

ARTISTA, ARTE Y SOCIEDAD EN ÁFRICA

MBYE BABOU CAR CHAM*

AL EVALUAR LOS 25 AÑOS de independencia de Gana, en el editorial de la revista *West Africa* del 8 de marzo de 1982 se encuentra la siguiente observación:

...Gana lo ha tenido todo, lo ha visto todo, probado todo, hasta el punto que, si todo el mundo aprendiera automáticamente las lecciones que da la experiencia, los ganeses serían ahora seres superiores. El misterio que desconcierta a muchos observadores y a ganeses por igual es cómo un país que parecía —e incluso todavía parece— poseer todo lo que es necesario para tener la categoría de nación de desarrollo mediano, autónoma y exitosa, dotada favorablemente con recursos tanto naturales como humanos, hubiera llegado al punto en que todos los signos han coincidido en señalar en la misma dirección: hacia abajo.¹

En vez de recurrir a las estadísticas o al análisis económico para arrojar luz sobre este problema de la declinación del estado, el editorial recurre a un enfoque literario y procede a "...mirar a Gana a través de los ojos de sus escritores de ficción." (p. 627). Semejante enfoque supone un vínculo entre literatura (arte, en general) y aquellos procesos e instituciones que moldean y definen a la sociedad humana y al comportamiento, de modo que un examen sistemático de los escritos de artistas como Ayi Kwei Armah, Kofi Awoonor y Ama Ata Aidoo se convierte en un examen sistemático de la condición ganesa y, por extensión, de la africana a lo largo del tiempo.

El vínculo entre literatura y sociedad tiene su base teórica

* Del Programa de Investigación y Estudios de África de la Universidad de Howard, Washington, D.C. Trabajo presentado en la conferencia sobre "Estado y Sociedad en África", organizada por el Centro de Estudios de Asia y África, de El Colegio de México, México, 24-28 de octubre de 1983. Patrocinada por el Consejo de Investigación en Ciencias Sociales.

¹ *West Africa*, 8 de marzo de 1982, p. 627.

en el realismo² que plantea una relación dinámica entre la obra de arte (novela, poema, película, etc.) y el contexto material y social del cual la obra emerge, puesto que el producto de la misma también un producto de este mismo contexto. La relación es dinámica porque no es determinista o mecánica. El realismo no es un libre tránsito entre la obra de arte y la realidad, aun cuando reconoce la cualidad mimética —en el sentido aristotélico de la palabra— de la obra de arte, ni es tampoco un simple acto de “sostener un espejo” para que “refleje” meramente la realidad. La obra de arte es un vehículo especializado de expresión, con principios y convicciones que emanan de y operan dentro de un contexto social dado cuya naturaleza no es la misma que la de la obra de arte. En otras palabras, el arte es diferente de la vida, pero no puede estar divorciado de ella. El realismo reconoce la relativa autonomía de ambos y explicita el carácter de la vinculación e interacción entre ellos. Tal vez este nexo ha sido captado en forma más gráfica por un joven director de cine de Alto Volta, Gastón Kaboré, quien, al hablar de su último film *Wênd Kûuni*, lo expresó de la siguiente manera: “La vida inspira los cuentos y los cuentos devuelven a la vida una lección, o un alma y un nuevo aliento”. En ninguna parte es más verdadera esta afirmación que en la literatura y cine africanos.

Esta dialéctica entre arte y sociedad es una característica dominante del arte y la sociedad africanos y precede al advenimiento del colonialismo y sus sucesores. Las formas africanas tradicionales de expresión creativa e imaginativa han mantenido siempre ese tipo de relación dinámica con su entorno social; de ahí proviene la afirmación muy común de que la noción del arte por el arte es extraña a la estética africana. Una forma de apreciar mejor la naturaleza, los matices y el significado de esta compenetración es observándolos desde un punto de vista histórico, porque este enfoque desplegará ciertas continuidades y cambios que nos ayudarán a entender mejor las obras

² Véase Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley, 1976; Henri Arvon, *Marxist Aesthetics*, Ithaca, NY, 1970; Georg Lukacs, *Studies in European Realism*, Londres, 1972 y *The Historical Novel*, Londres, 1962; Sánchez Vázquez, *Art and Reality*, Nueva York, 1973.

de artistas como Armah, Ngugi, Sembene, LaGuma y la razón por la cual algunos de ellos se ven a sí mismos como las encarnaciones contemporáneas del espíritu del artista tradicional.

La documentación existente sobre la naturaleza, actividades y esfuerzos de las sociedades precoloniales es vasta y no requiere mayor elaboración aquí. Un hecho importante establecido por los documentos y que tiene relevancia para nuestro objetivo actual es la preocupación de esas sociedades por realizar esfuerzos orientados a mejorar las condiciones de vida para satisfacer las demandas y necesidades humanas. Pero mucho más importante para nosotros ahora es conocer el papel que el artista desempeña en estos esfuerzos. ¿Cuál es la naturaleza del arte y qué papel desempeña en el contexto de la sociedad africana precolonial? ¿Quién es allí el artista y cuál es la relación de él o ella con los individuos y estructuras que gobiernan, controlan, regulan o manejan la sociedad?

El arte verbal africano se transmite casi completamente a través del medio oral, el que su vez está compuesto de dos elementos principales: el verbal y el no verbal. La limitación de espacio no nos permite hacer un examen detallado de estos dos elementos, pero basta con llamar la atención sobre la existencia de esta dualidad, porque muy a menudo la ignorancia o la negligencia ante la dimensión no verbal ocasiona la tendencia a desechar la narrativa oral como algo simple y poco elaborado. El lenguaje, las imágenes, el estilo y el contenido del arte verbal africano están fuertemente enraizados en su entorno y en su conjunto son muy familiares a su auditorio. Esto explica la relación orgánica entre el artista y su auditorio en este contexto. La difícil situación de la expresión creativa africana moderna en lenguas extranjeras se deriva de la ruptura de esta relación orgánica, hecho que explica los intentos de algunos artistas actuales de buscar otros medios de expresión, tales como el cine, capaces de restablecer o al menos aproximarse cercamente a esta relación entre artista y auditorio.

En cuanto al artista, se pueden establecer dos amplias categorías que calcen con los diversos tipos. Están los artistas profesionales (tanto seculares como clericales) y los no profesionales, aun cuando se encuentran muchas áreas de convergencia en

la realización de su arte. La diferencia proviene del grado de especialización, de la naturaleza del auditorio y de la relación con la estructura de poder.

Veamos el caso del artista profesional y no profesional wolof para ilustrar en forma muy general las similitudes y diferencias. En la sociedad wolof, que es una sociedad altamente estratificada según líneas de castas, el *gewel* o *griot* presenta una ubicación paradójica. Por un lado, el sistema de castas lo relega a un nivel bajo dentro de la estructura social, por otro, su profesión como artista-intelectual lo eleva a una de las posiciones más importantes e influyentes dentro de los círculos no sólo políticos sino sociales de poder, prestigio y riqueza. Se le estigmatiza socialmente debido a su profesión (el código de conducta noble desprecia lo estridente) y, sin embargo, es su misma profesión la que le garantiza el acceso y la influencia sobre sus supuestos superiores sociales y políticos, quienes, debido a su necesidad de mantener una vida de acuerdo con ciertos ideales fundamentales de su casta o código de conducta de clase, deben, por necesidad, contratar los servicios de un *gewel*, que es el equivalente del poeta cortesano que encontramos entre los malinké, tal como está ilustrado en la épica de Sundiata Keita, y entre los zulués, como en el *Imbongi* de Chaka. El control del *gewel* sobre la palabra y sobre el conocimiento social e histórico lo coloca en una relación de dependencia mutua con los superiores sociales y políticos. Necesita de su apadrinamiento tanto como ellos necesitan de sus servicios como artista, comunicador, maestro y diplomático. De aquí la autoestimación y sentido de condición elevada del *gewel*, que contradice su otra condición definida socialmente como baja.

La autoestimación y el sentido de su propio estatus hacen que el *gewel* establezca una distinción entre sí mismo, que es el *griot* como artista, y el *lebkat* o contador de cuentos, que también es una especie de artista, pero no del mismo calibre que el *gewel*. Todo individuo puede ser un *lebkat* en la sociedad porque para serlo se necesita poco más que oídos bien afinados, un ojo agudo para el detalle y buena memoria mientras va creciendo en sociedad. Sin embargo, no todos pueden llegar a ser artistas en la forma de un *gewel* consumado. Además de

los requerimientos anteriores, el arte del *gewel* exige largos periodos de entrenamiento, aprendizaje y prácticas en ciertas destrezas esenciales y áreas de la sociedad que comúnmente están fuera de la competencia del *lebkat*. Ancou Caam,³ un *gewel* de Senegal, define al *gewel* como alguien que no sólo está dotado de habilidades verbales y no verbales, sino también de *xam-xam* o conocimiento de carácter sociohistórico y cultural. Mamadou Kouyaté, un *griot* de Mali, da la siguiente autodefinition:

Soy un *griot*. Eso soy yo, Djeli Mamadou Kouyaté, hijo de Binetou Kouyaté y de Djeli Kedian Kouyaté, maestro en el arte de la elocuencia. Desde tiempos inmemoriales los Kouyatés han estado al servicio de los príncipes Keita de Mali. Somos portadores del discurso, somos los depositarios de secretos que hospedamos desde muchos siglos. El arte de la elocuencia no tiene secretos para nosotros; sin nosotros los nombres de los reyes se habrían desvanecido en el olvido; somos la memoria de la humanidad. Mediante la palabra hablada traemos a la vida los hechos y hazañas de los reyes...⁴

Semejante dominio sobre la palabra y el conocimiento hace del *gewel* una figura central en la sociedad, tanto para la élite dirigente como para las masas.

El papel del artista-intelectual en la sociedad africana precolonial es, por lo tanto, de una importancia crucial. Él usa su arte para cumplir con el doble papel de animador y educador, de donde le viene su función como conducto de comunicación entre élites, por una parte, y élites y masas, por la otra. Este papel se encuentra vívidamente representado en la épica Sundiata citada anteriormente y en el último film de Ousmane Sembene, *Céddo*, que intenta recrear la estructura de comunicación en el reino wolof en el siglo XIX.

Como vínculo de comunicación entre gobernantes y gobernados, y como guardián y articulador de tradiciones y valores, se le considera un recreador visionario que da vida a estas cosas con fines de dirección sociopolítica. Así, no sólo este artista-intelectual está orientado social y políticamente, también está comprometido moralmente, del mismo modo en que lo está su compañero, artista de "menor grado", el contador de cuentos.

³ Entrevista hecha por Edris Makward en Dakar, abril de 1974.

⁴ Djibril T. Niane, *Sundiata: An Epic of Old Mali*, Londres, 1965, p. 1.

Pero, ¿qué tipo de dirección sociopolítica defiende este artista en la sociedad precolonial? Evidencias de la literatura de muchas sociedades sugieren una orientación más o menos conservadora. Esto es cierto para la mayoría tanto de profesionales como de no profesionales. Aun cuando se dan instancias esporádicas de narrativas anticlase gobernante y antiélite en algunas sociedades precoloniales, la inmensa mayoría de las obras de este período tienden a reforzar el *statu quo* prevaleciente y a rechazar cualquier acto o disposición capaz de romper el equilibrio y la armonía social. En muchas narraciones africanas, la trama se moviliza generalmente desde el conflicto hacia su resolución, pero en la mayoría de los casos se considera que el conflicto es antisocial, de manera que su resolución termina invariablemente con un restablecimiento de la armonía y equilibrio rotos en un comienzo.

En cuanto al profesional, también él tiende a militar de parte del *statu quo*, aunque en ocasiones pueda asumir el papel de crítico, aunque moderado. La crítica, en ese caso, tiende a ser del tipo diseñado para subsanar grietas y errores con el fin de asegurar la existencia continuada del *statu quo*. Tal es el caso, por ejemplo, de cuando el *imbongi* de Chaka lo amonesta —en una de las canciones de alabanza compuesta para él— por los excesos de sus métodos punitivos contra los adversarios sometidos y contra sus propios súbditos.³

Debemos apresurarnos, sin embargo, a subrayar nuevamente el hecho de que no todo el arte ni los artistas precoloniales son social y políticamente conservadores. El arte contestatario antiélite se puede ver en canciones y cantares que satirizan directamente, aunque con más frecuencia indirectamente mediante metáforas, las flaquezas y avaricia de los nobles y las debilidades de ciertos elementos de las masas. Debido al poder de la sátira y a su efecto sobre la percepción, el *griot* mantiene una cierta medida de poder sobre la sociedad, que puede usar para fabricar o destruir a individuos a todo lo largo del espectro político y social. El *griot* consumado, con un agudo sentido de integridad y responsabilidad moral, usa este poder juiciosamente para reforzar y articular la justicia para todos, aun cuan-

³ Véase Trevor Cope, *Izibongo*, Oxford, 1968.

do pueda estar pagado o patrocinado por la élite gobernante.⁶ Hay también otro tipo de *griot*, igualmente versátil artísticamente, pero con menos sentido de obligación moral. Este *griot* se deja llevar por el oportunismo y ajusta sus principios y compromisos según su conveniencia y de acuerdo con su propio interés.

Así, ya sea conservador o contestatario, el arte africano tradicional ha estado siempre inspirado por la dinámica política, social y humana de su entorno material y físico, con el cual ha interactuado siempre en forma dinámica. Esta es la herencia de creatividad artística legada por el artista tradicional. ¿Cómo ha respondido a este legado, aunque usando otros medios y lenguaje, el artista contemporáneo? ¿Cómo se ha definido a sí mismo como artista frente a este legado y a su entorno sociopolítico?

Muchos artistas contemporáneos declaran que ciertos aspectos de los cánones artísticos tradicionales son paradigmas que, de diferentes maneras, influyen no sólo en la forma y contenido de sus obras, sino también en la propia concepción de sí mismos como artistas en la sociedad. Sorprende poco, entonces, cuando un Leopold Senghor o un Ousmane Sembene declaran ser la encarnación moderna del *griot*. Sin embargo, hablando en general, la respuesta ha seguido tres líneas generales de desenvolvimiento, las que a su vez han estado influidas y moldeadas de diferentes maneras por los diversos mecanismos y procesos inyectados a las sociedades africanas como resultado del contacto con las fuerzas islámicas y eurocristianas. Franz Fanon capta perfectamente las características esenciales de este desenvolvimiento en su formulación de una evolución trifásica de la literatura de la persona colonizada. Fanon denomina estas tres fases consecutivamente como asimilacionista, precombatiente (o Negritud) y combatiente (o revolucionaria) y presenta las siguientes características de cada fase:

En una primera fase, el intelectual colonizado prueba que ha asimilado la cultura del ocupante. Sus obras corresponden punto por punto a las de sus homólogos metropolitanos. La inspiración es europea y

⁶ Véase el ensayo introductorio en *Silamba et Poullori*. París, 1972.

fácilmente pueden ligarse esas obras a una corriente bien definida de la literatura metropolitana. Es el período asimilacionista integral... En un segundo momento, el colonizado se estremece y decide recordar...

...Pero como el colonizado no está inserto en su pueblo, como mantiene relaciones de exterioridad con su pueblo, se contenta con recordar. Viejos episodios de la infancia serán recogidos del fondo de la memoria, viejas leyendas serán reinterpretadas en función de una estética prestada y de una concepción del mundo descubierta bajo otros cielos.

...Por último, en un tercer período, llamado de lucha, el colonizado —tras haber intentado perderse con el pueblo— va por el contrario a sacudir al pueblo. En vez de favorecer el letargo del pueblo se transforma en el que despierta al pueblo. Literatura de combate, literatura revolucionaria, literatura nacional. En el curso de esta fase un gran número de hombres y mujeres... sienten la necesidad de expresar su nación, de componer la frase que exprese al pueblo, de convertirse en portavoces de una nueva realidad en acción.

El segmento más significativo de la literatura y cine africanos contemporáneos, encabezado por las obras y actividades de Ousmane Sembene y Ngugi wa Thiong'o, está apenas comenzando a entrar en esta tercera fase que Fanon caracteriza como revolucionaria. Cuando Sembene decide poner más énfasis en filmes en idiomas locales que en ficciones en una lengua extranjera y cuando Ngugi opta por escribir ficción y poner en escena obras en Kikuyu, se trata de una elección artística consciente al mismo tiempo que de un acto político deliberado, diseñado para recapturar y desarrollar el concepto tradicional de arte como parte de la sociedad en el contexto de una "nueva realidad en acción".

Así, como sus creativos predecesores, el *griot* y el contador de cuentos, Sembene y Ngugi ven la literatura y el cine como expresión y comunicación, como instrumento para el análisis cultural, político y social, y como producto para la edificación del ser humano. Como tales, todos los asuntos que preocupan al científico político, al economista, al burócrata, al político, etc., caen dentro del ámbito de estos artistas, y es la manera en que ellos trabajan estos asuntos lo que nos permite experimentar y al mismo tiempo reflexionar sobre el carácter y signifi-

⁷ Franz Fanon, *Los condenados de la tierra*, FCE, México, 1973, pp. 202-203.

cado del conjunto de relaciones que constituyen la sociedad. Esta dimensión que ha alcanzado el arte en África se hace más pronunciada cuando consideramos la siguiente pregunta: ¿Quién es el artista africano y cómo se ve a sí mismo?

El escritor y el cineasta africanos contemporáneos no es sólo un artista interesado en cuestiones de estética y técnica, también es una figura profesional, social, económica y política en la sociedad. Como otras personas situadas en posiciones que implican una responsabilidad moral y política, encargadas de la tarea de formular e instrumentar políticas, él es un producto de la sociedad. Es un rey-filósofo y un estudioso (Leopold Senghor); un activista político y un académico (Ngugi wa Thiong'o y Wole Soyinka); un veterano de la guerra colonial/imperialista y antiguo activista sindical (Ousmane Sembene); una madre, activista política y defensora de los derechos de la mujer (Ama Ata Aidoo, Aminata Sow-Fall, Mariama Ba, Bessie Head) o una activista académica obligada al exilio (Micere Mugo); es un antiguo guerrillero y jefe de estado (Agostino Neto), un diplomático y activista político (Alex LaGuma) y un antiguo preso político (Kofi Awoonor y Ngugi). Así, a diferencia de la mayoría de sus homólogos occidentales que tienden a ser refugiados en su propia sociedad con pocas posibilidades de presionar sobre el proceso del poder, el artista africano contemporáneo, como su ancestro, el *griot*, participa activa e intelectualmente en los asuntos de su sociedad en todos los niveles. Es parte de la élite intelectual, con una aguda atención hacia la dinámica interna de su sociedad y del mundo en que ella interactúa con otras fuerzas, pero también es el crítico más perceptivo y retador de esta élite debido a su compromiso con el bienestar del pueblo. De aquí provienen las características abiertamente antiestatales y pro populares de la obra de muchos escritores y cineastas africanos.

Esta característica se manifiesta en la forma de una estructura de opuestos,⁸ que es el patrón estructural dominante que

⁸ Para un tratamiento más detallado, véase Moyo B. Cham, "Artistic and Ideological Convergence: Ousmane Sembene and Haile Gerina", *Ufahamu*, vol. XI, no. 2 (Otoño 1981-Invierno 1982), pp. 140-152.

se encuentra en la mayoría de las novelas y filmes africanos. La naturaleza e interrelaciones de las fuerzas que coexisten y moldean a la sociedad africana se examinan dentro del marco de esta estructura de opuestos, y el concepto de opuestos se deriva de una concepción de estas fuerzas como antagónicas entre sí y, por lo tanto, inmersas en el conflicto. En su manifestación en detalle, la estructura de opuestos en conflicto toma el aspecto de una lucha entre el rico y el pobre, el explotador y el explotado, el poderoso y el sin poder, los que manejan económica y políticamente la sociedad y los manejados económica y políticamente, los terratenientes y los campesinos. La obra de Ousmane Sembene, Ngugi wa Thiong'o, Alex LaGuma, Haile Garima —para nombrar sólo cuatro— está construida sobre la base de estas polaridades de donde surge una acusación gráfica de las estructuras y dinámicas de los sistemas coloniales y neocoloniales de explotación, por un lado, y una reiteración del imperativo de lucha y cambio, por el otro. En *Petals of Blood*, Ngugi realiza un minucioso retrato de las raíces de la crisis en la que se encuentra el estado de Kenya, al igual que su obra en Kikuyu, *Ngaahika Ndeenda* (Me casaré cuando quiera),⁹ pulsó una cuerda tan sensible en la imaginación y conciencia del campesino, que eso lo condujo a que lo detuvieran sin hacerle juicio. *A Walk in the Night*, *In the Fog of the Season's End* y *Time of the Butcherbird*.¹⁰ de Alex LaGuma todavía no encuentran nada que se les iguale en cuanto a su hábil exploración y denuncia de la perversa opresión de raza y clase en Sudáfrica, y *Harvest: 3 000 Years* de Haile Cerima capta la dinámica de las relaciones feudales de Etiopía y las fuerzas liberadas por dicho sistema en un determinado momento histórico en la vida de esa sociedad. Es, tal vez, en la obra de Ousmane Sembene donde uno encuentra el tratamiento más congruente y sistemático respecto de los matices del nexo estado-sociedad en Africa.

⁹ Ngugi wa Thiong'o, *Petals of Blood*, Nueva York, 1977; Ngugi wa Thiong'o y Ngugi wa Mirr, *I Shall Marry When I Want*, Londres, 1982.

¹⁰ Alex LaGuma, *A Walk in the Night*, Evanston, Illinois, 1967; *In the Fog of the Season's End*, Londres, 1972; *Time of the Butcherbird*, Londres, 1979.

Ceddo, su más reciente película hasta la fecha, nos remonta en la historia para recrear las estructuras y relaciones de poder en el estado wolof de Jolof en el siglo XIX, en vísperas de su transmisión a manos de musulmanes marabúes aliados a veces con el poder colonial francés. Su primera película, hecha en 1964, *Borom Sarret*, contiene en microcosmos la mayor parte de la temática y de los elementos formales que habrían de madurar más tarde en obras más extensas como *Emitai*, *Mandabi* y *Xala*. Evidente en *Borom Sarret* y desarrollado en *Mandabi* y *Xala* está el tema fundamental de la persistencia y predominio en el estado postcolonial de estructuras, relaciones y preferencias que tuvieron su historia en el estado colonial y, más importante aun, la impotencia y falta de sensibilidad marcada de estas estructuras respecto a las necesidades y bienestar de la sociedad íntegra.

En *Xala*, Sembene presenta una pintura de un estado neocolonial que difiere de su antecedente colonial sólo en términos de la pigmentación de la piel de los individuos que manejan el aparato de estado. Los herederos negros de dicho aparato han hecho poco por alterar radicalmente o reemplazar completamente aquellas estructuras que originalmente fueron diseñadas para encerrar al estado en una relación de dependencia con el centro metropolitano. Esto es lo que sugiere el personaje principal en *Xala*, El-Hadji Abdou Kader Beye, al atacar a sus colegas de la exclusiva fraterinidad de la "Chambre" cuando éstos últimos toman la medida de expulsarlo de su grey. El-Hadji Beye les recuerda a sus colegas la verdadera naturaleza de su situación como burguesía dependiente y falsa:

Somos un atado de patentes. ¿Quiénes son los dueños de los bancos?, ¿de las compañías de seguros?, ¿de las fábricas?, ¿de los negocios?, ¿del gran comercio?, ¿de los cines?, ¿de los hoteles? Todas esas cosas y muchas otras están fuera de nuestro control. No somos otra cosa que cangrejos en una canasta. ¿Queremos el lugar del ex ocupante? Lo tenemos. Esta habitación es la prueba. ¿Y qué cambio se ha producido aquí en general o en particular? El colonialista es más fuerte y poderoso que nunca antes, escondido en nuestro interior, aquí en este mismo lugar. Nos promete las sobras de la fiesta si nos comportamos bien. ¡Qué tenga cuidado el que pretenda molestar su digestión, el que

quiera una mayor ganancia! ¿Qué es lo que somos? ¡Patanes! ¡Agentes! ¡Mercachifles! ¡En nuestra fatuidad nos decimos "hombres de negocios"! ¡Hombres de negocios sin fondos!¹¹

La "Chambre", cuyos miembros hace desfilar Sembene ante nuestros ojos, se convierte en una metáfora del estado, hecho reforzado por la llamativa similitud en la apariencia física entre el presidente de la "Chambre" y el entonces presidente de la República de Senegal.

El discurso de El-Hadji es también una metáfora del discurso del estado postcolonial en África y su relación con los mendigos (robo, explotación y desprecio) refleja la relación entre el aparato de estado en Senegal y el conjunto de las masas campesinas. Cuando El-Hadji decide tomar una tercera esposa en una ceremonia extremadamente elaborada y costosa, no podemos sino recordar los costosísimos proyectos de prestigio que invariablemente terminan siendo elefantes blancos que caen a plomo sobre más de un régimen africano. El costoso estilo de vida de El-Hadji, así como sus creaciones compromisos, no son congruentes con sus ingresos. Se endeuda sin remedio, pierde todo su bagaje superfluo y se siente humillado ante los dictámenes. También aquí se pueden deducir paralelos con las tendencias actuales hacia la expansión del estado, la declinación de la base de ingresos, el endeudamiento externo, los elevados niveles de dependencia y vulnerabilidad y los levantamientos sociopolíticos en África.

Sembene usa la noción de "xala" para explorar la idea de impotencia en dos niveles: el individual y el estatal. Wolof concibe la impotencia de dos maneras. El primer tipo, llamado "yoom", es natural en cuanto se trata de un defecto biológico con el cual se nace y por lo tanto es incurable. Por otro lado, "xala" designa el tipo de impotencia que es más psicológico que natural, en cuanto a que se cree que una persona, con la ayuda de poderes sobrenaturales, puede echar el mal de "xala" sobre otra persona. Puesto que es de manufactura humana, se considera que este tipo de impotencia es curable. Esta es la razón por la que Yaye Bineta, al saber de la incapacidad

¹¹ Ousmane Sembène, *Xala*, Westport, Connecticut, 1974.

de El-Hadji para consumar el matrimonio con su “hija”, observa que “lo que una mano puede hacer la otra puede deshacerlo”. Esta observación, que encierra el peso de un proverbio, se convierte en el principio movilizador más significativo en *Xala* y refleja la visión profundamente materialista de la vida que tiene Sembene.

En el plano individual, Sembene usa la noción de “xala” para satirizar y condenar la lujuria, vanidad y dependencia cultural de una pseudo burguesía sobre cuyos hombres descansan los asuntos de estado. La impotencia sexual de El-Hadji, su incapacidad de consumar el matrimonio, se traduce, en el otro nivel, en la impotencia del estado para llevar a cabo y satisfacer las expectativas populares articuladas ya desde los trastornados días de la lucha nacionalista por la independencia. El mensaje importante que Sembene nos imparte en todo esto es, pues, el hecho de que la impotencia, especialmente la del estado, no es natural ni permanente. Está determinada históricamente, es obra del hombre y es temporal. Por lo tanto puede ser curada por la gente. Dada entonces la naturaleza temporal de esta impotencia, que deriva en parte de la dependencia de patrones y modelos externos y en parte de las escisiones internas de clase, cualquier resolución satisfactoria de la crisis del estado y la sociedad, dramatizados en *Xala*, debe tomar en cuenta, desde el punto de vista de Sembene, la participación plena de todos los segmentos de la sociedad. Esta postura populista constituye el mensaje básico de *Mandabi* y define la orientación de su última novela, *Le Dernier de L'Empire*,¹² hasta ahora la única evaluación artística de amplitud sobre los primeros veinte años del estado y la sociedad postcolonial en Senegal, bajo el liderazgo de Leopold Senghor.

En *Mandabi*, Sembene es incluso más detallista en su examen del carácter de la burocracia postcolonial y de su tendencia a excluir y frustrar a las masas a las que se supone deben servir. Lo que en otro caso sería una mundana acción de rutina, esto es, cambiar en moneda una orden de pago, se convierte en una pesadilla y en una revelación para Ibrahim Ding, el protagonista principal de *Mandabi*. Su intento de transformar en

¹² Ousmane Sembene, *Le Dernier de l'Empire*, París, 1981.

efectivo una orden de pago lo pone frente a frente con el mundo de la burocracia estatal, cuyas prohibiciones laberínticas lo abandonan irremisiblemente a las artimañas y tretas de una amplia variedad de fríos burócratas, inescrupulosos y embaucadores. A fin de poder cambiar su orden de pago, Dieng necesita una tarjeta de identificación que no posee. En la Oficina de Correos le dan instrucciones de que vaya con la Autoridad Policial a conseguir su tarjeta, pero allí se le dice que para obtener una tiene que tener un certificado de nacimiento, una fotografía tamaño pasaporte y timbres fiscales. Como no tiene pruebas de su nacimiento, la Policía lo instruye para que vaya al Registro Civil a obtener el certificado de nacimiento pero, puesto que desconoce la fecha exacta de su nacimiento (ese tipo de registro se maneja en forma diferente en la cultura de Dieng), no se le puede otorgar un certificado. Frustrado e incapaz de conseguir nada por sí mismo, Dieng acude a familiares, miembros de la élite, para que lo auxilien; de aquí en adelante las cosas empiezan a andar. Lo ayuda un sobrino bueno y considerado, pero luego lo engaña vergonzosamente otro sobrino intrigante y egoísta a quien Dieng otorga poder para gestionar la orden de pago a su nombre. Después de cambiar el cheque, el segundo sobrino se guarda el dinero y le dice al incrédulo tío que fue víctima de un ratero, coronando de este modo lo que para Dieng ha sido un verdadero bautismo de fuego en su encuentro con los servidores del poder estatal. Dieng resuelve transformarse en un timador como todos los que le rodean, pero el cartero le recuerda su responsabilidad y le sugiere la posibilidad de un cambio a través de la acción concertada de todos los segmentos de la sociedad, especialmente de Dieng, su mujer y sus hijos.

A través de esta dura prueba de Dieng, Sembene dramatiza la insensibilidad de las prohibiciones burocráticas y cuestiona la racionalidad de la existencia de estructuras que no desean o no son capaces de servir a las necesidades de la mayoría de la población, de la cual Dieng es un representante típico. En todas sus obras, Sembene, al igual que Ngugi y muchos otros escritores y cineastas africanos progresistas de la actualidad, operan con la premisa de que él es "...la boca y oídos del pue-

blo”,¹³ papel que en el contexto habitual corresponde al del *griot* en la cultura africana tradicional. Para Sembene, es obligación del artista “...plantear problemas de carácter histórico con el fin de ayudar al avance de la conciencia que tiene un pueblo de su propia historia y luchas”,¹⁴ un prerrequisito vital, según Sembene, para una buena y clara comprensión de la común condición africana. Como artista, establece límites definidos al papel de su obra en el contexto de la realidad social. De ninguna manera pretende saber todas las respuestas y soluciones a los problemas planteados en su obra, a la que no se la debe ver como programática ni como delineadora del cambio sociopolítico. Como otros artistas africanos, Sembene ve su arte como un intento de provocar debates que ojalá logren que el pueblo desee emprender acciones concretas a largo plazo con vistas a una transformación profunda de la sociedad. Así, no se espera que un poema, un novela o una película creen una revolución social, pero pueden afectar la conciencia de quienes están en una posición para hacer la revolución.

Si bien los artistas africanos contemporáneos obtienen inspiración técnica y conceptual del *griot* y del contador de cuentos tradicional, también difieren de ellos en la medida en que inequívocamente se alinean con los intereses de la mayoría de la sociedad. Mientras que el *griot* tiende a estar identificado con los círculos de poder y prestigio políticos y sociales y con el mantenimiento del *statu quo*, al artista contemporáneo se le ve frecuentemente como un adversario de estos círculos y del *statu quo*, especialmente en los casos en que este último está claramente en contra de los intereses de la mayoría. Los *griots*, los contadores de cuentos, los escritores y los cineastas coexisten hoy en África y aun cuando cada uno de ellos pueda relacionarse con la dinámica de la vida sociopolítica contemporánea según su propia idiosincrasia, todos comparten la concepción del arte como una parte integral y crucial de la sociedad, que es importante en primer lugar por la manera especial en que ilumina el complejo de relaciones y fuerzas que definen y moldean a la sociedad a lo largo del tiempo.

¹³ Entrevista en *Africa*, no. 71, julio de 1977, p. 80.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.