



ÁFRICA

UNA CINEMATOGRAFÍA OLVIDADA

JOSEP M. VILAGELIU



El Griot tiene el poder del verbo que puede matar más sutilmente que el veneno o la punta de la flecha.

El Griot era el contador de historias de la tribu, el que mantenía viva la historia de su pueblo, de generación en generación. Se decía que la muerte de un Griot equivalía a la desaparición de toda una biblioteca, devorada por las llamas. Nadie podía tocarle, tal era la función sagrada de su palabra, que le mantenía unido al pasado. Pero él sí te podía tocar a ti al decirte quién has sido, quién eres como pueblo.

Esta semblanza del Griot, cuyo vestigio y recuerdo ha quedado remanente en la música, la danza y el teatro (actores y bailarines que, no obstante, divierten a las castas elevadas), podría servirnos para reflexionar sobre otros contadores de historias más actuales, los cineastas africanos, que han tomado de aquellos el don de la palabra para volver atrás su mirada y decirle a sus iguales qué ha sido de su tribu y en qué se han convertido tras los convulsos años de la independencia y desde su condición de países postcoloniales.

Viene al caso esta reflexión a partir de un ciclo de películas del Senegal promovido por la Cámara de Comercio de Canarias, en su política de acercamiento a nuestros vecinos africanos, y que se ha proyectado en el Cine Víctor los días 14 al 17 de abril de 2005, dentro de los aires de una nueva programación que la recién inaugurada Canarias Cultura en Red, en sustitución de SOCAEM, ha promovido desde ciertas instancias políticas todavía sin discernir, uno de cuyos efectos (o síntomas) es la cadena de sustituciones de personas clave en la política cultural y que trata de plasmarse en una redefinición copernicana de la gestión cultural, que podría llevar a la inanición a la ya de por sí debilitada Filmoteca Canaria, huérfana desde siempre de un presupuesto que le permita llevar a cabo su función primera de conservación del patrimonio visual canario.



Moolaadé. Senegal/Francia/Burkina Faso/Camerún/Marruecos/Túnez, 2004.

Este ciclo complementaba una exposición de artistas senegaleses en el Colegio de Arquitectos, en este tardío descubrimiento de nuestros vecinos africanos, que no deja de ser la onda amplificada, y no reconocida, de aquel esfuerzo denominado *Multicultural* 2002 organizado por el Ateneo de La Laguna, que consistió en un encuentro de artistas de las dos orillas, con la proyección en el propio salón de actos del Ateneo de algunas películas senegalesas, en el formato más modesto de VHS.

Quiero ceñirme, cuando hablo de cine africano, a las producciones realizadas en el África subsahariana, pues nos encontramos en todo el continente con cinematografías que caminan a velocidades diferentes, y que corresponden a culturas disímiles, aunque la renuencia

de los países colonizadores a que los pueblos colonizados dispusieran de su propio cine y la capitalización que este negocio requiere, provocó que el cine en África no se desarrollara hasta mediados los años setenta, en especial gracias a la llegada de la televisión, a pesar de tempranas experiencias en Túnez y Egipto en los años veinte. Egipto es un caso especial, produce cada año tantas películas como la suma de las producciones de toda el África subsahariana de los últimos veinte años, y domina el mercado del norte de África y Oriente Medio con cintas comerciales, desde la comedia al drama pasando por todos los géneros cinematográficos. El cine argelino, también muy potente, se constituye como motor del nuevo cine árabe, aunque los principales centros de producción cine-

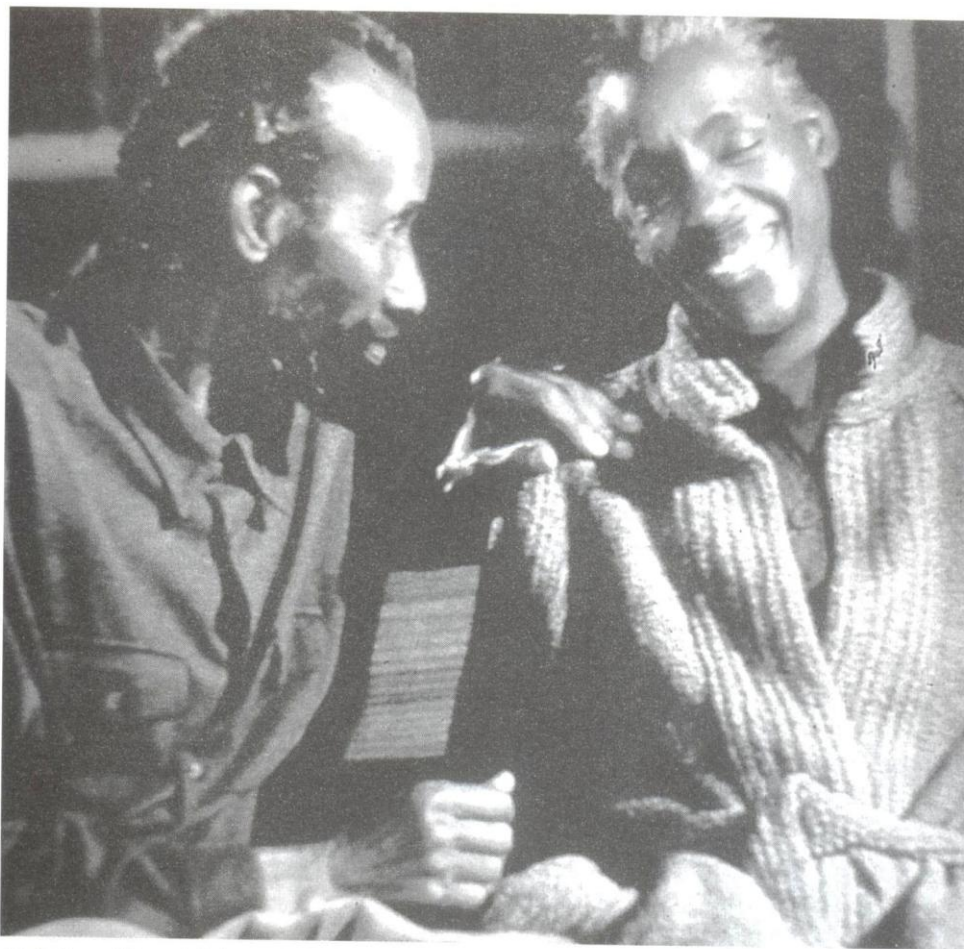
matográfica se han afianzado en Argelia, Túnez y Marruecos.

El cine africano es un cine, valga la paradoja, invisible en España. Cuando hablamos de África pensamos inmediatamente en *Mogambo*, *La reina de África*, *Las Nieves del Kilimanjaro* o la más reciente *Memorias de África*, un imaginario construido primorosamente por Hollywood en esta recreación idílica de las antiguas colonias en la que siguen planeando, como un eco no excesivamente mitigado, las antiguas formaciones ideológicas que sustentaron la misión colonizadora del imperio. La contemplación confortable de estos films elide de manera consciente los aspectos más tenebrosos de la colonización, en su nostalgia de los paraísos perdidos.

Pero estoy hablando de los relatos de la otra parte, aquellos que fueron sistemáticamente ignorados (y aún siguen siéndolo), del cine hecho por cineastas del Senegal, Burkina Faso, Mali, Costa de Marfil, Níger o Camerún en la actualidad, un cine del que apenas se habla en las historias del cine, difícil de hallar en las librerías en forma de monografías, estudios o revistas de cine¹, mientras se multiplican los ciclos y los análisis del cine del extremo oriente, cuyas cintas, promovidas a cine de culto mucho antes de haber sido vistas, se editan en formato DVD o se piratean en cualquier otro formato, mientras las últimas producciones de Yimou se estrenan en las grandes cadenas de las multisalas o las películas de Kim Ki-duk, Park Chan-wook, Wong Kar-way

o Takashi Mike, auténticos desconocidos hasta hace bien poco, empiezan a llegar con una cierta regularidad. Tampoco se estrenan las producciones indias de Bollywood, siendo el mayor centro de producción del mundo, y no obstante es un cine del que se conoce su existencia, un cine que posee determinadas características que lo hacen atractivo para un público al que le gusten las historias sencillas y sentimentales, con un mucho de música y una mezcla inconfundible de géneros, un cine que entusiasma al público africano y no al europeo, quizás por el colorido y la música que subyace en la cultura popular de estos pueblos, películas que han modificado incluso los hábitos y la forma de vestir de los habitantes de cierto barrio de Dakar, espectadores entusiastas capaces de ver incontables veces un mismo film hasta aprenderse las letras de memoria, tal como nos lo contaba una artista senegalesa durante aquellas jornadas multiculturales en La Laguna.

Y sin embargo, a pesar de las dificultades de producción, el cine africano existe, en su empeño de crear una mínima infraestructura de locales de exhibición donde se puedan ver las producciones propias compitiendo en inferioridad de condiciones con el omnipotente cine americano, o en la búsqueda por parte de algunos cineastas de un interlocutor con el que se pueda establecer un diálogo de tú a tú, que se les identifique como el griot auténtico y no un sucedáneo que meramente divierta y entretenga, luchando enconadamente



Little Senegal. Francia/Alemania/Argelia, 2000.

por deshacerse de la tutela de la metrópoli, y en especial en los países francófonos de este centro del cine que es París y donde reside o ha vivido la mayor parte de los cineastas africanos de las antiguas colonias, que necesitan para poner en pie sus proyectos de coproducciones con sus homónimos franceses.

Frente al relato colonial, los cineastas africanos apuntalan su propio relato. Frente a la visión contaminada por el pasado colonial del cine occidental, ellos cuentan su historia a través de un

lenguaje cinematográfico propio (aunque con residuos de su formación académica en Francia o en la URSS), abandonando los idiomas de la metrópoli, el francés o el inglés, para dar voz a las diferentes etnias, sumergiéndose en los problemas que más les preocupan y que encontramos en la mayoría de las películas: el sometimiento de la mujer, el tema de la ablación, las consecuencias del neocolonialismo, la dependencia, los estragos de la droga, el sida, la difícil convivencia entre etnias, los problemas de la identidad, la alienación y

los males de la modernidad en oposición a la tradición.

Varias líneas de reflexión me ha suscitado la visión de tres películas de o sobre Senegal, que constituyen tres maneras de posicionarse ante determinados problemas, tanto estéticos como temáticos y de producción, que se le plantean a un cine africano que lucha por definirse como tal: *Moolaadé* (2004), del veterano cineasta Ousmane Sembene (Ziguinchor, 1923), que ha reclamado la atención internacional por encarar con valentía la práctica de la ablación antes que por la radicalidad de su planteamiento; *L'extraordinaire destin de Madame Brouette* (2002), del multifacético artista, pintor, escritor y músico Moussa Sene Absa (Dakar, 1958), que utiliza un cine directo, aunque deudor en su estructura de códigos genéricos muy reconocibles, para situar en un contexto urbano muy concreto la situación de la mujer africana hoy en día; y *Little Senegal* (2000), del productor, guionista y realizador francés de origen argelino Rachid Bouchared, una mirada externa que sin embargo indaga en los orígenes esclavistas de la mayor parte de la comunidad afroamericana.

EN EL POBLADO

Ablación: Acción y efecto de cortar, separar, quitar. Sacrificio o menoscabo de un derecho. Separación o extirpación de cualquier parte del cuerpo.

Moolaadé se despliega ante el espectador como una fábula perfectamente

delineada, en la que todas las partes coinciden en un todo armonioso. Aunque destinada a un público africano por la urgencia del tema que se plantea, también busca la complicidad de un espectador occidental. La cámara nos sitúa en medio de un poblado que coincide con el imaginario que permanece agazapado en nuestra memoria, aunque nunca hayamos estado ahí, un poblado africano donde la gente vive feliz, ignorante de la bárbara civilización. Las casas familiares constituyendo un círculo alrededor de un patio común, espacio de la mujer. Enseguida las veremos, barriendo el polvo del suelo de tierra apelmazada, preparando la comida acurrucadas junto a los muros con sus ropas de colores chillones, niñas descalzas y animales en libertad. Los hombres se marchan al trabajo, estarán varios días fuera. Salen por la única puerta que da al exterior ignoto. Las mujeres permanecen, felices y protegidas por la propia circularidad de este patio como en un cálido útero. Nos parece un poblado real, donde los actantes cumplen con sus ritos en una límpida coreografía, subrayada por ajustados movimientos de acompañamiento de la cámara.

Unas voces de alarma procedentes del exterior nos alertan. La estrecha abertura que comunica este espacio protegido con el resto del mundo deja paso a unas niñas que huyen despavoridas de algo inimaginable. La alta y esbelta Colle Ardo Gallo Sy es la segunda esposa de un hombre que, pronto lo veremos, claudica frente a la opinión

general en contra de su propio sentir y el de su esposa. Colle todavía sufre por las consecuencias de la herida purificadora a la que someten a todas las niñas y que le impide gozar en sus relaciones sexuales. Es la única del poblado que se negó a que su tercera hija fuera sometida al obligado ritual de la ablación y hará lo imposible para evitar que esto se repita. El mundo idílico que se representaba ante nuestros ojos esconde otra realidad. Frente a la mutilación del cuerpo, que la cultura musulmana impuso en toda África, Colle Ardo recupera la magia como algo propio que pueda todavía esgrimirse: el *moolaadé*, un ritual protector que se materializa en un simple cordel de color rojo que impide cruzar la puerta. El único ser humano que en el pasado osó trasponer el tabú quedó convertido en un termómetro que domina el espacio central del poblado junto a la mezquita: religión y magia enfrentadas, en el cuerpo escenográfico de un film que se aparta de las corrientes actuales del cine y bebe directamente de la otrora influyente estética brechtiana de la distanciaci3n. Así, todos los personajes representan determinados tipos que encarnan las ideas que se enfrentan en el film, tradici3n y modernidad, poder del hombre y feminidad, dolor y placer, arcaísmo y renovaci3n, islamismo y cultura preislámica, aislamiento y comunicaci3n, africanismo y neocolonialismo.

En el mismo teatro del enfrentamiento, dos personajes proceden del exterior: un buhonero que recorre los

poblados poniendo al alcance de las mujeres ropa, abalorios, palanganas de plástico y, esencial para las mujeres, las pilas que hacen funcionar los aparatos de radio que les permiten escuchar música. Le conocen por “el legionario” por su oscuro pasado junto a los franceses, y pronto sabremos que abandonó el ejército por profundas discrepancias con sus jefes. Su sentido ético le obligará, en un momento dado, a tomar partido por uno de los dos bandos en litigio. Cuando ocurre esto, nos dice Ousmane Sembene, cuya lucha sindical en un momento de su vida como estibador en Marsella y la denuncia de las condiciones de los africanos en Europa le llevó a concebir el cine como arma política, el compromiso puede llegar a poner en peligro tu vida.

El otro personaje se halla en el extremo opuesto del arco social, es el hijo del jefe del poblado que regresa como hombre de mundo de una estancia en la metrópoli. Aunque recibido festivamente con todos los honores, las ideas que trae de fuera chocan con las costumbres anticuadas que van a regir su vida, sometido a la ley y costumbre del poblado en contra de sus intereses, pues no podrá casarse con Colle por ser una bilakoro, no estar purificada como las demás mujeres.

Objetos cotidianos adquieren la categoría de emblemas gracias a la mirada de Sembene, que convierte al poblado en una especie de tablero de juego por el que se mueven los diferentes grupos humanos: los aparatos de radio que

general en contra de su propio sentir y el de su esposa. Colle todavía sufre por las consecuencias de la herida purificadora a la que someten a todas las niñas y que le impide gozar en sus relaciones sexuales. Es la única del poblado que se negó a que su tercera hija fuera sometida al obligado ritual de la ablación y hará lo imposible para evitar que esto se repita. El mundo idílico que se representaba ante nuestros ojos esconde otra realidad. Frente a la mutilación del cuerpo, que la cultura musulmana impuso en toda África, Colle Ardo recupera la magia como algo propio que pueda todavía esgrimirse: el *moolaadé*, un ritual protector que se materializa en un simple cordel de color rojo que impide cruzar la puerta. El único ser humano que en el pasado osó trasponer el tabú quedó convertido en un termintero que domina el espacio central del poblado junto a la mezquita: religión y magia enfrentadas, en el cuerpo escenográfico de un film que se aparta de las corrientes actuales del cine y bebe directamente de la otrora influyente estética brechtiana de la distanciación. Así, todos los personajes representan determinados tipos que encarnan las ideas que se enfrentan en el film, tradición y modernidad, poder del hombre y feminidad, dolor y placer, arcaísmo y renovación, islamismo y cultura preislámica, aislamiento y comunicación, africanismo y neocolonialismo.

En el mismo teatro del enfrentamiento, dos personajes proceden del exterior: un buhonero que recorre los

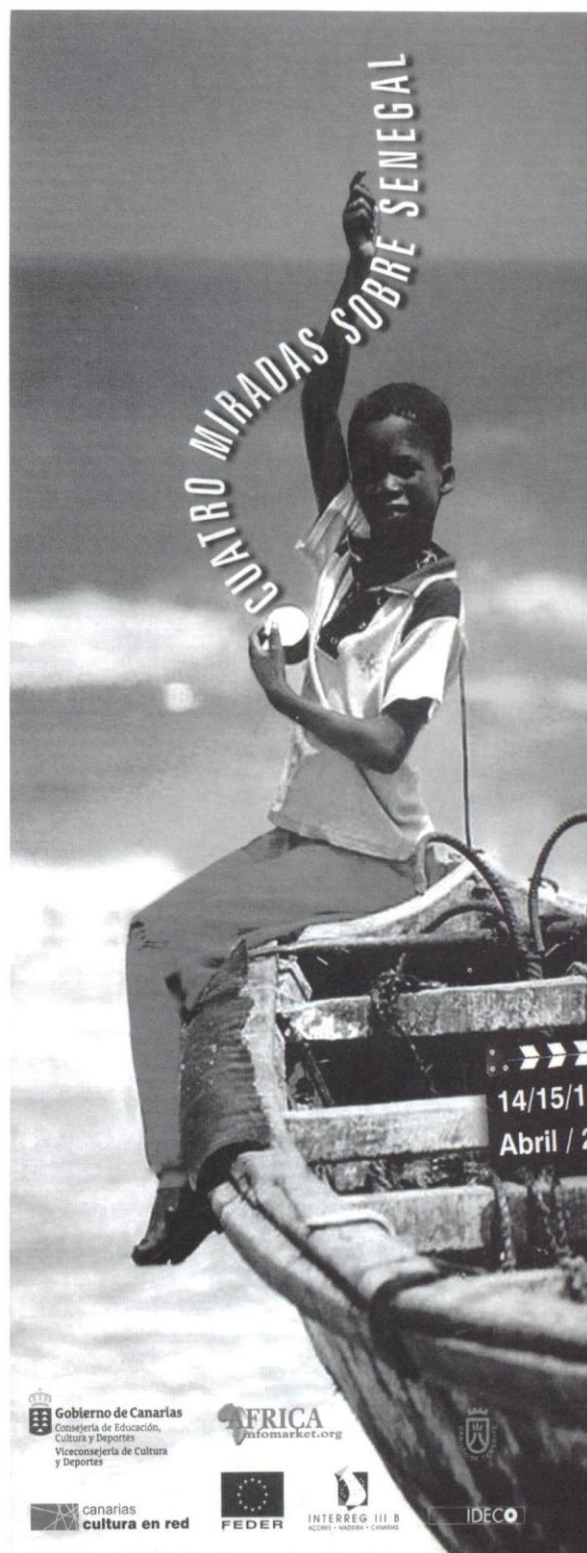
poblados poniendo al alcance de las mujeres ropa, abalorios, palanganas de plástico y, esencial para las mujeres, las pilas que hacen funcionar los aparatos de radio que les permiten escuchar música. Le conocen por “el legionario” por su oscuro pasado junto a los franceses, y pronto sabremos que abandonó el ejército por profundas discrepancias con sus jefes. Su sentido ético le obligará, en un momento dado, a tomar partido por uno de los dos bandos en litigio. Cuando ocurre esto, nos dice Ousmane Sembene, cuya lucha sindical en un momento de su vida como estibador en Marsella y la denuncia de las condiciones de los africanos en Europa le llevó a concebir el cine como arma política, el compromiso puede llegar a poner en peligro tu vida.

El otro personaje se halla en el extremo opuesto del arco social, es el hijo del jefe del poblado que regresa como hombre de mundo de una estancia en la metrópoli. Aunque recibido festivamente con todos los honores, las ideas que trae de fuera chocan con las costumbres anticuadas que van a regir su vida, sometido a la ley y costumbre del poblado en contra de sus intereses, pues no podrá casarse con Colle por ser una bilakoro, no estar purificada como las demás mujeres.

Objetos cotidianos adquieren la categoría de emblemas gracias a la mirada de Sembene, que convierte al poblado en una especie de tablero de juego por el que se mueven los diferentes grupos humanos: los aparatos de radio que

conectan a las mujeres con el mundo a través de simples melodías y que los hombres deciden quemar como antaño se quemaban los libros, los cuchillos que portan las mujeres encargadas de ejecutar el ritual de la ablación, el cordel rojo del *moolaadé*, el amenazante termitero, la fachada de la mezquita (nunca veremos su interior), la antena de televisión con la que se cierra el film (portadora de un sentido opuesto al que le podríamos asignar en nuestro confortable primer mundo).

Cada acción se desarrolla en un escenario muy preciso: una vez planteado el conflicto, confinado en el patio central de la casa, de donde no pueden salir las niñas ni pueden penetrar las mujeres con sus cuchillos, defensoras de una tradición que las mantiene en una situación de poder dentro del poblado, la cámara sale al exterior y generaliza el conflicto, definiendo nuevos espacios semánticos: alrededor del pozo, donde las mujeres se reúnen para recoger el agua, se refrescan y pueden hablar con total libertad; el árbol del sacrificio, espacio sagrado a donde llevan a las niñas con sus túnicas y se tiñen de sangre las hojas de los cuchillos; la plaza del pueblo, centro de las asambleas de los notables, en la que se amontonará la pira de los aparatos de radio. De lo particular a lo general, de la ablación física de una parte del cuerpo femenino al menoscabo de un derecho incuestionable de la mujer, el de la libertad de elección. La cámara no subraya la repugnancia que pueda causar al espectador occidental



una práctica tan extendida en otras culturas, por más deleznable que nos parezca. La confrontación se realiza en otro plano, en la posibilidad de que una mujer pueda vivir en el seno de la comunidad sin ser estigmatizada como *bilakoro*.

Pero el desafío de Ousmane va más lejos, con su reivindicación del wolof, una de las muchas lenguas del Senegal, frente al francés como idioma oficial que se impone en la mayoría de los films de este país. Su africanidad se materializa en el empleo de la oralidad y de la música: en cada encuentro se escenifica un ritual de bienvenida, los personajes se saludan repitiendo una y otra vez los nombres del otro, reforzando la relación social entre los individuos, en especial el griot del poblado, que rememora las genealogías al repetir las en voz alta, voceando las excelencias del hijo del jefe del poblado durante el ritual de bienvenida y ayuda en la observancia de los usos y costumbres en la asamblea de notables, cuando ésta se reúne para dirimir algún conflicto, manteniendo en todo momento cohesionado su mundo. Es significativo en este contexto que el punto de inflexión de esta confrontación que Sembene escenifica se da en el momento en que una mujer asume el papel asignado socialmente al griot en una versión femenina del mismo, interviniendo de manera destacada como intermediaria entre los notables y el nuevo poder, encarnado en la mujer, y que ésta les ha arrebatado. En cuanto a la música, las canciones puntean el relato y lo conducen hasta su conclusión, como un coro externalizado que contextualiza el conflicto en una especie de comentario.

MIL AÑOS DESPUÉS (ES DECIR, AHORA)

Del poblado tradicional pasamos a la ciudad de Dakar, del interior del país a la zona costera (límitrofe con otros países, otras fronteras), del auto sacramental al cine realista, de los planos limpios y precisos de la representación al montaje confuso de la vida misma, pues esto es lo que nos parece *Madame Brouette* después de ver *Moolaadé*. Pero es una primera apreciación, *Madame Brouette* se erige como una película de género, muy alejada del documental, y sin embargo, en sordina, por detrás de su aparente estructura convencional de falso thriller, llenando todos sus planos, la vida bulle. Y esta explosión de vitalidad contrasta con la transparencia y el silencio de la película de Sembene. En *Madame Brouette*, a través de sus intersticios, la cámara retrata la vida del país, las calles polvorientas, apretujadas de gente que se afana de un lugar a otro, los vehículos desventijados, el fragor de una frenética actividad que no cesa.

Mati es una mujer divorciada que convive con su hija Ndèye y su amiga Ndaxté. Como la protagonista de *Moolaadé*, está manchada por la falta; como en aquel film, ampara a otra persona que, como ella, ha huido de un marido violento. Aquí son sus padres quienes la expulsan del hogar familiar, y las dos mujeres, acompañadas de la niña, se lanzan a la aventura de la vida, en pos de su sueño, abrir un pequeño restaurante en cualquier lugar lejos de allí. La pobreza, el desamparo, las lacras del poscolonialismo, han abierto una brecha insalvable en la cultura tradicional del pueblo africano y que tan bien describía Sembene en *Moolaadé*. Allí, el virus de “afuera” llegaba debilitado, en forma de billetes de banco que traía el hijo del jefe de la tribu o de músicas alegres que las pilas del legionario renovaban. Fuera del seno tribal no existía nada (como en el propio texto del film, donde no hay ninguna imagen que nos muestre este “afuera”), marcharse del poblado era impensable (no había un adonde).

Contrariamente, en *Madame Brouette* ya no queda nada de aquel poblado, nunca se nos muestra ni siquiera un retazo de una posible vida idílica anterior, aunque fuera en los recuerdos de la infancia de alguno de los personajes. No obstante, el espíritu de aquella África se mantiene vivo en la apertura del relato, cristalizado en un coro de hombres y mujeres vestidas de amarillo, llenando el espacio de una plaza pública, que mantiene en el recuerdo la historia de Mati anudada a un cántico repetitivo que va a conducir el relato a partir de aquí.

En esta historia que se cuenta, Madame Brouette tuvo un pasado, pero es un pasado, por lo que intuimos, que se va a repetir en la historia de Naago, el policía local de quien Mati se enamora, pero Naago, pronto lo sabremos, es un policía corrupto, en una sociedad corrompida, que tiene sus propias leyes. Ya no rige ninguna moral entre los hombres, menos con las mujeres, impelidas a la prostitución y el alcoholismo. De esta degradación ni siquiera se salva la observancia religiosa. Si en *Moolaadé* se discutía la mención de la ablación genital en los textos sagrados, nunca se ponen en entredicho los fundamentos religiosos. En *Madame Brouette*, Naago se ufana en la cantina de cumplir con los preceptos cristianos en cuanto a cintura para arriba se refiere, dejando para el resto del cuerpo el cumplimiento de las leyes coránicas. Mati conseguirá el dinero deseado mediante el contrabando de alimentos, pero el pequeño mundo que llegará a construirse no podrá desprenderse de este poso de degradación que va minando la vida de todos los personajes, asfixiados por este “afuera” que va tomando posesión del adentro,

como esta imagen de la habitación de Mati cuyas paredes están forradas de fotos de revistas de moda francesas, sin dejar ningún resquicio.

Si Sembene optaba por el wolof, Moussa Sene Absa se decanta por el francés, aunque originalmente tenía la intención de rodarla en ambos idiomas. A modo de excusa, explica en una entrevista que los intelectuales africanos viven una dualidad que tratan de reprimir. Hablan francés entre ellos, pero cuando ruedan un film lo hacen utilizando su lengua materna. Sin embargo, él está orgulloso de ser un francófono, y no piensa que con ello se le imponga una cultura ajena. Esta dualidad la encontramos en el mismo tejido del film, pues recurre a códigos genéricos reconocibles, un inicio espectacular capaz de prender al espectador en una intriga, conocer no tanto quién apretó el gatillo sino las causas de la muerte de un hombre que, tambaleante, se desploma ante los atónitos ojos de los vecinos del distrito de Niayes Thiokeert que a tan temprana hora habían salido de sus casas. A partir de ahí, la película se estructura a base de flash backs que tratan de reconstruir los últimos años de la vida de Mati hasta llegar al momento presente, en paralelo a la inútil indagación de la policía por conocer la verdad de lo sucedido mediante la encuesta con los posibles testigos, que tiene su contrapunto en las tópicas declaraciones de los hombres y mujeres del barrio ante la cámara de televisión que quiere llevar a sus telespectadores un pedazo de la vida misma.

A este simple esqueleto de guión, Moussa incorpora un recurso propio de la cultura africana, la oralidad, en forma de un coro constituido por los vecinos que van “explicando” lo inexplicable, en un plano poético, que contradice el carácter vocacionalmente realista de la acción (como ocurre con los musicales), y al mismo tiempo pedagógico (trata de suministrar unas claves al espectador, que se hallan más allá de cualquier investigación policíaca). En este sentido, las canciones, como en *Moolaadé*, poseen un valor vertebrador en la historia que se cuenta, que nos obliga a distanciarnos, a mantener una actitud alerta y crítica respecto a esta misma historia. El hecho de que alguien nos la cuente, la distancia en el tiempo, y al mismo tiempo la depura, pues de tanto que se ha contado nos llega lo esencial. Como elemento estético disruptivo rompe la fascinación de lo narrado. En *Moolaadé*, donde la propia estética del film era ya de por sí estilizada, las canciones iban punteando el relato de una forma natural, mientras que en *Madame Brouette*, con su apariencia realista, el coro, aún formando parte del escenario (son los habitantes del barrio), constituye un elemento ajeno a las reglas que Moussa parece querer respetar con su convencional comienzo de novela policíaca. Este carácter exógeno marca poderosamente las intenciones de denuncia social que se agazapan detrás de aquel enunciado. Esta estratagema genérica le permite llegar a un mayor número de espectadores, acomodándose en algu-

nos momentos a reconocibles maneras de contar del cine francés, como en la visualización de las relaciones amorosas entre Mati y el seductor policía, a base de ralentizaciones y encadenamientos de primeros planos de los actores africanos, en un intento de normalizar el cuerpo humano estigmatizado por la cultura musulmana y que provocó en el pasado el rechazo de actrices que se dejaron mostrar en su desnudez en algunos films africanos demasiado atrevidos.

LEJOS DE ÁFRICA

Desde el ventanuco bajo el cual los esclavos eran embarcados rumbo al nuevo continente, en una plaza fuerte convertida ahora en museo de la memoria, Allume contempla el mar. Allume es un senegalés ya muy mayor que está convencido de encontrar otra rama de su familia en América, descendientes de esclavos. Día a día, cuando sus obligaciones en el museo le dejan un rato libre, se imagina que puede deslizarse por el ventanuco a la estela de un barco que surque estos mares como lo hicieran antaño sus antepasados. Realidad y ficción, presente y pasado. Rachid Bouchareb, el director de *Little Senegal*, trabaja en el mismo borde, en esta zona común en la que los dos relatos, el relato imperial y el relato (elidido, ignorado) del colonizado, pueden (deben) coincidir, un espacio dominado por formas híbridas de la cultura, mezcladas y necesariamente impuras. La estructura de sus películas da buena cuenta de este

viaje entre culturas: una *road movie* que narraba el trayecto de un francés de origen magrebí desde Nueva York a Florida, con un alto significativo en Luisiana, en *Baton Rouge*, su primera película, o el salto oceánico (y transcontinental) de Allume rehaciendo un itinerario marcado por el dolor y el olvido que se nos cuenta en *Little Senegal*.

Allume no tiene ninguna necesidad de emigrar a los Estados Unidos, su viaje es la consecuencia natural de su repetitivo trabajo como guía en el museo de los horrores que le lleva a imaginar, contemplando la línea del horizonte, un pasado ahora fosilizado en forma de pesadas cadenas anilladas, inquietantes esferas de hierro o lóbregas e insalubres celdas frente a las que los visitantes se fotografían. En su voluntad realista, la cámara, como Allume, es incapaz de invocar el pasado, de reconstruirlo. Sólo existe el presente: el rastro que los esclavos dejaron en los documentos de compraventa, custodiados en diversas instituciones regadas por todos los estados de América, huellas que Rachid Bucharad, y también Allume, rastrean y exhuman en Carolina del Sur, vestigios de su paso que le llevan (y nos llevan) hasta Harlem.

Este anhelo documental que exhibe Rachid Bucharad no se corresponde con el estilo inquieto y cámara en mano a que nos tiene acostumbrados el cine, más bien se decanta por lo contrario: planos inmóviles que fijan la mirada, personajes que deambulan, perdidos en un paisaje urbano que no se correspon-

de con el imaginario neoyorkino. Es la mirada de Allume, anclada en Dakar (tratando de ir más allá del ventanuco), dislocada e inquisitiva, la que marca el tempo y sujeta el encuadre, una mirada fotográfica que se detiene sobre rostros descifrando cicatrices del pasado, en su deseo de revelar su africanidad. Pero esta mirada sólo puede dar testimonio de la desconfianza irracional de los afroamericanos respecto a los recién llegados africanos, que tienen que ganarse la vida como taxistas llevando a posibles parientes suyos de un lado a otro del barrio neoyorkino que los alberga a todos, ignorando un pasado común.

Pero Allume es paciente, su rama americana fue nombrada (renombrada, marcada con nombre americano, el de su nuevo propietario) como Robinson, (antítesis del protagonista absoluto del relato inaugural colonialista), perdiendo así sus raíces, su pasada africanidad. Su empeño le conduce hasta una anciana que cada día abre y cierra un modesto kiosco de revistas. No se descubre, sino que espera, granjeándose su amistad, a que se restablezcan los vínculos tribales, tender un puente imposible entre dos culturas que se pretenden diferentes. Allume, como el griot, es portador

de la memoria, la memoria de África, y quiere inocularla en Ida Robinson, perdida en su desmemoria, y en su descendencia, en Eieleen, la nieta de Ida, que no sabe si tener su hijo (que arrastra, sin saberlo, el destino de tantas mujeres durante la esclavitud, a quienes se les arrebataban los hijos para venderlos) y se esconde en la oscuridad de Harlem.

Allume, observador impenitente de la historia a través del ventanuco del museo, deberá implicarse, ahora sí, en una historia que siente latir bajo su piel, la historia de su familia reencontrada. Tras tomar esta decisión no podrá salir indemne. El rescate de Eieleen, en las alcantarillas de Harlem, el reconocimiento de unos lazos que unen a los personajes en el presente, más allá o más acá de los cromosomas (estableciendo nuevos puentes), deberá pagarse sin embargo con la sangre: el sobrino de Allume muere y Allume regresará a Dakar acompañando su cuerpo para ser enterrado en su África natal. El film se cierra sobre la imagen de un fragmento de mar atrapado en el encuadre del ventanuco. En esta imagen está excluida la presencia de Allume, sustituido por el espectador.

NOTAS:

1. Sobre cine africano pueden encontrar mayor información en ELENA, Alberto: *Los cines periféricos*, Paidós, Barcelona, 1999. Y en *África negra rueda*, revista Nosferatu, nº 30, San Sebastián.