

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Djibril Diop Mambéty, el África re-inventada

Autor/es:
Speciale, Alessandra

Citar como:
Speciale, A. (1999). Djibril Diop Mambéty, el África re-inventada. Nosferatu.
Revista de cine. (30):69-73.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41141>

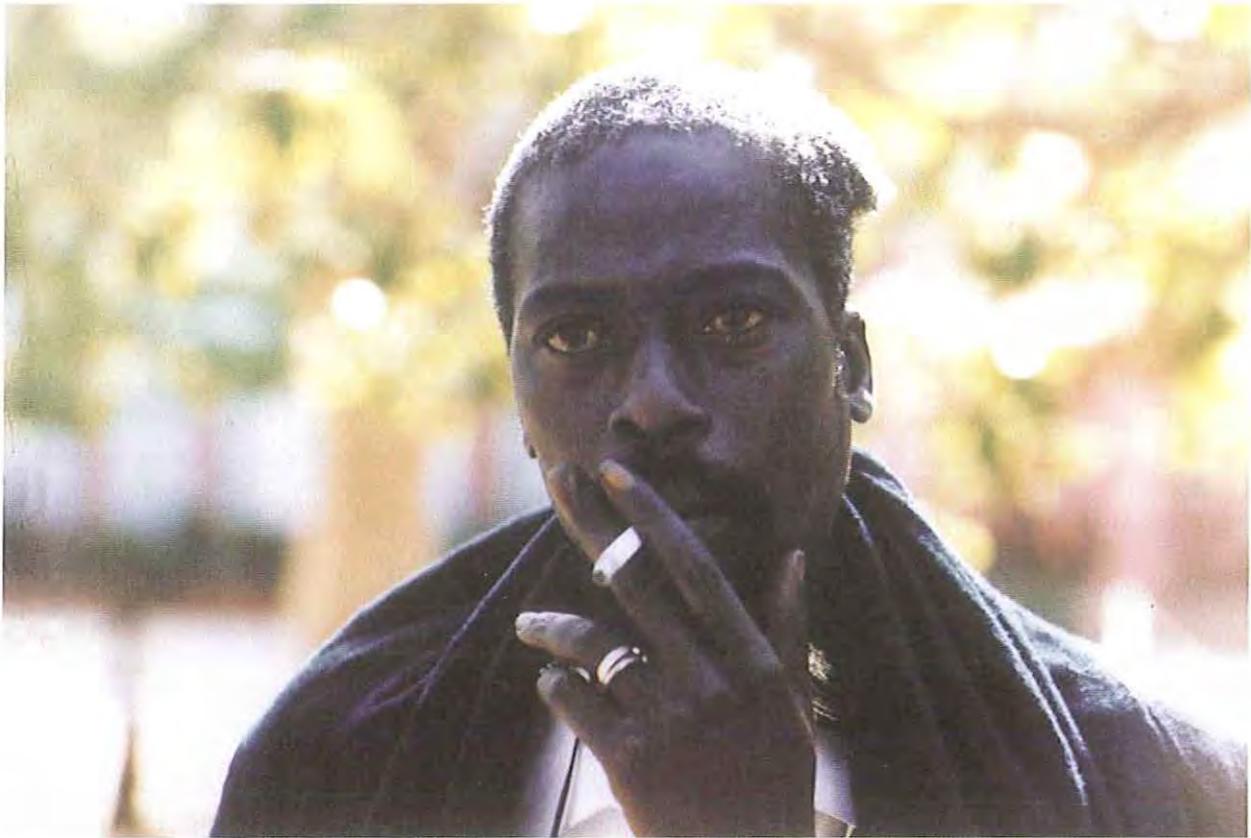
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Djibril Diop Mambéty,

el África re-inventada

Alessandra Speciale

Mambéty alde zurreko inolako prestakuntza zinematografikorik gabe filmatzen hasi zen Afrikako errealizadore gutxietakoa bat dugu, bere jaioterriko Dakar-ko irudien eta soinuen soilik inspiratuta.

A menudo se dice que Djibril Diop Mambéty, director senegalés desaparecido en 1998 a la edad de 53 años, reinventó África. En efecto, "su África" no se parece a ninguna otra África que jamás se haya llevado a la pantalla, y su imaginar es sin duda el más complejo que el cine africano haya

producido nunca. Mambéty no estudió en las escuelas europeas (como ocurre actualmente con la mayoría de los cineastas africanos) y prácticamente no tenía ninguna formación cinematográfica cuando, en 1966, se paseó con su cámara por las calles de Dakar, su ciudad y durante años su único mundo.

Paseando por las calles de Dakar nació su primera película, **Contras City** (1968): eran los años del gran renacimiento de Senegal bajo la guía del presidente-poeta Léopold Senghor, una época animada por las aspiraciones panafricanas del movimiento de la Negritud y la excitación de la independencia.

El primer Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar, en 1966, en el que participaron artistas europeos como Picasso y Malraux, había lanzado a la fama a muchos directores senegaleses. Unos años más tarde Georges Sadoul recordará su encuentro con Mambéty, impresionado por la belleza de su segundo cortometraje, **Badou Boy** (1969).

En los años sesenta y setenta, en los albores de la independencia del colonialismo, todos los cineastas del continente estaban llamados, de una manera u otra, a devolver la dignidad a su propia imagen.

Djibril, para responder a su pueblo, cierra los ojos y vuelve a imaginar su África. Todo su cine está impregnado por la dimensión fantástica y simbólica del sueño y la conciencia del dolor.

En **Contras City** y **Badou Boy**, Djibril busca su propio lenguaje y arranca desde un territorio virgen, desde su interior. No es un cinéfilo, va raramente al cine y sus experimentaciones son genuinas. En los dos cortometrajes las imágenes y la música concurren en la creación de nuevas sinfonías sobre Dakar, sobre la existencia de su gente. Entre Djibril y su ciudad existe una complicidad que volvemos a encontrar en todas sus obras -excepto **Hyènes** (1991),

rodada en la aldea de Colobane-. Una relación de burla y amor profundo. En efecto, Mambéty cuenta que se divirtió tomándole el pelo a las formas de una ciudad que lleva las huellas de diferentes colonizaciones, donde "*tenemos una catedral cristiana de estilo sudanés, una Cámara de Comercio que se asemeja a un hospital y un teatro que se parece a una casa de protección oficial*" (1).

Esa misma Dakar que Ousmane Sembène había llevado a primera plana con **Borom Sarret** (1962), considerada la primera película africana rodada en África, vuelve unos años más tarde en **Contras City** a través de la exploración subjetiva de Mambéty, que introduce en la misma sus figuras esbeltas y con un aire de payaso, personajes imaginarios que actúan en el espacio fílmico como otros tantos *alter ego* del director.

Esta inspiración vinculada a las calles de Dakar vuelve también en el más reciente **Le Franc** (1994), donde el *badou boy* de los años 60 se reencarna en el músico que toca la *congoma*, Marigo, que atraviesa el escenario ruinoso de una ciudad doblegada por la devaluación del franco CFA (la moneda común de África occidental). El teatro Karmel de Dakar, que en las películas anteriores recordaba el carácter sagrado de una mez-

quita, vuelve en **Le Franc** como un amasijo de chapas devastado por las llamas de un incendio incontrolado.

Djibril improvisa sobre las imágenes de la realidad y se adueña de ellas. Con el personaje de *Badou Boy* (que significa, como recuerda Magaye Niang, actor senegalés gran amigo de Mambéty, "*un chico del gueto pero de buen corazón*") Mambéty había empezado una obra de agresión al público, punto de partida necesario para su creación estética.

Sus imágenes siempre implican la rebelión y se inscriben en la tendencia revolucionaria del cine de protesta que caracterizó en todo el mundo la producción de los años 60 y 70.

Si con los años 70 el cine africano llega a ser más introspectivo y se orienta hacia las temáticas del colonialismo y los conflictos sociales y culturales entre Norte y Sur, desde un punto de vista estético el *main stream* requiere un arraigo cada vez más profundo en la tradición oral, es decir en la forma africana de contar las historias.

Touki Bouki, el viaje de la hiena

Touki Bouki ("El viaje de la hiena"), el primer largometraje de Mambéty, rodado en 1973, se introduce en esta tendencia y al mismo tiempo representa su punto de ruptura. La película muestra cómo una utilización creativa de la tradición oral en la construcción narrativa cinematográfica puede dar vida a una nueva estética del cine del África negra. Cuenta la historia reestructurando las técnicas narrativas de la tradición y al mismo tiempo imponiendo un carácter experimental y personal que afirma su originalidad de autor.

Derriba el esquema "clásico" del



Touki Bouki

cine africano del plano estático, la narración lineal, el ritmo lento y los subentendidos didácticos. El argumento de **Touki Bouki** denuncia una realidad social dominante, es decir, el sueño de los jóvenes de Dakar de dejar África para alcanzar el mítico Occidente.

Mory es un pastor, su novia Anta es hija de comerciantes y estudia en la universidad; para encontrar el dinero necesario para embarcarse e ir a vivir a París, los dos jóvenes atraviesan diversas vicisitudes, casi un recorrido de iniciación. Gracias a la ropa y a una cartera robadas en casa de un homosexual, los dos compran los billetes, pero sólo Anta tendrá el valor de marcharse, mientras que la carrera de Mory se detiene en el muelle del puerto.

La narración se convierte casi en un pretexto para Mambéty que, a través del sueño, nos lleva a un viaje dentro de su universo de autor, poblado de visiones, signos y símbolos. A través de un montaje libre y extremo, rompe la narración y superpone, en una composición rítmica y apremiante, elementos narrativos independientes unos de otros, imágenes de realidad y de ficción. Insertos simbólicos, repeticiones no cronológicas, falsos enlaces de sonidos e imágenes revuelven la continuidad espacio-temporal y la estructura dominante de la representación de las películas africanas de la época. Si a primera vista la película podría ser reconducida a los experimentos vanguardistas del cine occidental de esos años, un análisis más cuidadoso e "iniciado" detecta en cambio su profundo vínculo con el patrimonio cultural y lingüístico del director, que por lo tanto se inspira en el mito y en el recorrido de iniciación a la vida que eso simboliza.

Bajo esta luz **Touki Bouki** se convierte en una experiencia mítico-heróica en la que Mory, en su



recorrido hacia la maduración del alma, es ayudado por su doble psicológico, su compañera Anta, de *look* andrógino. En la secuencia crucial de la película, el coito de Mory y Anta, todos los elementos simbólicos que constituyen un *leitmotiv* en el curso de la película (el símbolo de la hiena, el mar, la sangre del sacrificio de los cebúes, el sol, el cielo) se funden en una especie de unión cósmica que simboliza el alcance de un estado de conciencia más profunda. Mambéty se sirve a menudo de personajes femeninos como guía en su recorrido de hombre y artista. El individuo, como parte de la comunidad, del clan, de la casta de iniciación, de la sociedad tradicional, deja cada vez más espacio al surgir de una individualidad más consciente de sí misma y autónoma, y por ello más sola y vulnerable.

Para Mambéty la vida y la ficción, la realidad y el sueño siempre han caminado juntos, y el malestar existencial que él expresa es quizás el llamamiento más sincero que el cine africano haya producido nunca: la conciencia de un autor de que la época de las certidumbres del "grupo" se han acabado y que en África, como en el resto del mundo, la única vía de salvación para el individuo es una reconciliación del hombre social con el hombre espiritual.

Djibril cuenta cómo la película nace de una profunda oscuridad, de un momento de crisis violenta cuando un animal nocturno, la hiena, comienza a perseguirle. La hiena, animal mítico y personaje clásico de la literatura oral africana, símbolo de astucia y marginalidad social, está siempre al acecho. Algo se rompe por dentro

tras este viaje de la hiena (en lengua wolof, *touki bouki*), viaje imaginario de Mory que en el último momento no consigue abandonar África y deja marcharse a su doble, Anta. Esta escisión del alma de Djibril le mantendrá lejos de la cámara durante muchos años.

Hyènes, el retorno de la hiena

El segundo largometraje, **Hyènes** (1992), llega tras 19 años interrumpidos sólo por un documental, **Parlons grand-mère** (1989), rodado en el plató de la película **Yaaba** (1989), de Idrissa Ouédraogo. Y la "hiena" vuelve, encarnada por Linguère Ramatou, vieja prostituta que después de muchos años en ultramar vuelve millonaria e impone a su aldea un chantaje fatal. Cien mil millones a cambio de la cabeza de Draman, el amante que la traicionó. Sus palabras son lapidarias: *"Dejé Colobane en la estación de las lluvias, con toda la gente que se reía de mi embarazo. Ahora estoy aquí, madre de nadie. Soy yo la que propone el negocio y pongo mis condiciones. El mundo ha hecho de mí una puta y yo quiero hacer del mundo un burdel..."*.

Con el soporte de un texto literario excepcional, *La visita de la vieja señora*, de Friederich Dürrenmatt, Djibril cruza la frontera de su Dakar para un cine cada vez más universal. El drama de Linguère Ramatou es de una sencillez mortal, las imágenes se hacen más lentas y suntuosas, casi hieráticas. Aquí Mambéty se divierte contaminando géneros narrativos y distintos registros lingüísticos y culturales: la tragedia griega, el teatro occidental y africano, el cine del Oeste, abriendo todas las fronteras de la inspiración a ese concepto de Civilización universal teorizado por Léopold Senghor (2).

Al final de la película, los habitantes de la aldea esperan a Draman en el cementerio de los elefantes y, como una manada de hienas, lo cercan.

Hyènes es el camino de un hombre hacia la muerte. Si en **Touki Bouki** tenemos a un héroe que se asoma a la vida, en **Hyènes** nos encontramos con la madurez. Si Anta era el complemento de Mory para alcanzar la madurez, Linguère Ramatou es el ángel de la muerte que le llama para sí (Linguère significa "reina" en wolof,

mientras que Ramatou es el pájaro del alma). Esta vez para purificar su alma, el protagonista, Draman, debe morir y resucitar a una nueva vida. Aquí la hiena vuelve encarnada en la guía de los difuntos, símbolo del nacimiento de la vida a través de la muerte. Mambéty ya no ve salidas para su sociedad, sino una reunión extrema con su propia alma a través de la muerte. La herida del baobab abatido por las excavadoras en el último plano ya no se puede cerrar.

Quizás la única huella de vida que queda es esa ironía que reaviva con toques geniales toda su obra: en **Hyènes** son las innumerables prótesis que componen el cuerpo mecánico de Linguère, el guardaespaldas japonés con sus esposas, las ridículas pelucas de los conciudadanos que condenan a muerte a Draman, los trajes llenos de color y teatralidad de la diseñadora de vestuario senegalesa Oumou Sy.

Y una vez más el humor y la ironía de sus primeras películas se encuentran en la última pequeña obra maestra, **Le Franc**. Al ser preguntado si la película iba en la misma línea de **Hyènes**, el director contestó: *"No, con Le Franc soy aún más joven"*.

En efecto, Djibril vuelve a su gente de Dakar con la misma gracia, con las mismas figuras esbeltas y con el aire de payaso de sus primeras películas, y con un soporte musical que vuelve a formar parte de la narración contribuyendo activamente al proceso creativo.

Frente al drama de la devaluación del franco africano en un 50%, decidida por las potencias europeas en 1994, y el abismo de pobreza en el que se encuentran las capas más desfavorecidas de la población de la ciudad, Mambéty contesta con una metáfora musical casi desprovista de diálogos que rehuye todo moralismo. Mari-go, el protagonista de **Le Franc**, vive para su música, para su *con-*



Hyènes

goma. La dueña de su barraca, para cobrar el alquiler, le quita el instrumento. Para Marigo y los demás desheredados de su especie, la única esperanza es la lotería nacional. Compra un décimo y gana. La *congoma* y su música se convierten en el motor de la acción, con el contrapunto irónico y revolucionario en los insertos surrealistas en los que Marigo imagina que está dirigiendo el tráfico o se enrolla en la bandera francesa, o bien en las notas de *jazz* de un saxo que imitan el canto de un almuecín.

También los textos de las canciones que juegan con las improvisaciones típicas de la música *goumbé*, que es la música de los bajos fondos de Dakar nacida de las contaminaciones de *mbalax* (la música tradicional senegalesa que han dado a conocer músicos contemporáneos como Youssu Ndour e Ismael Lo), junto con el canto de los *griot* y otros géneros tradicionales, son parte activa de la narración modulando el paso de los tonos dramáticos a los irónicos. También en esta hábil utilización de la amplia gama de estilos musicales y elementos sonoros de su entorno y de su gente, Mambéty confirma sus profundas raíces culturales y una excepcional potencia creativa de improvisación.

En los arrecifes de Dakar, Marigo encontrará por fin la solución para despegar el décimo de la lotería que había pegado en la puerta de su casa.

Le Franc debía ser el primer episodio de una trilogía dedicada a las historias de la gente insignificante. Desde hacía dos años el director estaba trabajando en la realización del segundo episodio, **La Petite vendeuse de soleil**, que dejó en fase de premontaje, pero que fue terminado por sus colaboradores para podernos ofrecer -estamos seguros de ello- 45 minutos más de esa África magnífica y miserable que él amaba y sabía hacer amar.



NOTAS

1. Entrevista a Djibril Diop Mambéty de Cathrine Ruelle, publicada en "Cinéastes d'Afrique Noire". *Cinéaction*, número 3. París, 1978.
2. "Rythme, image et rêve". D. D. Mambéty, Léopold Senghor, Pier Paolo Pasolini. "Dialogues imaginaires sur le cinéma", en *Ecrans d'Afrique*, número 24. Segundo trimestre, 1998.