que lo hace desplazarse hacia atrás: la magia de la manipulación temporal de la técnica del cine resulta congruente con el hechizo de invocación generado por el poder del brujo, cuyo ritual se retrotrae a un tiempo originario.

A partir de esta búsqueda, reconocemos que el film se inscribe en una ruptura de la tradición: un padre que más que facilitar su saber y secretos al hijo, lo niega. Se infiere un aspecto decadente de la tradición espiritual. La justificación será ideológica: si Nyanankoro utiliza sus poderes para equilibrar el bien social, y su madre mediante rituales y amuletos para protegerlo, Soma opera desde una visión contraria: inmola animales, hombres, desmesuradas fuerzas naturales con el fin de eliminarlo y perpetuar su poder. Las ceremonias secretas, sus fetiches místéricos y zonas sagradas (en el corazón del bosque) son representadas en el film casi de forma expositiva, mediante suspensiones de la acción dramática. En las siete macrosecuencias que componen el relato, *Yeelen* parte de lo que podemos identificar como una instancia material del viaje iniciático, aún atada a la tierra. Mediante la alternancia de las dos focalizaciones o puntos de vista de padre e hijo, este último irá cobrando conciencia de las fenomenologías del mundo, sus enigmáticas fuerzas, terminando por comprender la necesidad de ceder sus saberes espirituales, hasta ese momento temidos por las poblaciones encontradas, con el fin de contribuir a reforzar un África solidaria y multiétnica. Su camino lo ayuda a perfeccionar los mayores misterios de los *bambara*, que por generaciones permanecieron clausurados en la familia Diarra. A partir del choque final, donde por primera vez Cissé utilizará el recurso del *plano y contraplano* generador de la tensión figurativa del *western*, se revelará que el poder de Soma y sus antepasados fue utilizado inmutable al servicio de cruzadas personales, injus-

tas. Nyanankoro siente la responsabilidad de superar ese estadio, aceptando el desafío del padre y generando así un cataclismo en el que colisionan ambas dimensiones de lo espiritual. Pero a la vez, desde la anulación recíproca, da lugar a una ruptura capaz de regenerar los conceptos de magia y de ciencia, de naturaleza y de cultura, de liberar el poder-saber de la camisa de fuerza de los Diarra, para entregarlo a las nuevas generaciones. Que elijan el mundo al que querrán pertenecer.

Alegorías

Llegados a este punto, queda por abordar aquella línea alegórica que acompañó nuestros análisis, y proyectó los signos del cine saheliano hacia una lectura inherente a la ideología del movimiento. Si patrones como la errancia, la oralidad y la espiritualidad eran estrategias para recuperar elementos y prácticas de la cultura tradicional, provenientes de la sociedad tribal previa a la violenta colonización, también dotaban al cine saheliano de una forma discursiva propia. Desde un punto de vista englobante, estas tres premisas y otras permiten a su vez ser leídas como alegorías vinculadas al combate político autoral. Revelan en sus referencias histórico-políticas una coherencia que permitirá conjeturar alcances más vastos, ya sea desde el intento de hundirse en las raíces de propio pasado cultural, como soluciones para el futuro postcolonial. Resultará interesante analizar bajo esta óptica, de forma no exhaustiva, algunos postulados mencionados y otros tópicos recurrentes, con el fin de inferir el fuerte significado que, abierta o inconscientemente, emerge por detrás.

Desde el título del apartado podríamos debatir la postura de Fred Jameson, retomada por Stam y discutida desde otras críticas⁸⁷, acerca de que todo texto del Tercer Mundo, habiendo su-

⁸⁷Por ejemplo, entre otras, la de Doris Sommer (2004), *Ficciones Fundacionales: Las Novelas Nacionales de América Latina*.

frido formas de imperialismo cultural, tiene un poder fuertemente alegórico. El autor estadounidense observa referencias a un espectro de lo nacional expresando que, desde su recorte específico, puede escindirse de cada texto una *necesaria* alegoría de la sociedad y de la situación pública del Tercer Mundo⁸⁸. Queda implicada en esta frase una peligrosa esencialización de las obras, encajándolas en un proyecto cultural deliberado, de carácter simplista y totalizante, que muchas veces no resulta aplicable y pareciera impedir otros marcos de análisis. Pero si de la máxima de Jameson discutimos su referencia a lo *nacional*, nos resulta en cambio pertinente la introducción general de un punto de vista *alegórico*. Puede decirse que, en la mayoría de sus producciones, el Tercer Cine saheliano se conecta de forma tangible a la conformación de lo nacional, como de hecho vimos en capítulos anteriores, pero no por esto debemos considerarla como primera lectura posible. No es sólo allí donde reside la carga alegórica, sino más bien en la posibilidad de observar sus textos como discursividad de la diferencia, que proyectan su disenso frente a las formas canónicas, cuestionando aquellos que Jameson (1986) define como «*mecanismos de representación occidentales predominantes*» (p.69), en este caso en el marco del cine y no de la literatura como aborda en origen el crítico estadounidense. La selección de filmes analizados posibilita sí una diversidad de sutiles y particulares lecturas, que no deben ignorarse, pero yendo más allá puede reconocerse, incluso en los textos de carácter más íntimo, un metalinguaje vinculado al comportamiento político de la obra, de lucha por la representación o proyección de un cambio epistemológico. O bien, un espejo que busca alcanzar un significado social de mayor alcance. Esto tendrá plena vigencia para obras de hasta mediados de los '80.

⁸⁸ "All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel» (Jameson, 1986, p.69).

Conviene precisar que consideraremos el concepto de alegoría en el sentido amplio del término, observándola como posicionamiento ideológico y vehículo de un contradiscurso de aquello que se presenta como hegemónico en el universo fuera del texto mismo. Si desde el punto de vista alegórico se busca dar imagen a lo abstracto, en sus primeras décadas el cine saheliense constituye una actitud o búsqueda crítica de relevancia política: el propio texto, en sus desarrollos narrativos y posibles lecturas alternativas, configura desde el campo creativo un universo de significados que desborda su referencia inicial, generando a nivel global mecanismos de significación más amplios. Recurso que puede reconocerse en la lógica del Tercer Cine atado a la resistencia de su propio patrimonio cultural. Por supuesto el tema de las lecturas alegóricas pasará a introducir otros problemas teóricos, ya que mediante las mismas se estaría responsabilizando al cine de un procedimiento retórico, apoyado en convenciones crítico-intelectuales, vinculado a lecturas de carácter cognoscitivo, que el discurso político independentista *per sé* no lograba materializar. Para evitar esencializar esta carga simbólica, será importante poder diferenciar el comportamiento alegórico en tres planos, que agregarán, más allá de lo ya expuesto en anteriores apartados, nuevos aspectos sobre cómo mirar al pasado fundacional, cómo revertir el discurso occidental y cómo pensar nuevos devenires utópicos.

La alegoría desde el uso de símbolos, arquetipos y mitologemas

El cine decolonial puede presentar como vimos signos herméticos, reconocidos por la comunidad de pertenencia, que sumados a otros de carácter más popular permiten englobar potentes alegorías. Más allá de la explícita intención autoral, en los filmes analizados abundan las construcciones arquetípicas. Hay elementos que se remontan a aquellas zonas crepusculares entre el mito y la memoria histórica, que reflejan un origen fundacional o de

carácter leyendario, resultante del bagaje ideológico-cultural arraigado en estilos de los cineastas. Aunque provengan de una recuperación nostálgica, así y todo implican una postura o compromiso histórico.

En el nuevo espacio cultural del Tercer Cine, es común observar el afán por recuperar unidades simbólicas, arquetípicas o míticas, signos de la propia estructura cultural que muchas veces resultan difíciles de transportar a un análisis contemporáneo, corriendo el riesgo de generalizar al vincularlos a construcciones de conocimiento y matriz universal desde un punto de vista antropológico y sociológico; los relatos subsaharianos comúnmente se fundan en otro tipo de raíces, de fuerte referencia local. Cuanto más alejada de nosotros es la obra, menos se logra penetrar los múltiples significados que vehicula. Pero debemos hacer el intento de abandonar su mero aspecto estético para preguntarnos por el significado de ciertos patrones conceptuales. Comencemos por abordar esta acepción desde la alegoría del monstruo. De la sabana magnética se desprenden seres, híbridos atraídos por el tiempo presente, cautivadores espíritus como animales sobrenaturales. Más que en su monstruosidad, se manifiestan como criaturas pertenecientes al mundo originario, que visitan (o son visitados) por seres humanos generando con ellos una profunda conexión. Eféreos seres de heterogéneas culturas africanas que, sin embargo, no perturban, ya que chamanes y habitantes aldeanos, de alguna manera, los esperan. Puede tratarse de espíritus identificables con animales específicos o híbridos hombres-animales, o aún de misteriosas evocaciones de ídolos tribales que cobran vida, entidades totémicas o personajes representados en máscaras rituales. Estos seres, salvando las distancias comunes en el Tercer Cine tricontinental, no encarnan características narrativas que producen terror, vehiculan más bien una lucha o resistencia contra la desterritorialización uniformada, al encontrarse por fuera de las intrusiones occidentales. Son lo totalmente *otro*. Tal como el propio contenido de la oralidad, el monstruo aparece con una

mirada que rememora la tradición, la meditación. Se concibe al cine como lugar donde fábulas, rituales y luchas revolucionarias se entrelazan. Se presenta una vuelta a esa magmática tierra primordial, habitada por un caos primigenio donde conviven, como conjetura Sitchin (2005) al analizar tablillas sumerias representantes epopeyas de creación, formas no concluidas o partes entremezcladas. Un mundo originario, como lo definiría Deleuze (1984), «*sinfondo hecho de materias no formadas, esbozos, pedazos (...) cabezas sin cuello, ojos sin frente, brazos sin hombros, gestos sin forma*» (p.180). El reino de los híbridos, de grifos, tritones, animales combinados convertidos por el universo mitológico en bestias de poderes fantásticos, símbolos de atributos humanos o de escala suprahumana. Un fiel ejemplo puede encontrarse en el misterioso hombre-hiena de *Yeelen*, cuyo cuerpo es humano pero cuyo pelaje, cola y rostro se asemeja al carnívoro de la sabana. El espíritu se manifiesta encima de un árbol, irrumpe en escena y encuentra a Nyanankoro al principio de su viaje iniciático. Mediante su función anticipadora sobre el relato al que asistiremos, cumple el rol del oráculo y riéndose, bajo la forma de una revelación, configura la elección del predestinado.

La representación de los animales salvajes puede alejarse de su lenguaje-objeto para introducir el problema ideológico de las connotaciones de estos signos en las culturas autóctonas, signos que permiten explorar aspectos de la realidad humana, impregnados de metalenguajes míticos. En la anteúltima secuencia de *Yeelen*, la del enfrentamiento, primero dos cebúes se acercarán desde ejes opuestos, luego el rostro del padre devendrá el de un elefante, a la vez que el del hijo sobreimprimirá el primer plano de un león. El aspecto poderoso y ágil del felino contrasta con el arraigo terrestre y conservador del paquidermo, animales que representan dos símbolos del África. Si Murphy considera el amplio uso de simbolismos en el cine de Cissé vinculable a la tradición de las narraciones orales, «*donde el realismo no es prioritario y la eliminación, del desarrollo narrativo, de la necesidad de investigar*

el significado escondido de los símbolos resulta una componente central» (Murphy y Williams, 2007, p.119), la referencia no se reduce a su función descriptiva u objetivante, es el mismo enunciador quien toma el punto de vista de ambos animales para aludir al cambio generacional, que identifica una idea distinta de civilización. El uso simbólico de animales puede generar una *desfamiliarización* perceptiva, que abandona el naturalismo representativo para exponer, desde un distanciamiento, tanto la alegoría social que encarna cada animal como la introducción de la dimensión del realismo mágico.

Volvemos al mito como sistema lingüístico a descifrar. Las transfiguraciones animales pueden adoptar su dimensión de decir-mítico en el cine saheliano en la recuperación, por ejemplo, de elementos ancestrales como los dioses del agua. En la mitología *bambara* encontramos a Fâro, deidad andrógina del agua, benefactora para quienes le rinden culto, que encuentra similitudes con otras figuras del Sahel Occidental alrededor del río Níger. En el África Occidental emerge la divinidad de la lujuriosa sirena Mami Wata (a la que Moustapha Diop dedica un homónimo film en 1989). Dependiendo de cada cosmovisión, estas divinidades de agua, populares en el folklore subsahariano, fuertemente identitarias en el sector de Mali, pueden ser representadas a veces como serpiente, otras como hombre-pep. Es el caso de los Dogon, alejados en su aislada geografía de filtraciones islámicas o cristianas, cuya cosmogonía se funde con la del pueblo anterior de los Tellem, quienes ya previamente habitaban los acantilados de Bandiagara. De su compleja comprensión del ser humano en el interior del Universo⁸⁹ emerge la figura de Nommo, término que puede utilizarse en singular o plural, que designa a los antepasados provenientes de regiones *celestes*, ingeniosos e ingenieros, depositarios de un gran saber. Nommo fue enviado a la tierra por el creador Amma, aterrizó en la árida tierra al noroeste del país

⁸⁹ Ver Griaule (1975) *Dios de agua. Encuentros con Ogotemmêli*.

Dogon y dotó a los humanos del arte de la palabra, la astronomía, el trabajo del metal, la tejeduría. Criatura presente en cada forma de agua, representada como híbrido o pez antropomorfizado, esconde fuertes relaciones con el mito del ser anfibio Oannes de Asiria y Babilonia (ya Uanna en Sumeria, vinculado al dios Enki) que influenció figuras míticas de civilizaciones posteriores, incluida probablemente la de Nommo. Una enigmática figura, que como Viracocha en Indoamérica, Tages en Etruria, o de forma laxa Osiris en Egipto, proviene de un mundo desconocido, irrumpe o emerge de la naturaleza y trae un cambio en la civilización con la que se contacta, brindándole secretos de la agricultura, ganadería, medicina o astronomía. Encuentro a través del cual las sociedades realizan un salto hacia adelante y se estructuran con la enseñanza de estas deidades, arquetipo apriorístico detectable en numerosos relatos primigenios.

Este proceso resulta contrario al encarnado por Omiasseche, la serpiente de Yalambouli en *Toula* de Alassane, que pide el sacrificio humano para mantener la tradición. No un elemento de renovación de saber científico sino de estancamiento, no una dominación de las fuerzas de la naturaleza sino una dependencia: en el intento de aplacar su cólera, la amada hija del rey será entregada tras la fiesta originaria. Toula, inducida al trance, danzará y entrará sola al agua sin saber, aunque lo sospeche, que la «*sangre humana*» necesaria para la salvación es la suya. Este caso, más allá de configurar el modelo narrativo arquetípico del héroe que vuelve demasiado tarde, representa el triunfo de una serpiente, que no dota de saber a la comunidad, sino que busca a través del dolor consolidar su poder: los saberes mágicos vinculados a la prosperidad, agricultura y ganadería son dominados y no cedidos por Omiasseche. Tal vez esta figura sea más cercana a la acepción del estudio y rescate de las leyendas realizado por Boulnois y Hama (1954), quienes hurgan en la mitología *songhai* y estudian aquellas criaturas que el pueblo juzga como responsables del estado próspero o seco de las regiones fluviales.

La figura de la serpiente espíritu del agua, volverá a aparecer en la animación de Alassane *Samba Le Grand* (1977), al demandar ofrendas al pueblo a cambio de agua: pide una vez por año en sacrificio una joven, generando que la princesa Analiatoubari nunca ría y que el héroe Sambagana se proponga asesinarla. Lo logrará luego de un combate de ocho años, liberando al pueblo de una dependencia que en cambio será el *status quo* de *Toula*. Si los habitantes del reino de Analiatoubari edificarán una pirámide en honor a Sambagana en el propio lugar de su muerte, los habitantes del reino de Baharga en *Toula* seguirán idolatrando a la propia serpiente.

El agua, elemento esencial para la vida y homologación identitaria de pueblos nómadas y sedentarios del sector árido de la región, es para los Dogon el origen de todas las cosas (Griaule, 1975). Si los dioses de agua en la cosmogonía *dogon* son femeninos (o hermafroditos), esto se verá en quienes se contactan con sus corrientes en los filmes analizados: el acto previo a la secuencia de desenlace de la princesa Dior en *Ceddo*, por ejemplo, es emerger de las aguas, como instancia simbólica para la preparación de la revolución, acto de simbiosis que implica una transformación no sólo en su estatuto sino en la curva dramática del film. Lo mismo puede decirse de la madre de Nyanankoro, a la que Cissé dedica una escena de silente contemplación ritual, donde la madre invoca a las diosas de las aguas mediante la leche contenida en recipientes de calabaza, para proteger a su hijo y a su país. Dominique Zahan (1982) valida esta hipótesis al estudiar la relación que se da entre el agua y la feminidad, localizada en la región del río Níger, considerando la relación entre espíritus del agua y la fecundidad, mientras que la fuerza del fuego se vincula generalmente a lo masculino.

Hemos notado como se entrecruzan símbolos, arquetipos y mitologemas, al adoptar el discurso audiovisual un marco de expresión autóctono. Si ya desde su segunda década el cine saheliano tendió más a simbolizar que retratar, comenzamos progresi-

vamente a reconocer en sus obras una red abundante de símbolos. Símbolo que Barthes define como signo arbitrario, dependiente de una convención social donde el universo del *significado* desborda al *significante* (Barthes, 1964). Distinto al rol del arquetipo (del griego «principio originario» o «modelo»), patrón desde el cual puede escindirse una forma preexistente o primordial de pensamiento, propia de estructuras innatas, o de un universo inconsciente de la humanidad (Jung, 2002), que encuentra convergencia entre culturas lejanas sin aparente contacto entre sí, de fuerte relación con el eje del *mito*. En las narraciones sahelianas pueden identificarse construcciones arquetípicas, de heterogeneidad identitaria, que vuelven a enriquecer un poder local hundido en milenarias nieblas, bajo la matriz del mitologema (Kerenyi, 1983). Se reconoce a este último como el elemento mínimo de la materia mítica autóctona, concentración temática que puede aflorar de varias formas, desde una herencia cultural que tiende a reconectarse con su fuente primigenia. Materialidad cuya masa aparecerá amoldada en los filmes a la forma de los relatos etiológicos, que hablan de dioses, de tradiciones sagradas y hechos fundacionales, no acarreados de forma explicativa sino reflejados en actividades sociales y prácticas, signos a través de los cuales será posible reconstruir aspectos del pensamiento ancestral. Los cineastas se vuelven portavoces de un saber colectivo, que apunta a encontrar puntos de referencia propios, y reestablecer cierta continuidad entre el pasado y el presente. Sirviéndose del cine como plataforma para rearmar fragmentos dispersos de una memoria milenaria, interconectarlos y actualizarlos en un sistema coherente con la propia búsqueda.

Desde el orden del símbolo y del mito, puede analizarse por ejemplo el lugar dedicado en los filmes al rol de la máscara ritual, que hibrida características estilizadas de diferentes animales y, dependiendo de la etnia, enfatiza cierto temible poder. Desde el marco referencial de las religiones autóctonas, máscaras y figurines totémicos encarnan, en sus expresiones grotescas o espanto-

sas, más que una herencia cultural y artística. Son objetos religiosos a los que se adjudican formidables poderes, como la relación entre el universo terrenal y el espiritual, cobrando el rol de intermediario indispensable, una suerte de *médium*. Son accesibles sólo para unos pocos elegidos, convocados en complejas ceremonias para situaciones específicas, como la muerte de un sacerdote de la aldea, ritos de iniciación o bien el paso a la edad del conocimiento, previsiones sobre los secretos de la agricultura y ganadería, u otros misterios tribales. Objetos poderosos que representan la herencia de cultos antiguos, que algunas tribus como los *dogon* o los *bambara*, consideran animados por el don de espíritus invisibles y los custodia una sociedad secreta. Esta fuerza primigenia aún sobrevive en la gran ciudad y se contacta con la recuperación del mito de los orígenes.

Las prácticas tradicionales, si bien muchas veces representadas desde un punto de vista crítico como en Sembène, pueden también dar relevancia a un espacio del mito como gesto *resacralizador* que, desde el presente postcolonial, le otorga un lugar discursivo de recuperación identitaria (término que apela a su instancia de segundo orden, de la que se infiere una corrupción de la primera instancia simbólica, en la que subyace la manipulación colonial y la desvalorización de las manifestaciones autóctonas). Bajo este rol *resacralizador* aparecerá representado el universo del fetiche: de rol fundamental en los rituales sagrados para alcanzar los espíritus e influenciar las fuerzas de la naturaleza. Se trata de la difusa devoción de la gran mayoría de las religiones autóctonas por objetos o amuletos de función mágica, que Occidente se inclina a tachar como superstición, y que la cinematografía saheliana recupera mostrando el ritual de utilización. Se verá incluso su desaprobación abordada por ejemplo en *Xala*, o su profanación tras un robo de Mory en *Touki Bouki*. Muchos autores los adaptan en sus narrativas, y desde un doble movimiento sincrónico los toman e inmediatamente alteran con el fin de evitar su folklorización. Las estatuas, generalmente antropo-

mórficas o zoomórficas, nunca cobran valor estético como obras de arte, sino que resultan funcionales a sus originales prácticas religiosas, vinculadas a varios cultos del Sahel, acompañadas por rituales (*Toula*) y muchas veces cubiertas de materia sacrificial (*Ye-elen*), e incluso actualizadas al entorno urbano (*Finye*), a repensar su lugar en la contemporaneidad africana.

Con respecto a las estructuras del relato tradicional, entre tantas, cabe destacar la recuperación de la figura del embaucador tramposo de los cuentos de la tradición oral *wolof*. Recapitulación del arquetipo del pícaro (*trickster*), estudiado por Jung, personaje hábil en el engaño que recorre varias mitologías, costruido desde la ambigüedad de su doble juego y caracterizado por una falta de escrúpulos que lo lleva a salir de las reglas. Condensa el arte de saber arreglárselas, estrategias de supervivencia, saber cómo actuar ante determinadas situaciones. Esta figura resulta muy presente en el folklore saheliano y hasta puede encontrarse en la historia de Leuk-le-Lièvre⁹⁰ de Senghor y Abdoulaye Sadjí. Esta figura puede analizarse desde una doble perspectiva. Por un lado, puede reconocerse en la estructura mínima del relato folklórico, la narración sobre un personaje que debe superar varios obstáculos para obtener un premio final, evidenciándose el material que desde Propp (2000) da origen a una tipología de funciones analizables en las fábulas. Si bien la metodología del formalista ruso fue luego criticada por los estructuralistas y recuperada por la semiótica narrativa, resulta útil para observar, más que a los propios personajes, elementos recurrentes en las acciones que estos cumplen. Funciones con precisas consecuencias, cuya construcción prescinde de la proveniencia cultural. Pero por el otro, si salimos de sus elementos estructurales fijos para buscar significados al interior del relato, adoptando una perspectiva antropológica sobre el texto como producto cultural, los relatos folklóricos

⁹⁰ Así lo expone Cham (1982) en *Ousmane Sembène and the Aesthetics of African Oral Traditions*.

también hablan acerca de cómo las sociedades se ven a sí mismas: la liebre embaucadora *leuk*, el antagonista *bouki* la hiena, el tramposo astuto, el desventurado, son elementos que emergen de leyendas africanas, a partir de los que la narración asume características autóctonas. Que luego influenciarían narrativas diaspóricas tradicionales americanas como las del astuto *Hermano conejo*, figura central en cuentos orales de esclavizados afroamericanos que trabajaban en plantaciones y que lo utilizaban como signo capaz de revertir los esquemas de dominación consolidados, otorgándole generalmente al embaucador connotaciones heroicas⁹¹. Su figura sigue sobreviviendo en proverbios y sus reminiscencias invaden múltiples narraciones actuales⁹². Esta perspectiva permite volver al uso alegórico de animales y a la dimensión del realismo mágico, además de poder corroborarla en el cine de Cissé, también estará presente en *Hondo* y sobre todo en *Mambéty*. La hiena (*bouki*), animal mítico presente en narraciones orales y mitologías subsaharianas, dependiendo de las versiones puede simbolizar la sagacia, la pereza o la marginalidad social vinculada a la tierra. Todas estas características se conectan primero a *Badou Boy* pero sobre todo al carácter del protagonista Mory de *Touki Bouki* –justamente el «viaje de la hiena»– congruente con muchos otros (anti)héroes del Tercer Cine. Caracterizado como embaucador, más que por su egoísmo, por su facilidad de engañar –su aparición configura una víctima– Mory titubea sólo cuando su objetivo estará a un paso, finalizando su recorrido de iniciación una vez roto el cuerno de su moto, a completar circularmente la lógica instaurada por el matadero inicial. Si su actitud reproduce esquemas arquetípicos, su moto condensa en cambio lo tradicional y lo moderno, siendo además robada por el salvaje primitivo, no ca-

⁹¹ Ver Levine (1977) *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. Y Cham (1982) *Ousmane Sembene and the Aesthetics of African Oral Traditions*.

⁹² Como analizan varios autores en *Monsters, tricksters, and sacred cows: animal tales and American identities* (Ed. James Arnold, 1996).

sualmente blanco, quien desde el encuentro entre los baobabs simbólicamente obstaculiza, tras una suerte de desdoblamiento buñueliano, su huida. Haciendo que Mory, tal como otros personajes de la primera oleada, Ibrahima en *Mandabi*, Diouana de *La Noire De...*, el carretero de *Borom Sarret*, el desempleado de *Soleil Ô*, no logre obtener el objetivo prefijado. El concepto de hiena en el cine de Mambéty se corresponde con la narrativa del embaucador ya que, como observa Murphy (2000), en el África occidental la hiena representa lo que un cánido similar a ella, el zorro, encarna en muchos relatos tradicionales eurocéntricos, desde Esopo. Sus características cuentan con pocas virtudes, la viveza, la habilidad física y mental, el carácter intrigante, el arte de fascinar; y otras connotaciones negativas, como la fanfarronería, la vanidad, la poca confiabilidad. Puede resultar finalmente castigada por sus actos, pero en el cine saheliano es recurrente en personajes que, adheridos a la sociedad, comienzan un proceso de individualización y alejamiento de su contexto. Por otra parte la figura del embaucador puede encontrarse en personajes secundarios con los que se cruza el héroe central, como ocurre más allá del protagonista en *Xala*, con el rico Mbaye de *Mandabi*, así como el morabito de *FVVA: Femme, villa, voiture, argent* de Alassane. Según Cham (1982), al analizar las relaciones dialécticas en la obra de Sembène, se refleja una estructura de confrontación de opuestos que «se convierte, por extensión, en una relación entre victimario-víctima, tener-no tener, explotador-explotado» (p.32). La figura del embaucador logrará así adaptarse a las dinámicas individualistas de la ciudad postcolonial, escenario propicio de estas antinomias.

Una respuesta a la fascinación y engaño del embaucador puede observarse en *Ceddo*. Los «ceddo» se aferran a sus rituales a costo de sacrificarse. La dicotomía pasará a revertirse al ser su princesa la heroína final, tras una venganza simbólica y concreta a la vez contra el líder islámico. La princesa recuerda esa África preislámica matriarcal, de la que Sembène condensa dos mitologemas concretos: por un lado la princesa que debe ser rescatada, por

el otro la última sobreviviente de una identidad que, a partir del regreso a su microcosmos de origen, genera una ruptura del nuevo orden. Este uso político del «ceddo», la defensa firme de su vida austera y el miedo a perder la tradición, es reconocible de forma laxa en otros filmes de Sembène, desde aquellos personajes o colectivos que no aceptan homologarse y que desafían al explotador (o estructura de poder: las tropas coloniales en *Emitai*, la nueva burguesía en *Xala*, o aún de las expansiones coloniales francesas decimonónicas que chocaron con la resistente figura del emperador saheliano Samory Touré, personaje del film histórico *Samory* que Sembène no pudo filmar por falta de recursos). Hay partes diferenciadas y opuestas que colisionan, y el «ceddo» puede concebirse como la parte inicialmente minoritaria que no se deja engañar y se opone. Esta situación de dominación social configura una alegoría política, sobre el lugar de las religiones e identidades minoritarias desplazadas por la expansión de la fuerza hegemónica.

También *Emitai* comienza como una narración fuera de tiempo sobre la extirpación, aunque la enunciación sugiera resonancias de luchas aún más remotas. Si Sembène exclama que «*en la antigüedad en África –durante el período medieval– hubo historias de resistencia. Y pareciera que durante el colonialismo no hubo luchas por la liberación nacional, y eso no es cierto*» (Weaver, 1972, p.58), el reclutamiento arbitrario de soldados coloniales de la secuencia inicial de *Emitai* repiensa desde su composición al rapto de esclavizados de la primera fase del colonialismo. Tendrá un fuerte vínculo con el comienzo de *Ceddo*, este sí explícitamente insertado en el período esclavista, en el que los mismos cautivos son marcados con hierro incandescente, con el emblema del reinado de la Francia monárquica. Pero al menos otros tres relatos arquetípicos pueden observarse al interior de su estructura: primero la compentencia desencadenada, tras pruebas de fuerza conducidas según códigos ancestrales, entre los dos pretendientes de Dior que buscarán rescatarla. Luego, el mecanismo de sucesión patrilineal

buscado por el Islam e inspirado por el imam, que busca desplazar al rey y ascender a rol de jefe. Si la princesa Dior, tras el asesinato de su hermano Biram, queda como única heredera de la dinastía Tioub, los consejeros del imam le recomendarán casarse con ella para acceder más fácilmente al trono. El film presenta entonces intrigas reales, entre quien interpreta un rol por conveniencia y quien rechaza asimilarse, y donde progresivamente dejará de contar el linaje sino la religión profesada. Nueva recapitulación del poder religioso superpuesto al poder estatal, con el imam que pasará a ser superior al rey y planificará su golpe de estado: arquetipo del cambio de poder como cambio de paradigma y de identidad.

Estas intrigas arquetípicas y ancestrales serán también abordadas en complejidad por *Niaye*, en orden: el suicidio por vergüenza, la muerte del padre perpetuada por el hijo varón, el tío que usurpa el poder al hermano, el exilio de la joven madre soltera y el abandono de su bebé bajo un baobab, de clara imagen mítica, salvo el arrepentimiento final y la conclusión edificante. La lógica del cambio de poder como nuevo paradigma es una matriz vinculable a la del parricidio, que encontraremos también en *Yeelen*. Pero si hablar de parricidio desde su connotación simbólica resulta peligroso, al tender hacia una lectura de marco edípico occidental que acarrea connotaciones psicoanalíticas inadecuadas para el cine saheliano, sí es recurrente en la cultura *mandé* el tema del hijo destinado a superar al padre, como mitologema al que se anclará el final de *Yeelen* con el enfrentamiento de Nyanankoro y Soma, cuya composición figurativa vehiculará así y todo resonancias universales.

El suicidio por vergüenza de *Niaye* se convierte en el suicidio del príncipe Diéri, por orgullo, en *Jom* (1981) de Samb Makharam. Configurado como relato atemporal, borrando la mayoría de sus connotaciones históricas, Diéri encarna la lucha ancestral fuertemente anclada en narraciones orales, como en relatos religiosos, entre el orgullo de lo pequeño que conoce sus

límites y una fuerza inconmensurable, ante la que decide no rendirse, iluminando un camino de virtud.

Si bien los relatos populares no otorgan una idea completa de sociedad, ofrecen sí un acercamiento a sus problemáticas, sus experiencias culturales subyacentes. En la actitud interpretativa de estas referencias, aparecen símbolos de carácter fuertemente local, como el lugar simbólico del carnero blanco, del recipiente de *calebasse*⁹³, o de la canasta tejida, de base cuadrada y abertura circular, utensilios de fuerte valor cosmogónico dependiendo de la etnia saheliana desde la que se observan. Símbolos que, proyectados por fuera de su contexto, tienden a perder su significado. No es nuestra intención mencionarlos exhaustivamente, pero cabe comentar que estas irrupciones funcionan como contrapunto del carácter universalizante y más estructural del arquetipo. Por ejemplo, símbolo del arroz en *Emitai* está estrechamente vinculado a la tierra y a las mujeres que lo trabajan. Si el conflicto rota alrededor de su cesión, al ser aquello que la autoridad colonial europea pretende usurpar, el alimento es, sin embargo, considerado sagrado para los *diola* y debe ser custodiado: entregárselo al comandante francés implicaría renegar de sus propias creencias. De forma similar podríamos leer el símbolo de la impotencia en *Xala* no sólo desde la óptica individual sino fuertemente social: el acto sexual en el África tradicional se vincula no al goce, sino a la noción de procreación volviéndose entonces un deber, y la falta del mismo, un drama que afecta la comunidad.

Otro signo particular a mencionar es el acto de escupir, como connotación positiva y de contacto con lo sacro. Se lo ve en *Yeelen* y caracteriza a Nyanankoro al santificar un *gris-gris* de protección, fetiche o recurso utilizado en sus rituales. Escupir tiene muchas funciones, conjeturadas por MacRae (1995), sobre todo

⁹³ El aries perteneciente al linaje patriarcal y la *calebasse* es un símbolo femenino, vinculado al relato de la «madre devoradora», aparecerán estudiados en la séptima y última historia en Paulme (1976) *La Mère Dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*.

el acto ritual para permitir el acceso al carácter misterioso escondido detrás de los objetos, activar poderes mágicos, paralizar personas. La saliva habilita un poder incorpóreo, lanza o quita un efecto mágico. Desde este punto de vista se puede interpretar el final abierto de *Xala*. Tras una lectura apresurada sobre la suerte de El Hadji, parecieran los mendigos realizar ante su cuerpo una venganza de clase (él a su vez había engañado años antes a uno de ellos), humillarlo frente a la familia. Pero si se leyera el gesto desde significados inherentes al *habla socializada*⁹⁴ más autóctona, el acto puede entenderse como el intento de devolver la virilidad al El Hadji. Ritual de limpieza no tanto verificable en la tradición senegalesa sino conjeturado por el film, que podría definirse regenerativo, ceremonial, realizado solo por hombres, que conduce a la transformación del protagonista: el abandono de su deseo de occidentalización y su reinserción popular. Desde esta óptica entonces puede analizarse no tanto como acto de rabia y desprecio, sino resaltar el poco valor de El Hadji como intento de expiación, neutralizar el mal responsable de su falta de dignidad. Si en el universo sembeniano es recurrente observar el choque entre dos sistemas simbólicos incompatibles y de difícil coexistencia, *Xala* retoma la tradición narrativa popular, configurando una alegoría sobre el embaucador actualizado en la nueva burguesía, que sin lograrlo busca conciliar dos mundos y sistemas de valores distintos. Donde sólo los oprimidos y descartados, sin herencia material –robada por El Hadji– pero con una profunda herencia simbólica, pueden ser agentes de cambio social.

Mediante estos recursos de enunciación brevemente analizados, más que una simple vuelta o regreso a los orígenes, se produce entonces en el cine saheliano una exploración de amplios y variados elementos del pasado con el fin de autorrepresentarse y recobrar autenticidad, para mirar el presente. Si Gaston Kaboré

⁹⁴ Ver noción de *Usó* de Louis Hjelmslev, en reformulación y descomposición del concepto de *Lengua saussureana*, citada por *Barthes* (1964).

sostiene que el discurso de reestablecer un origen es lável ya que «no hay un lugar preciso de donde venimos», también agrega que el gesto de recuperación es tratar «de reanudar una dinámica evolutiva de nuestra cultura y de nuestro imaginario. Para lograrlo, necesitamos volver a conectar los hilos rotos de nuestra memoria. El período oscuro del tráfico de esclavos, del colonialismo y neocolonialismo, y aún hoy las relaciones de desequilibrio nortel-sur, constituyeron una especie de gran trauma que aún no ha sido superado. [...] es necesario que los africanos retomen la construcción de su destino» (De Franceschi, 2008). Recuperar las fuentes que constituyen el saber, reafirmarse de la herencia de los relatos, mitos y cosmogonías locales, ayuda entonces a interpretar el depósito cultural como patrimonio, para comprender y comprenderse mejor en la plenitud de la propia subjetividad histórica.

El canibalismo como alegoría

La naturaleza del fenómeno que analizaremos ahora es en principio específicamente metafórica, desde la acepción de Roman Jakobson:⁹⁵ la canibalización, sinónimo de antropofagia, ampliamente utilizada en estudios decoloniales, es una metáfora que apela a la incorporación de la fuerza de la alteridad desde el intercambio cultural norte-sur⁹⁶. Implica servirse desde la periferia de elementos del centro, considerados discursiva y tecnológicamente hegemónicos, para devorar sus productos dominantes y producir un nuevo discurso antitético o crítico. La cultura eurocéntrica del colo-

⁹⁵ Los signos que interpelan al espectador se expanden desde un soporte paradigmático, estimulando correlaciones de fuerte similitud con el referente que reflejan y en el que se estrechan. Ver Jakobson (1971).

⁹⁶ Si las tribus caníbales solían comer a sus enemigos para apropiarse de su fuerza, los artistas tercermundistas readaptan técnicas e información de los países desarrollados eurocéntricos, en el acto de digerir y explotar sus productos culturales, para producir sus propias textualidades. Ya el modernismo brasileño reivindicaba esta nueva síntesis creativa.

nizador resulta entonces absorbida para ensayar una escritura descolonizada, que traga y recicla su forma previa. La lucha contra la dominación imperialista y sus producciones, pasa por estudiar sus técnicas como material a masticar y redireccionar hacia una nueva síntesis.

Desde esta lógica, el canibalismo es entonces una lectura evidenciable tanto a nivel de forma-significante como de contenido-significado en unidades de análisis puntuales (planos, secuencias, estructura) de los filmes, pero puede también leerse, de forma ya concordante con la dimensión alegórica jamesoniana, desde el nivel del film-producto, como texto que desde la periferia busca encontrar su espacio discursivo. Considerando la primera acepción, hemos visto como en cierta medida los filmes sahelianos canibalizan técnicas y recursos formales de composición discursiva propios del norte. Pero si el gesto canibal puede desde la teoría tercermundista ser aplicado de forma laxa o tangencial a todo texto de liberación, hay obras que acentúan esta estrategia más explícitamente que otras, como recurso metodológico observable en su totalidad o en amplias secuencias. A lo largo del texto hablamos de la forma del *road movie* en *Touki Bouki* de Mambéty, así como el vagabundeo moderno de *Soleil Ô* de Hondo. Utilizaremos otros ejemplos con el fin de observar el canibalismo explícito tanto en el discurso como en el plano de la historia, que permite asistir a un mecanismo doble: de *desmitificación* de lo ajeno y de *revalorización* de lo propio.

A nivel particular podemos observar este doble movimiento en *West Indies* (1979), film en el que Hondo estructura un espacio-metáfora, que ocupará la totalidad del film, como dominio que permite espejar diferentes condiciones socioculturales que se expanden. Un gigantesco barco esclavista reconstruido en el interior de una fábrica automovilística abandonada de París, se torna espacio de suprasignificación concentrada. Luego de una secuencia inicial donde cuatro sujetos deciden el destino de territorios isleños en las Indias occidentales, se cede el paso en el inte-

rior del barco a una manifestación independentista. Que pronto se convertirá en la compraventa de productos y terrenos de cultivo en las Américas. Luego, la cristianización de los niños, la trata, y paralelismos con la diáspora moderna y el sindicalismo. El propio título evidencia la atomización que irá más allá del universo francocéntrico: un *movimiento de mundo*, como lo definiría Deleuze, concentrado espacialmente, que aborda cuatro siglos de historia y cambia de significación a partir de una simple variación en la puesta en escena, compuesta por cuerpos sincronizados que recorren distintas discursividades de cuño colonial. El tono de concentración simbólica que caracterizaba el prefacio de su primer largometraje *Soleil Ô* invade ahora todo el texto, y en su grado de abstracción formal permite una estructura en la que se yuxtaponen tiempos, saltos entre episodios que caracterizaron la historia colonial, con muchos actores que se desenvuelven y transforman en un *tableaux* brechtiano: mutan de personaje en personaje gracias a unos pocos signos vestimentarios y actitudinales.

West Indies resulta uno de los mejores ejemplos de canibalización cinematográfica y de redireccionamiento de la forma del *musical* hollywoodense, que servirá de molde para su discursividad combativa. Hondo se sirve de la retórica del género norteamericano, que históricamente tendió a suprimir la presencia afroamericana⁹⁷. Retoma estratégicamente su forma hegemónica, su escenificación capaz de transformar lo real en maravilloso, para denunciar los males de la trata, sus tentaculares consecuencias y sugerir a la vez las manías de omnipotencia que se escondían por detrás. Utiliza los estilemas del musical como material alegórico, la propia estetización de la comedia musical como forma de abundancia armónica y atmósfera de encantamiento visual, que resulta un camuflaje, desde el tono paródico, de la sinrazón e incluso el sadismo y la barbarie de los civilizados europeos. El empodera-

⁹⁷ Como se analiza en Stam y Shohat (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. (1ed, 1994).

miento de las técnicas y formas del género norteamericano, heredero del *vaudeville* francés, se redirecciona hacia una síntesis transformadora, cargada de significaciones alternativas propias de la periferia. Para culminar con un exorcismo liberador y transformador, que explicita su dialéctica formal antihegemónica. Hondo rompe el efecto despersonalizante del musical clásico, su extrañeza, donde el propio deslizamiento escénico se encargaba de los movimientos de los personajes, achatados por el decorado y convertidos en autómatas, desde la acepción deleuziana, dando lugar a una idea de artificio y abstracción. La propia danza de sus personajes devuelve en cambio una nueva relación con la profundidad, no tanto del decorado escénico, sino alegórica, yuxtaponiendo la denuncia al interior de la fascinación coreográfica.

Otro ejemplo de canibalización explícita se observa en el mencionado film de Alassane *Le Retour d'un Aventurier* (1966), donde el director retoma la forma del *western* con sus planos americanos, sus panorámicas entre praderas color tierra y amplios horizontes, su repertorio de enfrentamientos y riñas en el *saloon*; así como la dominación de los caballos y *travellings* de posteriores persecuciones de animales salvajes, donde los convencionales bisontes americanos serán sustituidos por jirafas. Sobre todo, presenta una estructura que oscila entre la ley individual por encima de la ley social, la zona de frontera entre el espacio comunitario y la dominación personal del paisaje, acarreado un exceso paródico yuxtapuesto a la actitud caníbal, como método de exposición de los significantes vacíos del *western*. El género, considerado por Stam y Shohat (2002) la matriz cinematográfica más congruente con el imaginario imperial, caracterizó a la ficción de conquista por excelencia, al determinar un espacio geográficamente e históricamente simbólico, capaz de reforzar una atemporalidad sobre la que se construyen los mitos fundacionales. Como sostiene Keyan Tomaselli (1995), se invierte la premisa: si las narraciones del Tercer Cine generalmente comienzan con el postulado de que la comunidad está en el individuo, que eventualmente puede ser

cambiado por la misma, el paradigma imperial del *western* euroamericano considera al individuo como fuerza autónoma que puede proponerse por sí solo cambiar el destino de una comunidad.

El film mantiene las premisas ideológicas del género, pero configura a los *cowboys* desde una connotación negativa, al ubicarlos fuera de la ley de la aldea, en una frontera que los engrandece y los lleva progresivamente a adueñarse de la tierra. Amenazan tanto al jefe principal, como a ancianos y figuras religiosas (el brujo). No temen los fetiches, conscientes de que sus poderes mágicos poco pueden hacer frente a la fuerza arrasadora, juvenil y expansionista que ellos encarnan, presentando un claro conflicto con la tradición y la autoridad político-social, al agotar el tiempo de la aldea. El film entonces resulta una recapitulación de la lectura fanoniana sobre la colonización ideológica de occidente, al reflejar de forma paródica la transformación identitaria. Se apropia entonces de la narrativa del proyecto fundacionalista y de asimilación, para alegorizar la colonización y pérdida de valores culturales.

En Mambéty, en cambio, se da una contaminación ecléctica de diferentes referencias, fundamentalmente norteamericanas, al reutilizar estilemas y registros genéricos. Desde un punto de vista signico, el estatuto de Mory en *Touki Bouki* abandona su estado de contemplación inicial para pasar a la verbalidad francesa, al exceso vestimentario, a la ostentación comportamental, borrando su carácter inicial para cruzar otras personalidades, configurándose finalmente desde una suerte de metarepresentación inherente al *star system*, antes de su vuelta al mundo pastoral. El cine de Mambéty desfamiliariza formas previas y las despliega de forma parasitaria, que apunta entonces a deconstruir signos preexistentes y redireccionarlos hacia hallazgos simbólicos muchas veces autobiográficos.

No se ignoran entonces los cánones discursivos diseminados por el Norte, se los recicla o como dirían Stam y Shohat

(2002), *carnavalizan* en un ritual de resistencia tangible, que apunta a reconfigurar marcas y estéticas del llamado Primer Cine. Junto a la noción de canibalismo, la acepción bajtiniana de carnavalización (Bajtín, 1968) resulta otro concepto metafórico anexo a tener en cuenta a la hora de abordar la preocupación por lo identitario del Tercer Cine en general. Definido por Bajtín como el movimiento que lleva a dejar de lado el relato canónico, tradicional, a olvidar la armonía formalizante y en cierto sentido ya agotada, a favor de lo asimétrico y mestizo, de lo popular liberado, puede decirse que ciertos estereotipos hollywoodenses, pero también cierta autorialidad europea, se verán carnavalizados al romperse su marco de referencia. Lo que explicitan los filmes mencionados, queda implicado en otras obras sahelianas.

Ya que la presencia de los productos culturales importados corrompió e influenció inevitablemente lo local, el gesto fue el de aprovecharla con el fin de fundir sus recursos técnicos para producir un lenguaje propio, como acto de resistencia a la vez dinámico y transformador de un nuevo discurso, capaz de discutir el primer marco de referencia. Actitud que recupera entonces el concepto de antropofagia tan caro al modernismo brasileño y de alcances incluso previos al cine. La absorción y reformulación, anteriormente analizada en Hondo y Alassane, de los materiales propios del clasicismo cinematográfico, puede resultar un fiel ejemplo. Entonces, en el amplio y tal vez fechado debate sobre la oposición entre Tercer Cine y Primer Cine, entendido en su forma *mainstream* y comercial, la estética alternativa de la periferia cobra fuerza utilizando estratégicamente no sólo las herramientas tecnológicas del Primer Mundo para lograr una propia autorrepresentación, sino también elementos del discurso dominante en el contexto de sus propias historias, formas y expresiones.

El cine saheliano, producto de una afro-modernidad, puede entenderse desde la paradoja del capitalismo tecnológico occidental que derivó en la realización de un discurso propio de descolonización cultural. Asistimos a la imbrincación de dos mensa-

jes: la acción de reformulación crítica del uso de la tecnología, y la búsqueda de un libre territorio estético, capaz de construir un nuevo paradigma. Desde que Hollywood ya a fines de los años '10 comenzó a imponer su dominación en el mercado global, sedentarizándose a principios de los '30 e imponiéndose en el crecimiento de sus propias instituciones y estructuras de dominación, que atentaron contra las identidades *otras*, una vez identificada la estructura dominante, la opción fue utilizar sus herramientas, desde la cámara hasta las plataformas mediáticas de exhibición, para representarse y expresarse. En la aceptación de su lugar de debilidad dentro de la jerarquía discursiva, el texto saheliano no se lee entonces como individual y autónomo, incluso en su vertiente fuertemente nacional y en su multiplicidad de estilos: funciona en bloque. Reconoce su condición de «producto cultural» y adopta estrategias congruentes con el postulado marxista de utilizar el arte ya no autorreferencial ni ilusoria, sino como fuente de conocimiento alternativo.

Entonces, si el legado del colonialismo se vincula al monopolio tecnológico, detentando su poder desde explícitas y más sofisticadas formas de censura que por años imposibilitaron desarrollos cinematográficos del África, el artificio del dispositivo (cuyos materiales eran todos importados de afuera) pudo ser desviado hacia una nueva dirección capaz de desmitificar la noción de superioridad discursiva de quienes antes lo detentaban. Muchos autores y pensadores se expresaron al respecto. Zacks (1995) presenta la cuestión comentando que lo que se identifica *«como auténticamente africano aparentemente debe excluir a los europeos y colocarse en oposición. Pero este tipo de teoría y práctica de exclusión y oposición, basada en la premisa errónea de que Europa es el centro y el origen de toda cultura, invalida de antemano cualquier texto africano como no auténtico, ya que incluso la reacción al otro está definida por los límites del discurso del otro. Aceptar los términos en los que se plantea este problema de autenticidad es el primer punto de sujeción»* (p.15). Claramente, hemos visto que hablar de *autenticidad afri-*

cana resulta una expresión temeraria, en el sentido de mera imprudencia semiótica, que ignora las profundas dificultades lógico-lingüísticas que esconde. Aún partiendo del pretexto de que una estética «esencialmente africana» no puede escindirse de la colisión con varias fórmulas eurocéntricas que ya en su interior se fueron integrando, al basarse en construcciones y estilos derivados de la tradición occidental, desde esta óptica debe leerse el hecho de que el concepto de *négritude*, impulsado por Senghor tras las independencias, haya sido abandonado por los cineastas del Sahel por su condición fija e inmutable, que tampoco tiene en cuenta la diversidad identitaria, la variedad de visiones sobre el África postcolonial y el dinamismo del continente. Autenticidad y dinamismo como dicotomía sobre la que Paulin Vieyra en 1969 advertía los peligros, al anunciar «*el riesgo con el liberalismo es que al multiplicar las propias influencias uno puede terminar con un cine comercial que debe ser defendido en nombre de la libertad de expresión. Los cineastas africanos continúan discutiendo tales problemas y se preguntan sobre las mejores formas y medios para crear un cine africano, es decir, un cine que represente auténticamente las realidades africanas*» (p.201). Aún percibiendo el poder arrasador de las filtraciones comerciales y tecnológicas cada vez más prepotentes, con lo *auténticamente* africano Vieyra se refiere al principio ideológico de alejarse de la perspectiva occidental, sobre cómo concebir la obra, aún dando cuenta de la carga inevitable de bagajes referenciales extranjeros. Lo que a fin de cuentas aparece como auténtico en las obras de los cineastas militantes del movimiento saheliano, pareciera ser la firme concepción del lugar que debe tener el film como texto. Y de ahí la posibilidad de su condición alegórica.

La proyección utópica

Habiendo abordado la mirada panafricanista, el proyecto de revalidar una cultura censurada por los siglos coloniales, recupe-

rando la solidaridad entre la esfera pública y la privada, cabe analizar cómo muchos signos presentes en los filmes reflejan alegóricamente la proyección del continente que se desea. Muchas obras indican una doble lectura al connotar, desde los temas representados, la proyección de un posible camino futuro. Se comprende la obra como espacio donde poder plasmar, hasta de forma inconsciente, referencias de un proceso histórico y conjeturas sobre la necesidad de una nueva subjetividad postcolonial. Pensar cuáles deberán ser los territorios de combate. En este caso, aún más que en la recuperación de mitologemas, la mirada se direcciona fuera del sintagma histórico, apelando a signos que más allá de su sentido literal-particular vehiculan una visión de mundo y constituyen un no lugar (*ou-tópos*), modelo aún no materializado, aunque pragmáticamente actuable.

Si por un lado los personajes de Sembène representan esquemas que permiten vincularlos a la condición dialéctica del África postcolonial, luego del optimismo sobre el fin de la era colonial de sus obras literarias, su cine ahonda aspectos histórico-culturales de la postcolonialidad generalmente enmarcados en una perspectiva más pesimista⁹⁸. Su primera década como cineasta caracterizó la urgencia de una exactitud histórica, alejada del cine etnográfico que por mucho tiempo representó cómo los europeos observaban a África, su segunda década mantuvo el espacio representado como espacio político, de fuertes y dinámicas implicancias sobre cómo concebir, desde el pasado la sociedad presente. El propio Rosen (1991) en su artículo «*Making A Nation in Sembène's Ceddou*» analiza su reconfiguración de la historia senegalesa, reconociendo elementos mínimos que definen la construcción del imaginario colectivo trasladable a la contemporaneidad.

⁹⁸ Perspectiva criticada por los críticos de *Dakar-Matin*, órgano oficial del Partido Socialista Senegalés de Senghor, por dedicar a la comunidad duras críticas, alejadas del mito del Senegal unido y acogedor. Se argumentaba que el rol del artista debía contribuir al proceso de construcción nacional.

Lo que sin dudas Sembène mantuvo como hilo conductor de su obra fue la construcción de personajes femeninos capaces de alegorizar el África postcolonial que idealmente proyectaba. Ya desde *Borom Sarret*, mientras el carretero se desplaza ingenuamente por la ciudad, es la esposa del protagonista quien tomará la acción al final del film presentando una percepción más fiel, aunque aterradora, del esfuerzo necesario para alimentar a sus hijos, volviéndose la única fuerza posible para resolver los inmediatos problemas intrafamiliares. Dicho de Diouana primera protagonista mujer del cine saheliano, y de las dos esposas de Ibrahima en *Mandabi*, únicas capaces de establecer estrategias para quitar del medio oportunistas y aprovechadores, paradigmático será *Xala*. Film que rota alrededor de cuatro mujeres, que representan cuatro Áfricas distintas⁹⁹. Las primeras dos instauran una dicotomía de partida: Adja Awa, la primera esposa de El Hadji, quien como su marido peregrinó a La Meca y habla *wolof*, representa el tradicionalismo afroislámico aceptando al mismo tiempo el rol pasivo que le fue asignado; Oumi, la segunda esposa, representa el África colonizada en sus estereotipos culturales, que mira a Europa como modelo y habla francés; Ngoné, la tercera, quien causará el declive de El Hadji, implica el desmembramiento neocolonial, la mujer sometida, manejada y conformista, a la que su madre sigue recordando que «*el hombre es el líder, siempre tenés que estar disponible y nunca levantarle la voz*». Esta última joven forma una segunda dicotomía generacional con Rama, la hija más grande del patriarca, única mujer autónoma (no depende de un hombre) del film, que en su constante actitud de protesta frente a los principios establecidos, siente más apego hacia la madre y encarna el deseo de Sembène de un África libre, independiente y crítica, en la que se depositan los ideales del panafricanismo. En *Xala*, la figura de resistencia es entonces encarnada por la rebelde Rama,

⁹⁹ Sobre los personajes femeninos en el film *Xala* hay un estudio importante de Françoise Pfaff (1982) *Three faces of Africa - Women in Xala*.

que no sigue la postura neoburguesa y europeizada, para representar el progresismo de un África que busca recuperar su identidad. En una de las primeras escenas sugiere a su madre el divorcio y enfrenta a su padre por ser polígamo, planteando entonces un signo de emancipación (divorcio) yuxtaponiéndolo a la crítica hacia la tradición conservadora y patriarcal (poligamia). Secuencias más tarde, rechazará el vaso que le ofrece el padre exclamando «*no tomo agua importada*». Rama no queda anclada ni al África tradicional, ni a cierta cara de la modernidad consumista. Mediante su vestimenta híbrida y el hecho de trasladarse en moto, elementos de los que se sirve sin lujo ni ostentación, representa una síntesis entre los beneficios de la cultura occidental y la resistencia ideológica. En su emancipación, anticipa un independentismo femenino que en Sembène aparecerá como tópico principal o secundario hasta su último film *Moolaadé*. Rama es interpretada por Mareme Niang, la misma actriz que daba cuerpo a Anta en *Touki Bouki* de Mambéty. Quien también era universitaria y desde su primera escena mucho más estudiosa y centrada que el desempleado Mory. Antes de la transformación vestimentaria que adoptará con el sexista Mory, más bien onírica, Anta aparecerá sin el vestido tradicional, con pantalones similares a los de su pareja, a indicar su modernidad, pero descalza, a connotar el inicial apego hacia su tierra.

Volviendo a Sembène, Rama puede compararse con la fuerte y silenciosa princesa Dior de *Ceddo*, que tras ser raptada y alejada de su pueblo, vuelve a su aldea y reinstaura la autonomía concretando la única visible acción de oposición al totalitarismo que usurpó su cultura: el asesinato, sin exclusión de golpes, del imam. Es a ella a quien Sembène dedica los pocos primerísimos primeros planos del film, individualizándola. Pero el carácter heroico de la mujer puede ser también colectivo y resistente en bloque, como las madres en *Emitai*, retratadas desde un punto de vista de enunciación que genera más cercanía hacia ellas respecto a los personajes masculinos; consejo de ancianos o varones en general

que, salvo en la escena final, son representados como indecisos. Las mujeres realizan los actos más audaces, como esconder el arroz u organizar la ceremonia fúnebre tradicional a pesar de las prohibiciones. Una visión tanto utópica como sugestiva a la hora de repensar las relaciones de poder en África, la configuración de motores para una nueva estructura.

La centralidad del rol femenino para repensar la nueva África aparece en Mahama Traoré en los inicios de su carrera cinematográfica, con *Diankha-Bi* (1968) traducible del *wolof* como «la joven muchacha», y su segundo film secuela *Diègue-Bi* (1970), justamente «la joven mujer», que postulan una discusión sobre el patriarcado que también reaparecerá en su *Njangaan*, extendida dentro del amplio eje de la lucha contra injusticias de la autoridad religiosa. El problema de la libertad de la mujer y la tradición opresora es también abordada como vimos por los filmes nigerinos *Le Wazzou Polygame* de Oumarou Ganda y *FVVA: Femme, villa, voiture, argent* de Moustapha Alassane, así como también puede verse en *Kodou* (1970) de Ababacar Samb Makharam. Un prioritario análisis de esta condición aparece en el cine de Souleymane Cissé: aunque la figura de la mujer no logre imponerse como en Sembène contra una fuerza política «masculino-céntrica», sí permite alegorizar las luchas por un África distinta. Si en Sembène los personajes femeninos son capaces de marcar una guía en la comunidad en la que se insertan, representando sociedades definidas por la igualdad de género, Cissé apunta a una denuncia al patriarcado de vigencia histórica. Presenta en *Den Muso* a la hija muda Ténin que sufre un padre autoritario y defensor de rígidos códigos de honor, que se convertirá en *Baara* (manteniendo al mismo actor) en un despiadado jefe industrial, feminicida de su cuarta esposa y a la vez represor de cualquier atisbo de sindicalismo (el asesinato de su progresista ingeniero Balla Traoré). Ambos personajes son producto de un sistema patriarcal que invade dominios familiares, laborales y sociopolíticos, del que Ténin en *Den Muso* escapa refugiándose en escenas oníricas. Pa-

triarcado que en su siguiente film *Finye* se concentrará en la imponente figura del gobernador militar, aunque el film evidencie el proceso de transformación de muchos personajes femeninos a su alrededor: Batrou, su hija independiente, quiere una bicicleta para moverse de forma autónoma en la ciudad, entra en conflicto con el padre que busca enviarla a estudiar a Francia, mientras ella desea quedarse y formarse en Mali. Puntualiza su disconformidad respecto al rol social que le es impuesto, pero a la vez calla sobre el maltrato y la violencia ejercida por el padre frente a la tercera esposa Agna. Juntas Agna y Batrou forjarán una relación ambigua entre manipulación, traición y amistad, por cercanía de edad. Pero en *Finye* serán sobre todo, en bloque, las estudiantes universitarias quienes se mostrarán activamente comprometidas y más convencidas, respecto a los compañeros varones, de la lucha contra el régimen militar maliense.

En su carácter fuera de tiempo *Wend Kuuni* de Kaboré y *Yeelen* de Cissé, entre los filmes más tardíos que tomamos de nuestro recorte, desplazan sí la centralidad femenina, pero construyen paradójicamente una nueva posibilidad de pensarla. La niña Pongneré, para poder jugar libremente con su nuevo hermano Wend Kuuni, desea ser un chico y su emancipación finalmente dependerá del propio Wend Kuuni, explicitando así el sistema patriarcal del que quiere liberarse. Si el rol del niño implicará una rápida inserción en la sociedad, de rol activo e iniciático, la niña será confinada a labores intrafamiliares. Establéciéndose un sistema patriarcal que Kaboré busca cuestionar tangencialmente a través de otras dos mujeres (la madre de Wend Kuuni y la joven del mercado) que rechazan casarse por imposición del deber-ser de la comunidad. La línea femenina de acción se traza sintagmáticamente desde la madre del niño protagonista, que abandona el mandato social para buscar una independencia con su hijo a costa de ser tachada de bruja, hasta la mujer del mercado que no acepta el matrimonio combinado con el marido mayor de edad. Pasando por Pongneré, que establecerá un camino de emancipación frente a su propia madre.

En el caso de *Yeelen*, aparecen dos personajes femeninos fundamentales: la madre que crió a Nyanankoro y el rol, a su vez también maternal, de Attou, la mujer *peul*. Ambas cobran valor de apertura y clausura en el camino del héroe, la primera resulta más sabia que su esposo e ideológicamente opuesta (su saber mágico está al servicio de otro y no de sí misma); la segunda se eleva a símbolo de fertilidad, representando la esperanza para un más equitativo futuro de África. Pero así y todo dentro del equilibrio narrativo no imponen el desarrollo de una perspectiva de resistencia o cambio estructural, el *status quo* del film desde la secuencia inicial hasta el enfrentamiento conclusivo se presenta como patrilíneo. Como patrilíneas son las sociedades por las que Nyanankoro se desplaza: la madre *bambara* detenta un «poder» inferior al de Soma; su futura pareja Attou es objetizada y entregada por el rey *peul* a Nyanankoro, luego de la traición.

Una conciliación puede encontrarse en *Sarraounia* de Hondo, film que recapitula, tal como la Dior de *Ceddo*, la figura de la reina africana y la jerarquía matriarcal. Si el punto de vista está anclado en la misteriosa mujer guerrera, su rival «masculinocéntrico» se ve en este caso encarnado por el ejército francés. El modo de narrar esta epopeya bélica retoma los cánones dramáticos occidentales, por lo que ya puede evidenciarse una diferencia entre este film y el estilo ecléctico del anterior *West Indies*: separados ambos por siete años de árduo trabajo para materializar esta fiel reconstrucción histórica, *Sarraounia* Hondo recupera la figura central de la líder de fines del '800 que permite renovar el camino para pensar una nueva África, desde su postura no autoritaria sino más bien tolerante frente a las diversidades, incluso religiosas. La enigmática secuencia final, en la que la heterogeneidad vestimentaria distorsiona las referencias de época, designa la unidad de diferentes tribus un tiempo enemigas, actualizando el relato hacia un nuevo panafricanismo.

Más allá de las cuestiones inherentes al género, el Tercer Cine saheliño desde Sembène busca cuestionar las jerarquías ét-

nicas, de clase y religiosas denunciando explícitas prerogativas, costumbres impregnadas y sedimentadas bajo un injusto sistema de valores. La religión es para Sembène también la excusa para analizar otros tópicos, que ya había profundizado en su literatura, como el etnicismo, la estructura de la sociedad aldeana, lo patriarcal como componente de la identidad senegalesa. Aunque Islam y cristianismo se enraizaron de forma capilar, buscando eclipsar las raíces autóctonas, estas, sin embargo, siguen vigentes: *«lo que significa que nuestra cultura permanece aún viva y fuerte, que podemos adoptar otras culturas y utilizarlas sin perder la nuestra»* (Andrade-Watkins, 1993, p.96). Aún sin apuntar a la visión senghoriana de una identidad anclada en lo indígena contra lo extranjero, de un pasado fijado como zona identitaria original, Sembène enfatiza la inevitable interdependencia. No alcanza con articularse como diferencia para conformar la identidad. Sugiere que los posicionamientos de identificación son inestables, complejos, constantemente contruidos y deconstruidos. No observa Sembène las características del colonizador como entidades separadas posibles de aislar frente a las del colonizado, acepta que esos límites no se pueden demarcar. La identidad, sobre todo la religiosa, aparecerá en muchos filmes como espacio híbrido sobre el cual se redefinen valores ya no en oposición, sino en un dinamismo estrechamente relacionado. Si el sujeto postcolonial está siempre redefiniendo su identidad, Sembène lo representa en esa búsqueda de resignificación.

Es común observar en el cine saheliiano la escenificación de choques generacionales, volviéndose un cine de denuncia frente a las figuras de poder masculinas, mayores y corrompidas. Una tiranía que se arraiga en el discurso religioso, político, militar, laboral, intrafamiliar, nichos de poder tradicional primero y aparatos ideológicos althusserianos después, representada primero desde la crítica al poder de los sistemas precoloniales y tradicionales (Sembène, Samb Makharam), así como postcoloniales (Cissé), volviéndose en segunda instancia alegoría del comportamiento

que el Occidente neocolonial asumió en relación a África, como expone el ensayo de Stefanson (2001), quien analiza la intransigencia patriarcal en Cissé desde la lógica de la desobediencia territorial de las generaciones más jóvenes. *Den Muso* de Cissé es, entre muchas lecturas posibles, una denuncia a los prejuicios vinculados a la tradición, y a las terribles consecuencias de un patriarcado controlador. Desde la focalización en la joven Ténin, quien representa la libertad negada, como mujer e hija, en el dominio de una sociedad familiar preparada para castigar y alejarla en tanto embarazada fuera del matrimonio. Enésima potencial alegoría de las opresiones interiores y exteriores por las que transitó el continente. Pero si en *Den Muso* no hay salvación posible, quedando tan sólo la toma de conciencia, *Baara* representa una posible resistencia concreta, equiparando al joven maletero dispuesto a aceptar trabajos para sobrevivir, con el joven ingeniero, instruido y progresista, que como dirigente se mostrará empático, abierto a mejorar las condiciones de trabajo de sus empleados y con mayor conciencia política que su «patrón» corrupto. Los dos se llaman Balla, configuran dos caras dentro de la misma situación social. Ellos, que un tiempo hubieran sido diferenciados por la explotación laboral entre patrones y esclavos, hoy empatizan respetando la tradición *senankuya* (fraternidad o relación cercana, propia de los pueblos *mandé*); comparten la misma causa, la misma carga utópica actualizada en su carácter de doble generacional: aún tocayos y coetáneos, uno fue formado profesional pero sobre todo ideológicamente en una Europa progresista, el otro proviene de una aldea rural y no está alfabetizado, referenciando de este modo dos espacios virtuales que completan el marco de oposición. Si el Balla Traoré ingeniero le encuentra trabajo en la fábrica y convocará una reunión de obreros para reivindicar sus posturas, discutan su salario y fomenten una conciencia de clase en formación, Balla Diarra quedará integrado en este espacio transformado, en el que generará una conciencia sociopolítica sobre sus derechos, encaminándose a comprender los intere-

ses centralizados del capitalismo clientelar y la estructura de su corrupción. Ambos se verán homologados en el plano final, como símbolo del alto precio a pagar por su prueba generacional de iniciación, en un onírico atravesamiento del fuego.

Fuego que deberán atravesar también los jóvenes de su siguiente film *Finye*, para configurar la llegada de una nueva era. La dimensión del mito se vuelve utopía y volvemos al concepto del *fadenya*, donde simbólicamente se debe romper con lo antiguo para despertar un pensamiento nuevo, maduro, tanto individual como social, bajo la forma de un viaje de iniciación que puede leerse como el de un continente que se mira a sí mismo, en su búsqueda identitaria postcolonial. Si lo viejo es el orden disoluto y rabioso, imposibilitado a pensar colectivamente, para marcar un camino hacia un distinto porvenir, esta dialéctica queda sintetizada por el propio *Yeelen*, que responde fielmente a las cuatro características que identificamos de un Tercer Cine fuertemente anclado a las décadas del '60 y '70, antes de ceder paso a una lógica formal más espectacularizante, desde la que *Yeelen* mismo puede verse como film bisagra del movimiento saheliano, previo a su definitiva transformación.

Si antes de su plano final, observa Boughedir (2000), *Yeelen* encuadra la imagen de un «*África contemporánea donde la vieja generación de los padres fundadores de las luchas de independencia no quieren compartir su poder con las generaciones en ascenso*» (p.114), son esas mismas generaciones emergentes las que protagonizaron, aún en sus contradicciones, debilidades y titubeos, las esperanzas depositadas por los cineastas, que pensaron una cuádruple transformación del África contemporánea: a nivel individual, familiar, sociolaboral y estatal. Sintagma que permite articular los cuatro mencionados filmes de Cissé: al cuarto recorrido transformador, Cissé dedica el film *Finye*, cuya curva dramática pone en jaque el poder postcolonial, integrando la toma de conciencia (familiar) que se veía en *Den Muso* y la coalición manifiesta (sociolaboral) de *Baara*, proyectadas en la certidumbre de

un futuro revolucionario. Mientras que, en el sucesivo *Yeelen*, Cissé volverá al primer nivel de lo individual como motor de la dimensión utópica, y cierre del círculo de emancipaciones.

Tanto *Finye* como *Yeelen* serán clausurados con el reiterado símbolo del nene: en el primer film dentro del agua y con una enorme *calebasse*, símbolo vinculado a la fertilidad y al futuro femenino; en el segundo a pie por la tierra arenosa, con el Ala de Koré en su mano y la túnica del padre, a respetar las propias raíces tradicionales. Ambos niños realizarán un movimiento de síntesis que cerrará las obras e indicará el recambio generacional como responsabilidad para futuro más esperanzador. El tiempo alegórico se funde con el tiempo político. Se rompe el aspecto exclusivamente atemporal del mito para devolverlo al horizonte de la historia, uniéndose el pasado con un presente liberado, abierto al conocimiento y a la conciencia de una nueva posición en el mundo. Desde la que se reivindicará la propia autodeterminación, la múltiple identidad cultural y la alianza con la propia tierra.

Conclusión

A la hora de validar nuestras hipótesis interpretativas, tras la primera contextualización histórica y cinematográfica de los capítulos iniciales, optamos por una contrastación analítica configurada en el amplio apartado cinematográfico del tercer capítulo, donde volcamos nuestras predicciones, datos observados y contruidos, con el fin de presentar el abanico de filmes revolucionarios inmediatamente posteriores a las independencias sahelianas, para permitirle al lector comprender desde varios ángulos y dimensiones la ruptura que significó este movimiento.

Para alizar los intersticios del específico campo cinematográfico, en el intento de acercarnos a la problemática investigada, debimos originalmente preguntarnos qué aspectos desde lo teórico podían ayudarnos a organizar la estructura que finalmente edificamos. El salto de una planificación de estrategias empíricas a la producción de datos resultó arduo por los escasos trabajos de referencia y muy genéricos materiales publicados en lengua española. El registro del material filmico reunido y analizado, nos llevó a reconocer patrones sobre la matriz del postcolonialismo y tras la revisión crítica de los antecedentes y escenarios históricos, consideramos focalizarnos en una perspectiva identitaria con el fin de observar la hibridación del cine saheliano de nuestro recorte, entre características discursivas incorporadas, *canibalizadas* y discursividades autóctonas. El concepto de *identidad*, que se encuentra en constante redefinición, alertó sobre problemas teóricos no indiferentes de nuestro recorrido: aún admitiendo que muchos estudios sobre identidades culturales se inscriben en una configuración absolutista propia del pensamiento occidental (o

de una disciplina acorde con el modelo occidental), la búsqueda por una identidad «nacional» o «regional» corre el riesgo de entremezclar de forma caótica el plano religioso, cultural e ideológico de la nación o región continental independizada.

Es por esto que, durante el proceso de escritura, sobre todo en el paso de la postura sociológica a la semiótica, del materialismo histórico a la teoría de discurso, resultó menester reformular preguntas y desechar hipótesis secundarias originales propias del tratamiento y análisis de los datos. Si bien los datos obtenidos fueron en muchos sentidos coherentes con los que originalmente nos propusimos investigar, algunas cuestiones propias de la discursividad saheliana fueron surgiendo más bien durante la actividad interpretativa de las obras, que nos llevó a examinar en detalle múltiples rasgos formales y articularlos con otros componentes. Más allá de la propuesta de investigación originaria, entonces, emergieron dentro de nuestras categorías nuevos aspectos comparativos, no contemplados antes del trascurso mismo del análisis, que resultaron interesantes de incluir y profundizar.

Escribir sobre producciones artísticas distantes fue un desafío. Los datos fueron agrupados en el orden sistemático de los apartados con el intento de discriminar las descripciones que realizamos del fenómeno del Tercer Cine, desde una mirada que a pesar de los esfuerzos de cercanía con el objeto de estudio, confesamos atravesada en gran parte por una subjetividad decididamente occidental, partiendo de nuestro intento de conciliación de los modelos teóricos occidentales con las fuentes autóctonas, pasando por la utilización de patrones interpretativos de homologación de lo heterogéneo, la necesidad de una clasificación que pueda homologar conceptos bajo un mismo equivalente general, habiendo reunido bajo las mismas categorías filmes muy distintos. Si por un lado la esperanza es que este estudio permita contribuir a construir un modelo comparativo de las obras sahelianas del período, emerge también la necesidad de ver esta lectura crítica como autocrítica. Conscientes de que este texto se correspon-

dió y fue mediado por un posicionamiento que no pudo evitar generalizaciones, de todas formas, nos conforma haber demarcado una línea de acercamiento al problema, un aporte para complejizar la mirada más que fragmentarla.

Dado que el conocimiento no tiene fronteras disciplinares, una mirada sobre el desarrollo del cine saheliano no queda anclada a la lógica del producto autónomo, sino que necesariamente debe ampliarse como herramienta vinculada al dinamismo histórico. Bajo esta perspectiva, en el proceso de análisis buscamos releer el material desde varios sentidos, tanto las configuraciones estructurales de la obra en su totalidad, como aspectos más minuciosos, temáticos y de enunciación, para conjeturar los condicionantes que se ponen en juego desde el cine en relación con el discurso político postcolonial. No fue, entonces, un acto de describir las características culturales presentes en las muestras afines, sino preguntarnos qué hace de los propios filmes elegidos un correlato de la coyuntura ideológica postcolonial acarreada. A la luz de los modelos teóricos utilizados, el análisis de las muestras permitió validar la estructura de nuestro recorrido.

Seguramente queden más preguntas al final que al principio, hacia nuevos interrogantes que sería interesante visibilizar. Quedaría por explorar, por ejemplo, la siguiente transformación del cine subsahariano, formas de un discurso cinematográfico progresivamente más cercano a la postmodernidad occidental. Un nuevo mestizaje propio de los finales de la década del '80 que podría concebirse como vuelta a la recepción eurocéntrica: a saber, la irrupción de la globalización en el conocimiento de una *realidad otra* y la exotización de las manifestaciones periféricas pensadas para un espectador occidental, impulsadas desde los fondos de inversión y las distribuidoras, hasta los festivales internacionales que desde el centro dan visibilidad a África, e impulsan una preselección de determinados cineastas cuya poética interesa promocionar, partiendo de un claro parámetro de inclusión/exclusión discursiva.

El momento en el que decidimos finalizar nuestro recorte y selección coincide con el paso de una cinematografía militante y «autóctona» que había acompañado al proceso de descolonización, al surgimiento de un cine que filtró elementos de postmodernidad, con rasgos lingüísticos propios del eurocentrismo tanto formales como descriptivos y narrativos. Superadores de las categorías en principio binarias que nos permitieron, al menos inicialmente, pensar el Tercer Cine desde un punto de vista multicultural y «en oposición», aunque entrelazado, a Europa. Elementos ahora postmodernos, que de forma *líquida* transformaron las producciones africanas, entretejiéndose e hibridando incluso los discursos cinematográficos más marginales, que llevan al cine afrofrancófono a un nuevo tipo de sumisión, bajo la lógica homogeneizante del *mercado* y de los *mass media*. No compete a este espacio analizar cómo y en qué niveles comenzaron a irrumpir estas consecuentes filtraciones neocoloniales que ya emergían de forma evidente a partir de la década del '80 en las nuevas producciones del África subsahariana hasta la actualidad: sí, cabe indicar que lo presentado por nuestro recorte fue un oasis anclado a un período específico, donde el cine aún producía movimientos y lograba materializar la utopía de un mundo transformado, desde la óptica del nuevo sujeto postcolonial. Que, pensado desde hoy, debió contentarse con haber sido, orgullosa y tenazmente, la posibilidad de una *isla*.

Se podrá observar en el terreno de las últimas producciones cinematográficas realizadas en los mismos países sahelianos que componen nuestra selección, elementos de *mediatización* global, que hicieron perder al movimiento su identificación con los principios del Tercer Cine, su unicidad combativa. Determinar si estas transformaciones fueron de la mano con las generales mutaciones del discurso tercermundista contemporáneo, si los elementos que produjeron estos cambios son también parte de un proceso más amplio de hibridación discursiva, no es una respuesta simple de articular. Sí cabe destacar que nuestro recorte buscó preservar

al movimiento saheliano de estas lógicas que, a posteriori y de forma cada vez más explícita, fueron alejándolo de su punto de vista estético-discursivo, de aquel modelo de resistencia consolidado en el primer período postcolonial. Las marcas distintivas de la globalización como forma, voluntaria o involuntaria, de neocolonialismo mediático, se fueron infiltrando en el discurso de la periferia evidenciando en sus huellas una tensión aún mayor a la analizada en los filmes del primer Sahel postcolonial, entre identidad-diferencia y crítica-homologación con el propio modelo antitético.

En cambio, en nuestro recorte, seleccionamos obras capaces de reflejar por un periodo específico una transformación de carácter local, inseparable del contexto sociohistórico que se estaba forjando en paralelo, de un Sahel en búsqueda de una autodefinición socioeconómica, pero sobre todo político-discursiva. Retomamos filmes icónicos, recuperamos directores de menor renombre internacional o que encontraron cerradas las puertas de los circuitos de exhibición, con el fin de ilustrar los alcances de un movimiento heterogéneo y aún coral. Un movimiento cuya luminosa cola se atomizó hace casi treintaicinco años, y que volvimos a observar desde nuestra contemporaneidad; momento, nuestro presente, en el que ya toda obra de arte crítica frente al sistema mediático-mercantil es absorbida y devorada por el mismo, y donde acaso las teorías culturales necesiten recategorizar sus puntos de partida antinómicos y tajantes. Esta última es una postura que nuestra tesis pudo cuestionar sólo parcialmente, habiéndola en parte tomado para definir el período de la descolonización y sus primeras producciones artísticas. Resultará por ende necesario, en términos de *identidad*, no sólo discutir la definición del *uno* en función del *otro*, en una oposición binaria particularmente moderna donde los cambios en la relación con ese *otro* afectarán directamente la autodefinición. Sino que debería, finalizado este estudio, abrirse el debate por un nuevo paradigma crítico, que permita repensar las recientes producciones sahelianas con el

fin de recuperar –desde otro ángulo– la posibilidad de una identificación híbrida, menos enmarcada y más entramada. ¿Podrá el diálogo multicultural y postmoderno habilitar una nueva toma de conciencia y forjar un nuevo cine capaz de recuperar su ahora lábil espíritu de resistencia?

Bibliografía

Sobre la historia del colonialismo y la descolonización de África

- Amin, S. (1999). *El capitalismo en la era de la globalización*. Paidós.
- Amin, S. (1989). *El Eurocentrismo, crítica de una ideología*. Siglo XXI Editores.
- Amin, S. (2009). Frantz Fanon en África y Asia. En Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*. Editorial Akal.
- Boone, C. (1990). State Power and Economic Crisis in Senegal. *Comparative Politics*. 22 (3). Abril.
- Buffa, D. y Becerra, M., J. (2013) La hora de los africanos. Recuperar el pasado, construir la esperanza. *Explorador 5 – África. Le Monde Diplomatique*, edición Cono Sur.
- Césaire, A. (2004). *Discurso sobre el colonialismo* (panfleto-1955), Editions Jean Michel Place.
- Chipman, J. (1989). *French power in Africa*. Blackwell, Oxford.
- Coleman, J., S. (1964). *Political Parties and National Integration in Tropical Africa*. University of California Press.
- Constantin, F y Coulon, C. (1979). *Introduction à la Mauritanie*. Cap. *Les relations internationales de la Mauritanie*. Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans, Éditions du CNRS, Aix-en-Provence.
- Cortes Lopez, J., L. (1984). *Introducción a la Historia del África Negra*, Espasa Calpe.
- Fanon, F. (1983). *Los condenados de la Tierra*. Fondo de cultura económica. (1aEd. 1961)

- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Ed. Akal. (1aEd. 1952)
- Grimal, H. (1989). *Historia de las Descolonizaciones del Siglo XX*. IEPALA Editorial.
- Hall, S. (2005). La importancia de Gramsci para el estudio de la raza y la etnicidad. *Revista Colombiana de Antropología*, 41.
- Hardt, M. y Negri, A. (2000). *Imperio*. Harvard University Press.
- Kapuceciński, R. (2000). *Ébano*. Anagrama. (1aEd. 1998)
- Ki-Zerbo, J. (1980). *Historia del África Negra. De los orígenes al siglo XIX*. Alianza. (1aEd. 1972)
- Mamdani, M. (1998). *Ciudadano y Súbdito: África contemporánea y el legado del colonialismo Tardío*. Siglo XXI Editores.
- Mamdani, M. (1996). *Indirect Rule, Civil Society, and Ethnicity: The African Dilemma*. Artículo web. Vol. 23, No. 1/2 (63-64), *The World Today* (Spring-Summer 1996).
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Futuro Anterior.
- Mbembe, A. (2001). *On The Postcolony*. University of California Press, Berkeley.
- N'Krumah, K. (1973). *Revolutionary Path*. Panaf Books.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y Horizontes De la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder*. CLACSO.
- Robinson, K. (1955). Desarrollo político en el África Occidental francófona. En *África en el Mundo Moderno* (Stillman, C.). University of Chicago Press.
- Saavedra Casco, J., A. (1996) África anterior a la colonización europea. En *Asia y África en la historia*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Sartre, J. (1948). Prefacio a la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, de Léopold S. Senghor.
- Sékou Touré, A. (1959) Le Leader Politique considéré comme le

- représentant d'une culture. *Présence Africaine*. Febrero-Mayo.
- Sow, A. (2014) Malian Cinema and the Question of Military Power. *Critical Interventions* (2011). Artículo web. *Journal of African Art History and Visual Culture*.
- Spivak, G. (2007) Estudios de la subalternidad: Deconstruyendo la historiografía en. *Debates Postcoloniales. Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*, (Comp. Rivera Cusicanqui, S, y Barragán, S). Universidad Surcolombiana.
- Spivak G. (1988). ¿Puede hablar el sujeto sublaterno? *Orbis Tertius*, III (6).
- Toledo, M. S. (2018). Légitime Défense: surrealismo negro, anticolonialismo y la producción de la identidad martinicana. *Revista Aisthesis*, no. 64. diciembre.
- Wallerstein, I. (2009). Prefacio: Leer a Fanon en el siglo XXI. En *Piel Negra, Máscaras Blancas*, Fanon, F. Editorial Akal.
- Wilkins, M. (1989). The Death of Thomas Sankara and the Rectification of the People's Revolution in Burkina Faso. *African Affairs*, 88 (352). Julio.

Sobre relato, cultura, pensamiento y modernidad

- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1998). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En: *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.(1aEd 1967)
- Althusser, L. (2003). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Nueva Visión. (1aEd 1970).
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso.
- Anta Diop, C. (1982). Los tres pilares de la identidad cultural. En *La identidad cultural. El Correo de la Unesco - Una ventana abierta al mundo*, edición de agosto-septiembre.

- Anta Diop, C. (1954). *Naciones Negras y Cultura Africana*, Editions Africaines.
- Aristóteles (1973). *Ética Eudemia* en *Obras*, Vol.VIII, Bari, Laterza.
- Aristóteles (1973). *Metafísica* en *Obras*, Vol.VIII, Bari, Laterza.
- Arnold, A. J. (1996) *Monsters, tricksters, and sacred cows: animal tales and American identities*. University of Virginia Press.
- Austin, J. L. (1996). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Bakhtin, M. (1968). *Problemas de la obra de Dostoievski*. Traducción al italiano: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. G. Garritano. Torino, Einaudi. (1aEd 1929)
- Balandier, G. y Manet, J. (1974). *Dictionary of Black African civilization*. Leon Amiel.
- Barthes, R. (1970). *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo. (1aEd 1966)
- Barthes, R. (1964). *Elementos de Semiología*. Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (1995). *Retórica de la imagen. Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Bataille, G. (1987). *La noción de gasto*. Barcelona, Icaria.
- Bird, C. S. y Kendell, M. B. (1980). The Mande Hero: Text and Context. *Explorations in African Systems of Thought*. Indiana University Press.
- Boulnois, J. y Hama, B. (1954) *Empire de Gao. Histoire, Coutumes et Magie des Sonrai*. Librairie D'Amérique et D'Orient.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama.
- Brecht, B. (1964). The Popular and the Realistic, en *Brecht on Theatre*. Hill & Wang, New York.
- Comolli, J-L. (2007). *Ver y Poder*. Grupo Editorial Aurelia Rivera. (1aEd 2004)

- Conrad, D. C. y Frank, B. E. (1995). *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*. Indiana University Press, Bloomington.
- Ducrot, O. (1982). *Decir y no decir. Principios de Semántica Lingüística*. Capítulo 1: Implícito y presuposición. Anagrama.
- Eboussi-Boulaga, F. (1977). *La crise du Muntu: Authenticité africaine et philosophie. Présence Africaine*, Paris.
- Enwonwo, B. (1966). Le point de vue de l'Afrique sur l'art et les problèmes qui se posent aujourd'hui aux artistes africains. En *Premier festival mondial des arts nègres*, catálogo muestra Dakar.
- Epicteto (1966). En *El manual vulgarizado de Giacomo Leopardi*, Signorelli.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar*. Siglo veintiuno editores. (1aEd 1975)
- Freud, S. (2006). *El Malestar en la cultura*. Alianza Editorial. (1aEd 1929)
- Gbadegehin, S. (1998). Individuality, Community, and the Order. En *The African Philosophy Reader*. Routledge, Abingdon.
- Griaule, M. (1975). *Dios de agua. Encuentros con Ogotemméli*. Librairie Arthème Fayard.
- Griaule, M. y Dieterlen, G. (1991). *Le renard pâle*. Institut d'Ethnologie -París.
- Harney, E. (2004). *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Duke University Press.
- Jakobson, R. (1971). *Studies on Child Language and Aphasia*. Mouton, La Haya.
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica*. Paidós, Buenos Aires. (1aEd 1992)
- Jameson, F. (1986). *Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*. *Social Text* no. 15.

- Jung, C. G. (2002). *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 9/1: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Editorial Trotta.
- Kerényi, K. (1983). *Prolegómenos al estudio científico de la mitología*, Boringhieri. (1aEd 1941)
- Levine, L. (1977). *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. Oxford University Press.
- M'Baye, B. (2013) Verbal and Acrobatic Strategies in Senegalese Wolof Wrestling. *Storytelling, Self, Society*. 9 (2).
- Mbiti, J. (1969). *African Religions and Philosophy*. Doubleday, New York.
- McNaughton, P. (1988) *The Mande Blacksmiths: Knowledge, Power and Art in West Africa*. Indiana University Press.
- Montanari, E. (2001) *Categorie e forme nella storia delle religioni*. Jaca Book.
- Monteil, V. (1966). *Esquisses sénégalaises*. Institut Fondamental d'Afrique Noire.
- Mumford, L. (1998). *Técnica y Civilización*. Alianza Editorial. (1aEd 1934)
- Nader, A. N. (1956). *Le système Philosophique des Mutazila*. Editions Les Lettres Orientales.
- Ngig), W. T. (1986). *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Londres y Nairobi, James Currey/Heinemann Kenya.
- Owusu-Ansah, D. (2000). Prayer, Amulets and Healing. En *The History of Islam in Africa*, ed. Nehemia Levtzion y Randall Pouwels, Ohio University Press.
- Paulme, D. (1976). *La Mère Dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Gallimard.
- Platón. (1971). *Epinomis (Obras Completas)*, vol.VII, Bari, Laterza.

- Platón. (1971). *Cartas*, en *Obras Completas*, vol. VIII, Bari, Laterza.
- Propp, V. (2000). *Morfología della fiaba*. Einaudi, Turín.
- San Agustín (1995). *La ciudad de Dios*, Milano, Rusconi Editore. (426)
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Fondo de Cultura Económica. (1aEd 1984)
- Sarduy, S. (1999). *Obras completas*. Tomo II. Fondo de Cultura Económica.
- Saussure, F. de. (2007). *Curso de Lingüística General*. Losada.
- Schopenhauer, A. (2004). *El mundo como voluntad y Representación*. Ed. Trotta. (1819)
- Séneca, L. A. (2007). *Epístolas morales a Lucilio*. Mondadori-Clásicos de colección. (62-65)
- Senghor, L. S. (1956). *Chants d'ombre: suivis de Hosties noires*. Poemario. Éditions du Seuil. (1aEd 1945)
- Senghor, L. S. (1980). *La Poésie de l'Action*. Stock.
- Simmel, G. (1986). *El individuo y la Libertad – Ensayos de Crítica de la Cultura*. Ediciones Península. (1903)
- Smith, R. S. (1976). *Warfare and Diplomacy in Precolonial West Africa*. Meuthen.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones Fundacionales: Las Novelas Nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura económica.
- Sow, A., Balogun, O., Aguessy H. y Diagne, P. (1982), *Introducción a la cultura africana. Aspectos generales*. Barcelona, Ed. del Serbal. UNESCO.
- Waleed, S. (2016). *Librepensamiento e Islam*. Tirant Humanidades.
- iek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI Editores.
- iek, S. (2005). *La suspensión política de la ética*. Fondo de Cul-

tura Económica.

Zahan, D. (1982). La religión del África Negra. *Las Religiones en los Pueblos sin Tradición Escrita*. Siglo XXI Editores.

Sobre cine, Tercer Cine y cine africano

Amengual, B. (1977). *Ceddo* de Sembene Ousmane. *Positif*, 195-196. Julio-Agosto.

Andrade-Watkins, C. (1993). Film Production in Francophone Africa 1961 to 1977: Ousmane Sembene – An Exception. *Contributions in Black Studies*, 11, Samba Gadjigo (Ed.).

Armes, R. (2006). *African Filmmaking, North and South of the Sahara*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.

Armes, R. (1987). *Third World Making and the West*. Berkeley, University of California Press.

Bachy, V. (1983). *Le Cinéma au Mali*, Paris-Bruxelles, ed. Ocic-L'Harmattan.

Badley, L.; Palmer, R. B.; Schneider S. J. (2006). *Traditions in World Cinema*. Edinburgh University Press.

Bakari, I. y Cham, M. (eds.). (1996). *African Experiences of Cinema* Londres, British Film Institute.

Barlet, O. (2000). *African Cinemas. Decolonizing the Gaze*. Zed Books. (1996)

Bettetini, G. (1996). *La Conversación Audiovisual*. Cátedra. (1984)

Binet, J. (1983) La place du héros. *CinémAction* n. 26. Paris.

Bonitzer, P. (1969). L'argent-fantôme. En *Cahiers du Cinéma*, no. 209, febrero.

Boughedir, F. (2001). African Cinema and Ideology: Tendencies and Evolution. En June Givanni (ed.), *Symbolic Narratives/ African Cinema. Audiences, Theory and Moving Image*. Bri-

- tish Film Institute.
- Boughedir, F. (2005). Du rêve Sud-Sud à la défense de la diversité culturelle. En Catherine Ruelle (coord.), *Afrique 50. Singularités d'un cinéma pluriel*. Paris, L'Harmattan.
- Boughedir, F. (1984). *Le Cinéma en Afrique et dans le monde*. Jeune Afrique Plus.
- Boyd, D. (2000). Gaston Kaboré Interview. En Harrow (ed.) (2000) *African Images. Recent Studies and Text in Cinema*. Trenton, Africa World Press.
- Burch, N. (1991). *El Tragaluz del Infinito*. Ediciones Cátedra.
- Busch, A. y Annas, M. (2008). *Ousmane Sembène interviews*. University Press of Mississippi, Jackson.
- Cham, M. B. (1984). Art and ideology in the work of Sembene Ousmane and Haïle Gerima. *Présence Africaine* 129.
- Cham, M. B. (1985). Islam in Senegalese Literature and Film. En *Africa: Journal of the International African Institute*. 55 (4). Popular Islam.
- Cham, M. B. (1982). Ousmane Sembene and the Aesthetics of African Oral Traditions. *Africana Journal* 13, 1-4.
- Cham, M. B. (2001). Reconfiguration of the Past in the Films of Ousmane Sembène. *The Historical Film: History and Memory in Media*. Ed. Landy. Rutgers. University Press, New Brunswick.
- Cheriaa, T. Y Boughedir, F. (1976). Jeune Afrique fait parler Ousmane Sembène. *Jeune Afrique*.
- Chirol, M. (1995). The Missing Narrative in «Wend Kuuni» (*Time and Space*). *Research in African Literatures*, 26 (3).
- Cissé, S. (1987). L'Afrique dans la lumière. *Cahiers du Cinéma*, n.º 402, diciembre.
- Daney, S. (1979). *Cahiers du Cinema* no. 304. Consulta online. Paris, octubre.

- Daney, S. (2014). Sur le papier. Publicado por primera vez en *Cahiers du Cinéma* 265 (Marzo/Abril 1976). Reeditado en *Point of View – Der Standpunkt der Aufnahme: Perspectives of Political Film*. Por Tobias Hering. Archive Books.
- De Franceschi, L. (2008). Un'ora con Gaston Kaboré. La política, il cinema, l'animazione e molto altro. *Revista Cinematofrica*.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo*. Paidós, Barcelona.
- Dembrow, M. (2000). African Filmmaker as Griot? En *Multiculturalism & Hybridity in African Literatures*. African Literature Association.
- Dia, T. (2009). *Sembène Ousmane*. Ed. Il Castoro Cinema.
- Diawara, M. (1992). *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington, Indiana University Press.
- Diawara, M. (1989). Oral Literature and African Film: Narratology in Wend Kuuni. En *Questions of Third Cinema*. British Film Institute Pub.
- Diawara, M. (1988). Popular Culture and Oral Traditions in African Film. En *Film Quarterly*, 41(3).
- Diawara, M. (1987). Sub-Saharan African film production: Technological paternalism. En *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 32.
- Dima, V. (2017). *Sonic Space in Djibril Diop Mambety's Films*. Indiana University Press, Bloomington.
- Dovey, L. (2009). *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen*. Columbia University Press, Nueva York.
- Drews-Sylla, G. (2013). Ousmane Sembène Hybrid truth – Social(ist) Realism and Postcolonial Writing. En *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Con-*

- figuration*, ed. Birke; Butter. Gruyter GmbH, Berlín/Boston.
- Ejzenstejn, S. M. (1974). *Au delà des étoiles*. U.G.E., París.
- Ejzenstejn, S. M (2000). *Lecciones de cine*. Einaudi, Torino.
- Fischer, A. (2011). Between «the Housewife» and «the Philosophy Professor»: Music, Narration and Address in Ousmane Sembene's *Xala*. En *Visual Anthropology* 24 (4)
- Gabriel, T. H. (1989). Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics. En *Questions of Third Cinema*. British Film Institut Pub.
- Gabriel, T. H. (1982). *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. UMI Research Press.
- Gabriel, T. H. (1988). Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema: Traces of a Journey. En *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema*. Ed. Cham Mybe y Claire Watkins. Cambridge, MA: MIT Press.
- Gabriel, T. H. (1989). Towards a critical theory of Third World films. En *Questions of Third Cinema*. Ed. Jim Pines and Paul Willemen. BFI.
- Gabriel, T. H. (1982). *Xala*, a cinema of wax and gold. En *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 27, Julio.
- Garcia Espinosa, J. (2010). *Por un Cine Imperfecto*. Revista Universitária do Audiovisual. Septiembre.
- Gardies, A. (1989). *Cinéma d'Afrique Noire francophone: l'espace-miroir*. L'Harmattan.
- Getino, O. (1982). *A diez años de «Hacia un tercer cine»*, México, Filmoteca UNAM.
- Getino, O. (1966). *La Tercera mirada*. Bs. As. Paidós.
- Gutiérrez Alea, T. (1982). *Dialéctica del espectador*. Ediciones Unión.

- Hennebelle, G. (1969). *L'Afrique littéraire et artistique*. No.7, octubre.
- Hennebelle, G. (1985). Sembène parle de ses films. *Revista CinémaAction*, n. 34.
- Kaminsky, S. M. (1974) *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*. Nueva York, Pflaum Publishing.
- Landy, M. (1984). Political Allegory and 'Engaged Cinema': Sembene's Xala. En *Cinema Journal* 23.3. Primavera.
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla*. Gedisa.
- Macrae, S. H. (1995) Yeelen: A Political Fable of the «Komo» Blacksmith/Sorcerers. *Research in African Literature*. 26 (3), *African Cinema*. Indiana University Press. Otoño.
- Maldoror, S. (1977). «On *Sambizanga*», *Women and the Cinema: a Critical Anthology*. Ed. H. P. Dutton.
- Malkmus, L. y Armes, R. (1991). African Film. *Arab and African Film Making*. Zed.
- Mbodji, M. (1989). *Jom*. *The American Historical Review*. 94 (4), Octubre.
- Moore, C. D. (1973). *Evolution of an African Artist: Social Realism in the Works of Sembene Ousmane*. Indiana University.
- Murphy, D. (2010). *Between Socialism and Sufism: Islam in the Films of Ousmane Sembène and Djibril Diop Mambéty*. Third Text, 24:1.
- Murphy, D. (2000). *Sembène: Imagining Alternatives in Film and Fiction*. Africa World Press, Trenton.
- Murphy, D. y Williams, P. (2007). *Postcolonial African Cinema. Ten directors*. Manchester University Press, Manchester.
- Murphy, D. (2000). The Cinematic Representation of Post Independence Africa: Culture, Capitalism and Neo-Colonialism in Xala and Touki Bouki. *ASCALF Bulletin* 20, Primavera/Verano.

- Mwantuali, J. E. (2000) «Langage» du cinéma africain: le dit et l'inter-dit. En *Multiculturalism & Hybridity in African Literatures*. African Literature Association, Asmara.
- Niang, S. (2015). Orality in The Films of Ousmane Sembène. En Davies, L. *Why Does Diouana Die? Ousmane Sembène and the Politics of Culture*. Lifongo J. Vetinde y Amadou T. Fofana (Ed). Lexington Books, Lanham.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Ed. Paidois.
- Pfaff, F. (1995). *Sembène, a Griot of modern times*. En *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality*. Michael T. Martin, Wayne (Ed). State University Press.
- Pfaff, F. (1984). *The Cinema of Ousmane Sembène: A Pioneer of African Film*. Greenwood Press, West-Port.
- Pfaff, F. (1986). The films of Med Hondo - An African filmmaker in Paris. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 31, Marzo.
- Pfaff, F. (1982). Three faces of Africa - Women in Xala. *Jump Cut*, no. 27. Julio.
- Pfaff, F. (1988). *Twenty-five Black African Filmmakers*. Greenwood Press, Westport.
- Rosen, P. (1991). Making A Nation in Sembene's Ceddo. En *Quarterly Review of Film and Video*. 13.
- Rosen, P. (1996). Nation, Inter-nation, and Narration in Ousmane Sembène's films. En Petty (ed.) *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembène*. Greenwood Press, Westport.
- Sadoul, G. (1966). *Histoire du Cinema Mondial, des Origines à nos Jours*, octava edición revisitada y ampliada, Flammarion.
- Sadoul, G. (1973). Le Marché africain. *Histoire du Cinéma Mondial*. Flammarion. *Afrique Action*. Mayo.

- Sankalé, M.; Thomas, L-V; Fougeyrollas, P. (1986) (Groupe d'études dakaraises). Dakar en devenir. *Présence Africaine*.
- Sanogo, A. (2020). By Any Means Necessary: Med Hondo. *Film Comment*.
- Scheinfeigel, M. (1985). Borom Sarret, la fiction documentaire. Serceau (ed) *Sembène Ousmane. Ciném Action*, n. 34.
- Shohat, E. (1983). Egypt: Cinema and Revolution. *Critical Arts*, 2(4).
- Solanas P. y Getino O. (1979). Hacia un Tercer Cine (manifiesto, 1969). Publicado en *Textos Breves 2*, Filmoteca UNAM.
- Stam, R. y Shohat, E. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Col. Paidós Comunicación Cine 130. Paidós (1ed, 1994).
- Thackway, M. (2003), *Africa Shoots Back. Alternatives Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington, Oxford y Ciudad del Cabo, IUP, James Currey y David Philip.
- Thiers-Thiam, V. (2004). *À chacun son griot. Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*. L'Harmattan.
- Thompson, R. F. (1973). *African Art in Motion, Icon and Act*. Berkeley, University of California Press.
- Tomaselli, K. y Eke, M. (1995). «Perspectives on Orality in African Cinema». *Oral Tradition*, 10-1.
- Tomaselli, K.; Shepperson, A. y Eke, M. (1995). Towards a Theory of Orality in African Cinema. *Research in African Literatures*. Indiana University Press. 26 (3).
- Turvey, G. (1985). Xala' and the Curse of Neo-Colonialism. *Screen* 26, 3-4.
- Ukadike, N. F. (1994). *Black African Cinema*. University of California Press.

- Ukadike, N. F. (2002). *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*. University of Minnesota Press.
- Uru-Iyam, D. (1986) The Silent Revolutionaries: Ousmane Sembene's Emitai, Xala, and Ceddo. *African Studies Review*. 29(4).
- Van Wert, W. F. (1979) Ideology in the Third World Cinema: A Study of Sembene Ousmane and Glauber Rocha. *Quarterly Review of Film Studies*. 4.(2).
- Verdone, M. (1995). *Storia del Cinema Italiano*. Tascabili Newton.
- Vieyra, P. S. (1975). Le cinéma africain des origines à 1973. *Présence Africaine*.
- Vieyra, P. S. (1969). Le Cinéma au 1er festival culturel panafricain d'Alger. *Présence Africaine*, 72.
- Weaver, H. (1972). Interview with Ousmane Sembène. *Issue 2*(4). Cambridge University Press
- Willemen, P. (1989). *Questions of Third Cinema*. British Film Institute Pub.
- Wilson, D. (2000). Cahiers du Cinéma. *Volumen Cuatro: 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle*. Versión en inglés: The British Film Institute, Londres.
- Woll, J. (2004). The Russian Connection: Soviet Cinema and the Cinema of Francophone Africa. En *Focus on African Films*. Indiana University Press.
- Yakir, D. (1978). Ciné-Transe: The Vision of Jean Rouch. *Film Quarterly*. 31 (3) University of California Press.
- Zacks, S. A. (1999) *The Theoretical Construction of African Cinema*. En Harrow, K. W., *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings*. Africa World Press, Trenton.

Filmografia analizada

- Baara* (Souleymane Cissé, 1978).
Badou Boy (Djibril Diop Mambéty, 1970).
Borom Sarret (Ousmane Sembène, 1963).
Cabascabo (Oumarou Ganda, 1968).
Ceddo (Ousmane Sembène, 1977).
Contras'City (Djibril Diop Mambéty, 1968).
Den Muso (Souleymane Cissé, 1975).
Emitai (Ousmane Sembène, 1971).
Et la neige n'était plus (Ababacar Samb Makharam, 1966).
Finye (Souleymane Cissé, 1982).
F.V.V.A. Femme, Voiture, Villa, Argent (Moustapha Alassane, 1972).
Jom (Ababacar Samb Makharam, 1982).
La Noire De... (Ousmane Sembène, 1966).
Le Retour d'un Aventurier (Moustapha Alassane, 1966).
Les Bicots-nègres, vos voisins (Med Hondo, 1974).
Le Wazzou Polygame (Oumarou Ganda, 1970).
Mandabi (Ousmane Sembène, 1968).
Nationalité: Immigré (Sidney Sokhona, 1975).
Niaye (Ousmane Sembène, 1964).
Njangaan (Mahama Johson Traoré, 1975).
Safrana ou le droit à la parole (Sidney Sokhona, 1977).
Samba Le Grand (Moustapha Alassane, 1977).
Sarraounia (Med Hondo, 1986).
Soleil Ô (Med Hondo, 1967).
Touki Bouki (Djibril Diop Mambéty, 1973).
Toula, ou le génie des eaux (Moustapha Alassane, 1974).
Wend Kuuni (Gaston Kaboré, 1982).
West Indies (Med Hondo, 1979).
Xala (Ousmane Sembène, 1975).
Yeelen (Souleymane Cissé, 1987).

Este Libro se propone analizar los cambios, posteriores a los años '60, escenificados en el cine de un sector del África subsahariana: el Sahel Occidental.

El surgimiento de una cinematografía emergente, militante y autóctona que acompañó el proceso de descolonización y que, mediante la recuperación de elementos estéticos y temáticos propios, integró rasgos lingüísticos de carácter local, tanto formales como narrativos, rompiendo con la previa imposición de la cinematografía eurocéntrica en el territorio. Con el fin de analizar los distintos aspectos de tal irrupción, nos centraremos en las producciones cinematográficas de esta región (integrada por Senegal, Mali, Burkina Faso, Mauritania y en parte Níger), desde un recorte geográfico-histórico que permite pensar la conformación de un movimiento que aspiró al panafricanismo e influyó al resto del continente.

El Sahel Occidental será observado y construido no tanto desde su habitual condición de ecozona, sino como categoría intelectual, que englobará a los principales autores de un cine del que la crítica internacional se ocupó sólo esporádicamente. Esta obra, en la exigencia de conjugar el marco de las teorías postcoloniales con el cine que emergió tras la independencia de los estados mencionados, buscará revalidar el rol crucial de los filmes para la comprensión de las dinámicas coloniales y postcoloniales, así como la búsqueda de una alternativa a ciertos principios del clasicismo cinematográfico y a la mirada exotizante de las producciones occidentales.

