

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA FRANCESA I ITALIANA
FACULTAT DE FILOLOGIA TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



PROGRAMA DE DOCTORADO: LENGUAS Y LITERATURAS

Creación y compromiso en la obra de Sembène Ousmane:
la perspectiva de la exclusión social

Tesis Doctoral

Presentada por: Papa Diégane Faye

Dirigida por Dra. Ana Monleón Domínguez

Valencia, 2017

Agradecimientos

Con estas líneas, quiero dejar constancia de mi profundo reconocimiento y agradecimiento a:

Mi directora de tesis Ana Monleón Domínguez por sus expertas sugerencias, su paciencia y sus incansables correcciones y su apoyo permanente.

Adela Cortijo profesora en el departamento de filología francesa e italiana de la Facultad de Filología Traducción y Comunicación de la Universidad de Valencia por sus consejos y orientaciones.

La familia Álava Gutiérrez, en particular, a Leticia Álava Gutiérrez, mi pareja, por su cariño incondicional, su apoyo constante, sus sabios consejos y sus ánimos durante estos tres últimos años de tesis. Virginia Álava Gutiérrez por su gran aportación en cuanto a la consecución y recopilación de la bibliografía de la tesis, sus ánimos y sus consejos. Sin su colaboración, hubiera sido imposible conseguir buena parte de las obras fílmicas que conforman nuestro corpus.

La directora de la Residencia Campus Confort Burjassot, Cristina Mir por su apoyo en los momentos más difíciles de mi vida en España.

La directora de la residencia RESA de estudiantes Damià Bonet, Laura Pellegrinelli y sus colaboradores: Pilar, Belén y Leonel por el apoyo y los ánimos que me han brindado y la confianza que han depositado en mi persona durante mis seis años de estancia en la residencia como estudiant. Este equipo encabezado por la directora ha hecho de mí un referente para la mayoría de los estudiantes que pasaron por la residencia a lo largo de estos años confiándome grandes responsabilidades como la coordinación de las actividades deportivas y de integración de los residentes.

La Universidad de Valencia por becar me durante cuatro años brindándome, así pues, todas las oportunidades para llevar a cabo mis estudios de postgrado y de doctorado.

Ana Ancheta Arrabal profesora en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia por su sincera amistad, su apoyo incondicional, sus valiosos y sabios consejos. La familia Ancheta Arrabal por tratarme como un miembro más.

Tatiana Gómez Ortega por su disponibilidad y dedicación total en cuanto a la parte relacionada con el formato del texto final de la tesis.

El Hadji Karamba Sonko por su amabilidad, su ayuda económica y su constante apoyo moral.

Bass Dioum por sus sabios consejos, su amabilidad, su apoyo tanto moral como económico.

A todas las personas que durante estos cinco años de investigación me han brindado su apoyo y sus ánimos.

Dedico este trabajo a mis difuntos padres, Ndiag Sarr y Déthié Faye por todos los valores humanos que me han inculcados: *fit* (coraje), *ngor* (honestidad) y *takku* (determinación). Allá donde estén, espero que se sientan orgullosos de mí

ÍNDICE

ÍNDICE	5
1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	11
2. PRESENTACIÓN DEL AUTOR	19
2.1. SEMBÈNE OUSMANE: VIDA Y OBRA	21
2.1.1. La vida del autor	21
2.1.1.1. A orillas del río Casamance	21
2.1.1.2. La violencia colonial	26
2.1.1.3. El mundo laboral	29
2.1.1.4. La formación del militante	41
2.1.2. La trayectoria artística de Sembène Ousmane	58
2.1.3. La obra del autor	66
2.1.4. El contexto literario y fílmico	70
2.1.4.1. El contexto de la obra literaria	70
2.1.4.1.1. Las novelas de la protesta	76
2.1.4.1.2. Las novelas de la desilusión	76
2.1.4.2. El contexto de la obra fílmica	78
2.1.4.2.1. Origen y evolución del cine africano	78
2.1.4.2.2. Panorama político-económico del cine africano	88
2.1.4.2.3. La solución africana a los problemas financieros de su cine	91
3. LA EXCLUSIÓN SOCIAL EN LA OBRA DE SEMBENE OUSMANE	99
3.1 La aproximación a la exclusión social	100
3.2. Los factores de la exclusión social	100
3.2.1. La pobreza	101
3.2.1.1. La pobreza fundamental	102
3.2.1.2. La pobreza accesoria	108
3.2.1.2.1. El déficit de acceso a la vivienda	108
3.2.1.2.2. El déficit de acceso a la educación y a la sanidad	111
3.2.2. La marginación	121
3.2.2.1. La marginación económica	121
3.2.2.3. La marginación cultural	147
3.2.3. La discriminación	152
3.2.3.1. La discriminación por origen y raza	152
3.2.3.1.1. El racismo institucional	152

3.2.3.1.2. El racismo social o individual _____	157
3.2.3.2. La discriminación por motivos de género _____	164
3.2.3.3. La discriminación por motivos socio-culturales _____	174
4. COMPROMISO EN LA OBRA DE SEMBENE OUSMANE _____	180
4.1 Aproximación al concepto de compromiso _____	180
4.2. Tipos de compromisos _____	184
4.2.1. El compromiso político _____	184
4.2.1.1. La lucha contra la opresión y la explotación del sistema colonial _____	185
4.2.1.2. La lucha contra las nuevas elites políticas y económicas africanas _____	192
4.2.2. El compromiso social _____	204
4.2.2.1. La lucha contra la poligamia y la mutilación genital femenina _____	206
4.2.2.2. La promoción de la emancipación y el empoderamiento de la mujer africana _____	211
4.2.2.4. La lucha contra la aculturación y la promoción de las lenguas nacionales _____	222
5. CONCLUSIÓN _____	231
6. ANEXOS _____	236
6.1. Resumen de las obras del corpus _____	236
6.1.1. Las novelas _____	236
6.1.1.1. <i>Le docker noir</i> (1956-1973 ^a) _____	236
6.1.1.2. <i>Les bouts de bois de Dieu</i> (1960) _____	238
6.1.1.3. <i>Xala</i> (1973) _____	241
6.1.1.4. <i>Le dernier de L'empire</i> (1981) _____	242
6.1.2. Las películas _____	244
6.1.2.1. <i>La Noire de...</i> (1966) _____	244
6.1.2.2. <i>Guelwaar</i> (1992) _____	246
6.1.2.3. <i>Faat Kiné</i> (2000) _____	247
6.1.2.4. <i>Moolaadé</i> (2004) _____	248
7. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA _____	251
7.1. Bibliografía _____	251
7.1.1 Las novelas _____	251
7.1.2 Los relatos cortos _____	251
7.1.3 Poema _____	251
7.2. Filmografía _____	251
7.2.1 Las películas _____	251

7.2.2	Los documentales _____	252
7.2.3	Estudios sobre la obra de Sembène Ousmane _____	252
7.2.4	Estudios sobre literatura africana _____	255
7.3.	Bibliografía general _____	255
7.3.1	Obras y estudios literarios _____	255
7.3.2	Obras y estudios cinematográficos _____	256
7.3.3	Obras y estudios sociodemográficos e informes _____	258

1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La elección del estudio de la obra de un autor y/o de una temática se sustenta en un conjunto de motivaciones y de preguntas sobre las que se construye la investigación. En nuestro caso, las preguntas que hemos tenido que atender a lo largo de este proceso de investigación han sido principalmente las tres siguientes: ¿Quién es Sembène Ousmane? ¿Por qué Sembène Ousmane y no otro novelista o cineasta? ¿Por qué la problemática de la exclusión social y no otra?

Sembène Ousmane es una de las figuras más relevantes de la literatura y del cine senegaleses, así como del panorama artístico y contemporáneo africano. Desde la publicación de su primer poema *Liberté* en 1956 en Marsella hasta su última novela *Guelwaar*, inspirada de su película del mismo nombre y publicada en 1996, Sembène habrá publicado un total de siete novelas, tres recopilaciones de relatos cortos y dirigido cuatro cortometrajes, nueve largometrajes y cuatro documentales. Sembène concedió un número incalculable de entrevistas a docentes, investigadores, estudiantes y a varios críticos literarios y cinematográficos de todos los rincones del mundo. Siete de las diez obras literarias publicadas por Sembène Ousmane, han sido traducidas al inglés y todas sus películas son subtituladas en inglés, francés, alemán, japonés y chino, por lo que han tenido una gran repercusión a nivel nacional e internacional. La trayectoria literaria y cinematográfica del escritor y cineasta trasciende las fronteras geográficas y de su Senegal natal. Gran parte de su obra, sobre todo, la filmográfica, ha sido galardonada por numerosos y valiosos premios. De hecho, con su película *La Noire de...* realizada en 1966, se consagró como el primer cineasta del África subsahariana en llevar a la pantalla un largometraje¹, cinta con la que ganó el Premio Jean Vigo en 1966. Con motivo del Festival Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia, en sus ediciones de 1968 y 1988, por sus largometrajes *Mandabi* y *Camp de Thiaroye* respectivamente, Sembène se llevó el Premio Especial del Jurado. En el Festival de cine de Cannes del 2004, se le otorgó el Premio de la mejor película extranjera de la Sociedad de los Críticos de Cine y el de “Un certain regard”, por su última película *Moolaadé*. No cabe duda que Sembène debe su proyección internacional a su obra cinematográfica. Sin embargo, como

¹. Según la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, el American Film Institute y el British Film Institute, un largometraje es una película cuya duración es igual o superior a sesenta minutos. Mientras tanto la Real Academia Española define un largometraje como una película cuya duración sobrepasa los sesenta minutos. Sin embargo, considera medimetraje una película con una duración aproximada de 60 minutos, intermedia entre la del corto y la del largometraje. Estas discrepancias entre críticos cinematográficos respecto a la delimitación entre corto y largometraje están al origen del “error de clasificación” de *La Noire de...* como un largometraje.

escritor ya había conseguido hacerse un lugar preponderante en el mundo de la literatura con una obra prolífica y cuya calidad no se puede valorar solamente en base a galardones. Aun así, algunos de sus textos literarios fueron premiados. De hecho, por sus relatos cortos, *Vehi-Ciosane* y *Le Mandat* (1966) fueron galardonados con el Gran Premio literario de Festival Mundial de las Artes Negras, celebrado en 1966 en Dakar.

Por todo ello y con razón, los críticos de cine apodan a Sembène Ousmane “el padre del cine africano”, mientras los estudiosos literarios le consideran uno de los escritores francófonos más prolíficos.

Si manifestamos una profunda admiración, un gran respeto al escritor y cineasta y un interés particular por su obra, no es solamente por la fama internacional que adquirió a fuerza de trabajo sino también por sus ideas progresistas, su capacidad creativa y el gran compromiso que ha demostrado a lo largo de su vida y obra con la causa de los más desfavorecidos.

Además, como muchos africanos procedentes de entornos familiares desfavorecidos, nos sentimos identificados con Sembène a quien nada predestinaba a ser un novelista de renombre y un gran cineasta incontestable cuando nació en pleno período colonial al sur de Senegal en una familia de pescadores originarios de la capital. En un entorno de estas características, las oportunidades socio-económicas y políticas son prácticamente nulas. Por lo tanto, para hacerse un lugar en la sociedad, uno tiene que luchar al igual que Sembène contra viento y marea.

Otra de las razones por las que hemos elegido a Sembène radica en la escasa acogida que tienen las obras de los grandes escritores y cineastas africanos entre el público español en general. La mayoría de los lectores y cinéfilos españoles sigue sintiendo una clara prevención hacia los autores africanos, a pesar de que los recomienden las ONG, los maestros progresistas y las páginas de cultura de los periódicos. Esta prevención suele surgir del desconocimiento más absoluto. La mayor parte de los que no leen obras literarias precedentes de África y tampoco ven su cine, jamás lo han intentado. Generalmente, son un público que asocia las producciones literarias y cinematográficas africanas a descripciones de la idílica vida de las tribus más perdidas, a machaconas denuncias de los corruptos gobiernos locales, a las hambrunas, guerras que asolan el continente, etc. Por lo general, sólo leen literatura africana y ven películas de directores africanos, quienes sienten interés por las sociedades africanas: antropólogos, voluntarios de ONG, trabajadores sociales, especialistas en literaturas comparadas, etc. El lector medio, en cambio, no está interesado por lo que pasa en África y,

en consecuencia, tampoco por lo que allí se produce tanto en el ámbito literario como cinematográfico.

Por otra parte, la producción artística procedente del continente africano, requiere algo de conocimiento de su realidad sociocultural y económica por parte del lector medio, lo que le supone un esfuerzo y un cuestionamiento añadidos, algo que no está dispuesto a asumir todo el mundo.

Por todo ello, hemos optado por realizar este trabajo de investigación sobre la obra literaria y filmográfica de Sembène Ousmane, uno de los novelistas y cineastas africanos más influyente de su época, con el objetivo de acercar las producciones literarias y cinematográficas del continente al público español en general y en particular, a la comunidad universitaria.

Con respecto a la elección del tema de nuestro estudio y en concreto, el tema de la exclusión social, se debe al interés particular que la problemática de las desigualdades sociales suscita en el novelista y guionista senegalés por lo que ocupan un lugar preferente dentro de su temática. Por otra parte, cabe destacar que la exclusión social no es un fenómeno que nos resulte lejano por nuestra procedencia, por el conocimiento de la sociedad africana en la que la brecha social entre ricos y pobres es cada vez más insalvable y por nuestra condición de inmigrante y extranjero en España. Por lo tanto, para nosotros tratar esta temática es como realizar el diagnóstico de los problemas que nos afectan directamente.

El objeto de nuestro estudio es el análisis de los textos de Sembène desde la perspectiva de la problemática de la exclusión social haciendo hincapié en el carácter realista y visionario de los mismos. No sólo, las obras de Sembène reflejan las complejas situaciones heredadas del sistema colonial sino también en muchos casos como lo intentaremos demostrar se anticipan a acontecimientos que ocurrirían más adelante. Por ello, hemos puesto en paralelo el estudio de todas aquellas facetas que dibujan el mapa de la exclusión extrayendo de sus textos aquellos elementos que tienen un reflejo inmediato en la realidad africana que Sembène observa y analiza.

El grado de representatividad de esta problemática se valida por un corpus conformado por ocho obras del escritor y cineasta senegalés, de las que hay cuatro novelas: *Le docker noir* (1956-1973^a), *Les bouts de bois de Dieu* (1960), *Xala* (1974), *Le Dernier de L'Empire* (1981) y cuatro películas: *La Noire de...* (1966), *Guelwaar* (1992), *Fat Kiné* (2000), *Moolaadé* (2004).

Abordar la problemática de la exclusión social en la obra de un escritor y cineasta de la talla de Sembène Ousmane, sin una previa delimitación de una esfera de análisis puede

resultar muy difícil. Esta dificultad radica en el dinamismo de cualquier producción artística que hace que ésta incorpore transformaciones y evoluciones en el transcurso del tiempo adaptándose a las realidades socio-políticas y económicas de su época. En este sentido la obra de Sembène Ousmane se muestra con un dinamismo constante ya que se impregna de las grandes etapas sociopolíticas africanas. En éstas, Sembène se revela como un observador agudo y privilegia aquellos elementos que suponen una traba al progreso y a la dignidad del pueblo africano.

Por estos motivos, sería a la vez prudente y pertinente por nuestra parte analizar el fenómeno de la exclusión social en la obra de Sembène desde una perspectiva de entrecruzamiento de sus textos literarios y cinematográficos. En efecto, como ya veremos en capítulos posteriores, cada uno de estos medios de expresión son elegidos por el autor para representar de manera fiel, eficaz y didáctica los fenómenos sociales en los que los africanos se encuentran inmersos. Por lo tanto, existe una relación intrínseca entre lo literario y lo fílmica siendo ambos, medios que se nutren mutuamente. Cabe recordar que de los diez textos que forman su obra literaria, Sembène adaptó tres al cine. En cambio, sólo uno de sus diecisiete textos fílmicos inspiró la trama de una de sus novelas.

Nuestro objetivo es, por una parte, mostrar cómo Sembène utiliza su universo ficticio para representar la sociedad africana en sus aspectos más reales convirtiendo su obra en un documento de carácter sociológico. Por otra, este estudio se propone analizar las obras del novelista y director senegalés con el fin de observar los factores que engendran la exclusión social y las franjas de la población africana que sufren el fenómeno. Este trabajo privilegia el análisis del carácter didáctico de la obra de Sembène, en la medida en que ante todo es un trabajo no sólo de denuncia de las injusticias sociales que viven los africanos sino también de sensibilización y concienciación de las víctimas. Por ello nos ha parecido necesario precisar los distintos tipos de compromisos que sustentan la producción de Sembène y las formas en las que se manifiestan.

Nuestro trabajo considera los estudios críticos realizados sobre los textos de Sembène y respecto al fenómeno de la exclusión social. Teniendo en cuenta la multitud de monografías sobre la obra de Sembène, contaremos en mayor medida con las obras de los autores cuyos trabajos se inscriben en la línea de nuestra investigación. Los trabajos de críticos como: Samba Gadjigo (2013), Samba Gadjigo y Sada Niang (2010), Anthère Nzabatsinda (1996), Sada Niang (1996) y Paulin Soumanou Vieyra (1972) son grandes referencias para nuestro estudio.

Algunos estudios, realizados sobre la exclusión social, nos sirven también de base para un mejor enfoque de nuestra temática. Para ello, nos apoyamos en estudios como *La marginación: realidad y perspectivas* y *Marginación social*. El primero fue publicado en 1991 y codirigido por Lorenzo F. Franco y José M. Fernández. En él los diferentes colaboradores abordan el fenómeno de la pobreza, las nuevas formas de pobreza y la marginación. Además, repasan los diferentes enfoques de la pobreza. Por último, vinculan el fenómeno de la pobreza con el de la marginación.

Con respecto al segundo estudio publicado en 1985 por la Conselleria de salud y bienestar social de la comunidad de Madrid bajo la dirección de su consejera María Gómez Mendoza, aborda la marginación social haciendo hincapié no sólo en los factores que la ocasionan, entre ellos el desempleo y la precariedad laboral, sino también en sus efectos sobre los niños y los jóvenes como grupos sociales vulnerables. El estudio aborda también las tipologías de marginados y analiza los factores sociales y culturales de la marginación de un colectivo étnico minoritario, en este caso, la comunidad gitana.

Entre los estudios críticos realizados sobre la obra de Sembène Ousmane, el más reciente al que hemos podido tener acceso es el que publicó en el 2013, Samba Gadjigo, profesor de francés, de literatura africana y de cine en Mount Holyoke College en Massachusetts, Estados Unidos. *Ousmane Sembène, une conscience africaine*, es el título de su monografía en la que nos reconstituye la saga de Sembène Ousmane. El estudio de este biógrafo oficial del escritor y cineasta senegalés, nos permite seguir paso a paso la evolución de nuestro autor: su infancia en Casamance, su adolescencia en Dakar, su experiencia como militar, sindicalista, inmigrante en Marsella; su compromiso social y político, su iniciación al marxismo, el descubrimiento de los autores que más tarde le inspiran. Por último, Gadjigo hace la génesis de la obra del escritor y cineasta senegalés y la enmarca en un contexto. Este minucioso trabajo de investigación es el fruto de entrevistas realizadas sobre el terreno, a aquellos, cada vez más escasos, que pasaron su juventud o parte de su vida con Sembène Ousmane. El trabajo de Gadjigo es una valiosa aportación que ayuda a resolver varias incógnitas sobre el entorno más cercano del escritor-cineasta. Proporciona una serie de datos sobre la vida de Sembène, que hasta ahora han sido objeto de muchas controversias. Los testimonios aportados sobre personas o acontecimientos relacionados con su vida, arrojan una luz sobre su visión de los problemas de su época y cómo era percibido por su entorno. Es un trabajo que desvela el carácter excepcional de la vida y obra de alguien que partió de la nada para lograr destacar primero, como escritor luego, como cineasta y todo ello a fuerza de trabajo y de privaciones.

En el 2010, tres años después de la muerte del escritor-cineasta senegalés, se publicó *Un viatique pour l'éternité: hommage à Ousmane Sembène*. Esta obra co-dirigida por Samba Gadjigo y Sada Niang (lingüista y profesor de lengua y literatura francesas en la universidad de Victoria en Canadá) es un volumen que agrupa artículos de varios críticos. La finalidad de estas contribuciones que aparecen a modo de testimonios sobre la vida y la obra de Sembène, es preservar contra el olvido, la memoria del que consideran un gran militante de la libertad, un intelectual convencido de poder cambiar el destino de su pueblo mediante su arte. La mayoría de los artículos que conforman el volumen abordan los temas más relevantes de la obra de Sembène. Entre estos artículos están: «Pugnacité et pouvoir: la représentation des femmes dans les films d'Ousmane Sembène», una contribución de Sheila Petty en la que aborda el tema de la mujer en los textos de Sembène. En concreto analiza la importancia del papel de la mujer en las sociedades africanas. En cuanto a David Murphy mediante su artículo, «Un autre monde est possible: création et résistance dans l'œuvre de Sembène», aborda no sólo la temática del compromiso, sino también los recursos literarios y cinematográficos que moviliza en la creación de su universo ficticio.

En la misma dinámica se inscribe el artículo de Ousmane Séne, «Sembène l'insoumis» en el cual el autor reflexiona sobre la lucha de Sembène contra la opresión política, económica, la explotación y la injusticia. En otros términos, la defensa a través de su obra, del mundo de las mujeres, obreros, de las minorías y de los marginados. En lo que respecta al artículo de Frederick Case, «L'éthique et l'esthétique chez Ousmane Sembène.», va más allá del aspecto creativo de la obra del escritor-cineasta y reflexiona sobre los valores morales que emanan de su obra.

La obra crítica de Anthère Nzabatsinda, *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembène*, aborda la cuestión de la norma lingüística del francés en los textos del novelista senegalés. Nzabatsinda explica cómo Sembène maneja con destreza el material normativo del francés para producir una obra específicamente africana. Para mostrar el carácter representativo de la obra de Sembène, este profesor de francés y de literaturas francófonas en la Universidad de Nashville en Tennessee, analiza sus textos junto con otros seis escritores africanos. Son textos publicados en momentos clave de la historia de la literatura negro-africana: durante las independencias africanas y el período postcolonial. Nzabatsinda concluye su estudio mostrando que la lengua de escritura de las obras de Sembène (el francés), es africana en la medida en que el novelista africano la adapta a su propia realidad. Sin embargo, como lengua literaria el francés sigue siendo un idioma extranjero.

En 1996, Sada Niang dirige un trabajo titulado, *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousamne Sembène et Assia Djebar*. La obra es la recopilación de contribuciones escritas por varios autores con motivo de un coloquio organizado en Victoria, Canadá en octubre de 1994. Estos trabajos ponen de manifiesto los puntos de convergencia y de divergencia entre estos dos artistas a la vez escritores y cineastas. Hacen hincapié en las opciones creativas de cada uno delimitando los lugares, momentos y modalidades. Sembène y Djebar representan las dos vertientes de una creación literaria y cinematográfica africana anclada en la historia y la sociedad y apoyada en la oralidad de los pueblos del continente.

Con respecto a la monografía, *Sembène Ousmane, cinéaste. Première période: 1962-1971*, su autor, Paulin Soumanou Vieyra, realizador e historiador del cine africano dedica su análisis a la parte cinematográfica de la obra de Sembène. Es un estudio basado en tres ejes principales: l'homme, l'œuvre, l'auteur. El primero es un amplio recorrido de la biografía de Sembène. Los datos proporcionados en algunas ocasiones no coinciden con los que constan en estudios críticos posteriores como es el caso de Samba Gadjigo, el biógrafo oficial de Sembène. No obstante, los trabajos de Vieyra han servido y siguen sirviendo de trampolín a varias generaciones para profundizar sus investigaciones sobre la vida y la obra del escritor y realizador senegalés. El segundo eje es un estudio minucioso realizado sobre las seis primeras películas de Sembène Ousmane: *Borom Sarret, Niaye, La Noire de..., Le Mandat, Taaw, y Emitai*. Consiste en la elaboración de la ficha técnica, la segmentación y sinopsis de cada una de las películas y por fin el análisis de los diferentes relatos fílmicos. Con respecto al último eje Vieyra dirige una advertencia a los críticos e investigadores. A pesar de mostrarse conforme con que es necesario conocer al autor sobre el que uno pretende investigar con el fin de cernir mejor su obra, advierte del riesgo de caer en la subjetividad al dejarse llevar por su persona a la hora de analizar su obra. El peligro según él, consiste en perder de vista la autenticidad de sus reflexiones como autor por dar demasiada relevancia a la persona y no al artista. De todas formas, como lo veremos en los capítulos siguientes, en las obras de Sembène es difícil e incluso imposible separar lo personal de lo artístico. Por lo tanto, los datos biográficos que mencionaremos a continuación nos ayudarán a entender la mayor parte del universo ficticio del escritor y cineasta senegalés.

2. PRESENTACIÓN DEL AUTOR

En la presentación de una figura intelectual de la talla de Sembène Ousmane, algunos de sus datos biográficos como fecha y lugar de nacimiento, pueden resultar muy esclarecedores, sobre todo, en lo que respecta al aspecto singular que reviste la totalidad de su trayectoria artística.

Del pobre estibador a escritor-cineasta, Sembène Ousmane se forjó una trayectoria extraordinaria a fuerza de trabajo y de privaciones. La variedad de los oficios que tuvo que ejercer (pescador en su Casamance natal, mecánico y albañil en Dakar, militar en el ejército colonial francés y estibador en Marsella) es una perfecta ilustración de su gran y dura experiencia de vida. Por todo ello, Sembène es, sin duda, uno de los novelistas y cineastas mejor preparados para dedicar todo su trabajo a la defensa de los más desfavorecidos. Por estos motivos, algunos críticos literarios lo presentan en los siguientes términos:

Sembène fut avant tout une force de la nature, un intellectuel nourri à la misère des usines et des ports, des hôtels particuliers et des bains douche. C'était un homme de détermination courageuse dont la témérité ne laissait de place à aucune complaisance, la sienne comme celle de ses collaborateurs et interlocuteurs, un édificateur impitoyable mais un fidèle en amitié, un pourfendeur des aléas de la vie quotidienne, « un joueur » qui s'y adonnait à cœur joie, un fin observateur des hommes et des choses. (Gadjigo, Niang: 2010: 8).

Si estas líneas desvelan a un Sembène que destaca por su fuerza, temeridad y abnegación, no nos facilitan elementos de apreciación del pasado de este intelectual comprometido. Lo cierto es que su obra se ha nutrido en gran parte de sus experiencias de vida.

Antes de trazar el largo recorrido de la vida y obra del escritor y cineasta senegalés, volvemos brevemente sobre algunos de los actos más importantes que acontecieron tras su muerte con el objetivo de poner de manifiesto el alcance que tiene su obra a nivel nacional e internacional. Tras la noticia de su muerte en Dakar el 9 de junio de 2007 a los 84 años, las muestras de admiración, respeto y amistad no se hicieron esperar. Aunque nació en Senegal, el alcance de su trabajo, su amor por la vida y su lucha por la dignidad humana hicieron del mundo su patria. En efecto cuando falleció el 9 de junio del 2007, se le rindió un merecido homenaje, un evento referido en el siguiente párrafo:

Ainsi, à la cérémonie de levée du corps le 11 juin à 13 heures, la morgue de l'hôpital principal de Dakar n'avait pu contenir le nombre de parents, d'amis, d'écrivains et d'artistes locaux et étrangers venus lui rendre hommage. Certains sites de la toile

furent immédiatement inondés de messages de reconnaissance, de témoignages personnels, d'épanchements de douleur, pour ne pas dire de désarroi. Dans des contrées aussi lointaines que la France, le Canada, les Etats-Unis, la Grèce, l'Allemagne, des officiels et individualités pleurèrent sa perte, des directeurs de revues littéraires et cinématographiques lui consacrèrent des hommages sur des dizaines de pages, des producteurs d'émissions culturelles, des minutes de silence au beau milieu des programmations engageantes. Honneur et respect! (Gadjigo, Niang, 2010:8).

A estos testimonios de reconocimiento, admiración y amistad tardaron en sumarse las autoridades africanas en general y senegalesas en particular. En su Senegal natal, demoraron un año en rendir homenaje a uno de sus más ilustres hijos. En tan sólo un día, se homenajeó al escritor y cineasta senegalés en una emblemática plaza de la capital, conocida actualmente como *Place du souvenir africain*. Con motivo de la vigésima primera edición del "Festival Panafricain de Film et de Télévision de Ouagadougou" (FESPACO), celebrado en Burkina Faso, en el 2009, dos años después de la muerte de Sembène, en su honor se erigió en la Plaza de los cineastas una estatua con su silueta para conmemorarlo. Desde entonces la calle principal de Ouaga 2000, uno de los barrios más conocidos de la capital lleva el nombre del cineasta senegalés. La dirección del Hotel Indépendance donde se hospedaba Sembène durante la celebración del FESPACO, se suma a la iniciativa por lo que la habitación número 1 que ocupaba durante el festival, hoy en día, lleva su nombre y es un lugar de peregrinaciones para los aficionados del cine africano.

La muerte de Sembène suscitó otros tipos de reacciones, esta vez, en el mundo de la crítica tanto literaria como cinematográfica. Desde entonces se publicaron numerosas monografías sobre la vida y obra del escritor y director senegalés. La mayoría de estas monografías tienden a rendirle homenaje. Al mismo tiempo son valiosas fuentes bibliográficas que ayudan a los investigadores a captar el propósito de la obra de Sembène. En este sentido (Gadjigo., Niang, 2010: 7) insisten en que más allá de rendir homenaje a Sembène y de manifestarle su reconocimiento, amistad, respeto y admiración, su principal objetivo es preservar contra el olvido, la memoria de un ilustre militante de la libertad y defensor de los oprimidos.

En la misma dinámica, se inscribió la dirección de la revista *Africultures* que a modo de homenaje al escritor y cineasta senegalés le dedicó su edición nº76 de marzo del 2009, con el

título: *Sembène Ousmane (1923-2007)*². El objetivo de los autores de los artículos que conforman este documento, es dar a conocer la estética y el compromiso en la vida y obra del escritor-cineasta.

Todos los datos bibliográficos publicados sobre Sembène y que hemos podido consultar, reflejan el carácter realista de la obra debido a que ésta se inspiró en sus propias vivencias. En efecto, el escritor y cineasta llevó a cabo una obra de carácter realista, uno de los pilares que sustenta su compromiso y creación.

Es importante subrayar que en este conjunto de monografías de publicaciones en relación con la vida y obra de Sembène, ocurre que, en varias ocasiones, se observan discrepancias en las versiones de sus autores, en concreto, en lo respecta a los datos biográficos. Con el objetivo de zanjar estas controversias, en el 2013, su biógrafo oficial, Samba Gadjigo, lleva a cabo un minucioso trabajo de investigación³ realizado sobre el terreno con entrevistas a unos escasos testigos que compartieron su juventud o gran parte de su vida con Sembène Ousmane. Este documento sin precedente es una gran referencia para cualquier estudio sobre el escritor y cineasta senegalés ya que resulta difícil separar su vida de su obra, la segunda alimentándose principalmente de la primera.

2.1. SEMBÈNE OUSMANE: VIDA Y OBRA

2.1.1. La vida del autor

2.1.1.1. A orillas del río Casamance

La Casamance natal de Sembène ocupa un lugar preponderante en su imaginario. De su novela, *Ô pays mon beau peuple!* (1957), a su primera película histórica *Emitai* (1971) pasando por su novela *L'harmattan* (1964) inspirada en el referéndum de 1958, momento histórico decisivo en el futuro político de las colonias francesas en África, el novelista y cineasta senegalés hace continuas referencias a sus orígenes. La Casamance es también la región de origen de Diouana, heroína trágica del primer largo metraje de Sembène *La Noire de...* (1966). La palabra Casamance evoca sobre todo el río del mismo nombre, un río cautivador y misterioso, tranquilo y turbulento a la vez, actor y testigo de una historia agitada. La Casamance “Reino de Infancia” de Sembène es también el país de su alter ego Oumar

² *Africultures* es una revista francesa creada en 1997 por la Editorial *Africultures Association L'Harmattan*. Se ha especializado en las artes, la estética, la vida cultural y las culturas del África negra

³ Gadjigo, Samba. *Ousmane Sembène, une conscience africaine*. Paris, *Présence Africaine*, 2013.

Faye (protagonista de *Ô pays mon beau peuple!*) adonde regresa tras varios años de guerra y de exilio en Europa, convencido de impulsar un verdadero cambio. Sembène Ousmane nació en la orilla derecha de este río, denominada La Basse Casamance, una región surcada por varias marismas que nuestro autor frecuentó varias veces durante toda su infancia. De hecho, tal como lo recoge (Gadjigo, 2013: 33), sus primeros años de vida pueden resumirse en cuatro palabras: “l’eau, la pêche, les arbres et la chasse”. Esta parte meridional de Senegal situada entre el enclave de Gambia al norte y la frontera de Guinea Bissau al sur, tiene como capital administrativa Ziguinchor. De una superficie de unos 30.000 km², La Casamance es también el río de 300 km de largo que atraviesa esta región. El clima es de tipo tropical húmedo con una larga estación lluviosa y una vegetación exuberante. Sembène Ousmane pasa los doce primeros años de su vida en Ziguinchor donde se sumerge totalmente en sus realidades cotidianas. De vez en cuando se desplaza a Dakar al norte del país y a Marsassoum al noreste de Ziguinchor (en Moyenne Casamance) donde vive su tío-abuelo Abdourahmane Diop.

La variedad de los paisajes de Basse Casamance y sus fértiles tierras atrajeron además de los comerciantes y administradores coloniales a una numerosa población autóctona. Esta afluencia se debió sobre todo a la larga sequía que arrasó el país a principios del siglo XX obligando a los *wolofs*⁴ musulmanes y cultivadores de cacahuets a emigrar a esta región. A principios del año 1920, Ziguinchor era el lugar de encuentro de etnias, religiones e idiomas (*diola*, *wolof*, *mandingue*, *serère*, francés, criollo portugués). El hecho de crecer en este entorno generó en Sembène un respeto innato por la diversidad cultural.

Con la intensificación del cultivo de cacahuets, Ziguinchor atrae a toda la población de la Basse Casamance, concretamente a los *diolas*. Esta etnia totalmente igualitaria e individualista, ha luchado siempre para preservar su identidad frente a todas las tentativas de hegemonía extranjera. Para el pueblo *diola*, la introducción forzada del cultivo de cacahuets, la imposición de la administración colonial francesa, del cristianismo y del islam son agresiones a su integridad cultural.

Cabe destacar que, según la opinión comúnmente admitida en Senegal, los *diolas* y los *lébous*⁵ (etnia de Sembène) se caracterizan por el mismo espíritu de independencia y un apego visceral a sus tradiciones. Ziguinchor fue también el foco de atracción de las etnias como: *los balantes*, *los manjaks*, *los mandingas*, *los mancagnes*, etc., procedentes de la vecina Guinea-

⁴ El término wolof hace referencia a la vez a la etnia y al idioma, mayoritarios en Senegal, sobre todo en las grandes ciudades como Dakar la capital.

⁵ Etnia fundadora de la ciudad de Dakar. En su mayoría son pescadores y agricultores. Su principal religión es el islam y son mayoritariamente de la cofradía *Layène*, una de las tres principales dentro del islam en Senegal.

Bissau. Así pues, la ciudad de Ziguinchor debe su complejidad cultural a las poblaciones procedentes del norte y del este de Senegal. Esta presencia dejó en Basse Casamance fuertes huellas, sobre todo, lingüísticas. Por consiguiente, el maestro coránico del joven Sembène era de etnia *mandinke*.

Moussa Sembène, el padre de Sembène Ousmane, un *lébou* originario de Dakar, encarna la figura del migrante *wolof* musulmán que abandona la capital para probar fortuna en esta región meridional del país. La fecha concreta de la llegada de la familia Sembène a Ziguinchor es difícil de determinar. Sin embargo, algunos acontecimientos históricos permiten por lo menos hacer conjeturas sobre el probable período y las razones de la instalación de la familia Sembène en esta ciudad. Según la tradición oral, los *lébous* son originarios de la región septentrional de Senegal. Acorralados por varias conquistas, algunos de ellos prefirieron el exilio a la sumisión, por lo cual, en torno al siglo XIV, empezaron a emigrar progresivamente del norte al sur. Los problemas de convivencia que tuvieron en distintas regiones del país durante su trayecto, los llevaron a las costas del Atlántico donde fundaron varios pueblos como Kounoune, Rufisque y Bargny, hoy en día, barrios periféricos de Dakar. Siguiendo su éxodo, llegaron a la extremidad de la península de Cabo-Verde⁶ donde fundaron los pueblos de Yoff, Ouakam, Hann y Anse Bernard que hoy en día conforman lo que es Dakar.

Bajo el liderazgo de Dial Diop, uno de sus más destacados dignatarios, se liberaron de la autoridad de uno de los reyes de aquel entonces, Damel Amari Ngoné Coumba y proclamaron la independencia de la península en 1812. El abuelo paterno de Sembène Ousmane, Saër Sembène es uno de los primeros *lébous* en instalarse en Mboth, actual Plateau, barrio céntrico y motor económico de la capital. Pescador como todo buen *lébou*, era también ganadero y terrateniente. Ese dato permite suponer que Moussa Sembène no emigró a Ziguinchor por huir la pobreza sino, más bien, en busca de aventura y para vivir plenamente su afán de autonomía.

Por lo demás se negó siempre a buscar un trabajo asalariado, aunque su estatus de ciudadano francés le hubiera ayudado a conseguirlo con facilidad en la ciudad portuaria y próspera de Ziguinchor. Esa desconfianza instintiva respecto a la administración la heredó su hijo. De hecho, desde su vuelta al país en 1960, Sembène se negó varias veces a ocupar

⁶ La península de Cabo Verde es la parte la parte más occidental del continente africano. Es un promontorio rocoso que constituye la parte extrema de la capital senegalesa, Dakar. Se suele confundir con la República de Cabo Verde que tiene su origen en esta península.

puestos de responsabilidad en la administración senegalesa, en particular durante el mandato de Léopold Sedar Senghor, el primer presidente de Senegal después de su independencia. En cambio, Sembène padre se dedicó siempre a la pesca para mantener su independencia y la de su familia. En Ziguinchor el padre de Sembène se instala en Santhiaba, en la zona periférica del puerto que albergaba el barrio residencial de los colonos franceses y los comerciantes libaneses y sirios.

La relación entre Sembène y su padre era algo peculiar. En vez de reñir a su hijo por su despido del colegio por un presunto mal comportamiento, el padre se mostró un tanto orgulloso de él ya que acto seguido le enseñó a pescar. Entre el adolescente Sembène y su padre hubo cierta complicidad y protección del primero por el segundo. Por lo menos es una lectura que se puede hacer de esta afirmación del padre que recoge (Gadjigo, 2013, 54): “le podía permitir cualquier fechoría salvo robar y mentir”. Poco tiempo después de su despido del colegio, el padre de Sembène le mandó a vivir a Marsassoum bajo la custodia de su tío abuelo Abdourahmane Diop. El adolescente permaneció bajo la tutela de su tío hasta la muerte de éste. Fue una etapa crucial en la vida de Sembène. Maestro de formación, Abdourahmane Diop dejó la administración colonial en 1922 y se instaló en Marsassoum donde abrió la primera escuela privada de lengua francesa. De su mano Sembène descubrió el mundo mágico de los libros. Pronto, se dio cuenta de que se “vagabundeaba” mejor con el espíritu que con el cuerpo. Abdourahmane Diop era un gran erudito que dominaba tanto el árabe como el francés por lo que no tardó en despertar en Sembène su pasión por las letras. De hecho, para Sembène, mucho más que el ejército y el mundo obrero, el ex maestro de Marsassoum fue determinante en su formación.

El destino pareció unir a tío y sobrino. Según varios testimonios, el carácter rebelde del tío lo llevó a dar una paliza al director del colegio donde ejercía. Por consiguiente, la administración colonial le despidió de la función pública. Las enseñanzas recibidas por Sembène tanto de su tío-abuelo como de su padre, hicieron de él un hombre con fuertes valores morales. Ambos familiares destacaron por sus caracteres rebeldes e independientes.

Según apunta (Gadjigo, 2013: 35), Sembène nació oficialmente el 8 de enero de 1923 en Ziguinchor. Es la fecha que hasta mayo de 2001 figuraba en sus documentos identificativos, en concreto, en su pasaporte expedido en Dakar en marzo de este mismo año. No obstante, en la gran mayoría de las publicaciones bibliográficas sobre el novelista y cineasta, el 1 de enero del 1923 consta como su fecha de nacimiento. Pues más de uno se preguntaría ¿A qué se debe esta errata? Para contestar a esta pregunta, Samba Gadjigo (2013:35-36), su biógrafo oficial, procede a un análisis concluyente de los datos biográficos

disponibles sobre el novelista y cineasta senegalés. Según Gadjigo, con motivo de la celebración de su 60 aniversario en enero de 1993, Sembène concedió una entrevista al periódico nacional senegalés *Le Soleil*, en la que, respecto a su controvertida fecha de nacimiento, confesó lo siguiente: “Cette date officielle n’est réellement pas celle de ma naissance. J’ai dû naître huit jours plus tard”. Todo apunta que la aparición de dos fechas de nacimiento (una oficial y otra oficiosa) en los datos biográficos de Sembène se debe a que sus padres tardaron una semana en inscribir su nacimiento en el registro civil de su Casamance natal. Esta actitud era muy común en un Senegal colonial cuya población estaba sometida al régimen del indigenismo según el cual, sólo los habitantes de las ciudades de Saint Louis al norte del país, Dakar, Gorée y Rufisque al oeste, por su estatuto administrativo de *communes de plein exercice*, gozaban de la ciudadanía francesa desde 1916 a modo de agradecimiento de su esfuerzo de guerra, mientras tanto el resto eran súbditos.

Sembène nació en Casamance, una segunda zona que carecía de registro para inscribir los matrimonios, nacimientos o defunciones. La administración colonial, disponía de un solo registro, el de impuestos mediante el cual se hacía el censo de los nacimientos y defunciones. No obstante, a los indígenas instruidos que ascendían al estatus de funcionario, se les concedían actas de nacimientos supletorios. En el caso de Sembène, el hecho de nacer en una zona indígena no impidió su inscripción en el registro debido a que su padre era originario de Dakar, por tanto, ciudadano francés, pero la retrasó.

2.1.1.2. La violencia colonial

Sembène tuvo la mala suerte de nacer en una de las partes del país donde la violencia colonial se instaló muy pronto. De hecho, esta cita recuerda las malas experiencias que tuvo su población con el imperialismo europeo.

Selon les historiens de Casamance, la pénétration coloniale aurait commencé dans cette région dès 1645, avec l'arrivée des Portugais. De cette date à 1920, la Casamance aurait vécu plus de trois siècles de résistance active, jusqu'en 1920 (date de la "pacification") et 42 ans de résistance passive, jusqu'en 1962. Les dernières années de la résistance active 1917-1920, ont en effet été caractérisées par une répression sanglante de la part de l'administration coloniale... (Gadjigo, 2013 :65).

En 1927, cuando apenas cumplió 4 años, precisamente en el mes de enero, unos opositores al censo, servicio militar y pago de impuestos fueron fusilados en Ziguinchor por el administrador colonial, Maubert. El entorno violento en el que Sembène creció le marcó para siempre. De hecho, el carácter rebelde que destaca en su forma de ser y en su obra tiene mucho que ver con estas vivencias. De esta realidad histórica se han hecho eco muchos de sus textos, en concreto en su novela, *Ô pays mon beau peuple!* (1957) y en su largo metraje *Emitai* (1971).

En 1931, a los ocho años, Sembène ingresó en la escuela Escale (actual Colegio de Enseñanza Secundaria Obligatoria). Entre sus antiguos maestros figuran importantes personalidades que ocuparon puestos de responsabilidad en la administración pública senegalesa. Algunos de ellos como el francés Jules Charles Bernard llegó a ser alcalde de Ziguinchor, mientras Macodou Ndiaye fue el primer administrador de la asamblea legislativa senegalesa después de la independencia y alcalde de la ciudad de Saint-Louis.

En 1938, en el curso de CM2 (sexto de primaria en el sistema educativo español), Sembène abandonó el colegio con tan sólo quince años. Las circunstancias de ese abandono siguen siendo algo controvertidas. Contrariamente a la primera versión que ofrece (Vieyra, 2012: 11) y según la cual Sembène fue expulsado del colegio por abofetear a uno de sus maestros, Moussa Barro, uno de sus compañeros de clase, sostiene en una entrevista concedida a Samba Gadjigo, el máximo biógrafo de Sembène, que éste se habría liberado voluntariamente de la atmósfera sofocante de las aulas para deleitarse con las largas escapadas al río y por la selva. Entre ambas tesis aparece una tercera que nos parece la más plausible y además concilia las dos primeras. El propio Sembène se pronuncia sobre este acontecimiento a través del protagonista de su segunda novela, *Ô pays mon beau peuple!* En estos términos parece zanjar el debate :

On avait volé un livre ; personne ne savait qui c'était. Après plusieurs jours de vaines recherches, on punit les plus turbulents dans l'espoir que le coupable s'y trouverait. Comme Oumar se savait innocent, il a refusé la punition. Alors le directeur s'est mis à le gifler. Inutile de vous dire qu'il a été mis à sang par Faye, et que (Oumar) Faye a été renvoyé de l'école...Malgré l'intervention des vieux, Faye refusa de retourner en classe, disant qu'il était pêcheur comme son père. (Sembène, 1957 :36-37).

Que Sembène haya sido despedido del colegio desde el sexto de primaria o que lo haya dejado por su propia voluntad, lo que queda claro es que aquel adolescente ansioso de grandes espacios no se sentía a sus anchas entre las paredes de un aula. Así pues, el altercado con el señor Peraldi, su maestro, fue, en realidad, un acto más de desobediencia a cualquier tipo de autoridad. Insumiso y travieso, Sembène faltaba a clase de manera frecuente. Sin avisar a nadie, abandonaba Ziguinchor durante varios días para emprender un viaje que le llevaba a Dakar a visitar a su familia paterna o a Marsassoum a ver a su tío-abuelo. Estos extraños comportamientos llevaron a su entorno a sospechar que el adolescente Sembène estaba poseído. Incluso se llegó a plantear ingresarle en el centro de rehabilitación de jóvenes delincuentes de la región.

Cabe destacar que los padres de Sembène se divorciaron siendo éste muy joven, lo que podría afectar negativamente su conducta. Tras el divorcio, la madre, Ramatoulaye Ndiaye, se marchó de Ziguinchor para regresar a Dakar donde se casó de nuevo. Hijo único del matrimonio Moussa-Ramatoulaye, Sembène se quedó en Ziguinchor a cargo de su abuela materna, Diodio Sène. Como es costumbre en África, en estos casos, más bien que educar la abuela mimó al nieto rebelde. Tal vez de esta relación consentida, haya nacido el gran respeto y la ternura, con los que el escritor-cineasta trata a las mujeres en su obra.

Muy a menudo, Sembène Ousmane, se acuerda de su tierra natal, lugar por excelencia de la iniquidad y de la violencia colonial. En este sentido realizó su primera película histórica, *Emitai* (1971) en la que vuelve sobre el conflicto sangriento que opuso los colonos franceses a los pueblos indígenas por las exacciones ejercidas por los primeros sobre los segundos. La tradición de desobediencia en cuyas fuentes bebió, fue muy arraigada en la zona. La Casamance vivió tres siglos de resistencia desde la instalación de la administración portuguesa en 1645 hasta 1960 fecha de la independencia de Senegal. Sembène Ousmane nació tres años después de lo que los colonos denominaron «la pacificación», una de las épocas realmente más terroríficas. Para el colonizador, había que acabar con un pueblo insurrecto desde su incorporación en 1886 a la colonia francesa de Senegal. El período 1917-

1920 corresponde a la fase de la aplicación del plan del administrador superior Richard Brunot. Este plan conocido bajo el nombre «Plan Brunot» consistía en erradicar la rebelión contra la administración colonial en esta zona. De hecho, durante tres años después, el capitán Binquet, en sustitución a Brunot, se hace cargo de llevar a cabo la fase de «pacificación» que en realidad consistió en poner a fuego y sangre las zonas de la Basse y Moyenne Casamance.

En 1927, el administrador colonial Maubert dio la orden de fusilar a unos indígenas en el lugar que hoy en día se conoce como «Monument aux morts» de Ziguinchor. Según la versión oficial (que no es siempre la verdadera) estos hombres eran culpables de canibalismo, una práctica prohibida, en aquel entonces, en el África Occidental Francesa (AOF) y el África Ecuatorial Francesa (AEF) por un decreto de abril de 1923. El lema de estos resistentes: «la liberté et la dignité ou la mort» lo dice todo respecto a su determinación a poner fin a un sistema injusto y opresivo. Esta resistencia de la Casamance contra la ocupación francesa se manifestó sobre todo en 1942 cuando su pueblo se negó a pagar los impuestos directos en arroz y en soldados. Durante este período, la Casamance estaba sometida a seis tipos de impuestos. Además del dinero y de los soldados, suministraba caucho, ganado, arroz destinados al frente e incluso miel, a causa de la penuria de azúcar en Francia. No era la primera vez que los habitantes de Casamance se negaban a implicarse en un conflicto mundial que no les incumbía para nada. La reacción fue la misma durante la Primera Guerra Mundial.

De hecho, el famoso diputado Blaise Diagne, representante del Senegal colonial en la Asamblea Nacional Francesa de 1914 a 1934 fue insultado y golpeado en Ziguinchor por una joven *diola*, cuando visita esta localidad con el objetivo de reclutar tropas para combatir en las trincheras en el norte de Francia. Los manuales de historia, incluso los del Senegal independiente, parecen decididos a ocultar esta resistencia.

Existía otro factor de conflicto en la imposición del cultivo de cacahuetes destinados a la exportación y que empeoraba el contencioso entre el invasor y la población autóctona. Para los *diolas* eso suponía la destrucción de la selva, lugar sagrado para esta etnia ya que es fuente de existencia material y de plenitud espiritual. En la Basse Casamance, Sembène vivió esa violencia colonial. Incluso en varias ocasiones fue testigo de reuniones y encuentros políticos entre las autoridades coloniales y los dignatarios de Ziguinchor de los cuales formaba parte su padre.

2.1.1.3. El mundo laboral

En 1938, su tío paterno, Baye Wélé Sembène, albañil en Dakar, se desplaza a Ziguinchor para llevar a Sembène Ousmane a la capital. Todo apunta a que ese traslado se hizo tras la muerte de su tío-abuelo Abdourahmane Diop. De todas formas, para Sembène fue el fin de una época y el principio de nuevas y fuertes experiencias de vida en el entorno *lébou* de la gran ciudad de Dakar. Por mucho que se apasionara por la aventura, a los quince años, el salto en el vacío da miedo, por lo que el adolescente Sembène no se marchó a Dakar voluntariamente. Sembène llegó a la capital senegalesa unos escasos meses antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial y se instaló en el antiguo barrio *lébou* de Tiédem, actual Plateau, concretamente en la calle de Thiong, número 45. En Dakar, el adolescente observaba como poco a poco la autoridad colonial confiscaba las tierras de sus antepasados *lébous* para luego concederlas a las casas comerciales de Burdeos, Marsella y de otros grandes puertos franceses. Así pues, el problema de la propiedad se convirtió en una verdadera preocupación política. De hecho, el sistema colonial francés era consciente del peligro que suponía un desplazamiento masivo de la población *lébou*, por lo que se tomó el tiempo necesario para proceder a su desalojo. Incluso compensaron, aunque de forma insignificante, a algunos propietarios cuyas tierras fueron confiscadas.

En 1946, toda la comunidad *lébou* que ocupaba la parte céntrica de la capital fue expulsada y realojada en la periferia donde se repartió en cuatro asentamientos. Un suceso que no pudo presenciar Sembène ya que ese mismo año emigró a Francia. Sin embargo, los años que vivió el joven Sembène en los antiguos barrios *lébous* de la capital, fueron para él nuevas experiencias. En aquellos barrios Sembène experimentó una vida agitada por los *kasak* (veladas de iniciación a los circuncisos), los *ndawrabin* (baile de moda en las ciudades senegalesas durante los años 1930, muy mundano y erótico, con gestos muy sugestivos) y los cantos corales de los *layènes*⁷. Al mismo momento Sembène disfrutaba del mar y descubrió los cómics y el cine.

Existe un aspecto muy poco conocido de la formación de Sembène. Según (Gadjigo, 2013:74), contrariamente a una opinión compartida por muchos críticos como Paulin Soumanou Vieyra y Françoise Pfaff, Sembène tuvo una segunda suerte en Dakar después de su expulsión del colegio. A su llega a la capital en 1938, le matricularon en el curso de CM2

⁷ Los *Layènes* constituyen una de las tres principales cofradías existentes dentro del islam en Senegal. La mayoría de sus fieles son de la etnia lebou a la cual pertenece su principal guía espiritual, Seydina Limamoulaye Al Mahdí, considerado por esta comunidad religiosa como el Mesías.

(sexto de primaria) en el colegio de Thiong ubicado en su barrio. Sin embargo, el adolescente prefería la cercana playa de la isla de Gorée al ambiente de la escuela. Al final del curso ni se presentó al examen del CEPE⁸. El adolescente Sembène se iba a la playa por otro motivo: conseguía dinero zambulléndose para recoger en el fondo del mar las monedas que tiraban los turistas y, así pues, divertirse con las proezas de los jóvenes nadadores. En aquel entonces, Dakar era un puerto muy importante ya que todos los viajes entre Europa y África se hacían en barco. Con el dinero que Sembène ganaba de sus zambullidos conseguía leer cómics e ir al cine, sus dos grandes pasiones.

El colegio de Thiong donde se quedaron con los recuerdos de un alumno absentista y turbulento fue la última etapa de su corta experiencia escolar. Sin embargo, Sembène fascinaba a sus compañeros de colegio por su alto nivel de francés que estaba por encima de la media de la clase. Aunque llevaba una vida social normal en la capital, Sembène dedicaba buena parte de su tiempo libre a la lectura. De forma casi previsible, el futuro escritor-cineasta no podía pasar ni de los cómics ni del cine. A finales de los años 1930 y principios de los años 1940, la metrópoli de Dakar ofrecía a Sembène la oportunidad de estar en contacto de forma casi cotidiana con el séptimo arte. De hecho, estuvo tan apasionado por ese mundo que, a todos sus amigos, les asignó motes de actores de cine.

Más allá de esta anécdota es importante recordar que en 1938, el cine abrió a Sembène los ojos. El cine se introdujo en Senegal desde 1900 con la proyección para el público europeo de la película francesa de los hermanos Lumière, *L'Arroseur arrosé* (1895-1896). Luego se construyeron salas para los indígenas. Con el paso del mudo al sonoro en 1928, el cine se volvió popular y económicamente rentable para las compañías francesas de la época. Pero para las autoridades coloniales, era sobre todo un excelente medio de propaganda. Antes de la Segunda Guerra Mundial, Dakar contaba ya con varias salas de cine. Las más conocidas eran el *Rex* y el *Rialto*. Hoy en día en el lugar de estas salas se han levantado centros comerciales, lo que según Sembène explica en gran parte el retraso del cine africano y que imputa a una falta de verdadera política cultural tanto a nivel de los distintos países africanos como del continente en su conjunto.

El poder colonial supo promocionar la industria cinematográfica, aunque lo hacía en una lógica de exclusión. Por ejemplo, el cine *Palace* era exclusivamente para el público

⁸ Certificat d'Etudes Primaires et Élémentaires, título acreditativo de la finalización de los estudios primarios, que, con las sucesivas reformas del sistema educativo senegalés, pasa a llamarse CFEPE (Certificat de Fin d'Etudes Primaires et Élémentaires).

europeo y el acceso a la sala *Le Piazza* totalmente prohibido a la población indígena. La segregación racial extendida a todas las colonias, se hizo manifiesta con la gestión de las empresas cinematográficas. Al público autóctono se le cobraba las entradas de cine a un precio más elevado que el fijado para los europeos. La inmensurable fascinación de Sembène por el cine le hizo poner su vida en peligro en varias ocasiones. En su libro mencionado en párrafos anteriores, Samba Gadjigo, su biógrafo oficial, cuenta que un día Sembène estuvo a punto de morir a manos del propietario del *Rialto* por colarse en esa sala reservada a los blancos. Para infligir un castigo ejemplar al joven recalcitrante mantuvo su cabeza sumergida en un depósito lleno de agua durante un buen rato.

La proyección en 1938 de *Les Dieux du stade* de Leni Riefenstahl en Dakar, despertó la consciencia Sembène con respecto a la noción de raza (Vieyra, 2012: 13) y de racismo como fenómenos sociales. Este documental realizado sobre los Juegos Olímpicos de Múnich de 1936, muestra cómo Adolfo Hitler abandona el estadio para no saludar al atleta afroamericano Jesse Owens que acaba de ganar cuatro medallas de oro (una de 100 metros, de 200, de salto de longitud y de 4x400 lisos). La repercusión que tuvo el documental sobre Hitler, la figura política más influyente de aquel entonces, Sembène se percató del poder de la imagen.

Al traer a Sembène a Dakar, el objetivo de su tío Baye Wélé no era que descubriera los encantos de la capital ni mucho menos el mundo de las películas westerns. Bajo las órdenes de su tío, albañil de profesión, Sembène trabajó como aprendiz por lo que tuvo que enfrentarse con la realidad dura y formativa del mundo obrero. De todas formas, en su etapa de Ziguinchor Sembène tuvo un breve contacto con el mundo laboral acompañando de vez en cuando a su padre a la pesca. En *Ô pays mon beau peuple!*, hace eco de esa corta experiencia laboral:

Sous l'éclat triste de quelques étoiles, la pirogue avançait en direction du couchant. Les rames battaient l'eau à un rythme cadencé. Le long de la rive, des palétuviers se profilaient lugubrement sur la pénombre mélancolique du soir [...] Le silence résonnait à leurs tympanes [...] Des carpes, des mulets et d'autres poissons jonchaient le fond de la barque [...] S'élevant au-dessus du paysage, la lune inondait maintenant le fleuve d'une couche laiteuse. (Sembène, 1957:58).

En Dakar, Sembène aprendiz-albañil se enfrenta a un futuro menos esperanzador que sus compañeros de los cuales la mayoría ingresa en la escuela de formación profesional Pinet Laprade y el resto en la administración colonial. Hoy en día se han conservado en la capital, varios edificios en cuya realización Sembène participó activamente cuando trabajaba de albañil en los años 40. En 1941, el equipo del que formaba parte construyó el instituto Van

Vollenhoven (actual instituto Lamine Guèye). Ese mismo año participó en la construcción del edificio que albergaba a los funcionarios coloniales (médicos y maestros). Conocido como Bloc des Madeleines fue hasta hace poco tiempo la sede del “Palais de Justice de Dakar” (equivale a una audiencia nacional en la jurisdicción española) y de la División de las Investigaciones Criminales (DIC), uno de los de los más destacados cuerpos de seguridad de Senegal.

Los cinco años que pasó Sembène como peón en la construcción fueron muy duros. Durante ese periodo sufrió novatadas, agotamiento físico e injusticia. En casa de su tío y jefe, se sentía maltratado. Todo el mundo le consideraba un inútil y un fracasado que a falta de poder ser funcionario se resignó a trabajar en la albañilería. De todos sus compañeros de trabajo, Sembène era el único en no cobrar. Su tío se quedaba con la totalidad de su paga justificando su acto por el techo y la comida que le garantizaba.

Después de la construcción, Sembène pasó también por los talleres de mecánica antes de alistarse en el ejército colonial. Fue la época durante la cual el coche empezaba a formar parte del panorama de la ciudad de Dakar. Por sus conocimientos en mecánica, el soldado Sembène fue destinado a la sección de transporte del Sexto Regimiento de Artillería Colonial de Níger concretamente en Niamey donde ejercía de mecánico y conductor.

En su perspectiva de denuncia de la explotación del ser humano, hay que destacar Sembène experimentó esa realidad con uno de sus familiares, su tío Baye Wélé. Por tanto, su lucha contra la injusticia se manifiesta a través de su desacuerdo con la estructura de la familia africana que considera un entorno de opresión y de abusos del derecho de mayorazgo y más ampliamente, de cierta mentalidad feudal. Más tarde su lucha irá dirigida a un sistema político dominado y corrompido por extranjeros y a los poderes autoritarios de los dirigentes africanos.

En Dakar, la configuración del espacio era una muestra más del racismo colonial. Por las necesidades de urbanización de la ciudad, los viejos barrios *lébous* del Plateau iban perdiendo espacio hasta convertirse en un enclave en el pleno centro de la ciudad, ocupado en su casi totalidad por los colonos blancos. La convivencia entre la población autóctona, los comerciantes líbanos, los funcionarios franceses y los marineros de varios orígenes, no fue nada fácil.

A los ojos de los europeos, el barrio indígena era un anacronismo en pleno corazón del lujoso barrio del Plateau, urbanizado y reservado a los blancos. Esa aldea de negros donde jóvenes como Sembène Ousmane llevaban su vida, tenía sus fronteras bien delimitadas. Por la permanente coacción a la que el régimen colonial sometía a la población autóctona del

Plateau, nació a sus alrededores el barrio de Médina para absorber a los *lébous*, a los migrantes procedentes del interior y a los campesinos que huían de la miseria del mundo rural. Así pues, el Plateau de los años 1940 se convirtió en un barrio habitado exclusivamente por los blancos y donde los negros sufrían la segregación racial mientras sus compatriotas morían por defender la madre patria, es decir Francia. En aquel entonces, la población de Dakar padecía las penurias causadas por la guerra y el racismo histórico de una importante colonia de franceses secuestrados en el país. Fue la época durante la cual a Sembène le trataron por primera vez de “sale nègre”, negro de mierda⁹, por lo que empezó a sentirse diferente de los blancos. Sin embargo, no pudo realmente tomar consciencia de esta realidad sino más tarde. No estaba muy bien preparado para resistir al poder propagandístico del sistema colonial. Dakar era un punto estratégico tanto para el bando alemán como para los aliados por lo que fue donde más se invitaba a la población a involucrarse en la defensa de la Francia ocupada. En esa ola de exhortación al patriotismo, más allá de los políticos, los dignitarios religiosos desempeñaron también un papel fundamental. Desvinculada de la metrópoli cuyos recursos servían a partir de ese momento a mantener las tropas en el frente, Dakar no tardó en enfrentarse a serias dificultades económicas. La población autóctona se vio más afectada. Por tanto, los estibadores del puerto de Dakar organizaron una huelga contra la cual la autoridad colonial reaccionó con despidos y suspensiones de salarios.

En el ejército colonial, los soldados negros exasperados por el racismo reivindicaban las mismas condiciones de vida que sus compañeros blancos. Las autoridades coloniales tuvieron que recurrir al dignitario musulmán, Seydou Nourou Tall para calmar los espíritus. En aquel momento Sembène tenía diecisiete años y le costaba entender lo que ocurría. Un poco después de estos acontecimientos, exactamente el 23 de septiembre, Dakar fue bombardeada por la aviación de los aliados por ser favorable al gobierno de Pétain que acababa de firmar el armisticio. Durante el ultimátum de cuatro horas que dieron las fuerzas aliadas al gobernador de Dakar desde las 9 horas de la mañana, para que se rindiera, se organizó la evacuación de los europeos y de los comerciantes libaneses y sirios, dejando a su suerte a la población africana de la capital. A las 13 horas la flota de los aliados puso en práctica su amenaza lanzando unos obuses sobre Dakar. Cundió el pánico. Durante los dos días que duraron los combates, la población autóctona huía desesperadamente de la capital. Algunos buscaron refugio hasta Kaolack, una ciudad que está a unos 200 km de Dakar.

⁹ Traducción propia

El 25 de septiembre, Winston Churchill ordenó a sus fuerzas derrotadas retirarse. Los enfrentamientos causaron 175 muertos y 350 heridos, casi todos negros. Ese bombardeo de Dakar marcó mucho a Sembène cuyo barrio fue el primer objetivo. Esta guerra resultó tan absurda que, durante varios años, nuestro autor no se explicaba el porqué. Tal vez sea por ese motivo por el que abordó ese conflicto mundial casi tres décadas más tarde, a través de sus películas *Emitai* (1971) y *Camp de Thiaroye* (1988). El último largometraje despierta en él dolorosos recuerdos de su vida militar y los plasma en el personaje del sargento-jefe Diatta víctima de una discriminación racial siendo combatiente del ejército francés.

De todos modos, habría que esperar el período de posguerra para notar en Sembène los primeros síntomas de una conciencia política.

De hecho, en aquel momento Sembène se hizo un ferviente adepto de la cofradía *layène*. Desde su Casamance natal hasta la capital, Sembène vivió siempre en contacto con el mundo religioso.

El bombardeo de Dakar en septiembre de 1940, despertó en Sembène un sentimiento espiritual hasta entonces desconocido. Desde aquel momento hasta febrero de 1944, desempeñó un papel fundamental en el seno de su cofradía. Dirigía los coros religiosos en el barrio de Rebeuss, otro asentamiento de la población autóctona en las periferias del Plateau. El fervor religioso que movía a Sembène se acabó de repente levantando así muchas sospechas sobre el porqué de su decisión. Uno de los motivos podría ser una simple necesidad de socialización por parte de Sembène. Además, en su etapa de Marsassoum donde convivió con su tío Abdourahmane Diop, ya estaba preparado para recibir el mensaje religioso. La otra razón sería que Sembène encontraba en la religión un medio para escapar de la banalidad de la vida cotidiana.

Todas esas hipótesis fueron determinantes en su decisión, aunque en realidad todo apunta a que se trataba de una crisis personal. Asediado por unas ideas y sentimientos contradictorios, Sembène estaba en busca de una salida y en plena construcción de su identidad. Sobre estas premisas, Sembène realizó la película *Ceddo* (1976) en la que aborda, sin rodeos, el problema religioso en Senegal. En este largo metraje, el cineasta tuvo la gran valentía de tachar tanto al islam como al cristianismo de religiones y civilizaciones extranjeras con las que discrepó casi siempre.

El 1 de febrero de 1944 cuando llamaron a Sembène para alistarse en el ejército colonial, éste no se lo pensó dos veces. Incluso se puede decir que estaba impaciente de combatir contra los enemigos de su patria, la Francia del General Charles De Gaulle. El armisticio firmado el 16 de junio de 1940 por el Mariscal Pétain causó una gran consternación

en todas las colonias africanas, en concreto en Senegal considerada como «la más francesa» de todas. Desde entonces Francia estaba bajo dominación alemana. La retórica del discurso imperial tuvo sus frutos. Aunque Sembène Ousmane se negaba a cantar la Marsellesa y a creer que sus antepasados tenían los ojos azules, formaba parte de ese grupo de jóvenes que no sólo se sentían orgullosos por ser franceses sino también admiraban la metrópoli.

La fecha de la incorporación de Sembène al ejército colonial no se conoce con exactitud. En aquel entonces, la edad requerida, para alistarse en el ejército colonial, era 20 años por lo que lógicamente Sembène era de la quinta de 1943. Sin embargo, no se alistó antes de febrero de 1944. Fue el 1 de febrero de 1944 cuando junto con otros amigos compañeros, Sembène, ingresó el Sexto Regimiento de Artillería Colonial (RAC) ubicado en lo que hoy en día se conoce como Camp Dial Diop, sede del Estado Mayor General del ejército senegalés. Soldado raso con número de matrícula 689, Sembène permaneció en ese cuartel hasta el mes de abril. Pero ¿por qué tuvo Sembène que esperar un año después de su reclutamiento para incorporarse al ejército? La pregunta sigue sin respuesta

Durante ese período Sembène no sólo se desilusionó sino también vivió la discriminación racial al igual que todos sus compañeros soldados negros. Después de un período de instrucción, se trasladó a Sembène y a sus compañeros a los diferentes frentes del ejército francés. A Sembène le tocó la Artillería anexa de Niamey donde asumió las funciones de conductor y mecánico por lo que hizo las campañas de Argelia y Marruecos. Durante los 18 meses de servicio militar obligatorio, Sembène se enfrentó a situaciones de alto riesgo sobre todo en el desierto del Sahara donde tuvo que conducir a ciegas en un terreno hostil en el que perecieron muchos de sus compañeros extraviados.

Contrariamente a la mayoría de sus compañeros, a Sembène no le readmitieron al finalizar los 18 meses reglamentarios. A pesar de que la experiencia fue corta, le marcó tanto que unos años después la recuerda en su obra *Ô pays mon beau peuple*, dando la palabra a su *alter ego* Oumar Faye.

Avant la guerre, je ne connaissais rien. Je vivais au jour le jour, mes projets s'arrêtaient au coucher du soleil. Puis, j'ai été mobilisé. J'ai eu des ennemis supposés : les allemands. On m'a appris à les haïr et à les combattre. On m'a appris à endurer la souffrance physique ; qu'il pleuve ou qu'il neige, qu'il fasse chaud ou froid, il fallait combattre. J'ai vécu côte à côte avec des hommes de toutes les nations, partageant les mêmes rations, évitant les mêmes balles... (Sembène, 1957 : 59).

Su pasado de combatiente está presente en toda su obra, no sólo en su segunda novela sino también en sus películas *Emitai* y *Camp de Thiaroye*; y sus frecuentes denuncias a la guerra en otras ocasiones. No nos parece ninguna exageración decir que, en el desierto, Sembène Ousmane descubrió el valor de la vida y del ser humano. Allí también se percató de la futilidad de algunas diferencias sociales. Ese entorno hostil y sembrado de minas, le mostró hasta qué punto el ser humano es frágil.

No obstante, para Sembène la verdadera ruptura ocurrió durante la posguerra, un periodo mucho más degradante de lo que pudo imaginarse. De nuevo recurre a Oumar Faye a través de quien expresa su malestar en estos términos:

La guerre finie, nous fêtâmes dans l'allégresse notre victoire durement gagnée. Nous venions de reconquérir notre liberté universelle. Un jour, c'était un an après la victoire, un homme avec qui j'avais combattu me dit « sans nous, que seriez-vous devenus, que seraient les colonies ? » Cette phrase, le jour même de l'anniversaire de la victoire, me bouleversa. Alors j'ai compris. J'ai compris que nous étions sans patrie, des apatrides. Quand les autres disaient « nos colonies », que pouvions-nous dire nous ? [...] La dignité de l'homme c'était aussi son pays: (Sembène, 1957: 116-117).

A su vuelta sano y salvo a Dakar en 1946, Sembène Ousmane fue el único de sus compañeros en no conseguir el certificado de buena conducta del ejército. En medio de cambios sociales radicales que se producían en la capital, Sembène rompió con la cofradía *layène*. A los 23 años estaba obsesionado por la idea de abandonar su país y marchar a la conquista de otros horizontes.

En el primer capítulo de su primera novela, *Le docker noir*, es fácil adivinar a través del personaje de Yaye Salimata que Sembène ha emprendido un viaje que le lleva a Francia.

Le visage en larmes, son regard suivait le bateau qui venait de passer au large des Almadies [...] Le paquebot fendait les flots [...] Un gros nuage enveloppait le soleil couchant, dont il filtrait les rayons rougeâtres, teintant ainsi la voûte d'une couleur rouille-foncée [...] Au loin, très loin, la traînée de fumée insensiblement s'évaporait dans l'espace. La masse flottante s'enfonçait paresseusement jusqu'à ne plus être qu'un point noir (Sembène, 1973: 11-13).

A pesar de la desilusión y las dudas causadas por la guerra, Sembène creyó encontrar en Francia, las oportunidades que le negaron en su país. Con tan sólo 23 años, vivió el duelo de la inmigración que se tradujo en la ruptura de los vínculos familiares y culturales. Lo más impresionante fue que Sembène emigró precisamente a Francia, el país que tanto odiaba tras su paso por su ejército. Dos años antes, creía haber luchado por la libertad universal. En

realidad, acababa de participar en la liberación del país que seguía manteniendo su pueblo bajo el yugo de la dominación.

El acontecimiento histórico que simbolizó de forma trágica el cinismo del sistema colonial francés es la masacre de los *tirailleurs français*¹⁰ el 1 de diciembre de 1944 en el cuartel de Thiaroye, barrio periférico de la capital. Esa matanza fue objeto de uno de los largometrajes de Sembène quien, tras su realización, apuntaba:

Si je parle encore de Thiaroye, c'est sans haine ; je ne nourris de haine contre aucun individu ni contre aucun peuple ; mais je dois faire connaître mon histoire [...] Ces soldats revenaient de guerre [...] Ils avaient donné leur sang pour la France et les français n'avaient pas hésité à les tuer. (Gadjigo, 2013: 115).

Mientras Sembène arriesgaba su vida en el desierto de Níger por Francia, soldados franceses mataban a sus compatriotas africanos. Gran parte de su obra el escritor-director la dedicó a reflexionar sobre los grandes acontecimientos políticos de la época. Siete meses después de su incorporación en el ejército colonial, París fue liberado por las Fuerzas aliadas encabezadas por el General Dwight Eisenhower. La participación de los soldados africanos en esa liberación fue siempre ninguneada en todos los archivos de la época. De hecho (Gadjigo, 2013: 116) recuerda que, en 1996, en la Universidad de Rice de Houston en el estado de Texas, Sembène contestó a los que le preguntaron sobre el papel de los soldados africanos sobre la liberación de la Francia bajo ocupación nazi, que, por deber de memoria, los africanos tienen que dar a conocer que fueron actores principales en ese acontecimiento histórico. Tanto los americanos como los europeos hablan de esa liberación como si sólo fuera el fruto de su sacrificio. Por mucho que los historiadores europeos se empeñaron en omitir el rol de los *tirailleurs sénégalais*, su participación fue determinante en la victoria de los aliados en los frentes más duros de la segunda guerra mundial

Acontecimientos más escandalosos ocurrieron en aquellos momentos. Durante la ocupación de París, el general Philippe de Hauteclocque Leclerc pidió a Eisenhower introducir primero su segunda División Blindada, para permitir a los soldados blancos franceses ser, ante la historia, los liberadores de Francia. Al finalizar la guerra, el ejército francés confinó a los soldados negros en la ciudad de Fontainebleau, negándoles el honor de

¹⁰ La expresión “tirailleurs sénégalais”, se remonta a 1857, año de la creación de este cuerpo por el Gobernador de Senegal Louis Faidherbe con el fin de implantar un ejército colonial francés en África Occidental. Sin embargo, el origen del regimiento remonta a la Senegambia (Región formada por los países comprendidos entre el Sahara occidental y la Costa de Sierra Leona) del siglo XVII, época en la que los reclutadores militares británicos y franceses alistaron a africanos como marineros y soldados para reforzar las unidades militares europeas. La denominación de “tirailleurs sénégalais” no se limita a las tropas de infantería de Senegal, sino que define a todos los soldados procedentes de diversos países del África Occidental Francesa.

desfilan por los Campos Elíseos. Esta injusticia irritó tanto a Sembène que a modo de denuncia de este hecho solía recordar a los franceses: «somos nosotros quienes liberamos París». Aunque en realidad no participó en esa liberación, se sintió ofendido por lo que recurrió al pronombre personal “nosotros” para reflejar la gran carga emocional con que representaba a todos los *tirailleurs sénégalais*.

Lo más exasperante para Sembène fue que los africanos nunca se atrevieron a denunciar ese desprecio de Francia hacia el pueblo africano. Francia ya había mostrado sus cartas respecto al continente africano. Fue una de las potencias coloniales que, en la conferencia de Brazzaville del 30 de enero al 8 de febrero de 1944, manifestó con claridad su voluntad de reforzar por todos los medios su dominio sobre sus colonias africanas. En aquella conferencia se decidió el futuro social, político y económico del continente. Las consecuencias de esas decisiones estuvieron en el origen del agitado clima social con el que Sembène se encontró a su vuelta a Dakar en 1946, tras el servicio militar. Todo apuntaba que esa situación fue uno de los principales motivos por los que decidió emigrar a Francia.

Conviene recordar que, en la conferencia de Brazzaville, dirigida por el general francés Charles De Gaulle, en su discurso de inauguración, éste manifestó la intención de Francia en seguir ejerciendo su dominio sobre África. Lo hizo en los siguientes términos :

Les fins de l'œuvre de civilisation accomplie par la France dans les colonies écartent toute idée d'autonomie, toute possibilité d'évolution hors du bloc français de l'empire ; la constitution éventuelle, même lointaine, de *self gouvernement* dans les colonies est à écarter. (Gadjigo, 2013 :117).

Los principios de la conferencia quitaron a los africanos toda ilusión de autodeterminación política y de libertad individual. Lo único que se concedió a los africanos era un escaño en la Asamblea Nacional Francesa. Esa decisión lejos de beneficiar a los africanos les perjudicaba ya que su finalidad era la reconstrucción de la metrópoli destrozada por la guerra con los impuestos y la mano de obra de la población de los territorios dominados.

Durante esta época, el plan de “desarrollo” diseñado para las colonias pretendía fomentar una industrialización prudente y progresiva, apostando sobre todo por la agricultura y la educación. Se recomendó también un aumento del reclutamiento de los colonizados en la administración colonial y la supresión progresiva del indigenismo. Se admitió la necesidad de crear asociaciones profesionales, aunque se evitaba hablar de sindicatos.

Las consecuencias de la conferencia de Brazzaville en los territorios africanos fueron inmediatas. Una de ellas fue el motín protagonizado por el cuerpo de los *tirailleurs sénégalais*

en diciembre de 1944 para mostrar a las autoridades coloniales que nada iba a ser como antes. El objetivo de esos ex combatientes que participaron activamente en la liberación de Francia, era exigir, desde el cuartel de Thiaroye en las periferias de Dakar, que la administración colonial cumpliera con el de sus pensiones de guerra.

En este sentido la posguerra se estaba convirtiendo en un periodo de revueltas y de inestabilidad que el Imperio francés no estaba dispuesto a aceptar poco después de su derrota y humillación por la Alemania nazi. Por tanto, la masacre de Thiaroye no era un acto infundado sino la primera manifestación de un proceso de control de las colonias decidido desde Brazzaville. Así fue el nuevo contexto político y social en el que se encontraba Dakar a la vuelta de Sembène de la guerra.

Pero antes de hablar de ese clima social y político, cabe recordar que, a nivel personal, la situación en la que Sembène encontró la comunidad *lébou*, le causó una profunda decepción que nunca pudo olvidar. Hasta su ingreso en el ejército colonial en 1944, Sembène vivía en el barrio indígena de Thiédem. Bajo la presión colonial, la etnia *lébou* perdía progresivamente sus tierras. Sin embargo, hasta aquel momento, a pesar de las vicisitudes de una difícil existencia, Sembène vivía en las tierras de sus antepasados.

Durante su ausencia de 18 meses a causa de la guerra, su familia paterna arrendó la casa de su juventud a unos libaneses; una decisión debida, por una parte, a las dificultades acarreadas por una economía de guerra y por otra a la codicia de sus familiares. Por consiguiente, Sembène se sintió desarraigado del entorno donde pasó grande parte de su adolescencia y con el cual se identificaba. En efecto junto con su familia, se mudó al barrio periférico de Medina.

Además de la frustración que le causó una Francia traicionera, las transacciones inmobiliarias de su familia sacudieron a Sembène que veía en todo aquello una verdadera injusticia. Este sentimiento queda reflejado en su novela *Xala* (1973) en concreto en el último cara a cara entre el protagonista El Hadji Abdou Kader Bèye y el ciego que lidera al grupo de mendigos.

Notre histoire remonte à bien longtemps. C'était un peu avant ton mariage avec cette femme-ci. Tu ne t'en souviens plus ? J'en étais certain. Ce que je suis maintenant est de ta faute...Tu te rappelles avoir vendu un grand terrain situé à Diéko (Jéko), appartenant à notre clan ? Après avoir falsifié les noms claniques avec la complicité des hauts-placés, tu nous as expropriés [...] Non content de t'être approprié notre bien, tu me fis arrêter et jeter en prison. (Sembène, 1973: 184).

Volver de la guerra y estar obligado a abandonar el barrio de su juventud y vivir en un desarraigamiento familiar total, fue para Sembène una experiencia particularmente frustrante. Pero más allá de una simple decisión familiar, esa renuncia a su patrimonio del centro de la capital se inscribía en la lógica colonial ya que la comunidad *lébou* acabó cediendo ante la creciente presión a la que la sometió la administración colonial con el fin de desalojarla del centro. Para los *lébous*, la pérdida de sus tierras en beneficio de los comerciantes libaneses y franceses, marcaba el comienzo de una nueva era, la de una alienación cada vez más insostenible. Así pues, Sembène se encontró con una ciudad en plena mutación.

Por los bombardeos sufridos y su importante contribución en el esfuerzo de guerra, Dakar fue la ciudad del África occidental mejor indicada para asumir un papel relevante en las nuevas relaciones entre Francia y sus colonias africanas.

Esos acontecimientos no dejaron indiferente a Sembène ya que le causaron inestabilidad y angustia. En efecto, se desvinculó por completo de la cofradía *layène* y dejó de rezar. El porqué de ese desencanto religioso es difícil de determinar. Tal vez de sus largas caminatas por el desierto de Níger arriesgando su vida, naciera el resentimiento del antiguo adepto *layène*, un sentimiento que expresó más tarde en su tercera novela, *Les bouts bois de Dieu* a través del personaje de Vieux Sounkaré:

Seigneur qui m'aimez, me voici seul à poursuivre ma route. Après avoir tant souffert, voilà que je ne suis encore qu'au début de ma peine [...] O Dieu, que faites-vous pour moi ? Vous n'empêchez ni le méchant d'agir ni le bon de s'écrouler sous le poids de son fardeau de misère et par vos commandements vous arrêtez le bras du juste qui se lève pour réparer l'offense. Existez-vous vraiment ou n'êtes-vous qu'une image ? Nulle part, je ne vous vois vous manifester. (Sembène, 1960: 206).

La intromisión de algunas autoridades religiosas en la vida política y social a favor del sistema colonial podría ser otro motivo del divorcio de Sembène con la religión musulmana. En este sentido cabe recordar el papel desempeñado por algunos dignitarios religiosos como Seydou Nourou Tall, manipulados por Francia, en la sofocación de la revuelta de la población de Dakar tras la masacre de Thiaroye.

2.1.1.4. La formación del militante

Aunque la Conferencia de Brazzaville se organizara con el objetivo de impulsar reformas económicas, sociales y administrativas, en el aspecto político no hubo ninguna promesa de cambio. A principios de 1944 la descolonización del continente africano era impensable para los precursores del imperialismo francés. Convenía apreciar el sentido político de la ley aprobada en 1946 y conocida como «Lo Lamine Guèye¹¹» que otorgaba la ciudadanía francesa a todos los africanos que en realidad pretendía asimilar. Sembène ya gozaba de ese estatus por lo que participó en la segunda guerra mundial bajo la bandera del imperio francés.

En aquellos momentos, Sembène empezó a interesarse por la política. Solía leer *Le Jeune Sénégal*, un diario de propaganda política, dirigido por Pape Guèye Sarr, uno de los intelectuales senegaleses más anticolonialistas de la época que ayudó a Sembène a descifrar los proyectos asimilacionistas de Lamine Guèye. Junto con su delfín, Léopold Sédar Senghor quien asumía la portavocía del pueblo colonial de Senegal y Mauritania ante el parlamento francés, Lamine Guèye creó el *Bloc Africain*, un movimiento político que cobró gran popularidad hasta su absorción en 1946 por la SFIO (Section Française de l'Internationale Ouvrière, Fédération du Sénégal). A pesar de sus discrepancias Guèye y Senghor compartían la misma visión política para el Senegal colonial es decir conseguir la ciudadanía francesa para todos. La principal reivindicación de los intelectuales senegaleses de la época consistía en la consecución de la ciudadanía francesa, dejando de lado las cuestiones de independencia.

Ese objetivo de los principales protagonistas de la lucha social resultó insuficiente para Sembène por lo que le desilusionó aquel proyecto político. Se dio cuenta de que, a un trabajador africano, la ciudadanía francesa no le aventajaba de ninguna manera. En aquel momento, la población *des quatre communes* seguía sufriendo la segregación racial. Sembène recrea esta situación en sus obras. En ellas se mofa muy a menudo de los negros que se enorgullecen de su ciudadanía francesa. Uno de los ejemplos más ilustrativos de esa realidad es la escena de *Guelwaar* (1992) donde el gendarme Gora está ayudando a Barthélemy a localizar el cuerpo desaparecido de su padre. Barthélemy es uno de los que Sembène tacha de «asimilados» por alardear de su ciudadanía francesa exhibiendo su pasaporte francés al gendarme Gora; un acto que le ofendió por lo que le mandó a solicitar ayuda a su consulado.

¹¹ Lamine Guèye era diputado en el congreso francés en representación *des quatre communes*: Dakar, Gorée, Rufisque y Saint-Louis.

Para Sembène, la única asimilación que podía beneficiar a los africanos era la equiparación de sus condiciones de trabajo con la de sus homólogos franceses. De hecho, desde finales de la Segunda Guerra Mundial, la lucha de la clase obrera senegalesa se centró en esa reivindicación cuyo fin era sacar a los trabajadores africanos de la miseria. Esta problemática ocupa gran parte de la obra literaria de Sembène que la evoca en *Les bouts de bois de Dieu*, en estos términos:

Des jours passèrent et des nuits passèrent. Il n'y avait pas de nouvelles, sinon celles qu'apportait chaque heure dans chaque foyer et c'était toujours les mêmes : les provisions étaient épuisées, les économies mangées. Il n'y avait plus d'argent sous le toit. On allait demander crédit, mais que disait le commerçant ? Il disait : Vous me devez déjà tant et moi je n'aurai même pas de quoi faire ma prochaine échéance... (Sembène, 1960 : 63).

Mientras la administración colonial reflexionaba sobre el futuro del continente, el mundo obrero se reorganizaba. Los líderes del movimiento sindical beneficiaban de una gran representatividad dentro del sistema colonial. Afiliados a la CGT (Confederación General de Trabajadores) en sus siglas francesas, esos líderes locales denominados «évolués» por ser productos de la escuela occidental, pronto se dieron cuenta de los límites de la retórica de la asimilación. Por ello, a los trabajadores africanos no les quedó más remedio que luchar para mejorar sus condiciones de vida. Enseguida entendieron que su lucha era de clase. En enero de 1946 los funcionarios y los trabajadores del sector del comercio, de la industria y de los bancos, agrupados en una plataforma conocida por las siglas EMCIBA (Employés du Commerce, de l'Industrie et des Banques) dieron el primer paso en ese sentido, convocando una huelga que duró catorce días y paralizó los sectores clave de la economía colonial. Por las medidas represivas tomadas por las autoridades coloniales con el fin de frenar la huelga, el movimiento se extendió a otras corporaciones. Más de 2800 estibadores del puerto de Dakar y los trabajadores de la metalurgia secundaron la huelga del EMCIBA. A raíz de esa lucha, se creó la Unión de los Sindicatos Confederados encabezada por un sindicalista de renombre, un «évolué» llamado Lamine Diallo. El sindicato de los trabajadores de la construcción al que pertenecía Sembène, se fusionó también con la Unión.

Sembène Ousmane vivió con mucha intensidad ese ambiente caldeado del año 1946. Acudía a todos los mítines, convertidos en verdaderos escenarios de reivindicación de mejores condiciones de trabajo por parte de todos los oradores. El discurso que se desprendía de esos encuentros distaba mucho del de los líderes políticos obnubilados por la cuestión de la ciudadanía francesa. Mucho más exigentes que los dirigentes políticos, los sindicalistas

exigían un cambio efectivo en el conjunto de sus relaciones con la administración colonial. Exigían unas relaciones laborales dignas y basadas en el cumplimiento de una serie de derechos laborales básicos. Ese movimiento obrero naciente marcó profundamente a Sembène. Joven obrero, recién vuelto de la guerra, su participación en la huelga de 1946 convocada por el EMCIBA fue más efectiva que en la que convocaron en 1947-1948 los trabajadores de la compañía del ferrocarril Dakar-Níger. Sin embargo, se inspiró en esta última para escribir su obra maestra *Les bouts de bois de Dieu*. En su representación de esta huelga, el novelista rinde un vibrante homenaje a la clase obrera africana por su lucha para la mejora de las condiciones de vida en el continente. Así homenajea a los pioneros del movimiento sindical africano :

Les hommes et les femmes qui, du 10 octobre 1947 au 19 mars 1948, engagèrent cette lutte pour une vie meilleure ne doivent rien à personne : ni à aucune « mission civilisatrice », ni à un notable, ni à un parlementaire. Leur exemple ne fut pas vain : depuis l'Afrique progresse. (Sembène, 1960 : 8).

La clase obrera africana exigía el mismo trato que sus compañeros franceses por realizar las mismas tareas. El lema elegido por las mujeres de los huelguistas en su marcha de Thiès a Dakar refleja con claridad una de las principales reivindicaciones de la clase obrera africana. En sus pancartas que agitaban se podía leer «à travail égal, salaire égal», una petición explícita de una equiparación salarial con respecto a sus compañeros obreros de la metrópoli. Además de la cuestión salarial, los huelguistas reivindican prestaciones familiares, una jubilación digna, ayudas para la vivienda, el derecho a crear un sindicato, etc. Las huelgas de los trabajadores empezaron a debilitar seriamente la patronal colonial. Conscientes de su fuerza, los sindicalistas amenazaron con extender su lucha a toda África Occidental Francesa.

Sin duda alguna, la primera huelga convocada en 1946 por los trabajadores del comercio y de la industria, y en la que Sembène participó activamente, fue para éste una primera escuela sindical. En varias ocasiones recordó cómo le había impactado la fuerza del mensaje político de las diferentes intervenciones de los líderes sindicales como Lamine Diallo de la Unión de los Sindicatos Confederados y Papa Jean Kâ del EMCIBA. Ese último fue un movimiento popular con tanto éxito que las autoridades coloniales, en concreto, el gobernador general Cournarie y su especialista en legislación laboral, Masselot, estuvieron obligados a sentarse a negociar con los responsables sindicales. La huelga se desconvocó al cabo de un mes aproximadamente, es decir a finales del mismo mes de enero de 1946.

En definitiva, en África Occidental Francesa, en lugar de la clase política, fue el movimiento sindical el que abrió al pueblo la vía hacia la emancipación efectiva de las colonias francesas.

Si resulta evidente que la Segunda Guerra Mundial empobreció a la población africana, la ayudó también a tomar consciencia de la legitimidad de sus luchas por la soberanía de sus territorios. De nuevo peón albañil después de la guerra, Sembène Ousmane como la mayoría de sus compañeros se vieron involucrados en los movimientos sindicales obreros. De hecho, pronto se afilió al sindicato de albañiles. El ambiente social de 1946 fue para Sembène una gran oportunidad para descubrir figuras sindicales tan relevantes como Aynina Fall e Ibrahima Sarr. Ambos protagonizaron la histórica huelga de 1947-1948 convocada por los ferroviarios de la compañía de ferrocarril Dakar-Níger, y sus acciones se grabaron en la consciencia del joven Sembène. Ibrahima Sarr era secretario general de la Federación de los Trabajadores del Ferrocarril del África Occidental Francesa. Una organización sindical de gran envergadura que contaba con cuatro redes: Dakar-Níger, Conakry-Níger, Abiyán-Níger y Benín- Níger. Entre las cualidades humanas de Ibrahima Sarr las que más impresionaron a Sembène fueron su rectitud moral y su carácter de luchador incansable. Era un líder incorruptible e indiferente a las amenazas de las autoridades coloniales. Prueba de ello, Sarr se negó siempre a aceptar cualquier tipo de soborno por muy suculento que sea. Según (Gadjigo, 2013: 133), en plena huelga de los ferroviarios, el Alto Comisario de Senegal le ofreció cuatro millones de francos CFA, un chalet y un puesto de ejecutivo en la metrópoli, a cambio de desconvocar la huelga. Como era de esperar la respuesta del líder sindical fue una rotunda negativa: “Je préfère manger des cailloux, plutôt que d’accepter votre offre.”

En cuanto a Aynina Fall era un hombre lleno de energía. Sembène admiraba en él su determinación y su capacidad de salir siempre a flote de las dificultades. Presidía el comité de la estación de tren de Dakar. Su secretario general el nigerino Djigo Bakari. Aynina destacaba por su firmeza y su extraordinaria combatividad. Aynina era un gran orador cuyo coraje político y sentido de la honra ante cualquier dificultad fascinaron a Sembène.

Esas dos grandes figuras del sindicalismo senegalés inspiraron a Sembène en la creación de muchos de los personajes de su obra maestra *Les bouts de bois de Dieu*. Por ejemplo, a Ibrahima Bakayoko, el alma de la huelga de los ferroviarios, le atribuye el perfil de Ibrahima Sarr, mientras que el personaje Lahbib, la cabeza pensante del movimiento es el alter ego de Aynina Fall. Esos acontecimientos y sus protagonistas tuvieron una repercusión innegable en la trayectoria de Sembène, en concreto en su imaginario de novelista. Sin

embargo, en 1946, Sembène todavía no había tomado consciencia del alcance que más tarde podrían tener aquellos sucesos en su producción artística.

En septiembre de 1946, tras experimentar tantos cambios sociales en Dakar, Sembène embarcó como polizón a bordo del barco *Pasteur* con destino Francia. ¿Por qué motivo abandonó su país para marcharse a Francia? Hasta hoy en día resulta difícil contestar con exactitud a esta pregunta. De hecho, aunque el espejismo de París pudo en cierta medida justificar la decisión de Sembène, no fue un motivo fundamental. Lo cierto es que su temprano contacto con los libros y las películas occidentales fue determinante en su afán de explorar nuevos horizontes. Esta tesis viene reforzada por el personaje de Diaw Falla, el protagonista de su primera novela cuando éste confiesa su fascinación por Francia: “J’ai appris une langue qui n’est pas la mienne... A l’école on m’a parlé de la bonté d’une Cité...” (Sembène, 1973 :213). Esta atracción irresistible que ejerce la metrópoli sobre Sembène, éste la transmite también a través de Diouana, personaje principal de su relato corto *La Noire de...* y de su largometraje del mismo título. Diouana sueña con emigrar a Francia. El relato cuenta que su deseo es “voir la France et revenir de ce pays dont tout le monde chante la beauté, la richesse, la douceur de vivre. On y faisait fortune.” (Sembène, 1962: 165). Esta fascinación de los africanos por el continente europeo era tan generalizada que (Fanon, 1952: 12) lo definía como “un hechizo a distancia.”¹²

Al igual que su personaje Diouana en su obra *Voltaïque* (1962), Sembène acaba emprendiendo un viaje que le lleva al sur de Francia, donde espera forjar un nuevo destino:

Ce que j’aime le plus au monde, ce sont les villes traversées par des cours d’eau, comme Ziguinchor, Dakar, Paris ou Marseille. L’eau est pour moi un élément fondamental...Il m’est difficile de l’expliquer, mais je le ressens ainsi. (Gadjigo, 2013: 140).

Sembène siente un flechazo por Marsella, el primer puerto francés y principal encrucijada del Mediterráneo. Esta estratégica situación geográfica hace de Marsella una ciudad abierta con salidas a casi todos los continentes: Levante, Antillas, África Occidental, las Indias e incluso América, por tanto, un punto de encuentro de todos los pueblos y civilizaciones. Con sus 111 barrios, Marsella es la segunda metrópoli francesa y la ciudad más cosmopolita, debido a las sucesivas olas de inmigrantes que marcaron su historia: polacos,

¹² Traducción propia.

italianos, armenios, magrebíes, negros africanos, asiáticos, Pieds-Noirs (después de 1962) y comorenses.

La llegada masiva de inmigrantes a la ciudad portuaria de Marsella empezó a ser percibida por las autoridades políticas como un peligro para la seguridad ciudadana. Por tanto, en 1922, su alcalde pidió al gobierno central prohibir la llegada de inmigrantes y expulsar a los que ya se habían instalado en la ciudad de forma irregular. A pesar del uso de la aviación civil como un medio alternativo de transporte, su estatus de ciudad portuaria hizo de Marsella el principal enlace entre Francia y su imperio colonial. En efecto, era a la vez el punto de salida de los europeos en busca de aventuras y el de entrada de los inmigrantes africanos en busca de un futuro mejor en Europa. En aquel entonces si París era el destino natural de la mayoría de la élite intelectual africana, en cambio, Marsella era la ciudad de predilección de navegantes, marineros, estibadores, parados de larga duración, procedentes de todas las partes del mundo y llegados en su mayoría de forma clandestina. Principalmente Marsella era el punto de mira de los pueblos colonizados. Según un censo realizado en 1926, de los 2.580 africanos y malgaches que residían en Francia, más de la tercera parte vivía en Marsella. Esas cifras no tenían en cuenta a los inmigrantes clandestinos que representaban un importante número. Sembène Ousmane formaba parte de este último colectivo

Por su estratégica posición geográfica, Marsella sufrió pronto las hostilidades de la segunda guerra mundial. La noche del 17 de junio de 1940, la ciudad portuaria fue atacada por primera vez por las tropas de Mussolini., una incursión militar de una hora, que se saldó con unos 123 muertos y tantos heridos

Hasta 1942, la ciudad de Marsella simbolizaba la parte sur de la Francia libre de la ocupación alemana. Para varios movimientos sociales y sindicales como la CGT, la MOI (Mano de Obra Inmigrada) y la ORA (Organización de la Resistencia Armada), la ciudad portuaria era también un símbolo de resistencia. De hecho el número de resistentes muertos en los combates, se estima a unos 1500.

En septiembre de 1946, Sembène Ousmane desembarcó en esa ciudad que empezaba a recuperarse de cuatro años de humillaciones y privaciones. Poco después de su liberación, Marsella conoció una gran afluencia de inmigrantes africanos. Entre este colectivo destacó Sembène Ousmane un personaje que se hizo notorio, sobre todo, a principios de los años 50. Estibador en el puerto de Marsella, Sembène invitaba a sus compañeros de miseria a luchar para salir de la situación de extrema vulnerabilidad en la que encontraban. Esos duros años pasados en Marsella son recordados en *Voltaïque*, su recopilación de relatos cortos, en

concreto en el relato «Lettres de France» y en su novela de carácter autobiográfico, *Le docker noir*.

Marsella se caracterizaba por su división en dos grandes franjas sociales. Una constituida por la burguesía marsellesa que habitaba el lujoso barrio del Prado y otra integrada por la clase obrera, en su mayoría inmigrantes africanos, que vivían en el barrio conocido como el Harlem marsellés. Sembène se instaló en este último que denominó “le village”, es decir “el pueblo”, debido a su aspecto humilde que destaca de esta descripción de las calles y edificios que lo conforman.

En entrant par la rue des Dominicaines, dans le petit Harlem marseillais, on aperçoit à gauche, sur une petite butte, l'église paroissiale Saint Théodore, que bien des gens désignent encore par le nom des religieux franciscains : l'église des Pères Récolets... À quelques pas, un carrefour ; la rue des Dominicaines, qui se prolonge vers le boulevard d'Athènes ; une rue transversale qui coupe les deux premières, la rue du Baignoir : ainsi elles forment un triangle, autour d'un seul immeuble qui constitue le centre du quartier... (Sembène, 1973 :77).

Sembène no sólo dominaba a la perfección la geografía de esta ciudad en la que vivió durante varios años sino también conocía su dimensión simbólica.

Si Belsunce era el barrio de predilección de la población marsellesa procedente de las colonias, los barrios la Joliette y le Panier por situarse en los alrededores del puerto y albergar las principales oficinas de contratación, de prestaciones sociales y de asociaciones filantrópicas del personal portuario, acogían a los marineros y estibadores.

En sus años marselleses, Sembène se instaló en un principio en el barrio de Belsunce antes de mudarse, unos meses más tarde, al barrio de l'Opéra en la calle Sylvabelle donde ocupó una habitación de hotel. Después de la segunda guerra mundial, este antiguo barrio marsellés conoció un rápido incremento de la población de origen africano.

Belsunce destacaba por sus sórdidas y singulares calles y sus callejones sin salida. Las miserables habitaciones de hotel, la escasa higiene de sus tascas, restaurantes y bares eran otras señas de identidad del ese barrio obrero Belsunce se conoció también por las tensiones entre población inmigrante, que en muchos casos terminaban en peleas sangrientas que las que se enfrentaban bandas rivales. Las más conocidas eran las encabezadas por el senegalés Babou Senghor y el marroquí Kader. En ese barrio tan conflictivo, Sembène destacó pronto no por ser un violento más sino por su compromiso con los movimientos sociales y asociativos. Ese compromiso era más por razones humanitarias que políticas y se debía a su larga convivencia con los más desfavorecidos.

Diferente desde el punto de vista de sus orígenes, pero unida en la miseria, la comunidad africana de Marsella se concentraba en el “*premier arrondissement*, (primer distrito) donde, en 1948 fundó una asociación que se ubicaba en la calle Puvis de Chavannes. En 1950, de los 4000 miembros que integraban esa comunidad, sólo 350 estaban en activo. Marsella era un punto de concentración de jubilados, de antiguos combatientes y de marineros en espera de zarpar. La ciudad portuaria conoció una alta tasa de paro, fruto de la sustitución de los buques de vapor por los de motor, que redujo drásticamente la necesidad de mano de obra. Los más afectados fueron los trabajadores africanos que se encargaban exclusivamente del funcionamiento de las carboneras de los buques de vapor. La falta de cualificación profesional y de dominio del francés eran otros factores que dificultaban la inserción laboral del colectivo africano. Por último, la destrucción de la flota francesa durante la guerra y la vuelta al país de los marineros franceses desmovilizados limitaron las oportunidades de trabajo de los inmigrantes africanos. Así pues, muy pocos consiguieron trabajo en los astilleros. Trabajar de estibador era todo un lujo para ellos ya que ofrecía cierta seguridad social. Sembène Ousmane fue uno de estos afortunados.

Su trabajo como estibador le permitió codearse con las personalidades africanas más relevantes en la vida sociopolítica de la ciudad como el navegador Bissau-guineano, Madess Fara, el maliense Madiogou Diawara, el presidente de la Asociación de los africanos de Marsella y el guineano Mamadou Kanté. Entre los inmigrantes senegaleses con quienes Sembène trató, estaban Ibrahima Diallo más conocido por el mote de «Bouki», Idrissa Diop alias «double mètre», estibador y boxeador. De todas esas personalidades, Babou Senghor fue el que tuvo más influencia en Sembène. Figura legendaria, mitad héroe, mitad gánster, Babou Senghor era jefe de equipo en el muelle de la Joliette por lo que ayudó a Sembène a conseguir un puesto de estibador en el puerto. Babou Senghor llegó a Marsella un año antes que Sembène. Destacaba por su personalidad polifacética. Antiguo miembro de las Fuerzas Francesas Libres, condecorado con la Cruz de guerra y la medalla colonial, fue también militante del movimiento nacionalista africano. Por su extraordinaria fuerza física dictaba su ley en el barrio negro marsellés. Si Babou Senghor era un esquirol en cambio Sembène era un miembro activo de la sección de la CGT del puerto marsellés. La vida de Sembène en Marsella no fue nada fácil. A pesar de las múltiples dificultades con las que topó, se mostró ambicioso. Además, su nivel de estudios le ayudó a salir adelante. Sembène no sólo miraba el horizonte con más perspectivas que sus compañeros de miseria, sino que rápidamente tomó consciencia de las mutaciones de la sociedad francesa.

La acción militante de Sembène se extendió a la lucha anti-imperialista, lo que le llevó a realizar unas prácticas en Praga en octubre de 1958. De todos modos, el sindicalismo, le hizo observador privilegiado de la realidad de los inmigrantes en Marsella. Además de las dificultades laborales, Sembène sufría a diario la discriminación racial. Sin embargo, se negó siempre a reducir un fenómeno tan complejo como la lucha de clases a una cuestión meramente racial. Estaba convencido de que el malestar de los inmigrantes tenía más que ver con el problema de clases sociales que con el racismo. Aunque empezara a tomar consciencia de ese fenómeno en Dakar en 1946, fueron los años vividos en Marsella, los que le ayudaron a entender mejor esa realidad. Pero ¿en qué consistió esa vida de estibador que sacó a Sembène del anonimato para hacer de él uno de los escritores y cineastas más relevantes de su época?

Durante varios años, Sembène trabajó de estibador en la plaza de la Joliette del puerto de Marsella, en concreto, en el muelle J3, puerta 25. El oficio de estibador en ese período de posguerra, era reservado a la población más desfavorecida representada principalmente por los inmigrantes. Al cabo de cinco años de trabajo extenuante, Sembène sufrió, un accidente laboral en el que se rompió la columna vertebral, lo que le impidió seguir en el puesto. Fue durante aquellos años cuando Sembène experimentó la peor explotación laboral de su vida, una injusticia que junto con miles de compañeros estibadores decidió combatir mediante la organización sindical de la CGT.

El puerto de Marsella fue el motor de la economía francesa en reconstrucción. Por tanto, desde 1949 se procedió a reconstruirlo tras los graves daños causados por los bombardeos de la aviación alemana. En tiempos de Sembène, el trabajo era totalmente manual. El puerto no era solamente un lugar de tránsito de las mercancías. Sus treinta y dos kilómetros cuadrados de muelles y hangares representaban un verdadero microcosmos humano en el que convivían diferentes categorías socio-profesionales como los marineros, los negociantes y debajo de ellos los estibadores. De cierto modo, el puerto era un espacio de libertad, por lo que estaba adaptado a la personalidad de Sembène.

Peón albañil explotado sin escrúpulo por su tío paterno, combatiente en una guerra que no era suya, estigmatizado en un mundo colonial por el color de su piel, Sembène se veía de nuevo oprimido en los silos del puerto de Marsella por el capitalismo francés que el plan Marshall intentaba resucitar de las cenizas de la guerra. A veces Sembène describía los finales de las agotadoras jornadas laborales por medio de las imágenes brutales que surgían de su memoria. El siguiente párrafo es fruto de estos recuerdos :

Lorsque le soleil se couchait, que la journée était bien finie, les cales vomissaient les entrailles de cette scorie humaine. Ils marchaient à pas lourds, rompus par la fatigue, les échine courbées ; il émanait d'eux une odeur moite de sueur. (Sembène, 1973: 130).

En esas condiciones de trabajo, se podía imaginar la frecuencia y la gravedad con las que ocurrían los accidentes laborales. Según fuentes de *La Marseillaise*, periódico comunista francés de la época citado por (Gadjigo, 2013: 163), entre 1950 y 1955, se registraron 16.904 accidentes laborales en el puerto. Sembène Ousmane fue una de esas víctimas de la negligencia de sus patrones y de las malas condiciones de trabajo. Samba Gadjigo vuelve sobre las circunstancias del accidente laboral de Sembène gracias al testimonio de uno de sus compañeros estibadores de aquel entonces:

C'était en 1951, deux ans avant la naissance de mon fils Marc. Sembène avait reçu un sac très lourd sur le dos. Sa colonne vertébrale s'est fracturée. Il est resté très longtemps hospitalisé, couché sur le ventre. Longtemps après sa sortie de l'hôpital, Ousmane Sembène portait au dos une ceinture destinée à lui redresser la colonne vertébrale. (Gadjigo, 2013: 163).

En el muelle de la Joliette, Sembène aprendió la abnegación en un ambiente caracterizado por la violencia física y psicológica. La Joliette destacaba también por ser uno de los lugares de la ciudad con mayores ventas de alcohol. Para olvidarse de sus desgracias, los estibadores se refugiaban en el alcohol y acaban hundiéndose en la miseria. Sembène Ousmane supo convivir con esos compatriotas que calificaba de “náufragos que se lleva el océano del tiempo”¹³, sin caer en la misma desgracia.

Por su fuerza de carácter, su determinación y su profunda convicción de que sólo luchando podía salirse con la suya, Sembène Ousmane consiguió impresionar a todo su entorno. Nada le diferenciaba del resto de estibadores africanos, salvo que era más ambicioso y tenía una sed insaciable de saber.

Su carácter contestatario encajó a la perfección en el ambiente del puerto de Marsella, un espacio catalizador del sindicalismo obrero. De hecho, su adhesión a la sección portuaria de la CGT y sus vínculos con la izquierda comunista hicieron de él un militante comunista incondicional. Además de la CGT que fue para Sembène una verdadera escuela de fraternidad proletaria, entidades como el MRAP (Mouvement contre le Racisme et pour l'Amitié entre les

Peuples) y el PC (Parti Communiste) fueron determinantes en su formación intelectual y sindical. Durante ese proceso formativo conoció a figuras emblemáticas que marcaron su trayectoria personal, entre ellas Victor Gagnaire a quien Sembène llamaba cariñosamente, “Papa Gagnaire”. Era un dirigente sindical que apenas sabía leer. Sin embargo, era un gran orador cuya fuerza de voz arrasaba a las multitudes. Gracias a su compromiso por los intereses del proletariado, la sección sindical de la CGT que hasta 1935 estaba en manos de la patronal, pasó a ser controlada por los propios obreros. Desde entonces pasó a ser un sindicato democrático de masa y de clase.

Gagnaire protagonizó también la reorganización de la CGT para luego encabezar en enero de 1936 la huelga de los estibadores. En febrero de 1963 murió de una cardiopatía en el muelle de la Joliette donde pasó sus últimos días vendiendo ejemplares de *La vie ouvrière*, el principal periódico de propaganda de la CGT. Creado en 1895, la CGT era un sindicato que aglutinaba varios sectores socio-profesionales y que pretendía, a priori, ser apolítico. Pero a lo largo del tiempo la realidad acabó siendo otra. Los principales objetivos de la organización sindical eran defender los intereses económicos de los trabajadores. Pero al ser gestada bajo el impulso de un sindicalismo revolucionario, de sus principios se desprenden con claridad sus orientaciones y objetivos políticos. De hecho, según el militante y compañero de Sembène, Pacini citado por (Gadjigo, 2013: 172), más allá de las reivindicaciones profesionales, la lucha de los integrantes de la CGT era política. Para ellos se trataba de establecer un nuevo orden social.

Desde sus orígenes, la CGT se mostró hostil a la vía parlamentaria, abogó siempre por la colectivización de los medios de producción. Sus responsables desconfiaban del poder estatal centralizado. Como Gagnaire, la mayoría de los altos cargos de la sección portuaria de la CGT eran miembros destacados del Partido Comunista Francés.

Cuando Sembène se adhirió a la CGT en 1951, era la organización sindical más fuerte de Francia y contaba en aquel entonces con unos seis millones de militantes. Por cierto, Sembène no era el único estibador africano miembro del sindicato. Sin embargo, era el único en el que Gagnaire y los demás responsables vieron un recluta interesante. Al fin y al cabo, para los comunistas franceses de la posguerra, era el militante ideal por ser un africano procedente de las colonias, un antiguo “tirailleur sénégalais” y un obrero. A Gagnaire le llamó específicamente la atención el hecho de que, entre los numerosos africanos en activo en el puerto, Sembène era el único en manifestar su interés en mejorar su nivel intelectual y cultural. Esta predisposición le hizo más receptivo que los demás en cuanto a la asimilación de nuevas ideologías.

Además del afecto que sentía por Gagnaire, a Sembène le fascinaba su faceta política. En aquella época, los trabajadores africanos de la metrópoli apenas entendían el verdadero porqué de su miseria. Además, desconocían las fuerzas en lucha en su sociedad de acogida. Tampoco conocían las bases económicas del racismo. En realidad, parecía que nada de lo que pasaba en Francia les atañía. Por su bajo nivel de concienciación política y de organización, a menudo fueron utilizados por la patronal como esquirolas para frenar las huelgas convocadas por la CGT. Por consiguiente, sus responsables sindicales se dieron cuenta de que era vital sumar ese colectivo a su causa. Por su parte, Sembène Ousmane se mostró convencido de que la adhesión de sus compañeros inmigrantes a la CGT era su única salvación.

La trayectoria de Sembène como activista político estuvo también influenciada por dos carismáticos precursores del movimiento obrero africano en Francia en aquel entonces. El primero fue el senegalés Lamine Senghor. “Tirailleur sénégalais” durante la Primera Guerra Mundial, fundador en 1926 del Comité de Defensa de la Raza Negra, Lamine Senghor hizo un periplo que lo llevó a varios puertos franceses con el objetivo de concienciar a sus compañeros obreros negros procedentes de África, América y de las Antillas sobre sus nefastas condiciones de vida y trabajo. Antes de su muerte en agosto de 1927, Lamine Senghor no sólo llegó a dirigir el periódico propagandístico *La voix des Nègres* (*La voz de los Negros*) sino también escribió *La violation d'un pays* (*La violación de un país*) un libro en el que critica con dureza el imperialismo francés en África.

La segunda gran influencia de Sembène fue el maliense Thiémoko Garang Kouyaté quien tomó el relevo de Lamine Senghor. Maestro de formación, Thiémoko fue un joven maliense que estudió la carrera de magisterio en Aix-en-Provence. Durante la guerra mundial se alistó en el ejército de Resistencia para defender a Francia contra la ocupación alemana.

Si Lamine Senghor y Thiémoko Garang Kouyaté fueron determinantes en la trayectoria de Sembène Ousmane como activista político, la CGT a través de su biblioteca y sus escuelas, forjó su cultura marxista. De hecho, como apasionado de la lectura, Sembène pasaba la mayor parte de su tiempo libre estudiando con voracidad en estas instalaciones, una manera de recuperar el tiempo perdido durante su adolescencia en Senegal.

Esa sólida formación marxista hizo del escritor y cineasta senegalés un gran defensor del sindicalismo universal impulsado por la CGT. Según Sembène la universalidad del sindicalismo suponía la libertad de todos los trabajadores del mundo. Por tanto, los países bajo dominio colonial debían luchar para librarse de ese yugo. En este sentido Sembène se mostró siempre convencido de que el destino del trabajador africano en Francia estaba ligado

a la liberación de su continente ya que su condición de oprimido le afectaba hasta en la metrópoli.

En el marco de su activismo político, Sembène integró varios movimientos anticolonialistas. Empezó condenando rotundamente la represión sangrienta del pueblo argelino por el ejército francés y apoyando de manera incondicional a los nacionalistas argelinos durante su levantamiento en Sétif en 1945. Sembène se mostró siempre a favor de la lucha del pueblo argelino por su liberación de la ocupación francesa. Apoyó abiertamente al FLN (Front de Libération Nationale) en sus siglas francesas y las primeras insurrecciones en Kabylie en 1954, postura que mantuvo hasta la independencia de Argelia en 1962. Su activismo político le llevó también a posicionarse a favor de Indochina. En este sentido, junto con sus compañeros estibadores del puerto de Marsella, participó en el bloqueo durante varios días del arsenal con el que el ejército francés combatía contra los insurgentes vietnamitas que desde 1955 proclamaron de forma unilateral su independencia. Los estibadores marseleses podían incidir en el desarrollo de las operaciones. Además, a través de, la CGT y durante los cuatro meses de la ofensiva francesa sobre Diên Biên Phu (del 13 de marzo al 21 de julio de 1954), Sembène Ousmane y sus compañeros se posicionaron claramente del lado del Viêt-minh que reivindicaba abiertamente su pertenencia al comunismo. Para simbolizar ese apoyo a Indochina se ofreció para aparecer en la película *Le rendez-vous des quais* (1953) en la que el realizador comunista marsellés Paul Carpita homenajea a los estibadores de la CGT por su solidaridad con los revolucionarios indochinos.

Sembène manifestó el mismo interés por la guerra de Corea de 1950 a 1953. Ese conflicto que causó unas centenas de millares de muertos, era otra guerra colonial igual como la de Argelia e Indochina. Aquel Sembène Ousmane, visceralmente hostil a cualquier tipo de sectarismo, también militó desde 1954 en el MRAP (Mouvement Contre le Racisme et l'Amitié entre les Peuples). Ese movimiento fundado en 1949 procedió del MNCR (Mouvement National Contre le Racisme) creado en 1941 y del que más tarde nació en 1950 la UJRAP (Union des Juifs Contre le Racisme, l'Antisémitisme et pour la Paix). El principal objetivo del MNCR en plena Segunda Guerra Mundial, era impedir la deportación de los niños judíos, impulsada por el régimen de Vichy.

La creación del MRAP en un contexto de Guerra Fría favoreció la adaptación de su ideología a la de los comunistas franceses para estar en conformidad con la situación geopolítica del momento. En aquel entonces, Sembène Ousmane y William Fall, un marinero senegalés, eran los únicos militantes africanos del MRAP.

Al igual que en la CGT y en PCF, también en el MRAP, Sembène conoció a militantes que jugaron un papel relevante en su formación en el activismo político. Entre estos militantes destacan dos jóvenes judías: Odette Arouh y Ginette Constantin. Con ambas Sembène no sólo tuvo una gran amistad, sino que le fueron de gran ayuda. Probablemente si no fuera por el gran esfuerzo que Ginette dedicó a corregir y poner en forma el manuscrito de Sembène, al novelista en ciernes le hubiera resultado muy difícil publicar su primera novela, *Le docker noir*. Fue también en el MRAP donde se reforzaron los lazos de su amistad con Michel Libermann y su esposa Janine. Ambos eran antiguos resistentes y militantes de la CGT y del PCF.

Durante su militancia en el MRAP, Sembène participó en manifestaciones de apoyo a la pareja Julius y Ethel Rosenberg, dos judíos neoyorkinos falsamente acusados de espionaje para la ex URSS. Además de su dimensión anti-semitista, el juicio se celebró en el contexto de la guerra fría por lo que la pareja Rosenberg fue condenada y ejecutada el 19 de junio de 1953. El caso impactó tanto a Sembène que según (Gadjigo, 2013: 191) más de medio siglo después le conmocionaba el mero hecho de evocar aquel suceso.

En ese entorno fuertemente militante, también estuvo muy influenciado política y artísticamente por Henri Cohen, secretario general de la UJRAM (Union des Juifs pour la Résistance et l'Aide Mutuelle). Hombre culto y gran resistente, Cohen realizó sus estudios en Marsella. Fue antiguo director del periódico comunista, *L'Humanité* y cofundador de la organización, *Les étudiants communistes*.

Por último, cabe destacar que los albergues juveniles del Partido Comunista Francés contribuyeron mucho a la formación tanto política como artística de Sembène. Eran lugares de encuentro entre jóvenes procedentes de todos los países del mundo y donde se debatía sobre la realidad política de la posguerra.

En resumidas cuentas, las actuaciones sindicales y políticas de Sembène Ousmane le otorgaron el perfil de un militante bolchevique¹⁴ de la posguerra. Sin embargo, pronto, le surgieron dudas respecto al liderazgo del Partido Comunista Francés por lo que reprochaba a la ex URSS, cierto paternalismo con respecto a los países colonizados a los que sólo ayudaba en función de sus intereses.

¹⁴ Bolchevique o comunista, se dice de un miembro de la facción mayoritaria y más radical del Partido Obrero Socialdemócrata ruso que en su II congreso en 1903 apoyó a Lenin y se hizo con el poder en Rusia tras la Revolución Comunista de 1917. Los bolcheviques defendían la necesidad de una revolución.

De todas formas, mediante las guerras de Argelia y de Indochina, Sembène se dio cuenta de que los pueblos oprimidos no debían contar con nadie para su liberación. En ese sentido abogaba por un comunismo a la africana, es decir una adaptación de los principios marxistas a la realidad del continente.

Pese a que, para muchos partidarios del comunismo, éste dejó de existir desde la caída del Muro de Berlín en 1989, Sembène nunca renunció a creer en la ideología que fue determinante en su trayectoria tanto de activista político como de escritor y cineasta. Tras casi un decenio de militancia (1951-1960) Sembène abandonó el Partido Comunista Francés en 1960 junto con su amigo Aimée Césaire. Desde entonces no volvió a militar en ninguna otra organización política.

En el barrio de Belsunce, Sembène destacó por su implicación en los movimientos asociativos y de ayuda mutua. El objetivo de esas asociaciones, casi todas formadas por población inmigrante procedente del AOF o AEF (África Occidental Francesa o África Ecuatorial Francesa), era asistir a sus integrantes. Por este motivo, desde 1956 hasta 1959 Sembène asumió la secretaría general de una de las asociaciones de inmigrantes más destacada por congregar a obreros e intelectuales, en concreto, estudiantes.

No se sabe con exactitud cuando Sembène empezó a relacionarse con el mundo de los intelectuales africanos de Marsella. Sin embargo, todo apunta que fue en 1956, fecha de publicación de su primera novela, *Le docker noir*, cuando entró en ese círculo. La doble faceta de escritor y obrero colocó a Sembène en una posición idónea permitiéndole estar a caballo entre dos universos antagónicos (el intelectual y el obrero). En ese contexto, Sembène centró sus esfuerzos en poner en marcha organizaciones de lucha por la independencia del continente africano. En 1957, junto con otros compatriotas, fundó la sección marsellesa del PAI (Parti Africain de l'Indépendance) y del PAIGC (Parti Africain pour l'Indépendance de la Guinée portugaise et du Cap-Vert). En 1959, creó la sección del Mouvement de Libération de la Guinée et du Cap-Vert, tras la masacre de cincuenta estibadores bisáu-guineanos en el puerto de la capital. Para Sembène el ideal de libertad no estaba encarnado por las fuerzas políticas de aquel entonces como el RDA (Rassemblement Démocratique Africain)¹⁵ y la SFIO (Section Française de l'Internationale Ouvrière)¹⁶. Por ese motivo, Sembène fue muy activo

15 El RDA fue una federación de partidos políticos africanos. Fue fundada a raíz del Congreso de Bamako celebrado del 18 al 21 de octubre de 1946. Sus impulsores fueron Félix Houphouët-Boigny y Modibo Keita. El primero fue ministro en el gobierno colonial francés y primer presidente de Costa de Marfil tras su independencia. En cuanto al segundo, fue también el primer presidente de Mali tras su acceso a la soberanía internacional

16 La SFIO fue el resultado del proceso de unificación de las diversas organizaciones y grupos socialistas en Francia. El proceso finalizó en 1905 cuando el Partido Socialista Francés (Parti Socialiste Français) y el Partido Socialista de Francia

en la FEANF (Fédération des Etudiants d’Afrique Noire en France). Creada en 1950, durante la guerra de Corea y en plena guerra fría fue una estructura que agrupaba a los estudiantes del AOF, AEF, del Togo y Camerún. Su papel de concienciación de los intelectuales africanos expatriados fue determinante en la lucha por la independencia y la unidad de los países africanos bajo dominación francesa.

Cuando en 1960, la mayoría de los países africanos bajo dominio francés se independizaron, Sembène decidió regresar definitivamente a su Senegal natal donde, hasta su muerte el 9 de junio del 2007, siguió luchando por la liberación de los pueblos oprimidos.

En definitiva, fue gracias a su compromiso político y a su talento artístico, que el escritor y cineasta senegalés ha jugado y sigue jugando un papel fundamental en el despertar político de los pueblos africanos sometidos durante muchos años a la dominación occidental. Su trabajo como militante y artista contribuyó mucho a la mejora de las relaciones entre los inmigrantes africanos y el Partido Comunista Francés, en aquel entonces. No obstante, la obra del escritor y cineasta tiende a ocultar su larga y valiosa trayectoria política. Esta decisión personal podría radicar en que Sembène estaba convencido de que si hay algo que le pudiera mantener vivo en la memoria de la humanidad serían sus realizaciones artísticas. Paradójicamente, nunca supo separar estas dos esferas de su existencia. De hecho, a menudo sentenciaba : “Je suis, [...] à la fois un artiste et un militant. Mais je ne suis membre d’aucun parti politique, je milite à travers mon art”, asumiendo así pues su doble faceta política e intelectual.

¿Qué importancia tienen todos estos datos biográficos de Sembène Ousmane para el asunto que nos ocupa? La tienen en la medida en que un punto crucial en nuestro argumento es que al analizar la respuesta de Sembène a la cuestión de las injusticias sociales que afectan a los africanos es necesario tener en cuenta su experiencia tanto personal como profesional y su estatus social, realidades desde donde mira y comenta el mundo.

(Parti Socialiste de France) se fusionaron. Sus sucesivas escisiones la sumen en una grave crisis dañando su imagen de referente del socialismo en Francia. Por consiguiente, en 1965 junto con otros partidos políticos de izquierda, ingresó en la Federación de la Izquierda Democrática y Socialista (Fédération de la Gauche Démocratique et Socialiste). Tras sus malos resultados en las elecciones parlamentarias de 1968, participó junto con otros grupos socialistas en el congreso de creación del Partido Socialista (Parti Socialiste).

«Nadie escribe desde la nada, nadie escribe si no es mezclando lo que leyó. La escritura es escritura de lecturas y no de invenciones originales.»

Jorge Luis Borges.

2.1.2. La trayectoria artística de Sembène Ousmane

Cualquier estudio crítico de la obra de Sembène Ousmane ha de tener en cuenta, no sólo las influencias que recibió, sobre todo antes de empezar su carrera artística, sino también los numerosos acontecimientos que suscitaron y mantuvieron viva su pasión por la escritura y el cine.

Durante muchos años, por una necesidad política, Sembène se vio obligado a reprimir un profundo deseo de escribir que remontaba a su infancia. Como lo apuntamos en la presentación del escritor-director, se sabe que, durante los años 30, le fascinó bastante la erudición de su tío-abuelo Abdourahmane Diop que se hizo cargo de su educación tras su expulsión del colegio. Por tanto, el autodidacta Sembène no desembarcó en Marsella como un viajero sin equipaje. Además de su legado familiar, el joven Sembène se formó por su cuenta gracias a su pasión por la lectura y el cine. Su breve paso por la escuela de Thiong y su vida adolescente en el barrio de Plateau que ubicaba la totalidad de las instituciones coloniales, le ofrecieron además numerosas oportunidades intelectuales. Sin lugar a duda, el cine fue lo que más impactó al joven Sembène, durante todos aquellos años pasados en Dakar. Muy pronto tomó consciencia de que para poder cambiar el mundo tenía, primero, que conocerlo. Aquel proyecto filosófico encaminó rápidamente sus lecturas hacia una dirección cada vez más concreta. Su breve contacto con los movimientos socio-políticos que marcaron su país después de la segunda guerra mundial, fueron para Sembène el principio de un proceso de formación política y sindical. Por esta poca preparación política, el joven activista no se vio lo suficiente capacitado para hacer frente a la élite política que encabezaba las luchas sociales de aquel momento. Así reconocía no estar a la altura de los acontecimientos de aquella época: “Je voulais leur répondre mais j’étais analphabète. Je savais que je ne pouvais pas les contrer, je manquais d’arguments. C’est pour ça que j’ai décidé de partir en France, je voulais m’instruire.”

¿Qué ciudad del mundo le convendría a un joven como Sembène en busca de una sólida formación intelectual, sindical y política con el fin de sacar a su pueblo de la opresión colonial? Sin duda alguna “Marsella la comunista” fue una de las más indicadas. Desde los años 1930, esta ciudad del mediodía francés destacó por el desarrollo repentino de la creatividad en todos los ámbitos. El fin de la segunda guerra mundial abrió una nueva etapa de la historia de Marsella. La ciudad sufrió las consecuencias de una Francia en busca de una nueva identidad en un mundo dividido en dos partes. La ex URSS controlaba la parte Este de Europa mientras Henry Truman puso en marcha el Plan Marshall cuyo objetivo era reforzar el

bloque de los países del Oeste. En Francia, el General Charles de Gaulle fundó en 1947 el movimiento político RPF (Rassemblement du Peuple Français) y se expulsó a cinco ministros comunistas del gobierno de Paul Ramadier. A raíz de esa expulsión, los comunistas caldearon el ambiente social convocando varias huelgas que, en varias ocasiones, paralizaron el país durante ese mismo año. Sembène participó en esas luchas. No fue su primer contacto directo con el comunismo ya que después de la Segunda Guerra Mundial, tuvo la oportunidad de escuchar a algunos intelectuales marxistas que se desplazaron a Dakar para difundir el mensaje de los principales ideólogos del comunismo: Marx y Lenine. En aquella época, Sembène presenció también la huelga de los ferroviarios de la compañía del ferrocarril Dakar-Níger. Esos acontecimientos despertaron en él una nueva visión política y un ideal de recuperación del poder por la clase obrera. Desde entonces, la conquista del conocimiento fue para él una condición sine qua non para cumplir ese sueño. Por todo aquello, Sembène se sentía atraído por la sección marselesa del PCF en el que veía una buena apuesta para su futuro intelectual y político. Al mismo tiempo que seguía formándose en las escuelas del partido comunista, se reunía con los viejos marineros negros para escucharles y así aprender de sus experiencias personales. Fue gracias a esos “trotamundos” que Sembène descubrió a los grandes escritores africanos y americanos de la diáspora, que aterrizaron en Marsella a principios del siglo XX. Entre ellos, destacó Claude McKay¹⁷. Fue un escritor de origen jamaicano y uno de lo que más influencia ejerció en la carrera artística de Sembène. Ambos escritores tienen trayectorias similares. Esta similitud radica principalmente en el hecho de que la novela *Banjo* de Claude McKay inspiró, unas décadas más tarde *Le docker noir*, primera obra de Sembène. La semejanza de ambos relatos suscitó varias críticas. Algunas tachaban al escritor senegalés de plagiar a su inspirador. Escrita en 1929, *Banjo*, es una novela en la que su autor cuenta su experiencia de vida en la ciudad de Marsella. Narra la historia del personaje epónimo de un músico negro y de su banda en la Marsella de los años veinte del siglo pasado.

A lo largo de su vida, y, sobre todo, durante la etapa anterior a su creación artística, Sembène vivió numerosos sucesos que fueron determinantes en su trabajo tanto de escritor como de director de cine. En 1951 mientras trabajaba como estibador en el puerto de

¹⁷ Novelista y poeta jamaicano, Claude McKay nació en 1889 en Jamaica de una familia de campesinos. Tuvo la suerte de estudiar en su país natal. En 1912 emigró a América donde vivió el racismo en su propia carne. Hizo estudios superiores en Kansas State University de 1913 a 1914. En una estancia en Londres de 1919 a 1920, descubrió los textos de Marx. Se afilió al comunismo y viajó a la ex URSS en 1922. Desde 1923 y durante los diez siguientes años vivió en Europa. Murió en 1948 en Chicago.

Marsella, se fracturó la columna vertebral en una maniobra de descarga de mercancías. Como bien lo dice el antiguo adagio: no hay mal que por bien no venga, ese accidente laboral le obligó a abandonar durante una temporada ese duro trabajo. A raíz de ese accidente, Sembène se planteó buscar una alternativa a su situación laboral. A través de Diaw Falla, el personaje principal de su primera novela, el autor desvela su alternativa en estos términos:

Reprendre son travail de docker et vivre comme un être sans âme ou choisir de devenir un intellectuel libre. Il restait des heures à réfléchir, les yeux rivés sur la page blanche, se demandant quelle nouvelle direction donner à son existence. (Sembène, 1973: 134).

De vuelta de Dinamarca donde se retiró durante su baja por accidente con la ayuda de sus compañeros de la CGT, Sembène se reincorporó, pero esta vez como controlador, un trabajo menos agotador que le permitió soportar, sin doblegarse, las largas noches de vigilia sobre los libros de la biblioteca del Partido Comunista.

Desde su accidente y todo lo que acarreó, Sembène empezó a soñar con ganarse la vida escritor, una forma de ganarse mejor la vida y de elevar su estatus social. Su despierta inteligencia y su sed de saber, le llevaron a absorber cualquier conocimiento. De hecho, fue durante sus intensas lecturas cuando descubrió a Jack London uno de los escritores socialistas más relevantes del siglo XX y cuya fue un detonante en la decisión de Sembène de hacerse artista. De algún modo la trayectoria singular del autor de *Martin Eden*¹⁸, prefiguró la de Sembène.

Nacido en San Francisco en 1876, catorce años antes de la conquista del Far West, John Griffith London más conocido como Jack London murió 1916, un año antes de la implicación de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. A Jack London le asociaban con los marginados americanos, al proletariado y a la clase social media. Era un militante socialista que se hizo escritor. A su muerte a los cuarenta años, había publicado cuarenta y una novelas, centenas de artículos y un millar de cartas. London fue el autor más vendido y más mediatizado de su época por haber forzado su destino extirpándose de la pobreza y de la delincuencia.

En cierto modo, London era para Sembène el maestro ideal de quien aprendió a forzar el destino y mejorarse individualmente mediante la escritura. Jack London fue uno de los militantes más radicales de la clase obrera americana. Destacó también por su lucha por la

¹⁸ Publicada en 1909 por Jack London, *Martin Eden* es una novela marcadamente autobiográfica que relata la lucha de un muchacho inculto por desarrollarse intelectualmente y llegar a ser un escritor de éxito.

concesión del derecho de voto a las mujeres. Ese último aspecto fue esencial para Sembène ya que la problemática de la igualdad de género es central en su obra. *Martin Eden* fue la novela que ejerció en Sembène la influencia más profunda y duradera. Es un texto que se alimenta de la experiencia de las luchas del proletariado.

En la biblioteca del Partido Comunista, había pocos libros sobre África. Sin embargo, Sembène pudo leer *Native son* (1940) de Richard Wright¹⁹ con quien no estaba de acuerdo con respecto a la imagen que transmite su obra sobre la población negra. Sembène discrepó totalmente con el planteamiento del autor de *Native son*. En una de sus declaraciones recogida por (Gadjigo, 2013: 216) argumentaba que “no estaba de acuerdo con Wright, su forma de representar a los negros no le gustaba...Bajo su pluma, no eran conscientes, se envolvían en su negrura e imitaban al Blanco.” Aunque recusaba el trato que Wright dispensó a los negros, a Sembène le interesó su lucha antirracista, una problemática que más tarde replanteó en *Le docker noir*.

A través de la escuela del Partido Comunista, Sembène descubrió a autores progresistas. Sin embargo, resultaron menos influyentes en su trayectoria. En ese templo del conocimiento, la enseñanza consistía en la aplicabilidad de la teoría marxista a la literatura. Sembène tenía bien asimilados los contenidos de esas clases magistrales. Por tanto, no tardó en hacer uso de ellos en su obra *Le docker noir* en la que uno de sus personajes, el sindicalista Alassane insta a Diaw Falla a defender sus ideales políticos: “tu aspire à devenir écrivain? Tu n’en seras jamais un bon, tant que tu ne défendras pas une cause. Vois-tu, un écrivain doit aller de l’avant, voir les choses dans la réalité, ne point avoir peur de ses idées.” (Sembène, 1973: 149).

Con respecto a su compromiso político a través de su arte, Sembène se inspiró de autores contemporáneos como John Dos Pasos, André Malraux (a quien mandó el manuscrito de *Les bouts de bois de Dieu* en redacción), Ernest Hemingway (cuyas frases cortas y concisas imitó) y Langston Hughes. Entre sus lecturas formativas figuraban también las obras del poeta comunista turco Nazim Hikmet, de Dostoievski y Camus.

¹⁹ Descendiente de antiguos esclavos negros, Richard Nathaniel Wright nació en la pobreza en 1908 en Mississipi. Fue uno de los primeros escritores negros en tener éxito a pesar de las numerosas dificultades a las que tuvo que enfrentarse. La miseria le convirtió pronto en un vagabundo precoz abocado a realizar trabajos indeseados para no morir de hambre. Como Jack London, Wright fue un adolescente curioso que descubrió el universo de los libros en las bibliotecas municipales donde leyó a Shakespeare, Víctor Hugo, Dostoievski y Edgar Allan Poe. Al tomar consciencia del misterioso poder de las palabras, decidió ponerlas al servicio de su lucha contra los prejuicios. En 1932, abandonó su estado natal para instalarse en Chicago donde se afilió al partido comunista que buscaba entre la población negra talentos ocultos y deliberadamente discriminados. En 1940 tras la publicación de su obra *Native son* rompió con el PC y en 1947 se marchó a vivir a París. Desde París viajó mucho y participó en importantes manifestaciones y visitó varios países del África negra. Murió en 1960.

A pesar de sus arraigados ideales políticos, su consolidada formación intelectual y su fe en la virtud libertadora del arte, Sembène sentía un gran vacío, un terrible silencio al darse cuenta de que su África natal era la gran desconocida. Durante sus largas veladas en las bibliotecas comunistas repletas de obras revolucionarias, no vio ningún rastro de su continente, sobre todo, del África de los obreros y de los excluidos. Así pues, no le quedó más remedio que conformarse con los escritos de los autores de la diáspora negra. Ese hecho explica por qué Sembène se sentía más afín a escritores como Richard Wright y Claude McKay que a otros contemporáneos suyos. Sin embargo, Sembène siempre descartó que la dimensión racial fuera la base de la solidaridad entre negros americanos y africanos. En repetidas ocasiones (en Ouagadougou en 1972 y en Smith College en 1990), lo recalcó en estos términos: “Ma solidarité n’est pas de race.”

Durante su etapa marselesna siempre demostró sentirse obrero antes que negro. Las decisiones políticas más importantes de su vida, Sembène Ousmane las tomó por solidaridad de clase y no tanto por motivos raciales. Su posicionamiento a favor del FLN (Front de Libération Nationale) argelino y del Viêt-minh, entre otras más causas, corroboraron los principios de la lucha que estaba llevando a cabo

Al descubrir que África estaba ausente en la totalidad de los textos de los grandes pensadores de la época, el escritor y cineasta senegalés decidió dedicar a su continente un lugar central en su vida personal e intelectual. Su principal preocupación tanto en el seno de los partidos políticos como en los movimientos asociativos, fue el destino de África. Esta inquietud viene reflejada en estas líneas:

J’étais militant de la CGT. On recevait alors une formation ; la CGT avait une bibliothèque bien fournie. La section africaine avait à sa disposition beaucoup de livres écrits par des européens avec leur propre vision de l’Afrique. Il y en avait quelques-uns aussi écrits par des africains. Mais aucun de ces écrits ne reflétait la réalité africaine. C’est ce qui m’a révolté, moi. Jusque-là c’était le mythe du bon nègre ; nulle part on ne voyait l’image d’un africain responsable de son destin. C’est ce coup de tête qui m’a poussé à écrire. (Niang, 1996:116).

El contacto de Sembène con los intelectuales franceses y del mundo en general le permitió adquirir un valioso bagaje intelectual. A lo largo de su carrera de novelista y director, Sembène se empeñaría en aplicar estos conocimientos a la realidad africana. Si se esforzaba tanto en ser escritor no sólo era por salir de su miserable situación laboral sino también por desempeñar un papel de concienciación que ayude a su pueblo a deshacerse del

yugo de la colonización. Para ver su sueño hacerse realidad tuvo que emprender un largo y duro recorrido al igual que otras generaciones de escritores africanos que le precedieron.

Desde 1920, poco tiempo después de la llegada de los primeros estudiantes, muchos escritores africanos ya se habían afincado en Francia. Aunque París era el destino principal, para la mayor parte de ellos, Marsella era de paso obligatorio, por lo que Sembène la acuñó “la puerta de África”.

En París, la mayoría de esos estudiantes y escritores residían en el barrio conocido como “Le Quartier latin”. A lo largo del tiempo, las relaciones interpersonales obedecían al tribalismo y al sistema de clanes establecidos por los diferentes grupos étnicos del barrio, por lo que empezaron a surgir serios problemas de convivencia. Para poner fin a todo eso, en 1945, un grupo de estudiantes negros entre los cuales el martiniqués Aimée Césaire, el guayanés Léon Gontrans Damas y el senegalés Léopold Sédar Senghor, decidieron crear la revista, *L'Étudiant noir*. Fue un mensual corporativo y reivindicativo cuyo objetivo era acabar con el tribalismo y el sistema de clanes, que estaban al origen de todos los conflictos en el principal barrio inmigrantes. Como requisito imprescindible para ser miembro de la revista, sus impulsores exigían a los candidatos dejar de lado las consideraciones relacionadas con su tribu o clan y actuar como un estudiante negro, una condición que compartían todos.

Dos años después de la creación de *L'Étudiant noir*, exactamente en noviembre de 1947, Alioune Diop²⁰ fundó *Présence Africaine*, una revista literaria y cultural que se convirtió en una editorial desde 1949. Tribuna, movimiento o red, la revista funcionó como una herramienta de difusión que permitió a los intelectuales y escritores negros reivindicar sus identidades culturales e históricas, negadas por el contexto colonial. Para conseguir su originalidad y lograr su modernización, el fundador contó con la buena voluntad de un comité de patrocinadores, formado principalmente por André Gide, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Emmanuel Mounier, Michel Leiris entre otros. A eso escritores y pensadores, se sumaron personalidades como Aimée Césaire, Richard Wright, Léopold Sédar Senghor, etc.

Pese a que no formó parte de los patrocinadores de la revista, Sembène seguía muy de cerca sus actividades en calidad de miembro de la FEANF. Había leído la mayoría de sus publicaciones, sobre todo, los textos de los pioneros de la literatura francófona africana. Entre ellos, se interesó más por los escritos de Amadou Ndiaye Dugay Clédor (1886-1937),

²⁰ Alioune Diop (1910-1980). Intelectual y político senegalés. Fue funcionario en la AOF. Ejerció de profesor en prestigiosas escuelas tanto en la metrópoli francesa como en sus colonias africanas. Fue militante de la SFIO y ocupó varios cargos públicos entre los cuales: jefe de gabinete del Gobernador general de la AOF en 1945 y senador de la IV República francesa de 1946 a 1948.

Amadou Mapathé Diagne (1890-1976), Bakary Diallo (1892-1980), Ousmane Socé Diop (1911-1961), Léopold Sédar Senghor (1906-2002), Abdoulaye Sadjí (1910-1961) y Alioune Diop (1910-1966). De hecho, sintió una particular admiración por Ousmane Socé Diop cuyos cuentos consideraba los únicos que restituían con profundidad la cultura y las pulsiones del pueblo africano.

En cambio, Sembène criticó duramente a las figuras más destacadas de la africana de aquel entonces, particularmente a los fundadores de la *Negritud*, un movimiento político, ideológico y literario impulsado en los años treinta por un grupo de estudiantes negros afincados en París entre los cuales destacaron el senegalés, Léopold Senghor, el martiniqués Aimée Césaire y el guayanés, Léon Gontran Damas. A estos precursores de la Negritud, Sembène reprochó las actitudes victimistas que adoptaron ante el mundo occidental al que transmitían el mensaje de un pueblo africano oprimido, dejando de lado su potencial cultural e histórico. Llegó incluso a tildarles de negros limitados y acomplejados por ser rechazados por la cultura occidental. Pese a que fue muy crítico con sus precursores, entendió que su movimiento fue útil en el contexto colonial.

De la misma forma que rechazó la aproximación asimilacionista de la clase política africana, alineándose a las tesis radicales del PAI (Parti Africain pour l'Indépendance), en el plan cultural, se distanció de lo que consideraba como el existencialismo del movimiento literario de la *Negritud*. Tanto en África como en las Antillas, Sembène compartía las perspectivas de escritores como Mongo Beti y Ferdinand Oyono, así como las tesis de Frantz Fanon, Aimé Césaire y Amílcar Cabral.

Sembène conoció a Patrice Lumumba en la sede parisina de la editorial *Présence Africaine*. Al escritor y director senegalés no sólo le influenció ese político congoleño, sino que, en cierto modo, fue gracias a un viaje que efectuó en 1961 a su país, en concreto por el río Congo, cuando tomó la decisión de emprender una carrera cinematográfica. A lo largo de su larga y fecunda carrera destacó su ambición de ser el mensajero del pueblo africano y de todos los seres humanos en sufrimiento. Fue por ese mismo afán de hacerse el portavoz de los olvidados por la historia como se interesó por la expresión cinematográfica en un contexto de analfabetismo crónico de su continente. Después de una corta estancia en los estudios Máximo Gorki de Moscú donde recibió una formación en técnicas cinematográficas de la mano de Mark Donskoï, Sembène volvió a Senegal con una vieja cámara de 35 mm. Desde entonces empezó su carrera cinematográfica de medio siglo, compaginándola con la de escritor.

Una década después de su fallecimiento en junio de 2007, el legado de Sembène, una obra monumental de una veintena de producciones cinematográficas y una decena de

literarias, ha hecho del escritor y cineasta senegalés una de las figuras intelectuales más destacadas de su generación. A la vista de los numerosos reconocimientos de su obra cinematográfica, no cabe duda que Sembène debe su notoriedad internacional al séptimo arte. Contrariamente a lo que podría parecerse a una resignación, contra su voluntad, Sembène vio cómo con el paso del tiempo, su talento de cineasta eclipsaba el de escritor. Ese giro en la perspectiva artística del escritor responde a su pragmatismo según sus propias palabras recogidas por su biógrafo oficial en el siguiente párrafo:

Dans la situation actuelle d'analphabétisme en Afrique, le cinéma est plus pratique que le roman. Avec le cinéma, en un soir, je touche plus de gens qu'un prédicateur à la mosquée ou à l'église ou un politicien dans un meeting. Mais le cinéma nous rend tous bêtes ; il bouche notre horizon, nous coupe l'imagination et nous enferme. Avec la littérature, on a plus de liberté. On peut toucher les pages, s'arrêter, retourner en arrière ; la littérature nous fait sentir les choses. Personnellement, je préfère la littérature au cinéma. (Gadjigo, 2013: 204).

Consciente del elevado nivel de analfabetismo de su continente y de la potencia de la imagen, Sembène decidió ampliar su medio de expresión recurriendo al cine sin renunciar a la literatura. Si para él, sus películas le permitían llegar a un mayor público, en cambio sus textos otorgaban a sus lectores más libertad para pensar, razón por la cual, siempre mostró su predilección por la literatura. Al compaginar ambos medios, el escritor y cineasta se aseguró poder llevar a cabo la defensa y concienciación de los más desfavorecidos.

2.1.3. La obra del autor

La obra general de Sembène es un valioso legado artístico de un total de veintisiete textos de los cuales diez literarios y diecisiete fílmicos. Por tanto, es una obra con dos vertientes: una literaria y otra cinematográfica. La carrera artística del escritor y cineasta empezó en Francia en los años 50 con la publicación en 1956 de su primera novela, *Le docker noir*. Sin embargo, este mismo año y unos meses antes, ya se vislumbraba el talento literario de Sembène con la publicación de su poema: “Liberté” en la revista *Action poétique*.

Como ya lo explicamos en páginas anteriores, la decisión del estibador de emprender una carrera como novelista tuvo como detonante su accidente laboral ocurrido en 1951 mientras trabajaba de en el puerto de Marsella. Al cabo de dos años y a duras penas, Sembène pudo publicar su primer manuscrito De hecho, una vez finalizada la redacción tuvo que recurrir a dos amigas comunistas Odette y Ginette, a quienes dedicó la edición original, para corregir la ortografía, la gramática y la forma. En 1955 el manuscrito estaba listo para ser editado, pero Sembène no disponía del dinero necesario para su publicación. De hecho, fue gracias a su indemnización por un accidente laboral, que Sembène pudo hacer frente los gastos de edición de su manuscrito y así pues, conseguir que un año tras su finalización se publicara en la editorial Debresse una primera tanda de 3000 ejemplares que se agotaron en un tiempo récord.

Cabe recordar que pese a la gravedad del accidente laboral que sufrió Sembène mientras trabajaba como estibador en el puerto de Marsella, la patronal se negó a indemnizarle según le correspondía por ley. Ante este desamparo, la CGT en la que militaba se hizo cargo del caso para obligar a su empresa a desembolsar la tercera parte de la indemnización que le tocaba.

Antes de su estreno como escritor Sembène ya se había codeado con el mundo del arte apareciendo en 1953 como figurante en la película del cineasta comunista Paul Carpita, *Le Rendez-vous des quais*. En ella el director denunciaba el colonialismo francés en Indochina. En la misma lógica Sembène participó activamente en la huelga convocada del 13 al 21 de julio de 1954 contra la guerra de Indochina. Poco después de publicar su primera novela, el escritor participó en el Primer Congreso de los escritores y artistas negros, organizado ese mismo año en París y a raíz del cual fue elegido Secretario General de los trabajadores negros en Francia.

En su segunda novela, *Ô pays mon beau peuple!*, publicada en 1957 en las ediciones Amiot Dumont, Sembène ya presagiaba su vuelta a Senegal a través de Oumar Faye, el protagonista del relato, que tras una larga estancia en Europa por motivos de la segunda

guerra Mundial decidió retornar a su pueblo natal. Poco antes de publicar su segunda novela, Sembène creó en 1957, la sección del PAI (Parti Africain Pour l'Indépendance). El año siguiente, en calidad de militante del PCF viajó a Praga donde estuvo de prácticas durante un mes. En 1959, Sembène participó en el segundo Congreso de los escritores y artistas negros celebrado esta vez en Roma. La tercera novela de Sembène, *Les bouts de bois de Dieu* que, según muchos críticos literarios, es su obra maestra, se publicó en 1960 en las ediciones, Le Livre Contemporain. Ese mismo año el escritor renunció a su nacionalidad francesa, puso fin a su militancia en el PCF, así como a todas las formaciones políticas de las que era miembro y volvió a Senegal. Dos años publicó en 1962 en la editorial Présence Africaine, su primera recopilación de relatos cortos, *Voltaïque* seguido de *La Noire de...*

De 1961 a 1962, tras varios intentos fallidos, Sembène obtuvo una beca para recibir formación en técnicas cinematográficas en los estudios Máximo Gorki en Moscú de la mano de dos grandes cineastas rusos, Marc Donskoï y Guérassimov. Al año de regresar de su breve formación en cine, realizó en 1963 su primer cortometraje, *Borom Saret* película con la que consiguió su reconocimiento oficial como cineasta ya que antes realizó, *L'Empire Songhaï*, un documental histórico que le encargó el gobierno maliense.

De hecho, esta primera cinta del cineasta fue galardonada en el Festival de Tours en Francia, con “Le Prix de la première œuvre”. Escritor y cineasta desde entonces, Sembène publicó en 1963, *L'Harmattan*, su cuarta novela y la primera tras su regreso definitivo a Senegal. Ese mismo año realizó su segundo cortometraje, *Niaye*, película con la que ganó el Premio CIC de Tours en Francia y fue galardonado con “Mention spéciale” en Lucarno en Suiza. En 1966, en las ediciones Présence Africaine, publicó su segunda recopilación de relatos cortos, *Vehi-Ciosane* seguido de *Le Mandat*. Ese año fue decisivo en la carrera cinematográfica de Sembène ya que fue entonces cuando realizó su primer largometraje, *La Noire de...*, película que le consagró primer cineasta del África subsahariana y con la que ganó varios premios. Estos galardones son: Premio Jean Vigo en Paris, Gran Premio del Festival Mundial de las Artes Negras en Dakar, Tanit d'or en las Jornadas Cinematográficas de Cartago en Túnez y el Premio de la puesta en escena en el Festival del Film de los “Países no alineados y en desarrollo” de Pyongyang en Corea del norte.

En 1967, Sembène fue miembro del Jurado del Festival de Cannes. El año siguiente gracias a una ayuda económica de 300.000 francos CFA, prometidos por André Malraux con motivo del Festival Mundial de las Artes Negras de Dakar, con el fin de ayudar al cine africano, Sembène realizó su segundo largometraje, *Mandabi*. La cinta fue galardonada con el Premio Especial del jurado en Venecia, Italia y por el Primer Premio Philadelphia Black Film

Festival en Estados Unidos. Ese mismo año 1968, fue presidente del jurado de las Jornadas Cinematográficas de Cartago.

En 1969, estrenó sus dos primeros documentales. El primero, *Traumatisme de la femme face à la polygamie* fue realizado para el programa, “3 colonnes à la Une” de la televisión francesa. El segundo documental fue *Les dérives du chômage* realizado también para la misma cadena. Ese año, Sembène fue cofundador de la semana del Cine de Ouagadougou y de la FEPACI (Fédération Panafricaine de Cinéastes).

En 1971, Sembène fue galardonado con el Premio literario afroasiático, Premios Lotus en Cairo, Egipto y realizó dos películas: *Taaw y Emitaï*. La primera es su tercer cortometraje con el que ganó el Premio Lion d’Or d’Asmara en Addis-Abeba, Etiopía, mientras la segunda película es su tercer largometraje galardonado por el premio Ours d’Argent, el segundo Premio del Festival de Moscú y el primer Premio afroasiático de Tachkent, ex URSS.

En 1972, Sembène realizó su tercer documental, *Basket Africain aux Jeux Olympiques de Munich* y un año después, en 1973, publicó *Xala*, su quinta novela en las ediciones Présence Africaine y estrenó su último documental, *L’Afrique aux Jeux Olympiques*. En 1974, se estrenó el cuarto largometraje del cineasta con el que ganó el Premio Especial Karlovy-Vary en ex Checoslovaquia. En el año 1975, Sembène fue miembro del jurado del Festival de Cine de Moscú, el año siguiente, en 1976 llevó a la pantalla su quinto largometraje, *Ceddo*, galardonado por el Premio Especial del Festival de Los Ángeles en California. En 1977 el escritor y director senegalés fue miembro del jurado del Festival de Cine de Berlín. Cuatro años más tarde, en 1981, publicó su sexta y penúltima novela, *Le dernier de L’Empire* en las ediciones L’Harmattan. Esta obra es una sátira de política-ficción en la que Sembène denuncia la incompetencia y los abusos de poder de las élites gobernantes africanas. Particularmente el autor critica con dureza los veinte años del régimen del primer presidente de la República de Senegal después de su independencia en 1960. Es decir, el poeta y político senegalés Léopold Sédar Senghor quien dimitió un año antes de la publicación de la novela, concretamente el 31 de diciembre de 1981 dejando el poder a su primer ministro Abdou Diouf quién juró su cargo como segundo presidente del país el 1 de enero de 1981. Ese mismo año, Sembène participó en dos citas cinematográficas importantes como presidente del jurado. La primera fue el Festival de Cine de Nueva Delhi en la India y la segunda el FESPACO (Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou). Dos años más tarde, en 1983, el cineasta participó en la Mostra de Venecia en Italia como miembro del jurado, cargo que repitió el año siguiente en el Festival de Rio de Janeiro en Brasil. Ese año coincidió con la creación en Senegal de la SNPC (Société Nouvelle de Promotion

Cinématographique). En 1987, Sembène publicó su tercera y última recopilación de relatos cortos, *Niiwam* suivi de *Taaw*. En 1988 realizó su sexto largometraje, *Camp de Thiaroye* con el que ganó varios premios: Gran Premio Especial del jurado en la vigésima quinta Mostra de Venecia, Premio de UNICEF, Premio Cine Nuovo, Premio juventud y cine, Premio Especial del jurado en las Jornadas Cinematográficas de Cartago y el Premio de la OUA (Organisation de l'Unité Africaine). En 1989 en el FESPACO, Sembène fue galardonado con el Premio de los Pueblos Negros. En 1990 fue miembro del jurado en el Festival "Rencontre des Mondes" en Finlandia. El año siguiente en el FESPACO, de nuevo fue recompensado por el Premio "Afrique en Création". En 1992, realizó su séptimo largometraje *Guelwaar*, galardonado con el Premio Leyenda Viviente en el National Black Arts Festival de Atlanta. En 1993 ganó del Gran Premio del presidente de la República de Senegal para las Letras y le rindieron un homenaje el Ministerio de la Cultura de Burkina Faso y el Secretario General de la FEPACI (Fédération Panafricaine de Cinéastes) por sus treinta años dedicados al cine. En 1996, por segunda vez (la primera fue con el cortometraje *Taaw*, 1971), Sembène pasó su largometraje *Guelwaar* (1992) del cine a la literatura publicando la novela del mismo nombre en 1996. Fue su última producción literaria. Sin embargo, siguió con el cine poniendo en pantalla su último cortometraje, *Heroïsme au quotidien* en 1999. Un año más tarde en el 2000, realizó la primera parte de una trilogía estrenando su largometraje *Faat Kiné* y en el 2004, la obra filmográfica de Sembène y la artística en general, finalizó con *Moolaadé*, la segunda parte de esa trilogía. Con ese último largometraje se llevó el Premio "Un certain regard" en el Festival de Cannes y el Premio Especial del Festival de Chicago. El escritor, cineasta, guionista y actor senegalés no pudo terminar la última parte de su trilogía que según algunos críticos habría titulado *La confrérie des rats*, ya que murió el 9 de junio del 2007 en Dakar. Pero entretanto, en el 2005 fue galardonado con el premio "Carrosse d'Or" en el Festival de Cannes donde impartió una lección de cine. Ese mismo año recibió el premio del Ministerio de Sanidad de Burkina Faso con motivo del FESPACO. En 2006 fue elevado al rango de "Trésor humain vivant", una distinción con la que el gobierno senegalés quiso reconocer su dilatada trayectoria, mientras las autoridades francesas le concedieron la más conocida e importantes de sus distinciones, La Legión de Honor. En 2007, poco después de su muerte, la Fundación ECOBANK creó el Premio Especial Ousmane Sembène con motivo de la vigésima edición del FESPACO.

2.1.4. El contexto literario y fílmico

2.1.4.1. El contexto de la obra literaria

Desde su choque con la conquista colonial, la sociedad africana vive una especie de aceleración de su historia, una realidad que varios novelistas africanos como Sembène Ousmane se empeñan a representar con la mayor exactitud a través de sus obras. Varios acontecimientos han ido conformando la historia socio-política de todo un pueblo, el africano. De estos acontecimientos, los que mencionamos a continuación, nos parecen más relevantes con respecto a nuestro estudio.

En 1939 estalló la Segunda Guerra Mundial por lo que se repitió la historia de 1914-1918 ya que los colonizados tuvieron que combatir de nuevo al lado de sus colonizadores. Si estas dos guerras tuvieron una consecuencia positiva para el continente africano fue sin duda porque no sólo ayudaron a los africanos a tomar consciencia de su situación y a sentir la necesidad de poner fin a la dominación colonial. El despertar de la consciencia negra surgió de la Primera Guerra Mundial. En los campos de batalla, los combatientes africanos se dieron cuenta de que nada les diferenciaba de sus compañeros blancos a la hora de enfrentarse a las balas enemigas, al frío, al hambre, etc., y que la muerte no entendía de color, de orígenes o de clase social. Fue cuando empezó la desmitificación del hombre blanco por el negro que desde entonces ya no lo veía como un ser superior sino como uno más con sus propias características por lo que el trato y las relaciones entre colonizado y colonizador, pasaron a ser de igual a igual. La Segunda Guerra Mundial y en concreto la participación de los combatientes africanos en la liberación de Francia de la ocupación nazi, inspiró a los africanos en su lucha por la emancipación de su continente. Al finalizar el conflicto unos ex combatientes africanos junto con intelectuales africanos formados en Francia entre los cuales, Lamine Senghor, Thiémoko Garan Kouyaté y Emile Faure, impulsaron unas acciones políticas cuya finalidad era la emancipación de las colonias africanas. Las repercusiones del movimiento fueron inmediatas. En 1946, la administración colonial francesa se vio obligada a dar un paso en la evolución de sus colonias, sustituyendo el Imperio francés por la Unión Francesa²¹.

²¹Durante el Imperio Francés, el régimen del indigenismo sometía a la población autóctona a un estatuto jurídico de inferioridad. Al pasar del Imperio Francés a la Unión Francesa, la Asamblea Nacional adoptó en 1946 la ley conocida como “loi Lamine Guèye” mediante la cual abolió el indigenismo. La Constitución Francesa adoptada por consiguiente estipulaba que junto con Francia los territorios de Ultramar formaban una Unión basada en igualdad de derechos y obligaciones, sin distinción de raza ni de religión.

En el ámbito de la creación literaria africana, el movimiento tuvo también un gran impacto. De hecho, fue determinante en la concreción de las tareas asignadas al escritor africano cuya misión en aquel contexto era crear obras literarias en las que se concienciaba a los africanos sobre la urgencia de librarse del yugo colonial y de todo lo que conllevaba con respecto a la alienación cultural y política. En esa dinámica surgió en los años treinta del siglo pasado en París el movimiento de la Negritud, fundado por Senghor, Césaire y Damas. La Negritud otorgaba una forma de ser propia a los africanos y sus descendientes (los continentales y los de la diáspora esclavista en América y Europa) y dignificaba esa cualidad. Sin embargo, cabe recordar los antecedentes de ese movimiento. El primero en pensar la Negritud en su totalidad y especificidad fue W.E.B. Dubois cuyo libro, *Âmes noires* (1903), denunciaba la escandalosa situación en la que vivían los negros estadounidenses. Pensador y hombre de acción, Du Bois ya manifestaba la necesidad de borrar de la mente de los blancos y de los negros la imagen estereotipada del hombre negro considerado como un ser inferior, inconsciente y tarado. Por tanto, fundó la Asociación Nacional de Gente de Color y la revista *The Crisis* en la que llevó a cabo una acción política susceptible de influenciar las opciones del gobierno americano con respecto al trato reservado al colectivo negro. Por esos motivos, críticos como Lilyan Kesteloot consideran a Du Bois como el verdadero padre de la Negritud. De hecho, por medio de Marcus Garvey y sobre todo de la “négro-rennaissance”²², Dubois influenció profundamente a Léopold Sédar Senghor y a sus amigos. En su obra *La littérature nègre* (1999), el crítico francés Jacques Chevrier cita un artículo de la revista *Présence africaine* número 78 del año 1971, en el que uno de los principales precursores del movimiento de la Negritud reconocía la influencia recibida de los impulsores de “la négro-rennaissance” o el renacimiento de Harlem. Lo hacía en estos términos :

Au Quartier latin, dans les années 30, écrit Léopold Senghor, nous étions sensibles, par-dessus tout, aux idées et à l’action de la négro-rennaissance dont nous rencontrions à Paris quelques-uns des représentants les plus dynamiques...Pour moi je lisais régulièrement *The Crisis*...mais aussi *The journal of Negro History* qui consacraient de nombreux articles à la connaissance de l’Afrique. Mais mon livre de chevet, c’était *The new Negro*, “l’anthologie. [...] Les poètes de la négro-rennaissance qui nous influencèrent le plus sont Langston Hughes et Claude MacKay,

²² “La négro-rennaissance” conocida también como el renacimiento de Harlem fue un movimiento artístico surgido en los años 1920 en el seno de la comunidad de afroamericanos residentes en Harlem, Nueva York. La música jazz, la literatura y la pintura resaltaron como principales componentes entre las creaciones artísticas de ese movimiento. Las obras *Harlem Shadows* (1922) de Claude MacKay, *Cane* (1923) de Jean Toomer, y *Confusion* (1924) de Jessie Fauset fueron los cimientos literarios que lanzaron la “négro-rennaissance”.

Jean Toomer et James Weldon Johnson, Stirling, Brown et Frank Marschall Davis. Ils nous ont prouvé le mouvement en marchant, la possibilité d'abord en créant des oeuvres d'art de faire reconnaître et respecter la civilisation négro-africaine (Chevrier, 1999 :36).

El objetivo de “la négro-rennaissance” era generar autoestima entre la población negro-americana culturalmente oprimida desde los tiempos de la esclavitud. Tras el fracaso del movimiento, muchos jóvenes se exiliaron a Europa, en concreto a Francia. Así pues, Jean Tomer, Countee Cullen, Claude MacKay y algunos otros se instalaron en París. Entre ellos destacó Claude Mackay que ya mencionamos en páginas anteriores. Su novela *Banjo* (1929) tuvo tanto éxito que se convirtió en el libro de cabecera de los estudiantes africanos y antillanos de París. Por ello, en palabras de Léopold Sédar Senghor citado por (Chevrier, 1999 :37) el movimiento del que era co-fundador surgió en Estados Unidos. Así lo recalca uno de sus pioneros : “C'est ainsi qu'au sens général du mot, le mouvement de la Négritude (la découverte des valeurs noires et la prise de conscience pour le Nègre de sa situation) est né aux Etats-Unis d'Amérique.”

Hay que recordar que el continente africano no esperó el acceso a la soberanía de sus Estados para testificar de su problemática a nivel novelesco. Sin duda alguna, el precursor y padre de la novela negro-africana de expresión francesa es René Maran. En 1921, su novela, *Batouala*, galardonada por el Premio Goncourt, provoca un verdadero escándalo para la administración colonial por sacar a luz los estragos causados por una explotación mercantil descontrolada en los territorios de Oubangui-Chari (actual República Centroafricana). Después de las agitaciones ocasionadas por el “caso” René Maran, surgió la gran epifanía poética negra de los años 1939 a 1950 que pareció aniquilar cualquier producción de novelas.

En el sentido más preciso y restrictivo del término, la negritud fue un movimiento creado en París hacia el año 1935 alrededor de la revista *L'Étudiant noir*, dirigida por Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire y Léon Damas. Fue la reacción de una minoría de intelectuales y políticos africanos profundamente marcados por la influencia occidental. El término negritud evocaba el sentimiento de frustración experimentado por el negro en un mundo donde se sentía ofendido y alienado por el color de su piel. La negritud fue también una reacción a la situación colonial de África antes de 1960 fecha de la independencia de la mayoría de sus antiguas colonias. Por último, la negritud tuvo sus fronteras que coincidían con las de la ex África occidental francesa. Reconocida y reivindicada por los escritores negros de expresión francesa, la negritud fue, en efecto, rechazada por sus colegas anglófonos.

Los escritores africanos de aquel entonces, sobre todo los protagonistas de la negritud optaron por la expresión poética debido fundamentalmente a dos razones. La primera responde a una necesidad profunda experimentada por los poetas africanos. La poesía tal como una pasión de dolor, era la única capaz de exteriorizar el sentimiento de indignación de millones de hombres alienados por un sistema caracterizado por su negacionismo cultural hacia todo un pueblo. La segunda es relativa a la incapacidad de la censura de desentrañar las intenciones subversivas de la poesía, aunque su misión principal era controlarla. Sin embargo, en torno a los años 54, a la explosión lírica de la negritud, le sucedió una importante corriente novelística, la novela negro-africana de expresión francesa, por lo que muchos críticos literarios se preguntaron por qué las patéticas voces de Aimée Césaire, Léon Gontran Damas y Léopold Sédar Senghor se callaron de repente dejando el libre paso a destacados novelistas como Mongo Beti, Camara Laye, Cheikh Hamidou Kane o Sembène Ousmane. Esa irrupción de la novela en el horizonte literario de los escritores africanos se debió sin duda al carácter esencialmente funcional de la prosa y a que hacía falta unos novelistas para intentar rendir cuenta y analizar la nueva sociedad en construcción que, de todas las artes, después del cine, la novela contribuye estrictamente a los fenómenos sociales que se encarga de descifrar y desvelar.

Esa efervescencia de ideas políticas, sociales y literarias difundidas a través de la revista *Présence Africaine*, contribuyó en la evolución de la situación colonial en el África negra. En efecto, en 1956 fue aprobada y aplicada la ley de bases conocida como “Loi Gaston Defferre” mediante la cual fueron creados, asambleas y ejecutivos territoriales permitiendo la evolución de las colonias hacia la independencia. Dos años más tarde, se celebró el referéndum del 28 de septiembre de 1958 mediante el cual el general Charles de Gaulle proponía a los africanos elegir entre independizarse o asociarse con Francia en el marco de la Comunidad franco-africana. Esa segunda opción era una nueva fórmula de la Unión Francesa que permitía al presidente de la Francia Libre encauzar el movimiento de las colonias hacia la independencia. En 1960, dos años después de la celebración del referéndum, los territorios africanos se independizaron.

En esta misma dinámica de lucha por la emancipación se celebraron dos congresos de los escritores y artistas negros. El primero en París en 1956 y el segundo en Roma en 1959. Esos encuentros que contaron con la participación de grandes escritores como Sembène Ousmane, destacaron por el carácter tanto político como cultural de los debates abordados. Desde aquel entonces hasta la soberanía del continente, la creación literaria africana estaba enfocada hacia una acción política cuyo principal objetivo era fomentar la emancipación de

un pueblo oprimido. Con la emancipación de las antiguas colonias francesas, los novelistas africanos hicieron su salida masiva a escena.

Además del cine, parece que, de todas las demás expresiones artísticas, la novela es la que procede de los fenómenos sociales que pretende a la vez traducir y dar a conocer. Ya en el prólogo de su obra *Rojo y negro* (1830), el escritor francés Stendhal decía que “una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino”. A esta función de testimonio del paisaje social, se suma otra mucho más importante que es el deseo de las personas en situarse en una continuidad histórica y por consiguiente hallar en el relato novelístico sus preocupaciones más concretas. Acto de sociabilidad por excelencia, en un momento dado, la novela es la manifestación clara de cómo un determinado grupo toma conciencia de su situación de existencia. A lo largo de su trayectoria, Sembène se empeñó en que sus textos desempeñaran estas funciones.

La joven literatura africana de expresión francesa, ha suscitado mucho interés por parte de sus críticos que, en repetidas ocasiones, han intentado recrear su historia apoyándose, sobre todo, en la producción novelística. Entre los trabajos publicados en este marco, destaca el del senegalés Madior Diouf, profesor de letras en la Universidad de Dakar. En su tesis doctoral presentada en 1991 bajo el título: *Les formes du roman negro-africain de langue française 1920-1976*, distingue para la novela africana de expresión francesa tres principales etapas comprendidas entre 1920, fecha de la publicación de la primera novela africana hasta 1976 y que abarcan trece corrientes literarias. Así aparecen estas corrientes agrupadas y repartidas en función de la etapa a la que pertenecen.

La etapa de 1920-1954 agrupa cuatro corrientes: la novela de costumbres modernas, la novela de la aventura europea, la novela histórica, la novela autobiográfica, al igual que la de 1954-1960 cuyas corrientes son: la novela anticolonialista, la novela de costumbres modernas, la novela histórica, la novela de la aventura europea. En cuanto a la etapa de 1960-1976 consta de cinco corrientes: la novela de la aventura europea, la novela histórica, la novela autobiográfica, la novela del “enjuiciamiento de la independencia, la novela de las costumbres modernas o de la vida africana.

El segundo trabajo que nos ayuda a inscribir los textos de Sembène en las diferentes corrientes literarias de la novela negro-africana de expresión francesa es la obra *La littérature*

nègre del crítico francés Jacques Chevrier²³. En ella, distingue cinco principales corrientes literarias para la novela africana de expresión francesa: las novelas de protesta, las novelas históricas, las novelas de formación, las novelas de la angustia y las novelas de la desilusión.

Mientras el crítico senegalés se decanta por establecer varias corrientes literarias para la novela africana de expresión francesa, basándose en los períodos claves de la producción novelística africana, el francés parte del hecho de que no sólo existen denominadores comunes entre muchas de las corrientes del senegalés, por pertenecer a la misma etapa política del continente africano, sino que, dentro de esta etapa, las novelas publicadas comparten la misma perspectiva y los mismos contenidos. Por tanto, decide catalogar las corrientes en cinco principales en vez de trece.

Dado que en esta fase de nuestro trabajo se trata más bien de analizar los contenidos de los relatos literarios de Sembène Ousmane, la estructuración que establece Jacques Chevrier respecto a las corrientes literarias de la novela africana de expresión francesa nos parece ajustarse mejor a nuestra dinámica de análisis. Por tanto, inscribimos las cuatro novelas de nuestro corpus literario en dos de las cinco principales corrientes establecidas por Jacques Chevrier.

²³ Catedrático de estudios francófonos en la universidad de Paris IV, Jacques Chevrier dirige al mismo tiempo el Centro Internacional de estudios francófonos de la Sorbona y es el responsable del jurado del Gran Premio literario de África negra. En 1999 publicó en la editorial Armand Colin, su obra crítica *La littérature nègre*.

2.1.4.1.1. Las novelas de la protesta

La última década de los años 50 fue marcada por la lucha de los escritores africanos por la emancipación de su continente. La novela fue un arma poderosa en ese combate. Para ello tenía que ser realista y mostrar con claridad los mecanismos de la explotación económica, de la opresión política y de la alienación cultural. El trabajo de los novelistas se centró más bien en el ámbito cultural ya que la explotación económica fue menos propicia para una puesta en forma novelística que el pernicioso fenómeno de la aculturación. El saqueo de las culturas tradicionales africanas por la política asimilacionista del régimen colonial se convirtió en la temática central de las novelas que protestaban con la colonización. La mayoría de las novelas que conforman la corriente de *las novelas de la protesta* fueron meditadas y concebidas antes de las independencias africanas. Reflejaban el malestar y el descontento de un pueblo sometido a una cultura occidental que rechazaba y cuyas consecuencias se percibían tanto a nivel individual como comunitario. Impulsada por el escritor camerunés Eza Boto con su novela *Ville cruelle* (1954), la corriente destacó por el carácter contestatario de los textos de sus integrantes *Le docker noir* (1956) y *Les bouts de bois de Dieu* (1960) forman parte de *las novelas de la protesta*. Si en la primera, el protagonista Diaw Falla es el que más sufre las consecuencias del sistema colonial, en la segunda, las víctimas más perjudicadas son los trabajadores del ferrocarril Dakar-Níger y sus familiares. Es decir, toda una clase social, la obrera en este caso.

En ambos relatos Sembène parte de una situación vivida directa o indirectamente para denunciar una serie de injusticias sociales relacionadas con la administración colonial: el racismo, la corrupción, la explotación laboral y la violencia, que desembocan en la exclusión de los más vulnerables.

2.1.4.1.2. Las novelas de la desilusión

Después de las independencias africanas, el discurso de los novelistas africanos de habla francesa ya no se centraba exclusivamente en las relaciones entre opresores y oprimidos sino en la realidad sociopolítica del continente en una etapa particular de su historia. Tras unos quince años de independencia y de euforia popular, empezaron a emerger el ojo crítico y la pluma acerba de los intelectuales africanos. En efecto se publicaron los primeros textos que denuncian la mala administración de los Estados Africanos recién independizados. De hecho, a partir de los años 80, los novelistas comenzaron a echar una mirada lúcida, crítica e incluso cínica sobre una realidad sociopolítica y económica que iba a contra corriente de sus deseos: las desviaciones políticas y sociales desestructuraban poco a poco el continente negro

provocando en muchos países graves disturbios. Paradójicamente esos disturbios, muchas veces caóticos, beneficiaron a la literatura ya que el escritor era un testigo privilegiado que podía abordar con toda libertad ese fenómeno social. Varios novelistas destacaron en una producción literaria cada vez más abundante.

Fue una corriente cuyas obras destacaron por la denuncia de las injusticias, las desigualdades, la demagogia, el despilfarro y el despotismo protagonizados por la élite política africana que sucedió en el poder a los colonos occidentales. Los textos publicados en ese marco mostraban cómo las esperanzas suscitadas por la soberanía del continente se esfumaron en poco tiempo, causando una gran frustración entre la población africana. Los dos últimos textos de nuestro corpus literario, *Xala* y *Le dernier de l'Empire* se inscriben en esta línea. En ambas novelas, la incompetencia, la arrogancia y la falta de sensibilidad de los dirigentes con respecto al resto del pueblo son los desencadenantes de la decadencia de sus poderes. En *Xala*, Sembène carga contra la burguesía comerciante y política de un Senegal recién independizado. De hecho, en varias ocasiones la caricaturiza. A través del personaje de El Hadji Abdou Kader Bèye, maltrata sin piedad a una clase acomodada formada por negociantes ricos, materialistas e incultos. Estos burgueses cuya malignidad destaca en el relato de *Xala* reciben el mismo trato que los políticos corruptos cuya mezquindad Sembène delata en *Le dernier de l'Empire*. Tanto la burguesía comerciante como la élite política denunciadas en ambos relatos, son arribistas sin escrúpulo, que fomentan la corrupción y la inestabilidad ocasionando la decadencia de la sociedad.

2.1.4.2. El contexto de la obra fílmica

2.1.4.2.1. Origen y evolución del cine africano

Los orígenes del cine de África no se remontan a finales del siglo XIX, a pesar de que los primeros proyectores llegaron a las colonias francesas alrededor de 1905 y de que ya en 1896 un ilusionista hubiera instalado en Sudáfrica un proyector sustraído del “Teatrógrafo” del Alhambra Palace de Londres.

La película *Afrique-sur-Seine*, rodada en París en 1955 por un grupo de estudiantes africanos marca el nacimiento de un auténtico cine africano 60 años después de la primera película de los Hermanos Lumière. Por este retraso del continente africano en tener protagonismo en el mundo del cine, el crítico francés Georges Sadoul se lamentaba en estos términos

[...] Sesenta y cinco años después del invento del cine, todavía no se había producido ni un solo largometraje realmente africano, es decir, interpretado, rodado, escrito, ideado, montado por africanos y, naturalmente, hablado en una lengua africana. Es decir que doscientos millones de personas quedan excluidos de la forma más avanzada del arte más moderno. Estoy convencido de que antes de finales de los años 60 este escándalo será sólo un recuerdo de los tiempos pasados. (NOSFERATU 30, 1999: 5).

De hecho, durante la época colonial la denominación de “cine africano” tenía la única acepción de cine rodado en África o de argumento africano. Era del todo remota la idea de que artistas africanos pudieran expresarse a través de la cámara. Habría que esperar la llegada de las independencias para ver a los primeros cineastas africanos emprender el largo camino de la reapropiación de su imagen. Hasta ese momento el público africano había conocido el cine europeo, la desorientación identitaria y la alineación del cine exótico, pero sobre todo el paternalismo de las películas llamadas educativas y cierto *voyeurismo* etnológico. Se representaba el continente africano como un exótico paraje, sin historia ni cultura.

Durante esta época, la explotación de la industria cinematográfica en África estaba exclusivamente en manos de directores occidentales. Además, en las colonias francesas, la administración colonial prohibió la realización de películas que trataban de los problemas del continente por cineastas africanos. Dicha prohibición contribuyó al retraso del nacimiento de un cine africano como medio de expresión de las ideas políticas, culturales y artísticas de sus protagonistas.

Las primeras películas rodadas en África por directores no africanos se inspiraron en la literatura colonial, que siempre tendía a crear un efecto de exotismo y desorientación. En esas

películas la figura del africano se consideraba como un fenómeno de feria. Suscitaba en el espectador europeo un sentimiento de temor mezclado con hilaridad. En esta época, todos los países colonizados se reducen en la pantalla a míseras imágenes de danzas salvajes, de tribus que cantan o cazas primitivas.

Con la primera guerra mundial y la implicación de los soldados africanos en los ejércitos europeos, se empieza a introducir en las películas europeas un nuevo carácter, el del negro “domesticado”, fiel y bonachón, muy similar a los papeles estereotipados del cine de Hollywood, que representaba a los negros únicamente como devotos, fieles o despreocupados.

Sin embargo, también en esta etapa de la cinematografía dominada por la ideología racista de la política colonial, se pueden detectar los primeros intentos de algunos directores europeos para una aproximación a un África más realista y correcta. Entre las primeras películas ejemplares sobre el África negra sin duda está *Croisière noire*, rodada por Léon Poirier durante la primera travesía automovilística de África, realizada entre octubre de 1924 y junio de 1925. Jean Rouch²⁴, en un tratado sobre el cine en África escrito para la UNESCO en 1961, señaló que más allá del argumento principal de la película, que es la aventura automovilística, paralelamente a esta empresa épica no se dejan de lado los aspectos característicos de las poblaciones que se encuentran a lo largo del viaje, y que constituyen materiales de archivo de un valor inestimable para el conocimiento de África.

Al lado de las películas exóticas, en este mismo periodo, empiezan a aparecer en África los primeros documentales propiamente dichos. El director francés Marc Allégret acompañó por África a André Gide y rodó las bellas imágenes incontaminadas de la película *Voyage au Congo* (1928), en la que las breves tomas documentales se convierten a lo largo del viaje en “breves documentales con ficción” donde los jóvenes de las aldeas, de buenos salvajes se convierten en protagonistas de breves historias de amor y amistad. Los subtítulos de la película se inspiran en el famoso libro de Gide, *Viaje al Congo*, violento panfleto contra los excesos de un colonialismo en plena expansión.

También como experiencias del documental etnológico en esos años hay intentos interesantes como por ejemplo los documentales rodados en las aldeas dogon por Marcel Giraule en 35 mm, entre los cuales destaca *Au pays Dogon*, que en 15 minutos mostraba la vida cotidiana y la religión de los dogon. Desgraciadamente, a pesar de las imágenes

²⁴ Jean Rouch fue cineasta, antropólogo francés e inspirador de la *Nouvelle Vague*. Es conocido también como creador de películas de base antropológica o docuficción. Su colaboración fue determinante en la formación de cineastas africanos como Safi Faye (Senegal), Oumarou Ganda, Alassane Moustapha (Níger) etc.

sugestivas de estos documentales, con la llegada del sonoro se añadió un comentario excesivo e irritante a las imágenes, muestra todas las limitaciones de la época. Un ejemplo representativo es la película, *Coulibaly à l'aventure*, una pequeña obra maestra olvidada, rodada en Guinea en 1936 por G.H. Blanchon, que puede considerarse como la primera película sociológica sobre África, puesto que aborda uno de los fenómenos más importantes de la región occidental, es decir el movimiento migratorio de los jóvenes de la sabana a las ciudades de la costa.

Con la Segunda Guerra Mundial y la utilización de la cámara de 16 milímetros., mucho más manejable que las cámaras pesadas que no podían salir de los estudios, los documentales adquieren cada vez más libertad y soltura a la hora de entrar en contacto con las poblaciones locales. También las grabaciones sonoras mejoran y permiten conjuntar material musicológico de notable interés y sobre todo sonorizar a las películas sin recurrir a músicas exóticas genéricas. En estos años se produce un giro importante en el desarrollo del cine africano. Si por un lado el cine exótico sigue existiendo en una serie de películas que utilizan África como un pretexto y a los africanos como comparsas coloreadas, por otro lado, empieza a ponerse en evidencia la necesidad de descubrir y comprender la civilización africana para poder comunicarla al público de otra cultura.

No fue ninguna casualidad que los años 50 fueran también los años de la crisis del colonialismo y de las primeras luchas por la independencia de los países africanos. Durante este periodo, los directores europeos trataban de mostrar a través de sus películas etnográficas, los problemas del África tradicional en contacto con el mundo moderno.

Sin embargo, fue necesario esperar a las imágenes de René Vautier²⁵ en Costa de Marfil con su película, *Afrique 50*, para que el cine abordara con franqueza, si no con imparcialidad el principal problema del África del siglo XX, es decir, la relación con el mundo occidental. Rodada en 16 mm, en blanco y negro y sonorizada con medios de fortuna, la película fue prohibida en África y Francia y permaneció confinada en el circuito de las filmotecas.

Junto a las películas de propaganda colonial más explícita, en los años 50 las unidades de producción de los ministerios de las colonias se encargaron de producir unas películas que, con el pretexto de la diversión, tuvieran como objetivo la enseñanza. El motor de todas las

²⁵ René Vautier es realizador, guionista francés. Fue militante comunista en 1950. *Afrique 50* es su primera película. La realizó bajo petición de la «Ligue de l'enseignement», una confederación de asociaciones francesas de educación popular y laica) con el fin de poner de relieve la misión educativa de Francia en sus colonias.

películas era en efecto el paternalismo que caracterizaba también las obras hechas con las mejores intenciones.

En las colonias inglesas, ya en 1929, se realizó quizás la primera película educativa en el África negra: el objetivo era combatir una epidemia de peste en Lagos, y la película mostraba cómo las ratas difundían la enfermedad y les exhortaba a colaborar en la campaña de desratización. El éxito de esta campaña fue tan grande que el gobierno nigeriano decidió utilizarla también en el futuro. Siempre en Nigeria, en 1939 nació la Colonial Film Unit con el objetivo inmediato de la propaganda de guerra en la población africana. Al principio las películas se rodaban y montaban en Europa y luego se llevaban a África donde se añadían breves escenas locales. Esta actividad tuvo al menos el mérito de llevar las películas a África y difundir el formato de 16mm.

Con la posguerra cambió la política de la Colonial Film Unit, que se centró en la creación de 12 unidades locales en los territorios británicos del África occidental y oriental que podían contar con técnicos de gran valía. Sin embargo, si sus productos suscitaban siempre interés en los ambientes europeos, entre el público africano (al que realmente estaban destinados), el éxito fue relativamente escaso. La razón principal de esta fragmentación fue de tipo económico: el gobierno británico consideró que ya no era su tarea realizar películas para la educación básica de países que estaban a punto de obtener la independencia y que le correspondía al presupuesto de estos territorios asegurar el funcionamiento de los servicios cinematográficos.

La Colonial Film Unit se transformó en Overseas Film and Television Centre, que con el impulso de los antiguos dirigentes se convirtió por un lado en el punto de referencia de todos los centros cinematográficos de ultramar, excepto Ghana y, por otro lado, en una escuela de formación para técnicos africanos, la Film Training School, que se abrió en 1950 en Accra.

En cambio, esta ferviente actividad cinematográfica de las colonias inglesas no dio ningún impulso a la producción africana independiente. Un caso aparte es el compromiso de la Ghana Film Unit, que se separó muy pronto de la Colonial Film Unit, y trabajó junto a grupos de productores ingleses independientes y al director Grierson, uno de los maestros del documental británico. El impulsor de la Ghana Film Unit fue uno de los jóvenes asistentes de este director, Sean Graham, que, con el excelente cámara canadiense George Noble, rodó de 1950 a 1955 un número impresionante de películas de calidad excepcional.

También en el África francófona se crearon unidades de producción de cine educativo, pero en menor medida que en las colonias inglesas. En el ámbito de las películas educativas,

el cine misionero constituye una experiencia aparte por la inspiración religiosa, por una mayor autonomía con respecto al gobierno y por la sincera pasión que animó a algunos misioneros del Congo Belga, que supieron llegar allí donde los experimentos de las unidades coloniales habían fracasado, es decir, al corazón de las aldeas y de la población africana. Por medio de la utilización de cines móviles, es decir furgonetas equipadas para la proyección cinematográfica, algunos misioneros del Congo distribuyeron en todo el país películas educativas e incluso algunas cómicas y de animación que rodaban ellos mismos. Sus películas se realizaban en idiomas locales y si era necesaria la traducción a un determinado dialecto, se llamaba a un intérprete.

La actividad belga entre películas gubernamentales y películas misioneras alcanzó su punto álgido en 1957, con 15.000 espectáculos y casi 9 millones de espectadores. Y si las películas gubernamentales presentan una ingenuidad y un paternalismo desalentadores, las películas misioneras parecen un poco más evolucionadas gracias a la acción más iluminada de los padres Roger De Vloo, Albert Van Haelst y Alexander Van den Heuvel. Son los misioneros que se dedicaron por primera vez a la adaptación cinematográfica de los relatos de la literatura oral congoleña, realizando incluso dibujos animados como la serie *Les Palabres* de Mboloko (1953-1955) del padre Alexander Van den Heuvel, que se inspiraba en un personaje especialmente querido y universalmente conocido en el Congo. En esa época había nada menos que tres centros de creación cinematográfica de misioneros: Kinshasa, con el padre Alexandre Van den Heuvel y la Edisco Films; el Kasai occidental y Luluabourg (actual Kananga), con el padre Albert Van Haelst y la luluafilms; el Kivu y Bukavu, con el padre Roger De Vloo y la African films. La difusión de las películas cubría las seis regiones que entonces formaban el Congo Belga, y en 1957 había 94 equipos de proyección fijos y 87 móviles.

Entre los directores europeos que trataron de ir más allá, de superar las barreras culturales para poner al espectador en relación directa con el mundo de los africanos, tanto el tradicional como el mundo en evolución, Jean Rouch se coloca sin duda como el precursor. Se puede considerar sus obras rodadas en estrecho contacto con la población africana como las primeras etapas del auténtico cine africano. Muy pronto Rouch se encaminó por la vía de la puesta en escena del documental y dio la palabra a los africanos, pidiéndoles que comentaran sus propios comportamientos, sus acciones y sus reacciones. Reaccionó ante el cine etnológico y paternalista, alejado de la realidad africana, fundando la estética del “cinéma vérité” y revolucionó el método de investigación con la teoría de la *anthropologie partagée*, que consistía en la transformación en sujetos a aquellos que siempre se habían filmado como

simples objetos. Ofreció a tres jóvenes emigrantes nigerianos la posibilidad de relatar un viaje imaginario por Ghana. Pero fue en 1957, en Costa de Marfil, cuando empezó la colaboración con Oumarou Ganda, entonces estibador en el puerto de Abijan, y luego uno de los primeros cineastas africanos, al que Rouch pidió que improvisara un comentario de las imágenes de su propia jornada de trabajo. El resultado fue extraordinario: el estibador Robinson, estimulado al verse en la pantalla, improvisó un estupendo monólogo, en el que no sólo reconstruye los diálogos de la acción, sino que explica y juzga su comportamiento y el de sus compañeros.

Si para la crítica europea Rouch realizó un cine donde vida y película se intercambian las imágenes y abrió una nueva escuela para hacer documental y cine, son pocos los africanos que reconocen sus méritos, incluso aquellos para los cuales el encuentro con Rouch significó el comienzo su carrera cinematográfica. La relación entre los africanos y Rouch fue siempre controvertida. Son innumerables las acusaciones de paternalismo, ingenuidad, sentimentalismo a la Rousseau que se le lanzaron. Sin embargo, en su tratado, Rouch concluyó con objetividad:

Los intentos que acabamos de citar tuvieron que chocar contra sus propias limitaciones. A pesar de lo hagamos, ni Rogosin, ni Sean Graham, ni yo, seremos nunca unos africanos, y las películas que rodemos siempre serán películas africanas hechas por europeos. Quizás no sea algo negativo y esta limitación no nos impedirá seguir haciendo películas africanas. Pero ha llegado la hora de pasar el testigo. (NOSFERATU 30, 1999: 10).

Pese a esos obstáculos, el senegalés Paulin Soumanou Vieyra, junto con otros compañeros estudiantes africanos (Jacques Melo Kame, Mamadou Sarr y Robert Cristan), realizó en 1955 en París, *Afrique-sur-Seine*, un cortometraje experimental considerado por los más destacados críticos cinematográficos como la primera película auténticamente africana. Fue un interesante intento de mostrar la vida de los africanos en París. Los niños, los monumentos, la gente que pasea. Los estudiantes filmaron la vida de la ciudad y los intentos de integración de la comunidad africana, como en un documental etnológico a la inversa.

Sin embargo, la paternidad de la primera película africana es todavía controvertida. De hecho, algunos críticos atribuyen los comienzos del verdadero cine africano al cortometraje, *Mouramani, la légende noire*, hoy imposible de encontrar, realizado en 1954 en su país por el joven guineano Mamadi Touré sobre un breve relato folclórico de Guinea y que Jean Rouch calificó de escaso interés.

En los años 50 y 60 los africanos que consiguen acceder a las escuelas de cine europeas, en París, Berlín Este, Moscú, proceden en su mayoría de países del África Occidental del área

francófona. Tras la conquista de la independencia, la London Film School tendrá en efecto sólo a una docena de estudiantes africanos. Un informe de la UNESCO de 1962 recoge que Francia había producido el 83% de las películas realizadas en África, contra el 11% de Inglaterra.

Esta mayor implicación de Francia con respecto a Gran Bretaña en el ámbito cultural se explica remontándose a las políticas coloniales de los dos países. En efecto, Francia privilegiaba desde siempre la teoría de la “asimilación” política, cultural y lingüística de los países colonizados a la gran nación francesa, una especie de contra-doctrina del Indirect Rule de Gran Bretaña, que en cambio apostaba por mantener las instituciones políticas y culturales indígenas, ejerciendo la influencia europea indirectamente a través de los jefes locales.

Con la llegada de la Independencia, las ex-colonias francesas tienen que asumir un papel de guía para Francia en cuanto al desarrollo del cine africano. Esta situación se debe a que Francia sigue apoyando la producción cinematográfica a través del Ministerio de Cooperación y en parte, porque los ingleses, al contrario, no se interesan por la promoción de la educación y la cultura, y mucho menos de la cinematografía.

Desde el primer momento, los aspirantes a directores africanos se sienten investidos de una tarea fundamental: devolver a África el dominio de su propia imagen, por lo tanto, transforman su percepción de África en el tema principal de sus obras. Comprenden rápidamente, por los ejemplos de la promoción colonial, que el medio cinematográfico tiene un potencial enorme y que, en un África postcolonial, mayoritariamente analfabeta, el cine es el medio de comunicación por excelencia.

Entre los países africanos de más antigua tradición cinematográfica está Senegal, que contaba hasta el año 2000 con el mayor número de directores de todos los países del África subsahariana, aunque actualmente Burkina Faso le está alcanzando. Senegal fue el primero de los países del área francófona en disfrutar de la asistencia técnica y financiera del Ministerio Francés de Cooperación que actuaba en África a través de la creación de dos instituciones: el Consortium Audiovisual Internacional (CAI), creado en París en 1961, que producía noticiarios y documentales educativos, y el Bureau du Cinéma, creado en 1963 para promover la actividad de los directores africanos. Según los términos del acuerdo, Francia suministraba a Senegal los equipos y los operadores-reporteros necesarios para la realización de los noticiarios. El trabajo de post-producción se desarrollaba en París y la película, una vez terminada, se enviaba otra vez a África; los costes de producción se compartían entre Senegal y el CAI. Todo ello llevó al nacimiento del noticiario, *Les Actualités Sénégalaises* y significó

también la primera implicación de un gobierno africano en la financiación y producción de películas.

En el ámbito del CAI, los directores y técnicos cinematográficos eran franceses en su mayoría, y su tarea era la supervisión para la mejora de la comunicación audiovisual., mientras que el Bureau du Cinéma estimulaba la participación africana en todas las fases de la realización de una película y pedía a cambio los derechos para la difusión no comercial. Con la ayuda del Bureau du Cinéma, de 1963 a 1975 se realizaron en toda el África francófona más de 185 películas entre cortometrajes y largometrajes.

La intervención de la cooperación francesa fue duramente criticada por los cineastas africanos a la luz de algunas pretensiones del Ministerio, que imponía guiones conformes a estándares cinematográficos franceses e insistía en tener el control de la distribución (adquiriendo los derechos para una distribución no comercial de la película por un periodo de hasta cinco años). La cuestión no se ha resuelto todavía porque en realidad desde esos años hasta nuestros días la mayoría de las películas africanas ha sido parcialmente financiada a través de la asistencia de la Cooperación o del Centro Nacional del Cine Francés (CNC). Entre los primeros directores que se beneficiaron de la ayuda del Bureau du Cinéma están los cineastas nigerinos Moustapha Alassane para sus películas: *Aouré* (1961), *La Bague du roi Koda* (1964) y *Le retour de l'aventurier* (1966); y Oumarou Ganda con *Cabascabo* (1969). En Senegal los beneficiarios fueron: Sembène Ousmane con *Borom Sarret* (1963), *Niaye* (1966), *La Noire de....* (1966); y Mahama Johnson Traoré para la realización de *Diankha-Bi* (1969). Los marfileños Timité Bassori y Désiré Écaré beneficiaron de esta financiación. Al primero le permitió llevar a cabo sus películas *Sur la dune de la solitude* (1966) y *La femme au couteau* (1968) mientras que el último pudo llevar a la pantalla *Concerto pour un exil* (1968). Junto a ellos, el cineasta camerunés Urbain Dia-Mokouri realizó *Point de vue I* (1965).

Desde finales de los años 60 se rodaron películas que abordaban el tema de la evolución del continente prácticamente en cada país del África negra. Este tipo de compromiso político fue inspirado en las complicaciones generadas por el sistema colonial y neocolonial, con sus mistificaciones ideológicas convergentes. Las obras de este periodo se presentan no como productos con una estética particular, sino como un ímpetu de diálogo político. Las imágenes, el estilo, la estructura, los temas exploran las respuestas políticas y culturales evocadas por las películas mismas. Parece más importante el intento de crear un cine decidido, capaz de abordar varios modelos culturales y políticos africanos. En este sentido, la aproximación cinematográfica que caracteriza las obras de la época, a nivel estilístico y temático, es variada y desprovista, en muchos aspectos, del glamour y la tendencia a la evasión de Hollywood.

Expresando modelos culturales nacionales, los verdaderos temas y las aproximaciones estilísticas desembocan en esquemas de interpretación. La época está marcada por la exploración de modelos de expresión y formulación ideológica firmemente arraigados en el espíritu del panafricanismo, con un llamamiento a la reformulación de la historia africana distorsionada por las ideologías coloniales.

Después de *Afrique-sur-Seine* (1955) hubo que esperar siete años para que aparecieran otras películas de directores africanos: una evolución que también significó para un gran número de países africanos, la conquista de la independencia.

De hecho, en el caso de Senegal, fue en 1961, cuando Paulin Soumanou Vieyra rodó por primera vez en este país recién independizado, *Une nation est née*. Ese documental de 20 minutos conmemoraba el primer aniversario de la independencia senegalesa desde la época de oro pre colonial, la llegada de los invasores europeos, hasta las luchas por la liberación. Sin embargo, la primera película que pasa a la historia como una obra de arte de la cinematografía africana y que se da a conocer a nivel internacional es *Borom Sarret*, de Sembène Ousmane. Rodada en Dakar y con una duración de sólo diecinueve minutos, la película aborda de forma embrionaria temas importantes que caracterizan más adelante el cine de África y que serán profundizados ulteriormente por el propio Sembène y otros directores. El contraste entre pobres y ricos en el contexto urbano de Dakar sustenta un retrato de la vida africana con el telón de fondo de la realidad neocolonial e inicia una reflexión sobre la realidad política de la sociedad africana. Con *Borom Sarret* nos encontramos frente a un primer ataque feroz a la élite africana que ha sustituido a la administración colonial blanca, el espectro de la alienación cultural y la explotación social y económica que caracteriza a los gobiernos neocoloniales africanos, militares o civiles.

Siguiendo la dinámica de este cine político iniciado por Sembène, otros autores de la época tratan el tema de la alienación cultural llevada a cabo por Francia en los países de sus colonias. En 1963 Momar Thiam, en su primera película, *Sarzan*, narra la historia de un oficial del ejército colonial que vuelve a la aldea tras quince años de servicio militar para Francia. Occidentalizado y alienado, el sargento no consigue readaptarse al contexto tradicional de su sociedad de origen y decide embarcarse en una misión “civilizadora” de su gente. La película reconoce el inevitable rechazo de la tradición que la modernidad comporta, pero al mismo tiempo afirma la necesidad de una transformación gradual.

En 1965 un nuevo cineasta hizo su aparición en los platós senegaleses, Ababacar Samb-Makharam, que con la película *Et la neige n'était plus* dio mayor espesor psicológico al

malestar existencial de un joven senegalés que, tras años de estudio transcurridos en Francia, tiene que encontrar la manera de reintegrarse en su propio país.

En su intento de conservar en su película formas culturales de expresión africana, Paulin Soumanou Vieyra rodó *Sindiely* (1964), película rica en danzas tradicionales que cuenta la historia de un matrimonio, a través del baile ancestral africano. Y de mano de Sembène, en 1964, realiza *Niaye*, basada en un relato corto suyo, llevando a la pantalla una de las películas más transgresoras de la época.

En el camino hacia un lenguaje auténtico que ponga en escena la nueva África deberá partir precisamente poniendo en crisis la sociedad tradicional, su imaginario demasiado codificado. *Niaye* es un ejemplo aterrador. Incesto, suicidio, usurpación, parricidio: todos los mayores tabúes se rompen en el intento de reconstruir una sociedad más consciente y democrática. La agresividad de la película anticipa un giro visionario de otro gran director senegalés, Djibril Diop Mambéty, que debutó en 1968 con *Contras City*, estudio satírico de la imponente realidad cosmopolita de Dakar.

Con la organización del primer Festival de las Artes Negras de Dakar, el año 1966 marcó el inicio de una nueva era para el cine senegalés. Se acaba la época de los pioneros y empiezan los llamados “años de oro” del cine senegalés. Aumenta la producción, nuevos directores se asoman a escena y las temáticas se diversifican. En 1973 el gobierno creó la SNC (Société Nationale du Cinéma), que seguirá activa hasta 1976 y que, junto con las ayudas de Corporación francesa, contribuyó a la producción de ocho películas, entre ellas *N’Diangane* (1974) de Mahama Johnson Traoré, y *Xala* (1974) de Sembène.

En este contexto sujeto a cambios rápidos, donde las culturas tradicionales se mezclan con las importadas, los cineastas empiezan a revalorizar en sus películas el papel de la mujer y elaboran una visión más realista de la mujer africana con respecto al estereotipo del cine occidental, que siempre la había representado como una mujer sensual, con el pecho desnudo, objeto del deseo sometido a las pretensiones del varón, con un papel mínimo o inexistente dentro de la sociedad.

En esos años M.J. Traoré declaró que reconocía el tema de la mujer como una cuestión profunda, relacionada con el dilema tradición-modernidad que estaba viviendo su país. Por primera vez las mujeres asumen el papel de los protagonistas en la pantalla e interpretan a personajes de ruptura. Después de *La Noire de...* de Sembène, donde la sirvienta Diouana se opone a la explotación de sus amos en Francia mediante el gesto más extremo de rechazo (el suicidio), en 1970 aparecieron *Diegue-Bi*, de Mahama Johnson Traoré, fresco llamativo de las nuevas generaciones de mujeres que se oponen a las obligaciones de la tradición, y *Kodou*

cuyo guión es primero firmado por una mujer, Annette Mbaye d'Erneville es la obra maestra de Ababacar Samb-Makharam. Narra la historia trágica de una chica que no aguanta el rito del tatuaje de los labios y queda marginada por la comunidad.

El camino está abierto para que Safi Faye, primera directora senegalesa y de toda África, actriz para Jean Rouch en *Petit à petit*, debute en la dirección con un cortometraje, *La Passante* (1972), que constituye una de las primeras películas entre ficción y documental que nos devuelve un cuadro auténtico y dramático de la situación de los campesinos en los campos senegaleses.

2.1.4.2.2. Panorama político-económico del cine africano

El más veterano de los cineastas africanos, el senegalés Sembène Ousmane había inventado una expresión que se ha hecho famosa para caracterizar el modo de producción de las películas africanas: “le mégotage”²⁶. Según él, toda película africana nace exclusivamente de la voluntad de su director. De hecho, los cineastas africanos sólo consiguen financiar sus películas mediante trucos y astucias. Desde la presentación del proyecto de la película a una organización financiera hasta su estreno, pueden pasar diez años. Los ejemplos más significativos son los del cineasta maliense Cheick Oumar Sissoko cuya película *La Genèse*, estrenada mundialmente en el FESPACO de 1999, ha tardado al menos cinco años en realizarse. El nigerino Djingarey Maiga se enfrentó a los mismos problemas de financiación ya que hasta 1995 no pudo terminar su último largometraje, *Miroir noir*, rodado en 1987, porque no pudo encontrar antes los medios para financiar el montaje y la mezcla de sonidos.

En el continente africano la fama de un cineasta no parece ser una garantía suficiente para obtener la financiación de su proyecto. Sembène supo algo de eso puesto que tuvo que esperar más de diez años para reunir el dinero suficiente para producir su película histórica *Samori*.

Debido a la falta de políticas nacionales de ayuda a la producción y a las dificultades económicas que sufren los Estados, el cineasta africano que desea realizar una película, una vez escrito el guión, tiene que aventurarse en un largo combate que le conducirá desde el Ministerio Francés de Cooperación (para la mayoría de los cineastas francófonos), hasta la

²⁶ Sembène Ousmane acuñó este término a partir de la palabra francesa *mégot* que significa colilla. Con este término Sembène aludía a la forma de financiación de las películas de los cineastas africanos. Al igual que el fumador sin recursos va fumando colillas para saciar sus ganas, el cineasta africano va juntando pequeños fondos, acumulándolos con muchas dificultades, hasta conseguir terminar su película.

Unión Europea pasando por las fundaciones e instituciones que desde hace algunos años se dedican a ayudar al cine africano.

Las subvenciones y diferentes tipos de contribución extranjera a los presupuestos de las películas africanas las convierten en un producto altamente dependiente. Sin embargo, se aprecia el desarrollo desigual entre el cine francófono, el anglófono y el de habla portuguesa dentro de África. Hoy en día el predominio de la producción francófona es real frente a otras cinematografías. A diferencia de las otras potencias, Francia desempeña un papel importante en el desarrollo, incluso en el control del cine africano francófono gracias a una política de apoyo que existe desde principios de los años sesenta.

Con la llegada de las independencias de las antiguas colonias francesas y por iniciativa de la oficina de cine del Ministerio Francés de Cooperación (Bureau du Cinéma du Ministère Français de la Coopération), se proporcionó a cada antigua colonia una estructura cinematográfica equipada con los medios básicos de producción.

Desde 1963 se ideó un modo de intervención de la oficina de cine mediante la creación de un presupuesto que permitía la adquisición de los derechos no comerciales de las películas africanas. Más tarde se aceptó la adquisición de las películas bajo algunas condiciones establecidas antes del rodaje para los proyectos que, según los franceses, presentaban importantes garantías técnicas y artísticas. Desde entonces, el sistema francés ha evolucionado hasta llegar a la creación del Fondo Sur del Cine en 1984 (Fonds Sud du Cinéma): se trataba de un fondo interministerial financiado por el Ministerio Francés de Asuntos Exteriores. Su objetivo era financiar las obras cinematográficas de largometraje independientemente del género y cuya explotación tiene lugar en las salas francesas o en el extranjero. La suma máxima otorgada por el Fondo Sur para un largometraje era un millón de francos franceses (unos cientos cincuenta y tres mil euros). El fondo Sur fue la institución que recibía más proyectos de películas africanas francófonas. Desde su creación en 1984 apoyó la diversidad cinematográfica en el mundo. Financiado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y Europeos y el Ministerio de Cultura y Comunicación a través del Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC), el Fondo Sur ha apoyado más de 500 largometrajes originarios de África, América latina, Asia, de Oriente Próximo y Medio. Las tradicionales ayudas de Francia y otros países europeos han sido comúnmente criticadas por la censura (directa o indirecta) que llevaban aparejada, siguiendo la máxima de sentido común de "nada se da sin esperar nada a cambio". Así los fondos franceses de auxilio a África seleccionaban la calidad e interés de los guiones, obligaban a post-producir en Francia, a emplear a sus propios técnicos y cerraban contratos sibilinos sobre los derechos de producción y distribución,

aprovechándose de la vulnerabilidad de la parte débil en la negociación: los directores africanos. Esta política de asistencia impulsó como firma distintiva para el consumo de los festivales, un cine de autor auténticamente africano dirigido al cinéfilo occidental y apartado del cine comercial de Hollywood.

El 31 de diciembre del 2011 las autoridades francesas pusieron fin al Fondo Sur creando una nueva fórmula de apoyo a la coproducción conocida como “l’Aide aux Cinémas du Monde.” Se trata de una ayuda selectiva cuyo objetivo es apoyar la diversidad cinematográfica en el mundo. La ayuda se dirige a largometrajes destinados a una explotación en salas de largometrajes de ficción, animación o de documentales realizados por cineastas del Sur y rodados mayoritariamente en zonas elegibles. Para estudiar y resolver las solicitudes de esta ayuda, se ha creado una comisión integrada por profesionales del cine con un mandato de dos años renovables. Esta comisión dictamina sobre cada proyecto en función de su calidad artística y de su factibilidad.

Los cineastas anglófonos y de habla portuguesa pueden beneficiarse de la ayuda francesa dirigiéndose al Ministerio Francés de Asuntos Exteriores. En sus antiguas colonias no existe ningún sistema de financiación parecido.

Junto con los proveedores de fondos tradicionales, como los Ministerios franceses de Cooperación y de Asuntos Exteriores (éste último para el cine de habla inglesa y portuguesa), el Centro de Orientación Educativa de Milán (COE), la Agencia de la Cooperación Cultural y Técnica (ACCT) de la Francofonía, las instituciones y organismos europeos (La Fundación italiana Montecinéma Vérita y el fondo Hubert Balls de Holanda), la Unión Europea figura como uno de los principales proveedores de fondos para el cine africano al sur del Sahara, gracias a los acuerdos que vinculan desde 1975 a los países ACP (África, Caribe, Pacífico) a la Unión Europea dentro del marco de los acuerdos de Lomé.

A lo largo de la primera década del noventa, la contribución de la Unión Europea a la financiación de películas africanas, ya sean de corto o largometraje, de ficción o documentales, se estimaba a más de once millones de euros. Unas sesenta películas recibieron una ayuda de 170.000 euros que, en el caso de las mayores producciones, pudo llegar a ser de 400.000 o 500.000 euros. Sin embargo, el año 1999 marcó un hito en el apoyo de la Unión Europea al cine africano: se realizó una importante reforma con el fin de consolidar la transparencia y el profesionalismo de los proyectos de coproducción.

Con las exenciones de Sudáfrica y Marruecos, no existen en los países africanos industrias cinematográficas, por lo que la necesidad de acudir a la coproducción y al subsidio de Occidente ha sido una constante en las historias de los cines africanos. Ni gobiernos ni

empresas privadas han creado escuelas de cine de nivel, obligándose así pues a quienes desean formarse como profesionales del medio a emigrar al extranjero, habiendo sido tradicionalmente Europa (Francia, ex URSS, Bélgica e Inglaterra) y América del norte (Canadá y EE.UU.) los mayores receptores. Si a esto unimos la ausencia casi total de infraestructuras, el desinterés en la financiación, promoción y apoyo al cine por parte de los estados (con la excepción de Burkina Faso) así como la falta de políticas panafricanas para encontrar soluciones a escala supranacional (FEPACI: Federación Panafricana de Cineastas que abordaremos más tarde, ha sido claramente insuficiente), podemos afirmar que realizar películas en África es un acto de amor y entrega de sus realizadores, los cuales han de hacer malabares, superar mil y un obstáculos para terminar sus películas. Como consecuencias tenemos, por un lado, la peculiaridad de que un gran número de autores africanos reúnen en su persona las tareas de guionista, director, músico, etc., lo que les permite controlar cada fase del filme y mantener cierta autonomía. Por otro lado, hay la creación de alianzas o asociaciones entre directores, temporales o estables, para luchar contra el sistema de un mercado cinematográfico global competitivo.

Sin embargo, ambas respuestas no son más que excepciones dentro de un baldío productivo africano que nos devuelve cifras tan desoladoras como que, en ciertos países africanos, no se alcanza como media a una película anual desde su independencia.

2.1.4.2.3. La solución africana a los problemas financieros de su cine

Ya en 1974 los fondos para el cine africano del Bureau du Cinéma empezaron a disminuir hasta el brutal descenso de 1980 que llevó a su cierre. El cine africano siguió recibiendo la ayuda del Ministerio de la Cooperación a través del Fondo Sur, pero ya no hubo contacto directo con los directores. En esos años la producción senegalesa, y africana en general sufrió una brusca ralentización. De los 23 largometrajes de los años 70 se pasó a los 13 de los años 80, mientras que en cambio aumentó la producción de cortometrajes, que hoy, junto con la producción en vídeo, representa todavía un importante terreno de expresión para directores que luchan cada vez más contra las estrecheces económicas.

La emergencia de las cinematografías africanas en los años sesenta estuvo estrechamente ligada a un esfuerzo estético, crítico e institucional por establecer las condiciones de posibilidad de un cine basado en la cooperación continental, que fuera a la vez reflejo y motor de otro tipo de cooperaciones culturales y políticas. Ante los procesos de descolonización y la dependencia económica de los nuevos Estados, durante los primeros años de las independencias nacionales, iría creciendo la idea de que la construcción de una

cultura realmente africana liberada del estrangulamiento cultural de las potencias coloniales, iba a ser un requisito ineludible para la estabilidad política y la prosperidad económica.

Pero la independencia cultural, que empezaba a proponerse como elemento indisoluble de la independencia política, iba a necesitar un proceso de descolonización cultural. Sólo de ese modo los valores e instituciones tradicionalmente africanos podrían resurgir con un nuevo vigor, desarrollándose y adaptándose a las exigencias de un mundo moderno.

En ese contexto efervescente, la reflexión y las políticas estatales en torno a la producción y exhibición cinematográficas de las nuevas naciones africanas tendrían como principal horizonte definir el tipo de intervención que podría desligarse de esa idea de descolonización mental en el cine. Es decir, crear un medio de expresión ligado estrechamente a la modernidad tecnológica y a una tradición cultural ajena, pero que sin duda abriría posibilidades nuevas para la expresión de lo que algunos líderes panafricanistas de la época como el ghanés Kwame N’Krumah llamaban “una personalidad africana”, refiriéndose a la constitución de una nueva cultura africana.

En estas circunstancias se ideó El Festival Panafricano de Cine y Televisión de Ouagadougou (Burkina Faso), conocido como FESPACO y creado oficialmente en 1969 en plena efervescencia panafricanista. De hecho, durante varias décadas constituiría uno de los espacios de encuentro y discusión más notables de los actores de esta estrategia de aspiración emancipadora que fue ese intento de solución africana a los problemas de financiación de su cinematografía.

De esa búsqueda de solución derivaría también la creación en 1970 en Túnez de la Federación Panafricana de Cineastas (FESPACI) y la construcción de una estrategia de liberación estrechamente vinculada al socialismo tercermundista y al panafricanismo. En este sentido se organizó en 1982 en Niamey un coloquio internacional sobre la producción cinematográfica en África. Durante ese coloquio, los cineastas, convencidos de que la producción cinematográfica africana es una necesidad histórica para la afirmación de la industria cultural de los pueblos africanos, se dieron cuenta de que la viabilidad de los sectores fundamentales del cine, como la explotación de las salas, la importación y distribución de las películas, la infraestructura técnica y la formación profesional. En 1982, los cineastas consideraron de suma importancia la intervención de los Estados africanos para la organización, el apoyo y la reglamentación del sector, así como para la protección de toda inversión privada o pública en el campo cinematográfico. Los cineastas habían fomentado la nacionalización del sector del cine, realizada durante los años setenta con más o menos éxito en algunos países de África subsahariana (Burkina Faso, Senegal, Malí, Camerún). Esas

políticas de nacionalización fracasaron en la mayoría de los Estados tras una experiencia de unos diez años. Ese fracaso se debió a que a mediados de los años ochenta, el declive de los movimientos de emancipación panafricanos, el descrédito creciente de las ideologías que los habían sostenido y la extensión de las políticas neoliberales al continente a través de las instituciones financieras internacionales y sus planes de ajuste estructural, hicieron entrar en crisis el modelo de financiación propuesto por los cineastas africanos.

Unos sesenta años después de su nacimiento, el modo de producción de las películas africanas no ha cambiado mucho e incluso se ha complicado debido a las dificultades económicas que tienen lugar tanto en el Norte como en el Sur, y a las exigencias del mercado cinematográfico mundial.

A diferencia de lo que se cree, el continente posee las bazas necesarias para hacer frente a la gran maquinaria del cine mundial. Estas bazas son el potencial de historias y leyendas que queda escondido en la memoria colectiva, el entusiasmo del público por las imágenes animadas y el talento de los hombres que queda patente a través de su renovación creativa.

A lo largo de la primera década del 2000, las películas africanas han destacado por su carácter innovador y sorprendente lo que confirma la fuerza y la diversidad de las cinematografías de África, un fenómeno que se ha venido consolidando desde el boom de la tecnología del video, y que, pese a la debilidad de las estructuras de producción y distribución, no ha impedido que este continente siga mostrando su talento.

En la última década del siglo pasado han irrumpido en el panorama cinematográfico africano películas de varios cineastas encabezados por Abderrahmane Sissako (Malí) y Mahamat Saleh Haroun (Chad), que sitúan a África en el mundo y rompen con el posicionamiento territorial e identitario anterior. Es un nuevo paradigma de pensamiento ya que los nuevos cineastas africanos son ciudadanos del mundo y también comparten con otras cinematografías aspectos estéticos. El problema está más bien en la otra orilla. Lo que falta a los cineastas africanos no es talento, pero hay una ceguera europea por tanto lo que aporta África al mundo no se reconoce todavía. Los canales comerciales siguen despreciando a las cinematografías africanas lo que explica la necesidad de la existencia fuera del continente, festivales como el de Cine Africano de Córdoba (antes de Tarifa) para acercar al público europeo en general películas africanas realizadas por africanos. Las cinematografías africanas a pesar de las etiquetas y los orígenes son cine, solo cine y que más allá de la falta de medios y los problemas de distribuciones, cuentan historias que vale la pena escuchar. Sólo hay que estar atento.

De hecho, por la generalización de la tecnología del vídeo por las nuevas posibilidades de producción y distribución que esta ofrece, el paisaje de la producción audiovisual africana se vio seriamente revolucionado por un fenómeno surgido en Nigeria en los años noventa del siglo pasado y conocido como Nollywood. La que es hoy la segunda industria en cuanto a la cantidad de películas producidas anualmente sólo por detrás de Hollywood tras superar a Bollywood ha revertido la tendencia que consideraba al cine africano un cine de festivales y para cinéfilos, sin audiencia local amplia. Con un modo de producción casero y frenético que reducía los plazos de rodaje de la mayoría de las películas entre tres y cinco días, las producciones superaron la cifra de 1.200 películas al año en la última década de los noventa. Las películas nigerianas están hechas en vídeo (frente a la belleza y pulcritud del celuloide), con baja calidad técnica, sobre temas y con tratamientos propios de las películas de género populares con olores y sonidos autóctonos, pero son consumidas con ansia por los espectadores africanos. Los vídeos nigerianos, mezcla de tradiciones locales e influencias externas (como toda manifestación artística y/o cultural independientemente de su lugar de realización) han dado por fin respuesta a una carencia en la representación de la vida y de la gente africanas a través del medio audiovisual. Sin duda, el nicho de público inicial de 150 millones de nigerianos favorecía el desarrollo de un mercado auto-sostenible. A este número se ha ido añadiendo la población nacional en la diáspora y la de, primero, países vecinos como Ghana y, posteriormente, otros tan alejados como Jamaica. Una vez alcanzada la población anglófona, se ha dado recientemente el paso a la subtitulación, ampliando la rentabilidad derivada del interés que despiertan estas películas en la inmensa mayoría del público africano.

Independientemente de las críticas a su calidad o innovación, a las que se une la difícil exportación del modelo a otros países, Nollywood ha sido la mayor revolución en la industria del cine en África, lo que obliga a replantearse el futuro de estos cines tal y como los conocíamos hasta fechas recientes. Por último, cabe mencionar que mientras las películas en vídeo en Nollywood se consumen cada día por millones, ninguna de ellas ha logrado hacerse un hueco en los grandes festivales como Cannes, Berlín o Toronto, y son de difícil comprensión para los espectadores foráneos. Estamos por primera vez en la historia, ante un cine comercial para los africanos hecho por africanos y sin mediación en la fase de producción (al menos) de las potencias extranjeras, hechos que han llevado a que Nollywood esté siendo imitado en la actualidad por países como Kenia, Sierra Leona o Senegal.

En la búsqueda de alternativas para el desarrollo del cine en África, desde 1997 se creó en la capital senegalesa, el Média Centre de Dakar (MCD). Con una capacidad de doce

estudiantes por años de los cuales seis chicos y seis chicas, el objetivo del centro es formar a jóvenes realizadores en técnicas de comunicación audiovisual y social, concretamente en tomas de vistas, de sonido, en escritura de guión, en dirección y realización de películas. La formación culmina con la realización de un cortometraje. Para crear un espacio donde estos jóvenes realizadores puedan poner en práctica su aprendizaje el gobierno senegalés ha puesto en marcha el Festival du Film de Quartier, un acontecimiento cinematográfico inscrito en la agenda cultural de las grandes manifestaciones del Ministerio de la Cultura.

2.1.4.2.4. Principales temáticas del cine africano

Se pueden identificar las tendencias dominantes del cine africano en función de los directores y de sus elecciones temáticas. En general, el contexto social y político constituye el telón de fondo sobre el cual se desarrolla la acción dramática de los personajes de las películas africanas, explotando bien el espacio urbano o bien el rural. La referencia más completa para estudiar la evolución del cine africano desde 1955 es el intento de su clasificación en tendencias que realizó el crítico y cineasta de origen tunecino Férid Boughedir en su obra *Le cinéma africain de A à Z* (1987). Según Férid la primera tendencia importante del cine africano es la política o sociopolítica. En esta tendencia, el cineasta analiza la realidad a través de criterios sociales, económicos y políticos; el choque entre lo antiguo y lo nuevo, que se explica mediante el enfrentamiento de las clases sociales, las luchas para cambiar poderes e instituciones de las que se deriva la situación criticada. No es exagerado decir que esta tendencia es el rasgo dominante del cine africano. Este cine que nace y sigue desarrollándose en el contexto de los cambios sociales y políticos del continente es, ante todo, un cine de afirmación que invita al espectador a sentirse identificado y a tomar conciencia de los cambios que hay que realizar. Esta tendencia del cine político es particularmente característica de las películas de la primera generación de cineastas africanos, durante el decenio que siguió al periodo de las independencias políticas de los estados del África francófona. Entre las figuras del cine africano que se identifican particularmente con esta tendencia a través de sus obras podemos citar al senegalés Sembène Ousmane, el mauritano Med Hondo o el maliense Cheick Oumar Sissoko. La mayoría de las películas de estos directores muestran su voluntad de sensibilizar a los espectadores africanos al evocar temas como la corrupción, la colonización, los derechos de la mujer. De hecho, Sembène decía que para él “el cine en África ha de ser como la escuela nocturna”.

Paralelamente a esta tendencia política, durante la década de los setenta se desarrolló la llamada tendencia “moralista”. En esta tendencia los directores optan por cambiar al hombre

mediante la moralización a través de temas que a veces hacen hincapié en la valoración de la tradición o de la aldea. La vuelta a las raíces, por tanto, a la aldea, es presentada como un acto de salvación para el hombre africano, frente a un mundo occidentalizado representado por la ciudad o ilustrado por comportamientos de individuos irrespetuosos de las leyes morales de la sociedad africana. El cineasta nigerino Djingarey Maiga, autor de *Nuages noires* (1979), *Aube noire* (1983) y *Miroir noir* (1995), destacó por estas películas pertenecientes a esta tendencia, cada vez menos frecuente. Lo mismo ocurre con la llamada tendencia “ombliguista”, que caracteriza a películas en las que la intención del director es de resolver un problema personal que no atañe al público en general. En esta tendencia se puede citar entre otras películas la del beninés Richard de Medeiros, *Le Nouveau venu*. Rodada en 1976, el tema principal es el enfrentamiento entre un funcionario corrupto y un recién llegado a la administración que quiere sanear la situación. Las pocas películas que se conocen en esta tendencia no han marcado la filmografía africana. Según Ferid Boughedir, son las producciones de intelectuales que han vivido mucho tiempo en Europa.

Si esta tendencia no ha permitido instaurar un debate con el público africano, no ocurre lo mismo con la llamada tendencia “cultural”, que da privilegio al diálogo cultural y al debate de civilización. Muchas películas son la prueba de esta tendencia que ha marcado el cine africano de los años ochenta. Tal es el caso de *Yeelen* (1987) de Souleymane Cissé. Encontramos el mismo enfoque en las películas de Gaston Kaboré, *Wend Kuuni* (1982) e Idrissa Ouédraogo, *Yam Daabo* (1986) ambos de Burkina Faso, o del marfileño Fadika Kramo Lanciné con su película *Djeli* (1978-1981).

El deseo de los directores de tener la atención del público aficionado a las películas americanas de acción o de Hong-Kong, que invaden las pantallas africanas, ha llevado a algunos a inspirarse en estas películas de tendencia totalmente comercial. Así, las películas del camerunés Alphonse Béni, *Dance My Love* (1979) o la del senegalés Tidiane Aw, *Le Bracelet de bronze* (1974), realizadas en los años setenta, fueron una mera imitación de las películas policíacas occidentales, en las que las intrigas se desarrollaban sobre un fondo de realidades africanas. Estas películas no han tenido el éxito que se esperaba entre el público africano ya que estaban mal dirigidas y eran, a veces, demasiado caricaturescas. Esto no ha impedido al cineasta burkinés Idrissa Ouédraogo, inspirarse de este género para realizar en 1992, *Samba Traoré*, que fue bien acogida por una parte de la crítica occidental. En esta tendencia se pueden incluir las películas populares nigerianas inspiradas en el teatro yoruba, realizadas sobre todo por Ola Balogun. Dentro de la tendencia comercial, el género cómico africano nacido en los años setenta parece prometedor. Desde hace unos años, un cineasta

como el marfileño Henri Duparc, se inspira en este género africano y causa furor en las capitales del continente, *Bal poussière* (1988), *Le Sixième doigt* (1990), *Rue Princesse* (1993), *Couleur café* (1998). Sus películas adoptan un estilo diferente de las películas más políticas, para criticar los defectos de la sociedad africana en un tono ligero y a veces provocador. Estas películas también tratan temas como la poligamia, el papel de la mujer, el SIDA, etc., con un tono que encanta al público. Este género crea discípulos entre la nueva generación de cineastas, como la burkinesa Fanta Régina Nacro cuyas películas más destacadas son *Puk Nini* (1996), *Le Truc de Konaté* (1998) o el maliense Adama Drabo director de *Taafe fanga* (1997).

Dentro de esta tendencia, las películas dan prioridad al aspecto formal, a la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico africano. La película que refleja con claridad esta tendencia es: *Touki Bouki* (1973), del director senegalés Djibril Diop Mambéty, fallecido en julio de 1998. Esta película marcó una ruptura con el cine clásico africano del primer decenio de los años sesenta del pasado siglo mediante la desestructuración. El estilo innovador de Djibril Diop situó al director en una tendencia intelectual de búsqueda de estilo vanguardista. La desestructuración del relato en el cine de Djibril Diop Mambéty también queda reflejada en otras películas: *Hyènes* (1992) y *Le Franc* (1994). Muy pocos cineastas han recogido este estilo, donde la apariencia formal de las películas constituye una preocupación primordial para los cineastas. Cabe preguntarse si la desaparición de Djibril Diop Mambéty supondrá también un duro golpe para esta tendencia.

Hacia finales de los años ochenta, la necesidad de los cineastas de renovar la temática del cine africano que ha coincidido con el entusiasmo del público del norte por las culturas africanas, ha permitido el nacimiento de una tendencia marcada por las películas de “síntesis feliz”. Dentro de este estilo, en el que destaca el maliense Souleymane Cissé, los autores consiguen mezclar los discursos políticos y la valoración de la cultura africana, para llevar a cabo una reflexión abierta sobre los defectos de la sociedad, el enfrentamiento entre tradición y modernidad, la relación entre Occidente y África. En la misma línea se puede clasificar a películas como *Yaaba* (1989) de Idrissa Ouédraogo y *Po di Sangui* (1996) de la directora de Guinea-Bissau, Flora Gomes. Las películas de esta tendencia han proporcionado a sus directores un reconocimiento internacional en los festivales, pero su audiencia entre el público africano a veces ha sido bien distinta. De hecho, estas películas no han conseguido colmar el abismo que separa al público africano de su cine, como suele ocurrir en las películas africanas basadas en una búsqueda formal del lenguaje cinematográfico.

Desde mediados de los años noventa, frente a las dificultades económicas reales que se plantean (de manera más profunda en África) para situar al cine como una prioridad, y frente a las exigencias del mercado internacional, el cine africano necesita urgentemente encontrar una nueva senda. Como recalca el crítico francés Jean-Michel Frodon:

Los cineastas africanos aún tendrán que inventar una y otra fórmula de películas compuestas a la vez por su autenticidad irreductible y su pertenencia al mundo contemporáneo y común, para no ser absorbidas por el gran Todo de la industria mundial de los Programas

Ante todo, los cineastas tendrán que dejar atrás las dos tendencias que han marcado el cine africano, es decir: las películas tradicionales inspiradas en los cuentos ambientados en las aldeas y las que nacen del cine militante de los discursos políticos zanjados. El camino parece estar marcado por los cineastas de la nueva generación, los de la Diáspora africana que viven en Europa. Las últimas películas africanas demuestran que éstos consiguen proponer “películas mestizas” que persiguen la originalidad temática y se basan en el diálogo entre las culturas y la búsqueda de una estética, capaces de conciliar al público africano (que sigue siendo el único juez de las películas destinadas a él) y al público del norte. Tal es el caso, por ejemplo, de *Pièces d'identités* (1998), del congoleño Mweze N’Gangura, que recientemente ganó el premio Yenenga en el FESPACO de 1999.

3. LA EXCLUSIÓN SOCIAL EN LA OBRA DE SEMBÈNE OUSMANE

La obra de Sembène Ousmane es, ante todo, la expresión de los problemas del entorno social africano y de sus situaciones políticas y económicas. En efecto, quien se dispone a analizar su producción, enseguida se da cuenta de que es imposible obviar su carácter social y político. Desatender el aspecto militante de la obra de Sembène y el interés que representa como documento socio-político es traicionar o reducir drásticamente sus perspectivas, dado que sus textos y su concepción estética están guiados por un deseo de crear una consciencia social y política africana y un compromiso con los problemas de su continente.

Nuestro acercamiento a la obra de Sembène se inscribe en este sentido. En nuestro análisis privilegamos y nos apoyamos en el realismo social que sustenta la obra del escritor y cineasta senegalés cuya producción se ha nutrido de elementos concretos de la vida real. Es una obra que reviste características de una estética al servicio de la transformación social y política. De hecho, en sus textos, existen significativas correlaciones entre la representación de la realidad social africana y su perspectiva narrativa.

Por otra parte, a la vista de la vigencia de los problemas socioeconómicos y políticos que siguen sufriendo los africanos hoy en día y que Sembène ya venía denunciando en su obra se puede calificar esta última de visionaria. Por todo ello, en nuestro análisis de sus textos, nos centramos en la problemática de la exclusión social, sin perder de vista el carácter artístico que encierran.

3.1 La aproximación a la exclusión social

El término exclusión proviene del latín *excludere*, que, según el diccionario de la Real Academia Española, significa: “descartar, rechazar o negar la posibilidad de algo”. La exclusión social es un fenómeno más amplio que la pobreza económica a la que engloba. Se caracteriza principalmente por ser un cúmulo de barreras y límites que dificultan la participación en la vida social mayoritaria a quienes están inmersos en ella. Estas barreras hacen referencia a distintos ámbitos como: el empleo, la salud, la educación, la vivienda, las relaciones laborales y la falta de ingresos. Una reciente conceptualización y formulación de la exclusión social, amplía su marco de análisis tradicional que se basaba en el concepto de pobreza incluyendo los términos: marginación y discriminación. Teniendo en cuenta este carácter multidimensional de la exclusión social, nuestro análisis se centra en los tres principales factores que conforman el fenómeno: la pobreza, la marginación y la discriminación.

Con frecuencia, se utilizan indistintamente estos tres conceptos para calificar procesos sociales diferentes, aunque muy interrelacionados. Para no caer en la misma ingenuidad, nos parece conveniente hacer una diferenciación entre los factores de la exclusión. En la presentación de tal diferenciación, no se pretende de ningún modo ser exhaustivo con las definiciones de pobreza, discriminación y marginación. Tampoco es cuestión de redefinir estos conceptos, se trata más bien de enfocarlos a la obra de Sembène Ousmane con el único propósito de delimitar nuestro marco de análisis.

3.2. Los factores de la exclusión social

El factor más común de exclusión social es la pobreza. En un sentido estricto y riguroso es la carencia de lo necesario para sustentarse, mantenerse y vivir dignamente. No obstante, un enfoque más amplio del concepto lleva a tener en cuenta aspectos cualitativos que amplían el espectro de la pobreza. Para abarcar estos aspectos en nuestro estudio tenemos en cuenta una serie de indicadores sociales como el déficit de acceso a la alimentación, al agua potable, a la educación y a la salud.

Con respecto a la marginación se suele definir como la situación o posición en la que se encuentran determinados grupos o colectivos sociales que están al margen de la sociedad, pese a su deseo de integrarse. En la obra del escritor-cineasta, distinguimos dos tipos de marginación. En primer lugar, grupo marginado, en cuanto a colectividad de personas que no tienen parte en los beneficios generales de una sociedad y en su funcionamiento. En este

grupo estarían los ferroviarios de la línea del ferrocarril Dakar-Níger en *Les bouts de bois de Dieu*. Pese a trabajar en las mismas condiciones que sus compañeros franceses, los ferroviarios africanos viven en la miseria por cobrar salarios muy bajos y sin derecho a prestaciones sociales por desempleo ni jubilación. En segundo lugar, minoría étnica marginada como grupo social y cultural organizado, inserto en un estado cuyo poder está en manos de otro grupo cultural mayoritario y diferente. Es el caso de los inmigrantes africanos en la ciudad de Marsella en *Le docker noir*. Son colectivo conformado por unas 400 personas, todas originarias de África. En su mayoría son estibadores en una ciudad donde toda la actividad portuaria es controlada por unos sindicalistas autóctonos que se decantan por la mano de obra local.

En cuanto a la discriminación, en términos genéricos, es el trato desigual que se da a una persona o a un colectivo por motivos raciales, políticos, religiosos, de género o de orientación sexual, etc. En los textos de Sembène objetos de este estudio, la discriminación se basa fundamentalmente en el origen, la raza, el sexo, la religión y la clase social de los que la sufren. Por tanto, la abordamos desde estas perspectivas.

3.2.1. La pobreza

A lo largo de las novelas y películas de nuestro corpus, observamos dos tipos de pobreza. La primera es la conocida como pobreza fundamental y que consiste en la falta de ingresos para poder adquirir bienes y servicios mínimos indispensables para mantener un nivel de bienestar aceptable en la sociedad en la que se vive. La segunda llamada pobreza accesoria hace referencia a las carencias primarias vinculadas a la falta de bienes esenciales para el individuo. Es decir, el déficit de alimento, vivienda, educación, salud, etc. Antes de tratar estos aspectos de la pobreza en los textos del escritor y cineasta senegalés, nos parece conviene remontarse a sus orígenes

En el siglo XIX, el capitalismo y la revolución industrial se habían asentado en Europa y necesitaban expandirse en busca de regiones que le proporcionasen materias primas y mercados. De estas necesidades surgió el colonialismo, una doctrina de desarrollo mediante la cual los imperios de la revolución industrial explotaron otros territorios extrayendo o recogiendo sus materias primas para luego exportar a sus regiones los productos elaborados con un valor añadido muy superior.

En la misma dinámica, ya en pleno siglo XX, apareció un grupo de economistas y sociólogos que defendían la necesidad funcional de la desigualdad social. Entre ellos, los sociólogos estadounidenses Harold. R. Kerbo y Edward Shils. Según ellos, para el buen

funcionamiento de la sociedad, para que los individuos se encuentren motivados en la misma, es necesario que unos ocupen puestos y posiciones superiores y otros inferiores. En el mismo contexto de la revolución industrial y frente a estas formulaciones liberales, surgió el planteamiento y la visión marxista de la misma realidad social de desigualdad y pobreza. Según el marxismo, desde que se instauró el sistema de la propiedad privada, la sociedad quedó dividida en clases sociales, el propio Marx llegó a reducir a dos: los explotadores y explotados, los dominadores y dominados.

Como comunista convencido, Sembène plantea la pobreza de su pueblo como consecuencia de las desigualdades sociales causadas por los regímenes políticos que se han sucedido en el continente africano dividiéndolo en dos clases sociales. Según la etapa política estas clases cambian de integrantes. Durante la etapa colonial estas clases consistían en colonizadores y colonizados. Los primeros detentaban las estructuras de producción por tanto la riqueza mientras que los segundos eran la mano de obra barata, por lo que eran pobres. Sin embargo, con la independencia del continente, en el seno de los nuevos estados africanos surgió una nueva burguesía política y económica que acapara el poder y los recursos económicos mientras tanto, el resto de la sociedad sigue viviendo en la pobreza. Esta división social sigue existiendo en las actuales sociedades africanas ya que las mismas élites se perpetúan en el poder.

3.2.1.1. La pobreza fundamental

Durante la época colonial y la neocolonial, la clase obrera africana era uno de los colectivos que más sufrió la falta de ingresos llegando en ocasiones, a vivir en la pobreza extrema. Esta situación socioeconómica de extrema dureza queda reflejada en obras de Sembène como *Le docker noir* y *Les bouts de bois de Dieu*, y mediante las precarias condiciones laborales de los estibadores africanos tanto los que emigraron a Francia en aquel entonces como los que se quedaron en las colonias en el continente.

En *Le docker noir*, los estibadores africanos de la ciudad de Marsella son el colectivo con el mayor número de empleados según afirma uno de sus integrantes: “Sur les trois cents que nous sommes ici, combien y en a-t-il qui travaillent? Le cinquième!” (Sembène, 1956: 108). A esta abrumadora tasa de paro, se suma la falta de protección social que afecta a todo el colectivo por lo que, en una de sus asambleas, uno de los más afectados expone las duras condiciones en las que vive: “Après deux guerres et tant d’années de navigation, j’ai pas droit au chômage...De l’aide, il faut que j’aïlle en mendier.” (Sembène, 1956: 102). Por desempleo, jubilación y enfermedad entre otras causas, la administración francesa, a través de

su sistema de seguridad social debe proporcionar a todos sus trabajadores una protección contra las privaciones económicas y sociales. De no ser así en el caso de los trabajadores africanos en su conjunto, sus ingresos económicos se reducen notablemente e incluso, en ocasiones, desaparecen totalmente. De hecho, al igual que los estibadores en *Le docker noir*, los ferroviarios de *Les bouts de bois de Dieu*, no reciben ningún tipo de prestaciones por desempleo, jubilación o enfermedad, uno de los motivos por los que convocan una huelga ilimitada para exigir no sólo la concesión de una cobertura social sino también de una subida salarial, según consta en la plataforma que su líder detalla en estas palabras: “Nous avons demandé la retraite, les allocations, l’augmentation des salaires, un cadre d’auxiliaires, le droit d’avoir notre propre syndicat.” (Sembène, 1960: 337).

Ante todas estas reivindicaciones, no sólo la patronal se niega a negociar con los huelguistas, sino que toman medidas represivas contra ellos para acabar con su lucha cuanto antes. Primero, les suspende de salarios y al ver que no se rinden les aplica las medidas disuasorias que ya había tomado desde el comienzo de la huelga: “Mais si ça dure, il faut prévoir dès maintenant les mesures qui seront appliquées. C’est simple, blocage des marchandises de première nécessité, riz, mil, maïs. Les boutiquiers seront prévenus.” (Sembène, 1960: 60).

Por estas privaciones económicas y sociales, los ferroviarios y sus familias están condenados a vivir en la pobreza absoluta a lo largo de la huelga, sobre todo, durante los últimos meses dado que los fondos recaudados por los líderes sindicales para ayudar a las familias de los huelguistas son insuficientes para paliar el déficit de alimentos y agua potable. De hecho, tanto en Thiès como en Dakar y Bamako, ciudades de predilección de los ferroviarios, las familias han agotado sus reservas de comida.

Ante la falta de ingresos de los hombres, las mujeres los relevan en el mantenimiento de los hogares, convirtiéndose en cabezas de familia, una carga, que según afirma una de ellas, es difícil de asumir, sobre todo, en estos tiempos de hambrunas: “Le rôle de chef de famille est lourd, trop lourd pour une femme.” (Sembène, 1960: 117). Por ello, las mujeres hacen todo tipo de sacrificios, para mantener a sus familias a salvo de la hambruna, llegando a adoptar actitudes amorales e incluso delictivas. Por ejemplo, en Dakar, Ramatoulaye lleva a la práctica su amenaza con sacrificar el cordero de su hermano más bien por darte de comer a su familia que por venganza. De hecho, el motivo por el que ha tomado esta decisión viene reflejado en esta confesión que hace a su sobrina:

Je sais que Dieu était de mon côté, dit Ramatoulaye. Je sais aussi que l’on peut mourir de faim, et je sais aussi que Houdia M’baye n’a pas plus de lait ! Dieu sait

tout cela, lui aussi...Ce matin, j'avais dit à mon frère Mabogué que je tuerais Vendredi. Dieu m'est témoin que ce n'est pas à cause de cela que je l'ai fait. C'est parce que nous avons faim, trop faim. (Sembène, 1960: 116-117).

Al matar el cordero de su hermano sin su autorización, Ramatoulaye es denunciada y tiene que responder de su acto ante la policía. Pero, antes de acceder a ir a declarar a la comisaría, desobedece a las fuerzas de seguridad que acuden a su casa para detenerla. Con la ayuda de su vecindario, Ramatoulaye se enfrenta a la policía provocando graves altercados que se saldan con muertos, heridos y un incendio que arrasa la mitad del barrio. A causa las hambrunas que empiezan a hacer estragos en las familias, la población actúa

En la ciudad de Thiés buscando alternativas a la escasez generalizada de alimentos, muchas mujeres toman decisiones que ponen en riesgo la salud y la vida de sus familias y del resto de la población. A Dièynaba se le ocurre una forma fácil pero arriesgada de conseguir comida y la recomienda a una pandilla de jóvenes entre los cuales su propio hijo: “Au lieu de vous promener à ne rien faire, tas de grosses bêtes, vous ferez mieux d'aller du côté de chez les toubabs, il y en a qui ont des poules...” (Sembène, 1960: 246). En una de sus excursiones en el barrio residencial de los blancos, donde se dedicaban a saquear los gallineros, los jóvenes sufren un tiroteo a raíz del cual fallecen tres de ellos:

Le petit Kâ reçut la première valle et tomba, tué net. Séne, avant même d'avoir pu se retourner, s'écroula à son tour tandis que les autres enfants s'enfuyaient en hurlant. Isnard, dont le bras tremblait, acheva de vider le chargeur et une dernière valle atteignit la jambe de Gorgui qui s'effondra entre deux rails. (Sembène, 1960 : 250).

Mientras Dièynaba aconseja a su hijo y sus compañeros robar para conseguir comida, otras mujeres de la ciudad comercializan productos no aptos para el consumo : “Thiès : au milieu de cette pourriture, quelques maigres arbustes, bantamarés, tomates sauvages, gombos, bisabes, dont les femmes récoltaient les fruits pour boucler le Budget familial” (Sembène, 1960 : 35). Con tal de sobrevivir, algunas mujeres ponen en riesgo la salud pública mientras que otras como Dièynaba comprometen la de sus propias familias alimentándolas con carne de buitre: “Voilà ce que nous avons à manger aujourd'hui, un *tâne* (vautour). Personne de vous n'a jamais goûté un *tâne* ? Il ne vit que de charognes et de résidus, mais nous ferons comme lui, nous le mangerons et nous n'en crèverons pas !” (Sembène, 1960: 217). Al alimentarse de carne en descomposición e incluso de animales infectados por enfermedades graves, (el consumo de carne de buitre puede resultar peligroso para la salud.)

Si las mujeres son unas de las principales víctimas de la falta absoluta de ingresos por tener que hacerse cargo de la manutención de las familias a lo largo de la huelga, los niños son los que más sufren las consecuencias de la hambruna.

En la ciudad de Thiès se los ve saciar su hambre con carroñas : “Des gosses nus, perpétuellement affamés, promenaient leurs omoplates saillantes et leurs ventres gonflés : ils disputaient aux vautours ce qui restait des charognes.” (Sembène, 1960: 35-36). Por su supervivencia, consumen alimentos en mala calidad y en insuficientes cantidades, por lo que sufren inanición por enfermedades relacionadas con la comida o por desnutrición. Estos mismos rasgos físicos, se observan entre los niños de Dakar, en concreto, los de la casa N'Diayéne:

Une fois de plus les enfants avaient échappé à leur toilette, leur peau sèche était sillonnée de gerçures, leurs cils collaient aux paupières. A son tour, Houdia M'Baye regarda les enfants et plus spécialement son avant-dernier, N'Dole. Le petit garçon trotinait sur ses jambes torses ; son gros ventre tout luisant semblait le précéder. On avait l'impression que, sous peu, la peau de ce ventre allait éclater comme celle d'une vessie pleine. (Sembène, 1960: 91-92).

A consecuencia de la miseria absoluta en la que vive la población desde el comienzo de la huelga, en ciudades como Thiès, se observa un fuerte incremento del número de personas cuya única fuente de ingresos es la mendicidad:

Soukaraké essaya de presser le pas, mais il faisait chaud et il se sentait de plus en plus faible. Son ventre était douloureux, ses jambes le portaient à peine. Il traversa le marché et songea qu'il n'avait jamais vu autant de mendiants à Thiès. Il en croisait à chaque pas, des éclopés, des lépreux, des enfants nus. (Sembène: 1960: 211).

El aumento de la mendicidad es una consecuencia directa de la pérdida total de ingresos a su vez provocada por la huelga y de la que han sufrido no sólo los ferroviarios sino también del resto de la población, en concreto, colectivos como las mujeres, los niños y en este último caso los mendigos conformados mayoritariamente por personas con discapacidad. Sin embargo, por la falta de ingresos que sufre la población en su conjunto, las filas de los necesitados engrosan con la probabilidad que las integren los ferroviarios si no cambian sus condiciones laborales.

Si en sus novelas, *Le docker noir* y *Les bouts de bois de Dieu*, Sembène denuncia la pobreza extrema que sufrieron los africanos en general y en particular los trabajadores en particular, por culpa del colonialismo, en su película *La Noire de...*, el escritor y cineasta senegalés muestra cómo, varios años después de la soberanía política del continente no hubo

ningún cambio en su situación socioeconómica. Este período político que algunos historiadores y politólogos acuñaron con el término neocolonialismo, por considerar que, para las antiguas potencias coloniales, no era más que una nueva forma de seguir ejerciendo su dominio, sobre todo, económico sobre sus ex colonias africanas. En *La Noire de...* y mediante la historia de Diouana su protagonista, el cineasta muestra que el cambio político ocurrido en el continente africano a raíz de las independencias no iba aparejado a un cambio en las condiciones de la vida socioeconómica de su población. De hecho, al igual que los estibadores de *Le docker noir* y los ferroviarios de *Les bouts de bois de Dieu*, la protagonista de *La Noire de...*, es una trabajadora pobre. Durante su estancia en Antibes con motivo de las vacaciones de sus empleadores, Diouana trabaja de criada en condiciones laborales muy duras sin llegar a cobrar los servicios prestados. Poco después de llegar a la ciudad de vacaciones de sus empleadores, la joven se hace cargo de la totalidad de las tareas domésticas pese a que fue contratada para cuidar de los niños. A regañadientes asume un papel de criada mientras se consuela pensando en que con su primer sueldo podrá empezar a cumplir sus sueños. De hecho, ya tiene pensado en que se va a gastar este dinero : “Quand Madame me donnera mon mois, j’acheterai de jolies robes, des souliers, des dessous en soie et de belles perruques. Et je me ferai photographier sur la plage et j’enverrai les photos à Dakar et les autres crèveront de jalousie.” [8:59-9:17].

Al cabo de varias semanas trabajando a su pesar sin cobrar, Diouana pierde la esperanza de poder mejorar sus condiciones de vida y ayudar a su familia a salir de la pobreza: “Je comprends tout. Madame voulait une bonne à tout faire, c’est pour cela qu’elle m’a choisie. Pourquoi je suis ici ? Pour les enfants ! Ou pour être une bonne à tout faire !” [22:11- 22: 23]. Además de desesperarse, Diouana se siente no sólo engañada sino también esclavizada por sus empleadores, un sentimiento que manifiesta en el siguiente soliloquio: “Je suis leur prisonnière. Je ne connais personne. Personne n’est ici de ma famille. Voilà pourquoi je suis leur esclave.”



SECUENCIA [38:11- 38:18]

Para salir de las precarias y esclavizadoras condiciones laborales a las que le sometieron sus empleadores, Diouana opta por quitarse la vida. Así pues, al igual que su compatriota Diaw Falla, Diouana es una víctima más de la pobreza extrema que marcó la vida de los africanos durante el colonialismo y el neocolonialismo. Mediante las historias de ambos personajes, el escritor y cineasta senegalés, muestra cómo la pobreza puede llegar a tener consecuencias dramáticas en la vida de los que la sufren. Por ser pobres y sin esperanza de poder mejorar sus condiciones de vida tanto Diaw Falla como Diouana toman decisiones fatídicas. Diaw Falla comete un asesinato por el que es detenido juzgado y condenado a la cadena perpetua. Sin embargo, Diouana se suicida, una decisión que Diaw Falla no descarta tomar si nos atenemos al mensaje que trasciende de las últimas líneas de la carta que escribe a su tío desde la cárcel, tras cumplir dos años de condena:

Voilà mon oncle, pour une première et dernière lettre, il n'y manque rien. J'ai beaucoup vieilli en ce laps de temps. Placé en marge de tout mouvement, j'entends le tumulte de la vie. Seule et à distance, l'âme remonte à la Surface et se baigne dans les flots de la solitude, [...] J'ai vu plus que mon âge et n'ai vécu qu'un printemps. Je ne te dis pas au revoir, ni à bientôt. Nous nous verrons en Dieu." (Sembène, 1973 ; 218-219).

Desde que Sembène publicó sus obras *Le docker noir* (1956), *Les bouts de bois de Dieu* (1960) y *La Noire de...* (1966), denunciando la pobreza extrema en el continente africano vinculándola con la emigración de buena parte de su población, pasó más de medio siglo y los africanos siguen llegando a las costas europeas huyendo de la pobreza que les acorrala en sus países de origen. De hecho, aunque gracias a los Objetivos de Desarrollo del Milenio acordados por 193 países miembros de las Naciones Unidas con el fin de reducir a la

mitad la pobreza extrema en el mundo entre 2000 y 2015, se han mejorado los niveles de vida de los habitantes del continente africano, excepto en el norte, bajando desde un 56,5 % a un 48,4 %, una reducción de 14 puntos porcentuales. A pesar de ello, todavía queda mucho que hacer, visto que, hasta hoy en día, el nivel de ingresos económicos de la mayoría de los africanos sigue siendo tan bajo que no les permite adquirir bienes y servicios imprescindibles para lograr el bienestar social. Esta pobreza accesoria ya venía señalada en la obra de Sembène Ousmane.

3.2.1.2. La pobreza accesoria

3.2.1.2.1. El déficit de acceso a la vivienda

En los textos del novelista y guionista senegalés, para las personas que no disponen de suficientes ingresos económicos, esta carencia se traduce en un déficit de acceso a la vivienda, a la sanidad y a la educación por lo que no pueden vivir de forma digna. En *Le docker noir*, junto con sus compatriotas, Diaw Falla trabaja de estibador en el puerto de Marsella, un oficio por el que no gana suficiente dinero para sustentarse. Durante su declaración con motivo de su juicio por asesinato, a la pregunta del presidente del tribunal: “Combien gagne un débardeur?”, el acusado contesta: “Du temps où je l’étais, 133 francs de l’heure” (Sembène, 1956: 57). Con un salario tan mísero, Diaw Falla vive con ingresos muy bajos por lo que sus condiciones de vida son muy malas y basta con fijarse en la imagen que el narrador transmite sobre la habitación en la que vive para darse cuenta de ello:

Tout seul dans la pièce, il rangeait ses bagages. Une chambre d’hôtel, un lit en fer dans le coin au pied duquel se trouvent un bidet et le lavabo ; dans l’autre angle, une armoire où il restait qu’une moitié de glace. A côté une table entourée d’un rideau rouge ; sur la toile cirée marquée de brûlures, un réchaud à pétrole recouvert de poussière était posé ; vers la porte, une autre table, où des livres étaient entassés, deux chaises en osier : tout cela constituait le mobilier. (Sembène, 1956: 89).

Diaw Falla no tiene suministro de luz eléctrica y el escaso mobiliario que equipa su habitación es vetusto y deteriorado. Esta precariedad habitacional causada principalmente por sus insuficientes ingresos económicos, caracterizan las viviendas de los estibadores africanos. De hecho, las características de la habitación de Diaw Falla son casi idénticas a las de la vivienda de su novia, Catherine, según la descripción que hace el narrador de su interior:

La chambre qu’elle partageait avec son père adoptif était un peu exigüe. Un rideau pour la nuit la divisait par le milieu, les murs étaient noirs de la fumée que dégageait le poêle. Deux chaises, deux lits et un tabouret, au-dessus de la table une batterie de

cuisine dépareillée, ornaient la pièce, aérée seulement par une fenêtre.
(Sembène,1973: 25).

Ante la escasez de recursos económicos, los estibadores africanos no pueden pagar el alquiler de una vivienda cómoda y que disponga de suficientes habitaciones para albergar a familias numerosas con lo de que no tiene más opción que convivir en un pequeño piso que comparte con todos sus miembros:

La famille de François Sène demeurait dans “un meublé” sur la place Jules Guesde [...] -quatre mètres sur cinq, qu’avaient envahis les deux lits, une armoire, le berceau, la batterie de cuisine. Tout cela ne lui laissait qu’un espace réduit d’un mètre carré. Sur cette Surface, huit personnes se trouveraient réunies dans un instant.
(Sembène, 1973 : 174-175).

Al igual que los estibadores africanos en el relato de *Le docker noir*, en *Les Bouts de bois de Dieu*, los ferroviarios se enfrentan a un déficit de vivienda debido a sus bajos salarios, una precariedad laboral que denuncian en boca de uno de sus compañeros : “Nous avons encore notre métier, mais il ne nous rapporte pas ce qu’il devrait, on nous vole. Il n’y a plus de différence entre les bêtes et nous tant nos salaires sont bas.” (Sembène, 1960: 24). Por escasez de ingresos económicos los ferroviarios no tienen acceso a viviendas en buen estado. En la ciudad de Thiès donde se concentran en los barrios de Bambara y Dialav viven en casas con las siguientes características : “Des taudis, des soupentes branlantes, des tombeaux renversés, des *tapates* en tiges de mil ou de bambous, des piquets de fer, des palissades à moitié écroulées.” (Sembène, 1960: 36). Al vivir en estos barrios de tugurios, hacinados, sin servicios de luz y agua potable y saneamiento, los ferroviarios y sus familiares corren altos riesgos de contraer enfermedades y de sufrir incendios. De hecho, en Dakar, el incendio que se declara en el barrio de la familia N’Diayène, se propaga en estas circunstancias:

Quelque brin enflammé avait dû tomber trop près d’une des baraques-taudis qui faisaient face à la concession et le feu avait trouvé là une proie toute prête. Des fumées qui sentaient mauvais furent rabattues sur la foule par le vent et des flammes jaillirent qui enroulèrent rapidement leurs bras rouges autour des paillotes. L’une après l’autre, les cahutes de bois, les cabanes de torchis flambèrent comme des meules [...] On crut voir une femme dont les vêtements brûlaient s’effondrer dans une courette cernée par le feu. L’eau manquait dans tous les quartiers avoisinants et les bonnes-fontaines les plus proches étaient toujours fermées. (Sembène,1960:181-182).

Por la falta de agua y la inflamabilidad del material de construcción de las casas, todas chabolas, el incendio destruye la casi totalidad del barrio dejando el siguiente panorama un panorama desolador y a la mayoría de sus habitantes sin techo.

Au milieu des décombres des femmes et des hommes s'affairaient. De-ci de-là des piquets se dressaient, des caisses, des bidons vides s'entassaient ; au milieu de nuages de poussière noire, ces hommes et ces femmes balayaient, creusaient, dégageaient une marmite, ou la carcasse d'un lit, tandis qu'autour d'eux couraient des enfants nus dont la peau avait la couleur de la cendre. (Sembène, 1960: 184).

Las consecuencias del incendio son drásticas para los habitantes de este tugurio. Además de causar muertes entre los vecinos, deja a familias enteras a la intemperie empeorando sus ya precarias condiciones de vida.

Por otra parte, en estos tugurios, suelen proliferar enfermedades por la insalubridad y la falta de saneamiento del entorno. De hecho, en la ciudad de Thiès, el narrador muestra cómo los mendigos procedentes de estos barrios presentan claros signos de enfermedades relacionadas con la falta de higiene:

Il y avait les principaux habitués du marché, les mendiants et les mouches. Les uns et les autres pullulaient. Des mendiants, il y en a de tous les âges qui clamaient leur misère ; quant aux mouches, de grosses mouches d'un vert bleuté, elles allaient des plaies que les mendiants portaient sur leur visage ou sur leurs membres, au rebord des récipients des marchands de nourriture. (Sembène, 1960: 39).

Con respecto a Diaw Falla y sus compañeros de miseria, el déficit de vivienda tiene un impacto negativo en su bienestar social. De hecho, en el caso de Diaw Falla, por mucho que su novia Catherine le pide matrimonio en reiteradas ocasiones, por su falta de recursos y sus malas condiciones habitacionales, no puede casarse y así lo justifica: “Je te l'ai dit et je le répète. Je ne peux pas me marier en étant docker, ce n'est pas un métier. Comment et où vivrons-nous ? Dans une chambre d'hôtel, au jour le jour ? Non, je ne veux pas de cela.” (Sembène, 1973: 83).

A la vista de sus bajos ingresos y de la situación de infravivienda en la que vive, Diaw Falla descarta por completo casarse. Según él casarse contando con un trabajo tan inestable y mal remunerado como el de estibador es optar por vivir en la miseria. De hecho, para convencer a Catherine de ello, le explica las malas condiciones habitacionales en las que viven sus compatriotas que contrajeron matrimonio estando en la misma precariedad laboral que él : “Voilà ce que font du mariage ces jeunes sans situation, combien en connais-tu qui

vivent dans des taudis, dans les états les plus lamentables, et qui s'en prennent à toute la société ? Une telle vie...non, je n'en veux pas.” (Sembène, 1960 : 84).

Diaw Falla tampoco ha podido publicar su primera novela, *Le dernier voyage du négrier Sirius*. El motivo es que las editoriales le piden una cantidad de dinero del que no dispone: “plus de cinquante mille francs.” (Sembène, 1973: 95). La única alternativa que le queda para ver su libro publicado es confiarlo a la novelista Ginette Tontisane. Una decisión arriesgada que Diaw Falla dice haber tomado por los siguientes motivos: “Que faire...? J'ai gardé le manuscrit un mois et quinze jours après mon arrivée à Paris, et sans Sylla, je rentrais bredouille. J'ai vu plusieurs éditeurs, ils me demandaient si je dispose d'argent.” (Sembène, 1956:95). En lugar de permitirle cumplir con su sueño de ser escritor y vivir dignamente de su trabajo intelectual, la novela de Diaw Falla le acaba arruinando. La persona de confianza a quien había encargado su publicación se lo apropia.

Entre los servicios básicos a los que las personas con bajos ingresos no tienen acceso, están además de la vivienda, la educación y la salud. En los relatos de Sembène, muchos son los colectivos que por carencia de infraestructuras y/o de medios económicos se quedan fuera de los sistemas educativos y sanitarios.

3.2.1.2.2. El déficit de acceso a la educación y a la sanidad

En 2005 la Organización Mundial de la Salud publicó por primera vez, un informe sobre la salud en la Región de África. Según este documento, junto con la educación, una buena gobernanza y política económica, la salud es una de las primeras pautas para que los países africanos puedan salir de su subdesarrollo. Paradójicamente, por este subdesarrollo casi ninguno de estos países está dotado de las infraestructuras indispensables tanto en el ámbito educativo como sanitario para cubrir las necesidades básicas de sus ciudadanos en materias de educación y de sanidad. La mayoría de estos ciudadanos tampoco tienen suficientes recursos para acceder a estos servicios ya en sí escasos. Los textos de Sembène señalan las carencias de infraestructuras y de ingresos como principales causas del déficit de educación y de salud entre los africanos con pocos recursos. En *Xala*, el narrador muestra cómo en muchas zonas rurales de Senegal, la población no cuenta con infraestructuras ni educativas tampoco sanitarias:

La demeure de Serigne Mada, seigneuriale par sa dimension, était identique à toutes les autres quant aux éléments de construction. Elle se situait au centre du village. Les cases étaient disposées en demi-circonférence, avec une seule entrée principale.

Ce bourg n'avait ni boutique, ni école, ni dispensaire, ni aucun point d'attraction.

(Sembène, 1973: 120-121)

Pese a los esfuerzos del gobierno senegalés para facilitar el acceso de la población a la sanidad y a la educación públicas incrementando la construcción de ambulatorios y escuelas a lo largo del territorio nacional, hoy en día, siguen existiendo aldeas remotas cuyos habitantes tienen que recorrer varios kilómetros a pie o en rudimentarios medios de transporte para tener atención sanitaria o educativa. Por consiguiente, en casos de urgencias médicas, se encuentran con serias dificultades por lo que los riesgos de morir antes de llegar al centro de salud o al hospital son muy elevados.

En cuanto a sus habitantes en edad de escolarización, por la lejanía, la mayoría no va a la escuela y los pocos que tienen la suerte de hacerlo, apenas acuden a las clases y acaban abandonando antes de finalizar la etapa de la primaria.

Si en las zonas rurales de Senegal la población no tiene acceso a la educación y a la sanidad principalmente a causa de la escasez o inexistencia de infraestructuras, en las ciudades el déficit de acceso va ligado a los medios económicos. En otro párrafo de *Xala*, el narrador relata cómo por la falta de recursos de su familia, la joven N'Goné no pudo conseguir con sus estudios más allá de la primaria: "La jeune fille âgée de dix-neuf, avait deux fois raté son brevet élémentaire. Les parents sans ressources ne pouvaient lui payer des cours pour la poursuite des études." (Sembène, 1973: 15).

En Senegal, la enseñanza es pública y gratuita pero no obligatoria. Además, el alumnado excluido de la escuela pública por falta de rendimiento escolar puede continuar sus estudios en la privada si sus familiares tienen los medios para financiarlos.

Si en *Xala*, por la falta de ingresos de sus padres, N'Goné no pudo seguir estudiando, por el mismo motivo, en *La Noire de...*, Diouana no tuvo la oportunidad de ir a la escuela. De hecho, aunque entiende el francés no sabe hablarlo por lo que apenas mantiene una comunicación verbal con sus empleadores, un analfabetismo por el que sufre burlas despectivas por parte de algunos de los comensales de sus empleadores. Al darse cuenta de que Diouana acata las órdenes de su patrona sin mediar palabra, "deducen que actúa por instinto como un animal." [21:16-21:24].

A través de los personajes de N'Goné y Diouana, dos jóvenes senegalesas, la primera con apenas estudios y la segunda una analfabeta, Sembène ya venía denunciando no sólo el déficit de acceso a la educación en África sino también el desequilibrio entre los géneros en este ámbito.

Históricamente, la tasa de alfabetización de las mujeres y de las niñas en el mundo, ha sido muy inferior a la de los hombres. Esta asimetría en el ejercicio del derecho a la educación, persiste en la actualidad y constituye una preocupación que ha ido en aumento, especialmente en África donde en países como Senegal para cernir esta problemática hay que recurrir a los datos estadísticos oficiales más recientes en materia de educación.

Según el informe “Évaluation de l’Education Pour Tous (EPT)” presentado por el Ministerio de Educación Nacional de Senegal con motivo del Foro mundial sobre educación celebrado del 19 al 22 de mayo de 2015 en la ciudad coreana de Incheon. El informe abarca el período 2000-2013 y aborda tres principales ejes: los principales resultados conseguidos, las estrategias puestas marcha para la realización de la EPT y principales retos y perspectivas después de 2015. Los datos que arroja este informe muestran que entre 2000 y 2010, la tasa de matriculación de las niñas en primer año de primaria pasó de 83,5 % a 129,7 % frente al 85,1 % y 117,7 % de los niños. Desde 2004 el número de niñas en las aulas empezó a superar al de los niños con una tasa de un 95,1% frente a un 91,8%), una tendencia que se ha mantenido al alza hasta 2013 fecha de los últimos datos registrados.

Sin embargo, según el mismo informe hasta principios de 2000, en Senegal, la tasa bruta de escolarización de los niños en el tramo de la primaria era del 71,9 % mientras que la de las niñas es del 62,3 % (una diferencia de 9 puntos aproximadamente en favor de los niños). La tasa de finalización del tramo de la primaria era del 45,8 % de los niños y del 31,2 % de las chicas. No sólo los niños tenían un mayor acceso a la educación que las niñas, sino que permanecían más tiempo en la escuela.

Por otra parte, cabe destacar que, a pesar de los logros de las autoridades educativas senegalesas en materia de paridad en la enseñanza básica (tramos de la enseñanza primaria desde 2000 y de la mediana desde 2012), en la enseñanza secundaria sigue existiendo una desigualdad de género que aún es más notablemente en el tramo de la universidad.

Por último, recalcar que el déficit de acceso a la educación y del desequilibrio entre niños y niñas radica en factores contextuales como las consideraciones socioculturales del entorno, el analfabetismo de su población adulta, la existencia y disponibilidad de estructuras educativas y principalmente la pobreza de la familia.

Sea cual sea la causa, el déficit de acceso a la educación, es siempre perjudicial sobre todo entre las niñas ya que reduce drásticamente sus posibilidades de lograr un bienestar social a lo largo de su vida. N’Goné en *Xala* y Diouana en *La Noire de....* Son los ejemplos con los que Sembène ilustra este fenómeno que sigue afectando a miles de niñas en los países africanos. Por ser de familias pobres no han podido tener una educación básica que les

permitan ascender social y económicamente. Por lo tanto, la primera contrae un matrimonio de conveniencia con uno de los hombres de negocios más ricos de la capital para poder sacar a su familia de la miseria. Sin embargo, la segunda no tiene más opción que trabajar de criada en condiciones infrahumanas para subvenir a las necesidades básicas de su familia.

Con respecto al déficit de acceso a la salud, hay que mencionar que el sistema sanitario senegalés es público, pero no gratuito. También conviene señalar que en Senegal el sistema de Seguridad Social sólo presta servicios a los trabajadores afiliados a los que ni siquiera garantiza una asistencia sanitaria por enfermedad y tampoco les concede prestaciones sociales por desempleo. Por todo ello, la población en su mayoría tiene que asumir los gastos en servicios médicos y farmacéuticos. En un país donde casi la mitad de los ciudadanos es pobre, tener que pagar para ser atendido en cualquier estructura sanitaria, hace que la gente sólo acuda a los servicios sanitarios cuando esté en un estado grave o peor busque alternativas más asequibles contratando los servicios de los sanadores tradicionales, curanderos o brujos con todo lo que conlleva como riesgos para su salud. De hecho, entre esta población la morbilidad es muy elevada y suelen tener secuelas irreversibles.

Si en *Xala* y *La Noire de...*, y respectivamente a través de N’Goné y Diouana, Sembène muestra cómo la carencia de medios económicos hace que en los países africanos muchas niñas no tienen una educación básica, en cambio en *Les bouts de bois de Dieu*, hace hincapié en el analfabetismo de la población adulta apoyándose en los ferroviarios. Por su condición de colonizados, la mayoría de los ferroviarios no podían acceder al sistema educativo debido a su carácter elitista y a la falta de recursos. Por consiguiente, a excepción de Bakayoko, Lahbib y Alioune, el resto de líderes y militantes sindicales no tiene un nivel educativo básico, una carencia que se convierte un gran hándicap tanto su vida personal y como profesional. La mayoría de los ferroviarios no puede ascender de categoría profesional por carecer del mínimo de estudios. De hecho, de todos ellos, sólo dos Bachirou y Daouda-Beaugosse tienen estudios por lo que son los pocos ferroviarios en formar parte de la ejecutiva de la dirección de la compañía ferroviaria. Si en Thiès, a Bachirou le llaman “le bureaucrate,” por el cargo que tiene en el seno de la administración del ferrocarril: “un employé de la ligne qui faisait partie des cadres” (Sembène, 1960: 37), en Dakar, Daouda-Beaugosse es adjunto del líder de la sección sindical por el nivel de formación que ostenta: “Quatre mois plus tôt il était sorti du centre professionnel en qualité de tourneur.” (Sembène, 1960: 70-71). Contrariamente al resto de ferroviarios, en su mayoría con puestos subalternos de la jerarquía de la compañía, Bachirou y Daouda-Beaugosse son los únicos ejecutivos, una ascensión que se debe a sus niveles de estudios y que hace que sus condiciones laborales son

mejoras que las de sus compañeros indígenas. De hecho, al no ser afectados por la precariedad laboral, no ven necesario convocar una huelga. Más allá de que el analfabetismo imposibilita la ascensión de la mayoría de los ferroviarios dentro de la jerarquía empresarial, es un hándicap en su vida personal. Para mostrar cómo los ferroviarios de Thiès están limitados en su vida social por no saber en su mayoría ni leer ni escribir, el narrador les cede la palabra cuando se juntan en la plaza del mercado donde acuden a desayunar antes de empezar su jornada laboral:

-Ah ! te voilà, Samba, dit Dieynaba, tu es en retard, j'ai déjà servi les forgerons et les fondeurs. Tiens voilà le carnet, regarde ceux que j'ai cochés.

Samba prit le carnet et au fur et à mesure que la marchande emplissait les calebasses, il inscrivait les noms.

-Il me semble que tu ratures plus que tu n'écris, dit Bachirou, l'employé qui savourait sa bouillie dont les graines lui dégoulinèrent sur le menton.

-Aussi, ils ont des noms à faire dérailler un train.

-Tu veux que je te remplace, dit Boubacar le gros forgeron, en faisant mine de saisir le crayon.

-Toi ? Personne ne pourrait te lire, répliqua Samba qui savait fort bien que Boubacar était complètement illettré. Tiens voilà Magatte ! Viens remplacer ton père, mon fils.

(Sembène, 1960 : 40-41).

La escena pone de manifiesto los dos tipos de analfabetismos que sufren los ferroviarios. uno absoluto y otro funcional. Algunos de ellos, son analfabetos absolutos. Es el caso de Boubacar que no sabe leer ni escribir en francés, mientras que otros como Samba sufren analfabetismo funcional. A pesar de tener ciertas nociones en competencia lectora y escritora, no son suficientes para permitirle utilizarlas correctamente.

Estas carencias vienen reflejadas de nuevo en la reunión de negociaciones entre líderes sindicales y patronal para encontrar una salida a la huelga. Además de las discrepancias relativas a los derechos laborales, encontrar un idioma que entiendan las dos partes era otro obstáculo. Los representantes de la patronal todos miembros de la administración colonial sólo dominan el francés. En cambio, la mayoría de los líderes sindicales son analfabetos en este idioma. Por lo tanto, abordar las negociaciones en francés les desavantaja en la medida en que no van a entender el mensaje de sus interlocutores. Aún así, se resignan a negociar en francés : "Il n'y a pas de langue intermédiaire, alors va pour le français." (Sembène: 1960: 277).

Aunque en sus obras, Sembène fomenta el uso de las lenguas nacionales en detrimento de las extranjeras, es una obviedad que en un país como Senegal donde el francés es el idioma

oficial, el de la escuela y de las comunicaciones administrativas, desconocerlo no ayuda a lograr una emancipación tanto en la vida personal como profesional. De hecho, incluso los personajes en los que Sembène se apoya en su defensa de las lenguas africanas, destacan primero por su alto nivel de conocimiento del francés, aunque luego optan por el uso de sus idiomas nacionales. Ibrahima Bakaoyoko líder de la huelga de los ferroviarios en *Les bouts de bois de Dieu* y Rama, hija del protagonista de *Xala* son unos de estos personajes del escritor y cineasta que abanderan la promoción de los idiomas africanos. El primero destaca entre los ferroviarios por su dominio del francés y su gran don de orador. Además, es el único que tiene su propia biblioteca y recomienda a sus compañeros sindicalistas acudir a ella para documentarse y así pues ampliar sus conocimientos. En cuanto a Rama, es universitaria por lo que tiene un nivel avanzado de estudios.

Para dar a conocer la pobreza en África, Sembène pone de manifiesto no sólo la falta de recursos económicos que sufre la mayoría de los africanos sino también el déficit de acceso a la alimentación, a la vivienda, a la educación y a la salud que conlleva. Además, de esta dimensión socioeconómica de la pobreza, el novelista y cineasta senegalés aborda la problemática de la mendicidad como una manifestación más de un mismo fenómeno. En otros términos, para los africanos más desposeídos, la mendicidad es la única fuente de ingresos con la que cuentan para cubrir sus necesidades más básicas. Por consiguiente, en los textos de Sembène, la mendicidad aparece como un fenómeno correlativo a la falta de recursos económicos y al déficit de acceso a servicios imprescindibles para una vida digna. En *Le docker noir*, los inmigrantes africanos son tan pobres que por sí solos no pueden cubrir los gastos de entierro de Ousmane un compatriota recién fallecido. Para darle sepultura, Diaw Falla ingenia una estrategia : “Vous deux, vous irez porter les listes à tous les bistrots, dit-il, s’adressant à ses compagnons. [...] Moi, je vais à la rue Trinquet pour voir le service d’indigène.” (Sembène, 1973: 88-89). Es cierto que el principal objetivo de la recaudación de fondos llevada a cabo por Diaw Falla es pagar el entierro. De hecho, así lo recuerda poco después del funeral: “Pour couvrir les frais de l’enterrement, il a fallu une quête.”. Sin embargo, prosigue haciendo la siguiente propuesta a sus compatriotas presentes en el acto : L’argent que nous avons en trop, nous pouvons pas le jeter par les fenêtres...On peut par contre le distribuer aux plus indigents...” (Sembène, 1973: 102). Desde el momento en el que el dinero recaudado se destina a cubrir las necesidades básicas de los más desposeídos entre el colectivo de inmigrantes africanos, la recaudación de fondos puede tener tintes de una actividad mendicante. De hecho, entre ellos, hay unos que reconocen tener que pedir para sobrevivir. Es el caso del más veterano del colectivo que lo confiesa en estas palabras: “Après

deux guerres et tant d'années de navigation, j'ai pas droit au chômage...De l'aide, il faut que j'aïlle en mendier." (Sembène, 1973: 105).

Donde no cabe duda de que se trata de mendicidad es en *Les bouts de bois de Dieu*, donde tras más de un mes de huelga, los ferroviarios y sus familias se han quedado sin ingresos ni provisiones, una coyuntura socioeconómica que obliga a buena parte de la población de Thiès a salir a la calle a pedir limosna, un panorama que el narrador describe en estos términos:

Soukaraké essaya de presser le pas, mais il faisait chaud et il se sentait de plus en plus faible. Son ventre était douloureux, ses jambes le portaient à peine. Il traversa le marché et songea qu'il n'avait jamais vu autant de mendiants à Thiès. Il en croisait à chaque pas, des éclopés, des lépreux, des enfants nus. Il aurait voulu faire comme eux : tendre la main au pied d'un arbre. (Sembène, 1960: 211).

Entre los colectivos que viven de la mendicidad, destacan los niños y las personas con discapacidad física por ser los grupos sociales más indefensos ante la pobreza y con respecto al resto de mendigos. Esta indefensión se debe a su particular fragilidad. En el caso de los niños por su temprana edad temprana y en el de las personas con discapacidad por la disminución física que sufren.

En otros relatos del novelista y cineasta senegalés, sobre todo los que se publicaron en etapas posteriores al colonialismo, se ve cómo la mendicidad no sólo persiste, sino que se incrementa con el paso de los años convirtiéndose en la fuente de ingresos de miles de familias. De hecho, el carácter creciente de la mendicidad entre la población senegalesa más desposeída viene reflejada en *Le dernier de l'Empire*, a través del siguiente párrafo:

[...] comme un jaillissement des entrailles de la terre, des légions d'éclopés, paralytiques, aveugles, vieux et jeunes, hommes et femmes prenaient d'assaut l'entrée des cimetières tôt le matin ; ensuite c'était le tour des magasins, des échoppes, des estaminets, des restaurants, des transports en commun, des pharmacies, des postes, quémandant l'aumône par-ci, par-là. En ce jour saint s'agglutinaient autour des feux de signalisation...harponnant les privilégiés à voiture. (Sembène, 1981: 108).

En los lugares públicos más concurridos de Dakar, es habitual ver a personas de todas las edades y sexos pedir dinero, sobre todo, el viernes, día bendito y de rezos y congregación de la comunidad musulmana. El incremento de la actividad mendicante en un país como Senegal donde los musulmanes supera el 95% de la población, se debe en gran parte al significado de la limosna en el islam. Además de ser uno de los cinco pilares de la religión

musulmana, la limosna es según el Corán un impuesto religioso sobre las riquezas y un deber fundamental compartir los bienes propios con los más pobres y necesitados. Por todo ello, en Senegal, la mendicidad tiende a extenderse y normalizarse entre la población. Además, durante los días y fechas de celebraciones para la comunidad musulmana, la recaudación de limosna aumenta por lo que se incrementa el número de mendigos. Como unos ejércitos en guerra, invaden las arterias principales de las grandes ciudades del país y ocupan sus lugares públicos más concurridos.

En *Faat Kiné*, su penúltima película, Sembène aborda la mendicidad en la sociedad senegalesa en los albores del siglo XXI apoyándose en dos perfiles de mendigos. El primero es el de Pathé, un joven parapléjico que ejerce la mendicidad en las calles de Dakar. En una de las visitas que suele hacer a Fat Kiné, la gerente de la dueña de una gasolinera TOTAL, Pathé se enfrenta con un conductor que estaba a punto de atropellarle. Ambos protagonizan un cara a cara en el que mantienen el siguiente cruce de reproches:

-Idy, tu es fou ou quoi ?

-Comment ça ? fou ?

-Tu veux m'écraser ?

-Tu me passes devant ! Passe ailleurs ! La pochaine fois, je te passe dessus, Je te préviens ! [2:44-3:20]

Por su movilidad reducida, Pathé sufre grandes limitaciones en el ejercicio de su actividad mendicante. De hecho, en un plano conjunto se le ve cruzar la gasolinera arrastrándose como un reptil en busca de limosna. Al igual que la mayoría de las personas con discapacidad, Pathé es más vulnerable a la pobreza que el resto de mendigos. Esta vulnerabilidad viene materializada por un plano-contraplano en el que se ve cómo desde el ras del suelo Pathé escucha al conductor proferir en su contra amenazas con atropellarle si vuelve a pasar por delante de su coche. La imagen denota situación de impotencia e indefensión en la que se encuentra Pathé frente a la soberbia e inconciencia del conductor. A través del personaje de Pathé, Sembène pone de relieve exacerbación de la pobreza entre las personas con discapacidad debido a su movilidad reducida y a la falta de conciencia de la población senegalesa y de sus autoridades con respecto a las necesidades de uno de los colectivos más vulnerables.

Además de Pathé, la película da a conocer otro perfil de mendigo. Un plano en conjunto muestra cómo una mujer de unos cincuenta años se acerca a pedir limosna a Fat Kiné y sus compañeros gerentes mientras entona: "Donnez l'aumône au nom de Dieu!". La mendiga no se limita a pordiosear, sino que intenta arrebatar el billete de banco que uno de

ellos se dispone a entregar a otro. Molesto por la actitud, el acosado recrimina a la mendiga su actitud: “Tu te sers toi-même?”. Ante la negativa de Fat Kiné sus compañeros a darle limosna, la mendiga les maldice en estos términos: “Que Dieu fasse que vous mentiez demain!”. La imagen que transcende de esta escena no es un hecho aislado. En Dakar es habitual que un transeúnte esté sometido a un acoso por negarse a dar limosna. Esta actitud agresiva que a menudo adoptan los mendigos tiene que ver con la situación de desesperación en la que suelen encontrarse. Como esta mujer, hay muchas otras que tienen a su cargo una familia entera que alimentar. Sin embargo, su principal y única fuente de ingresos es la mendicidad. Por lo tanto, a falta de limosna para poder dar de comer a sus familiares, muchos mendigos se desesperan y en varias ocasiones recurren a la amenaza, intimidación llegando incluso a robar.

En Senegal la mendicidad es un fenómeno caracterizado por una desmesurada amplitud y una particular dificultad de calcular su alcance en la sociedad ya que sus cifras escapan a las técnicas clásicas de los censos educativos, sociales y familiares. Con el fin de sensibilizar a la opinión pública e incitar a las autoridades senegalesas a tomar medidas para erradicar la mendicidad entre los grupos sociales más vulnerables a la pobreza, se realizaron varios estudios. Entre ellos, destaca el trabajo realizado por Saliou Faye²⁷ sobre los niños mendigos bajo el título: “La problématique des enfants de la rue au Sénégal”²⁸. Esta monografía presentada en 2014 en la Universidad Cheikh Anta Diop de Dakar en el marco de un coloquio y publicada un año más tarde por la Universidad de Québec, es un diagnóstico basado en los datos recogidos por varios organismos no gubernamentales sobre el número de niños que se dedican a mendigar por las calles de las principales ciudades de Senegal. Entre los datos que sustentan el estudio de Faye, destacan los que publica la ONG Save The Children en su estudio realizado en 2000, sobre la situación de la mujer y del niño en Senegal. En este texto, la entidad estimaba a 39.000 los menores de 14 años que se dedicaban a la mendicidad. En Casi diez años más tarde, en concreto, en 2008, ENDA Tiers Monde (Environment and Development Action in the Third World) calculaba que en Senegal más de 100.000 niños estaban implicados en la mendicidad. Por último, UNICEF, realizó en octubre de 2011 un estudio sobre la situación de la infancia y de la mujer en Senegal, en el cual situaba el número de niños mendigos entre 50.000 y 100.000.

²⁷ Saliou Faye es profesor-investigador y coordinador del CERIS (Centre d’Etudes en Relations Internationales et Stratégiques du Sénégal).

Pese a la disparidad de los datos registrados por estos organismos, muestran cómo el número de niños mendigos llegó a triplicarse en menos de diez años (2000-2008). Aunque estos diez últimos años, la tendencia parece ir a la baja la cifra sigue siendo elevada si tenemos en cuenta que, según el último censo poblacional publicado en septiembre de 2014 por la ANSD (Agence Nationale de la Statistique et de la Démographie.), los menores de 15 años representan más del 42,1% de la población senegalesa estimada a 13 508 715 habitantes según la misma fuente. En definitiva, el fenómeno de los niños mendigos comúnmente llamado niños callejeros, ha alcanzado proporciones alarmantes. Desafortunadamente, hasta hoy en día, en Senegal no hay políticas sociales efectivas y eficientes para erradicar la pobreza entre los niños y así pues evitar que tengan que mendigar para sobrevivir. Tampoco, las hay para sacar a las personas con discapacidad de su mayor vulnerabilidad frente a la pobreza. La erradicación de la vulnerabilidad de este colectivo pasa por la mejora de su movilidad reducida que sufre. Aunque desde 2009 el gobierno senegalés ratificó la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, un acuerdo que obligaba a sus firmantes a tomar medidas efectivas para asegurar la movilidad de las personas con discapacidad y conseguir que tengan la mayor independencia posible, hasta la actualidad, no se han tomado decisiones políticas en este sentido. Senegal como muchos otros países africanos, todavía no dispone de un sistema de servicios sociales especializados en la atención de las personas con discapacidad. Tampoco, tiene suficientes entidades sociales capaces de atender a las demandas de los grupos sociales más vulnerables para evitar que en caso de pobreza extrema tengan que recurrir a la mendicidad para poder sobrevivir.

A falta de estructuras sociales capaces de hacer frente a las demandas de los más desfavorecidos, las medidas tomadas por las autoridades senegalesas para erradicar la mendicidad han resultado insuficientes e ineficaces. Este fracaso se debe también a la respuesta poco estructurada y descoordinada aportada en el marco jurídico e institucional de prevención y represión de la mendicidad.

Además de ser una de las primeras causas de la exclusión social, la pobreza aparece frecuentemente vinculada con la marginación. Sin embargo, desde el punto de vista social, no se puede identificar pobreza con marginación. De hecho, en varios estudios sociológicos la marginación es tratada como consecuencia de la pobreza. Desde el nacimiento del capitalismo, la pobreza se considera un potencial factor de marginación.

3.2.2. La marginación

No cabe duda que en cualquier sociedad de cualquier tiempo y lugar ha existido y sigue existiendo un volumen de población marginada. Además, en todas las sociedades humanas, la población se ha organizado siempre en torno a una minoría privilegiada que controla todos los sectores del poder y deja a la periferia los grupos sociales que no desempeñan una función significativa.

Teniendo en cuenta la influencia ejercida por el marxismo en la obra de Sembène, cabe abordar la realidad social africana desde las luchas y confrontaciones de clases a lo largo de las tres etapas políticas que han marcado la historia del continente.

Partiendo de la idea de que la marginación es no sólo un proceso que cambia en función del tiempo y del espacio sino también como resultado de la estructura sociopolítica y económica de un país, analizamos el fenómeno en las novelas y películas de nuestro corpus distinguiendo las dos etapas conformadoras de la vida social africana: la etapa colonial y la postcolonial.

Antes de proceder al análisis del fenómeno tanto en el ámbito económico como social y político, conviene distinguir tres tipos de marginación: En primer lugar, el grupo marginado entendido como grupo de personas pertenecientes a una sociedad, y cuya conducta es desviada con respecto a las normas sociales. En segundo lugar, la marginación de un grupo en cuanto a colectividad de personas que no tienen parte en los beneficios sociales generales y en el funcionamiento social. En tercer y último lugar, la marginación de una minoría étnica como grupo social y cultural organizado, inserto en un estado cuyo poder está en las manos de otro grupo cultural mayoritario y diferente.

En el caso de nuestro corpus, consideramos que los dos últimos tipos de marginación son los que pueden atribuirse a la población africana ya que independientemente de la etapa política, la mayoría de sus capas sociales desfavorecidas han vivido siempre apartadas por unas minorías privilegiadas de las instancias de toma de decisiones.

3.2.2.1. La marginación económica

Durante la etapa colonial, la tecnificación de las infraestructuras económicas africanas por las potencias imperialistas, provocó la aparición de nuevas profesiones. Este cambio introducido en las estructuras de producción dio lugar a unas pequeñas alteraciones en la organización de la sociedad africana que se podían distinguir en varios grupos sociales entre los cuales destacaron los siguientes: los agentes de la administración colonial, los comerciantes y pequeños empresarios, y, por último, los trabajadores asalariados organizados.

Pese a la aparición de estos grupos sociales como resultado del modelo económico, las estructuras sociales africanas no sufrieron cambios fundamentales por dos principales razones: la primera fue por el control exclusivo que ejercía el régimen colonial sobre la economía del continente dejando a los colonizados al margen de la estructura de producción económica y de sus beneficios. La segunda se debía a la situación de dependencia en la que se encontraba el continente y que no permitía distinguir a los africanos en clases superiores e inferiores. No obstante, durante esta etapa política, en el continente africano existió sin lugar a duda dos grupos sociales antagónicos: los colonizados por un lado y por otro, los colonizadores. La marginación económica de los colonizados, es el resultado de la relación de dominación en la que los mantuvieron los colonizadores a lo largo de la etapa colonial.

Según las novelas y películas de nuestro corpus entre los colonizados, el proletariado africano destacó como la clase social que más sufrió la marginación del modelo económico implantado por el imperio colonial francés. En los textos de Sembène que tratan la temática colonial, desglosando la clase trabajadora africana marginada, distinguimos dos grupos: los desempleados y los que están en activo. La marginación tanto de unos como de otros es consecuencia de su pobreza. De hecho, en *Le docker noir*, los inmigrantes africanos son el colectivo más marginado de la ciudad de Marsella, una situación consecuente con la pobreza causada por el paro que afecta a gran parte de ellos. En *Les bouts de bois de Dieu*, la marginación de los trabajadores africanos de la compañía del ferrocarril Dakar-Níger se origina más bien en la desigual distribución de los beneficios económicos en beneficio de sus compañeros franceses.

En *Le docker noir*, entre los inmigrantes africanos muchos señalan a los líderes de las organizaciones sindicales del puerto de Marsella como principales responsables del paro que les afecta:

Nous n'avons pas à aller les voir ; si nous sommes dans ce pétrin, c'est à eux que nous le devons ! Car ce sont les marins syndiqués qui ne veulent pas partager les cabines avec nous...Tu ne penses pas que le délégué syndical va débarquer son frère ou son cousin pour nous...Ils nous prennent pour des imbéciles. (Sembène, 1973: 106).

Al decantarse por una mano de obra autóctona, los responsables sindicales cuyo papel es determinante en el proceso de reclutamiento del personal estibador, dejan a los inmigrantes africanos fuera de la estiba, principal actividad económica de la ciudad. Esta exclusión de la esfera productiva conlleva una carencia de ingresos económicos y, por consiguiente, una marginación de la esfera de consumo.

En *Les bouts de bois de Dieu*, la marginación de los ferroviarios africanos es consecuente con la negación de sus derechos laborales por parte de la patronal de la compañía del ferrocarril Dakar-Níger. Contra esta situación desventajosa, se alzan voces como la de Bakary, un militante de la sección sindical de Thiès para lamentar la situación perjudicial en la que se encuentran los ferroviarios africanos con respecto a los franceses:

Où sont les Fousseynou, les David de Gorée, les Aliou Samba et Abdoulaye et Coulibaly ; ils n'ont pas eu de retraite eux et ils sont morts. Ce sera bientôt notre tour, et où sont nos économies ? Quant aux aînés des toubabs, ceux qui nous ont appris le métier, les Henri, les Delacolline, les Edouard, où sont-ils ? Ils sont chez eux avec leur retraite. Pourquoi ne pouvons-nous pas l'avoir cette retraite ? Voilà ce que disent les jeunes. (Sembène, 1960: 42-43).

Contrariamente a los ferroviarios franceses, los africanos cobran salarios muy bajos y no tienen derecho a ningún tipo de prestaciones sociales. Esta desigualdad en la concesión de derechos laborales viene reflejada en las pancartas que despliegan los huelguistas en el hipódromo de Dakar donde las autoridades coloniales celebran un mitin político con el fin de desprestigiar el movimiento de los ferroviarios. En las pancartas lemas como: “NOUS VOULONS DES ALLOCATIONS FAMILIALES”, “A TRAVAIL EGAL, SALAIRE EGAL” y “RETRAITE POUR NOS VIEUX” (Sembène, 1960: 329) desvelan cómo, pese a su participación en la estructura productiva representada por el ferrocarril Dakar-Níger, los trabajadores africanos quedan excluidos de sus beneficios por su patronal.

Queda acreditado que en *Le docker noir* y *Les bouts de bois de Dieu*, la marginación que sufrió el proletariado africano se originó en el modelo económico implantado por el sistema colonial francés. Además, los trabajadores africanos tanto en Francia como en las colonias fueron apartados de las estructuras productivas y de los beneficios del desarrollo generado por estas últimas.

Por otra parte, conviene recordar que fue decisiva la influencia de la época colonial sobre la especial configuración de la sociedad africana postcolonial. Las tensas relaciones entre colonizadores y colonizados se reflejaron como demuestra Sembène en *Xala* y en *Le dernier de l'Empire* en el mantenimiento de la sumisión de la mayoría de la población a las jerarquías y ordenes heredadas de la etapa anterior y perpetuadas por las nuevas élites políticas surgidas de las independencias. Estos líderes prefirieron dar continuidad al modelo económico que el colonialismo había impuesto, en lugar de sustituirlo por un modelo adaptado a la realidad del continente. Ambas novelas dan a conocer dos clases sociales económicamente distintas: la élite política dirigente integrada por pequeños comerciantes

frente al campesinado y proletariado industrial. En *Le dernier de l'Empire*, el narrador pone de manifiesto la brecha insalvable que separa una clase de otra en cuanto a poder adquisitivo:

Écrasé par les impôts; écrasé par les retenues pour l'habitat sur des salaires minables, lorsqu'ils vivaient dans des taudis étroits et insalubres; écrasé par la taxe pour le développement, lorsque la mensualité ne suffisait pas à satisfaire le minimum vital de l'individu [...] ; écrasé par l'insolence des technocrates, des cadres, roulant en voiture de luxe avec leurs épouses, alors que leurs enfants, leurs bonnes ou boys étaient conduits à l'école ou au marché par des voitures de l'Etat..." (Sembène, 1981: 279-280).

Mientras los altos cargos del gobierno acaparan la riqueza nacional y los trabajadores asalariados de los barrios populares de la capital senegalesa no consiguen llegar a fin de mes con los míseros ingresos. Este reparto desigual de los recursos económicos del país hace que unos poco privilegiados vivan en el lujo en detrimento de una mayoría desposeída y condenada a vivir en la miseria.

En lo que respecta a *Xala*, el narrador muestra cómo una década después de la independencia del país con la ayuda del gobierno, un puñado de pequeños comerciantes autodenominados "Groupement des Hommes d'Affaires du Sénégal" se hace con la presidencia de la Cámara de Comercio e Industria de Dakar, ejerciendo así pues su oligopolio en la economía nacional. La imagen que trasciende de su acto de toma de posesión es la de una clase social con alto nivel de vida:

Le Président du Groupement se tut. Son regard brillait de satisfaction. Il se posait sur chacun, dans l'assistance : une dizaine de personnes, richement habillées. La coupe des complets, en drap anglais, sur mesure, les chemises impeccables exprimaient assez leurs ambitions. (Sembène, 1973: 8).

En lugar de defender los intereses de todas las empresas que integran la entidad, la nueva ejecutiva ambiciona con lucrarse. Para sus miembros, la Cámara no es más que: "la voie ouverte à un enrichissement sûr" (Sembène, 1973: 8). El Hadji Abdou Kader Bèye ejemplifica el uso de este establecimiento público en beneficio propio. El imperio económico que levante en muy poco tiempo es fruto de la influencia que le otorga su cargo de miembro de la ejecutiva de la Cámara. De hecho, así explica el narrador el origen de su fortuna:

[...] Très connu, ayant une "surface", le milieu industriel l'utilisa comme prête-nom moyennant quelques redevances. Il joua le jeu. Il était aussi membre du conseil d'administration de trois ou quatre sociétés de la place. A chaque fin d'exercices, il signait des procès-verbaux. La loi n'y voyait goutte." (Sembène, 1973: 11).

Toda la riqueza amasada por El Hadji procede no sólo de mordidas sino también de estafa y malversación. Una de las víctimas de la estafa El Hadji cuenta cómo éste expropió la propiedad de su familia: “Te rappelles-tu avoir vendu un grand terrain situé à Diéko (Jéko), appartenant à notre clan? Après avoir falsifié les noms claniques avec la complicité des hauts-placés, tu nous as expropriés. (Sembène, 1973: 184). La fortuna ilícita de El Hadji procede también de fondos públicos malversados. Para cubrir los gastos de su boda, se apropia el dinero de las treinta toneladas de arroz que la “Société Vivrière Nationale” (Sembène, 1973: 145) había destinado a todas las empresas de la Cámara.

Si en *Xala*, El Hadji Abdou Kader Bèye y sus compañeros de la ejecutiva de la Cámara de Comercio acaparan los fondos públicos en detrimento del resto de la población, en *Le dernier de l'Empire* la práctica se repite, pero esta vez la llevan a cabo los ministros, diputados y otras personalidades del partido de Léon Mignane. Todos ellos viven rodeados de lujo mientras sus compatriotas no pueden cubrir sus necesidades más básicas. Para mostrar el alto nivel de vida de la cúpula del partido al poder, el narrador nos introduce en la casa de uno de ellos, el diputado, Diouldé. Así se ve el interior de su chalet ubicado en una de las zonas más lujosas de Dakar:

A travers les verrières fumées, encadrées d'aluminium, la clarté du jour devenait tamisée. Des haut-parleurs ainsi que les spots orientables se nichaient aux angles. Les rideaux des fenêtres, comme les napperons recouvrant les meubles scandinaves aux formes dépouillées, étaient assortis aux murs blancs-cassés. (Sembène, 1981: 250).

La imagen contrasta con la del barrio popular de Medina donde el proletariado urbano vive en chabolas debido a sus bajos salarios. Existe también un gran contraste entre la imagen del diputado tomando un aperitivo con licores importados y la de los grupos sociales desposeídos que el narrador representa en el siguiente pasaje:

Regardons autour des panneaux de signalisation routière ! Nous y verrons souvent un vieillard et une meute d'enfants, mendiant. Le premier est à la fin d'une existence laborieuse de cultivateur, les seconds, eux ils entrent dans la vie. [...] Regardons, écoutons ces enfants, ces fillettes, ces hommes, ces femmes, ces fuyards de nos campagnes. (Sembène, 1981: 75-76).

La imagen muestra cómo la élite política se adueña de los recursos económicos del país obligando a su población más desfavorecida a tener no sólo que sobrevivir mendigando sino también a pagar una deuda pública ocasionada por los caprichos del presidente de la

República cuyo regalo de aniversario es un Boeing cuyo precio asciende a “Trois milliards et quelques millions, plus les intérêts.” (Sembène, 1981:58).

La decisión de regalar a Léon Mignane un avión con motivo de su septuagenario aniversario fue aprobada en consejo de ministros por todos los miembros del equipo gubernamental a excepción del Ministro de Justicia, Cheikh Tidiane Sall cuyas discrepancias con el jefe de Estado en materia de gestión del dinero público y de orientación política eran recurrentes. De hecho, contrariamente al Talla ministro de Educación Cheikh Tidiane manifiesta su desacuerdo con la compra del avión. Mientras el primero piensa que estos miles de millones despilfarrados “seraient plus utiles aux paysans, à l’université, qu’à satisfaire la megalomanie d’un vieillard” (Sembène, 1981: 58-59) pero se lo calla, el segundo califica la decisión de inoportuna y acusa a sus compañeros de malversación de fondos públicos a costa de los más vulnerables:

Ce n’est pas en ce période de sécheresse qu’on s’offre un jouet de ce prix. Outre son prix très élevé, il y a les intérêts à payer. Qui va avaliser ce prêt ? L’Etat au nom des déshérités de notre peuple ? Ce cadeau en ce moment est un détournement du bien public. (Sembène, 1981: 59).

Ante el intento de ministro de cultura de justificar la decisión del equipo gubernamental, calificando el aniversario de Léon Mignane de acto cultural, el ministro de Justicia vuelve a la carga: “Il ne faut pas confondre gaspillage et culture. Et je ne changerai pas d’avis sur ce sujet en cette période où nous demandons des secours de par le monde.” (Sembène, 1981: 59).

La exclusión de la población de las zonas rurales en el reparto de la riqueza nacional se refleja también en el relato de *Xala*. Si la población de la capital senegalesa dispone de todo tipo de infraestructuras públicas. En cambio, las zonas rurales no disponen de ninguna. El pueblo del curandero de El Hadji Abdou Kader Bèye, es un ejemplo de esta desigual distribución de los servicios públicos de la que los campesinos son los más perjudicados:

La demeure de Serigne Mada, seigneuriale par sa dimension, était identique à toutes les autres quant aux éléments de construction. Elle se situait au centre du village. Les cases étaient disposées en demi-circonférence, avec une seule entrée principale. Ce bourg n’avait ni boutique ni école, ni dispensaire, ni aucun point d’attraction. (Sembène, 1973: 120-121).

Por otra parte, existe una gran diferencia entre las condiciones habitacionales de El Hadji y de su curandero. Las tres viviendas que el primero tiene asignadas a sus tres esposas son chalets de lujo. Así habla el narrador de los dos primeros: “La seconde villa de la seconde

épouse ne différait de la première que par la clôture. Des nèmes ombrageaient la façade. La porte d'entrée se signalait par une plaque émaillée, en impression gothique : “Villa Oumi N'Doye.” (Sembène, 1973 : 31). Con respecto al tercer chalet, destaca por ser “de construction récente, se situait hors du quartier populaire : une future cité pour gens à gros standing.” (Sembène, 1973:36).

Contrariamente al valioso patrimonio inmobiliario que ostenta El Hadji Abdou Kader Bèye, la única propiedad de Serigne Mada es una choza en cuyo interior nos introduce el narrador con motivo de la visita del hombre de negocio al curandero: “On les introduisit dans une case sans autre élément de décoration que des nattes très propres. À même le sol. Une autre porte s'ouvrait sur une seconde cour, limitée par une haie en tiges de mil. Derrière, un toit en paille neuve, de forme rectangulaire.” (Sembène, 1973 : 121). Hecha de pasto y tallo, la casa no tiene ningún tipo de lujo, reflejo del bajo nivel adquisitivo de sus inquilinos, todo lo contrario de la opulencia en la que vive El Hadji Abdou Kader Bèye, sus tres esposas y sus hijos.

Tanto en *Xala* como en *Le dernier de l'Empire*, el acaparamiento de los recursos públicos por una minoría de privilegiados deja a la mayoría de la población al margen de los beneficios económicos, una distribución desigual que aumenta la brecha entre la élite político-económica por un lado y por otro, los trabajadores urbanos y rurales.

La marginación económica que han sufrido los grupos sociales más desprotegidos se traduce en los espacios que ocupan dentro de la geografía urbana. Por falta de recursos estos grupos se confinan a la periferia de las ciudades o en algunos terrenos residuales en el interior de las mismas. Son espacios que suelen estar expuestos a más riesgos ante desastres naturales o cercanos a focos de insalubridad, por lo tanto, no resultan atractivos para los sectores con mayor ingreso.

Estos espacios llamados segregados o marginados se encuentran en relatos como *Le docker noir* y *Les bouts de bois de Dieu*. En el primer relato, el barrio más marginal de la ciudad de Marsella es “le petit Harlem marseillais”, contrariamente a “Le Prado”. En el segundo, con respecto a “Au Vatican”, “Dialav” es uno de los varios marginales de la ciudad de Thiès.

Ubicado en pleno centro de Marsella, “le peit Harlem marseillais” como bien da a entender esta lítote, es el barrio de la ciudad con mayor población extranjera y origen africano. Además de la minoría étnica que lo ha habitado, destaca por las siguientes características:

Les murs étaient lézardés, lépreux, délabrés à certains endroits ; à chaque fenêtre, du linge. L'humidité était partout. Quelque part, sous terre, des tuyaux devaient être crevés, et l'écoulement de l'eau entre les pavés entraînait aux bouches des égouts des immondices, d'où s'élevait une odeur infecte, où baignaient deux cadavres de chats en putréfaction. (Sembène, 1973: 162).

El avanzado estado de deterioro de sus edificios y la insalubridad que reina en sus calles son señas de un espacio urbano marginado. Esta imagen es contraria a la que refleja el siguiente párrafo en el que el narrador describe el barrio de “le Prado”:

Le quartier le plus côté de Marseille est sans doute le Prado. L'artère centrale est bordée de deux talus semblables, plantés de quatre rangées. Les maisons aux clôtures couvertes de lierre et de chèvrefeuille y rivalisent d'élégance ; les personnalités qui les habitent constituent la fine fleur de la cité phocéenne.”, (Sembène, 1973 : 108).

El impecable aspecto de las casas y calles de “le Prado” es propio de un espacio urbano cotizado. El contraste entre “le petit Harlem marseillais” y “le Prado” se repite en *Les bouts de bois de Dieu* donde los barrios de “Dialav” y “le Vatican”, son espacios totalmente contrapuestos dentro de la ciudad de Thiès. Mientras el primer espacio es un barrio chabolista : “Un peu plus loin, à Dialav, il y avait des maisons en bois. Branlantes, certes, étayées de poutres ou de troncs d'arbres, prêtes à s'effondrer aux premières rafales.”, el segundo destaca por la grandiosidad de sus viviendas. Según el narrador se desconoce el motivo por el que el barrio de los trabajadores blancos de la compañía, fue denominado, “le Vatican” por un sindicalista local y del que dice ser: “[...] un quartier bien à part de la ville que Lahbib avait un jour baptisé, sans que l'on sût pourquoi.”. Es el barrio más chic de Thiès y así lo demuestra el siguiente párrafo:

Toutes semblables avec leurs toits de série, leurs pelouses vertes bien entretenues, leurs allées, leurs perrons, que ceinture une ballustrade de ciment, les villas des employés blancs de la Régie s'allignaient pour former un quartier bien à part de la ville. (Sembène, 1960: 153).

Existen características comunes entre el barrio, “le Vatican” y el estado o ciudad del Vaticano. Mientras el primero es un barrio aparte dentro de la ciudad de Thiès, el segundo es un país soberano cuyo territorio consta como enclave dentro de la ciudad de Roma. Si el Vaticano es la ciudad más rica de Roma, también lo es el barrio de “le Vatican” en la ciudad de Thiès. Ambas localidades son centros neurálgicos. La primera lo es para la Iglesia católica por albergar al Papa y la Santa Sede y la segunda lo es por hospedar a la patronal de la compañía del ferrocarril Dakar-Níger.

Independientemente de su situación geográfica en el seno de sus respectivos espacios urbanos, “Dialav” y “le petit Harlem marseillais” son barrios habitados por grupos sociales desfavorecidos, mayoritariamente por el proletariado urbano africano, en cambio, “le Prado” y “le Vatican” son los barrios de las capas sociales privilegiadas.

En los relatos de Sembène, entre los grupos sociales que sufren marginación económica cabe distinguir tres categorías: los marginados puntuales, los pre-crónicos o carenciales y los crónicos o instaurados. El perfil de los primeros nos retrata a colectivos que huyen de la pobreza para refugiarse en ciudades o países más desarrollados. Suelen encontrarse, laboralmente, en situación de paro, aunque no demasiado prolongado ya que han trabajado recientemente. Es el caso de Diaw Falla, el protagonista de *Le docker noir*. Parado durante varios meses : “Depuis trois mois, il prolongeait les grasses matinées.” (Sembène, 1973: 126), Diaw Falla empezó a perder la esperanza de volver a encontrar trabajo, una situación que le convirtió en un marginado puntual y que hizo que su personalidad sufriera un deterioro que todavía no revestía gravedad. Sin embargo, era consciente de ello : “Diaw Falla compatissait, non par politique, ni par patriotisme, mais par solidarité. Jamais il n’avait ressenti son incapacité aussi profondément, il se trouvait dans une impasse, voulant faire quelque chose, mais quoi ?” (Sembène, 1973: 107).

Desde que se marchó de su Senegal natal rumbo a Marsella, Diaw Falla estuvo un largo tiempo sin tener contacto con su familia, en concreto con su madre que ya no tenía noticias suyas hasta que un día que vio cómo la foto de su hijo acusado de asesinato y detenido por ello, ocupaba la portada de la prensa nacional. La madre no reconoce a su hijo tampoco da crédito a la noticia : “Ce voyou n’est pas mon petit, ils l’ont tué, puis ils me font souffrir...Qu’avait-il besoin d’aller chez eux, n’avait-il pas tout ici ? Pourquoi m’a t-il abandonné?” (Sembène, 1973: 14).

Como marginado puntual, Diaw Falla había perdido los vínculos con su familia, sin embargo, tuvo relaciones sociales significativas en el seno de la comunidad africana de Marsella. Contaba con las amistades de Paul Sonko y Alassane y con el cariño de su pareja Catherine Siadem. Su papel era imprescindible en la resolución de los problemas de sus compatriotas. Si para ellos era su portavoz, para las autoridades marselesas era el referente de la comunidad africana. Efectivamente, cuando falleció uno de sus compatriotas organizó y llevó a cabo una recaudación de fondos para cubrir los gastos de entierro: “Vous deux, vous irez porter les listes de quêtes à tous les bistrots, dit-il, s’adressant à ses compagnons. [...] Moi je vais à la rue Trinquet pour voir le service d’indigence.” (Sembène, 1973: 88-89).

Ante la precariedad laboral que afectaba a su comunidad viajó a París para reunirse con los representantes de los territorios franceses de ultramar en la Asamblea Nacional francesa y pedirles soluciones. Así informaba a sus compañeros de lo que ha trascendido de esta reunión: “Pour ce qui est de pays j’ai fait de mon mieux. Quand je suis arrivé, les députés s’apprêtaient à prendre leurs vacances. Néanmoins, j’ai pu en voir la majorité. Ils sont au courant de nos déboires.” (Sembène, 1973: 103).

Si Diaw Falla es un marginado puntual, el resto de sus compatriotas son casi todos marginados pre-crónicos o carenciales. Muestran carencias significativas en sus relaciones sociales y en algún aspecto de su personalidad emocional, en el aprendizaje, etc. Estas características se reflejan en el siguiente párrafo donde el narrador resalta su falta de interacción con el resto de grupos sociales presentes en una de las mayores fiestas populares de la ciudad: “Au loin, en groupe, à la devanture du bar Ferréol, les Noirs palabraient, ne jetant que de temps à autre un regard indifférent sur ce qui se déroulait devant eux. Les conversations s’y tenaient dans les langages les plus divers.” (Sembène, 1973:119).

Además de no relacionarse, sobre todo, con la población autóctona, realizan trabajos eventuales considerados marginales. Se dedican en general a la venta ambulante que ejercen en una de las calles más concurridas de la ciudad. Así se les puede observar desde la perspectiva del narrador : “Sur le trottoir, les marchandises étaient étalées, allant du tabac à priser au fourneau à gaz. Les acheteurs allaient et venaient, en marchandant. Dans ce fourmillement, se coudoyaient toutes les professions, honnêtes ou pas.” (Sembène, 1973: 163). Destaca su actitud de vivir al día, disfrutar lo que se puede y gastar lo que se tenga. Sus vínculos familiares, ya están rotos, pero todavía cobijan sentimientos de afecto para alguno de sus miembros : “Tout ce qu’ils se disaient se rapportait au pays, à la femme, aux parents, un espoir qu’on nourrit et qui finit par s ’écrouler à l’instant où le rêve devient réalité.” (Sembène, 1973: 119).

La otra categoría de marginados que Sembène da a conocer en sus obras, en concreto, en *Le docker noir* y *Les bouts de bois de Dieu* es la de los marginados crónicos o instaurados, propiamente denominados mendigos o indigentes, puesto que la mendicidad y la beneficencia son su medio de vida. Proceden de las capas más bajas de la clase trabajadora y la situación de marginación en la que se encuentran es trágica. En *Le docker noir* uno de los primeros inmigrantes africanos en llegar a la ciudad de Marsella es uno de estos marginados crónicos. Tras varias décadas trabajando primero como marinero luego estibador, se ve obligado a pedir para vivir, una situación que lamenta en estos términos: “Après deux guerres et tant d’années

de navigation, j'ai pas droit au chômage...De l'aide, il faut que j'aïlle en mendier" (Sembène, 1973: 105). Entre el colectivo de inmigrantes africanos en la ciudad de Marsella, muchos sufren esta marginación crónica. Rechazan intensamente la vida en las instituciones. Así lo manifiesta uno de ellos: "Nous n'avons pas aller les voir [...] Car ce sont les marins syndiqués qui ne veulent pas partager les cabines avec nous..." (Sembène, 1973 : 106). Aunque desconfían de las organizaciones sindicales que llevan la contratación y gestión de estibadores en el puerto de Marsella, acuden a ellas en busca de trabajo. De hecho, tras varios meses en el paro, Diaw Falla encuentra trabajo con la ayuda de un amigo sindicalista, el único entre la comunidad africana en afiliarse a una organización sindical: "Diaw avait trouvé du travail grâce à Alassane, en remplacement d'un accidenté." (Sembène, 1973: 173). Estos marginados carenciales suelen romper absolutamente con su núcleo familiar y su muy prolongada situación de desempleo les impide insertarse en el mundo productivo, ni siquiera de manera eventual.

Además de ser marginada del modelo productivo implantado por los colonizadores y perpetuado por los dirigentes africanos que les sucedieron en el poder a raíz de las independencias del continente, la mayor parte de su población ha sido apartada de las instancias de toma de decisiones por las élites políticas. Utilizando el poder como instrumento, estas últimas se han convertido en las clases políticamente dominantes que han dispuesto de todos los medios de control y explotación de las clases oprimidas.

3.2.2.2. La marginación política

Durante el colonialismo francés en África, tanto el poder político (el ejecutivo y el legislativo) estaba bajo control de los miembros de la administración colonial. Por tanto, el pueblo africano sometido se quedó al margen de todas las instancias de toma de decisiones. Para entender la marginación sociopolítica de la población africana, hay que remontarse al período que transcurrió entre 1881 fecha de promulgación del Código del indigenismo hasta 1916, año en el que se aprobó la ley bautizada posteriormente por los senegaleses, “loi Blaise Diagne” en alusión al primer diputado africano en ingresar la Asamblea nacional francesa en representación de los territorios africanos bajo dominio colonial.

A lo largo de esta etapa política los habitantes las colonias africanas se distinguían en dos clases de ciudadanos: los ciudadanos franceses (de origen metropolitano) y los sujetos franceses. Los primeros como clase dominante actuaban con autoridad sobre los segundos que eran los dominados, dejándoles al margen de las instituciones políticas y legislativas y privándoles de sus libertades y derechos civiles fundamentales. En el caso concreto del Senegal colonial fue a raíz de la entrada en vigor de la ley nº 10286 del 29 septiembre 1916 o “Loi Blaise Diagne” cuando el Senado y la Cámara de diputados del Imperio colonial francés decidió ampliar la ciudadanía francesa a los senegaleses originarios de las ciudades senegalesas de Dakar, Gorée, Rufisque y Saint-Louis conocidas como “les quatre communes” sometiéndoles a las mismas obligaciones que el resto de franceses. Así lo recogía el único artículo de aquella ley: “Les natifs des communes de plein exercice du Sénégal et leurs descendants sont et demeurent des citoyens soumis aux obligations militaires prévues par la loi du 19 octobre 1915.”²⁹. Con esa disposición legal, en el Senegal colonial la población constaba de tres clases de ciudadanos con derechos civiles distintos: la primera la seguían formando franceses de origen, la segunda la integraban los habitantes originarios de las ciudades denominadas “quatre communes” cuyo nuevo de estatus de ciudadanos franceses otorgaba el derecho a elegir sus representantes en la Asamblea nacional constituyente. La tercera y última clase de ciudadanos la conformaba los habitantes de las otras localidades del territorio colonial. Seguían siendo sujetos franceses por lo que ostentaban un estatus social inferior al de los franceses de origen y de sus coterráneos que adquirieron la ciudadanía francesa con posterioridad.

²⁹ N° 10286-Loi étendant aux descendants des originaires des communes de plein exercice du Sénégal les dispositions de la loi militaire du 19 octobre 1915.

A consecuencia de la aplicación del derecho colonial francés y en concreto, la “loi Blaise Diagne”, sólo un 5% de la población del Senegal colonial podía ejercer su derecho al voto. Por tanto, en su mayoría carecía de representación institucional. Hasta 1946 con la aprobación de la ley conocida como “Loi Lamine Guèye” en recuerdo a su impulsor, en los territorios africanos bajo dominio colonial francés, la mayor parte de sus habitantes fue excluida del derecho a votar por ser considerados como súbditos de los colonos. Esta disposición legal impulsada por Lamine Guèye, diputado y alcalde de Dakar en aquel entonces y aprobada por la Asamblea nacional constituyente estipulaba en un solo artículo que:

A partir du 1^{er} juin 1946, tous les ressortissants des territoires d’outre-mer (Algérie comprise) ont la qualité de citoyen, au même titre que les nationaux français de la métropole ou des territoires d’outre-mer. Des lois particulières établiront les conditions dans lesquelles ils exerceront leurs droits de citoyens.³⁰

En teoría, el texto otorgaba la ciudadanía francesa a todos los habitantes de los territorios del Imperio Colonial Francés y les sometían a las mismas que los franceses originarios de la metrópoli. Sin embargo, en la práctica los primeros no gozaban de los mismos derechos civiles que los segundos. Esta desigualdad en el ejercicio y disfrute de los derechos que en teoría deberían corresponder a otros dejó a los ciudadanos originarios de los territorios de ultramar al margen de las instancias de toma de decisiones.

Esta situación de marginación sociopolítica, en la que vivieron los africanos a lo largo de la etapa colonial, viene recreada en *Le docker noir* y *Les bouts de bois de Dieu*. Ambos textos muestran cómo el régimen colonial acaparaba el poder político e imponía obligaciones, prohibiciones y sanciones a los colonizados cuyo papel en las instancias de toma de decisiones resultaba irrelevante y en ocasiones, inexistente. En *Le docker noir* la reacción de un personaje a la noticia publicada en un periódico local es una clara muestra de la falta de participación de los africanos en la vida política: “Tu sais, nous les fonctionnaires, nous n’avons pas le droit de discuter politique, mais je me permets de te dire que selon *le Dakarois* d’hier, il y a plus de cent morts!” (Sembène, 1973: 16). Al referirse a la masacre que sufrieron los habitantes de la localidad marfileña de Dimbokro por manifestarse contra el régimen colonial, este funcionario desvela cómo, el pueblo africano sometido no tenía voz ni voto en

³⁰ Loi n°46-940 du 7 mai 1946 tendant à proclamer citoyens tous les ressortissants des territoires d’outre-mer.

las decisiones políticas que le afectaban directa o indirectamente. No sólo no participaba de su toma de decisión, sino que tenía prohibido opinar al respecto.

Por otra parte, la población africana bajo dominio colonial carecía de representación efectiva y eficiente en las instituciones políticas y sociales. Esta falta de representatividad es denunciada en *Les bouts de bois de Dieu* y *Le docker noir* por sus respectivos protagonistas Ibrahima Bakayoko y Diaw Falla. Con motivo de la reunión convocada por la patronal del ferrocarril Dakar-Níger, para negociar con los huelguistas representados por sus líderes entre los cuales, Ibrahima Bakayoko, éste reacciona tras escuchar al inspector de trabajo que actúa de mediador recomendarles contar con sus diputados para solucionar sus problemas laborales. Lo hace en los siguientes términos :

[...] nos députés, savez-vous ce que nous en pensons ? Pour nous, leur mandat est une patente de profiteur. Voilà ce que nous en pensons. Nous les connaissons. Il en est parmi eux qui avant de se faire élire, ne possédaient même pas un deuxième pantalon. Maintenant, ils ont appartement, villa, auto, compte en banque, ils sont actionnaires dans des sociétés. Qu'ont-ils de commun avec le peuple ignorant qui les a élus sans savoir ce qu'il faisait ? Ils sont devenus des alliés du patronat et vous voudriez que nous portions notre différend devant eux ? Non, non, mille fois non! (Sembène, 1960: 281).

En lugar de cumplir con el mandato que depositaron en ellos los ciudadanos que les eligieron, los diputados que representaban los territorios franceses de ultramar, actuaban en beneficio propio. Con el fin de beneficiarse personalmente avalaban todas las decisiones tomadas por la administración colonial en contra de los intereses de sus coterráneos. Esta complicidad entre representantes del poder legislativo y político dejó a la mayoría de los habitantes de los territorios colonizados fuera de la vida sociopolítica. En *Les bouts de bois de Dieu*, el discurso pronunciado por el diputado y alcalde de Dakar con motivo del mitin convocado por las autoridades coloniales, es un claro ejemplo de la falta de representación de los africanos en la principal institución política del régimen colonial. En estas palabras se dirigió a los huelguistas :

Vous savez qu'à l'Assemblée nationale nous ne disposons pas de tellement de voix et qu'il nous faut donc manoeuvrer. Nous voulons tous votre bien et les toubabs aussi. Mais il ne faut pas commencer à les heurter, J'ai pris sur moi de promettre que demain tout le monde erait au travail et que l'on continuera la discussion. Le reste me regarde. Une fois encore, faites-moi confiance. (Sembène, 1960: 335).

Su objetivo era convencer a los ferroviarios a renunciar a sus reivindicaciones a cambio de promesas nada creíbles. Los ferroviarios ya llevaban más de cuatro meses

luchando contra la patronal del ferrocarril Dakar-Níger para que reconociera sus derechos laborales, un largo período durante el cual ningún parlamentario les brindó su apoyo. Este desamparo que sufren los trabajadores por parte del poder legislativo es denunciado por Ibrahima Bakayoko durante su turno de palabra en el mitin:

Il paraît que nos revendications seront satisfaites, mais lesquelles ? Nous avons demandé la retraite, les allocations, l'augmentation des salaires, un cadre d'auxiliaires, le droit d'avoir notre propre syndicat. Pas un de ceux qui ont parlé avant moi n'a prononcé un seul de ces mots. Ils sont pourtant simples. Notre député nous a dit qu'il était là pour nous venir en aide. Demandez-lui pourquoi il vote des lois sociales dans un pays qui se trouve loin du nôtre, et pourquoi il ne peut faire appliquer ces lois dans son propre pays ? (Semène, 1960: 337).

El líder carismático de los ferroviarios no sólo señala cómo todas las autoridades políticas que la han sucedido en la tribuna han pasado por alto sus reivindicaciones, sino que pone de manifiesto cómo el diputado que se dice defender sus intereses, actúa como una marioneta del régimen colonial, votando leyes que ni siquiera sabe el alcance que tiene para sus conciudadanos.

En el mismo sentido Diaw Falla se ha referido en *Le docker noir* a la actitud de los diputados de los territorios franceses de ultramar con los que se ha reunido en París para pedirles una solución a la precariedad laboral en la que vive la comunidad africana de la ciudad de Marsella. A su vuelta, Diaw Falla convoca a sus compatriotas a una asamblea para informarles de lo que ha transcendido de la reunión:

Pour ce qui est de Paris, j'a fait de mon mieux. Quand je suis arrivé, les députés s'apprêtaient à prendre leurs vacances. Néanmoins, j'ai pu en voir la majorité... Ils sont au courant de nos déboires [...] Ils m'ont parlé d'un éventuel rapatriement, ils m'ont dit que ceux qui veulent rentrer chez eux (en Afrique) recevront une somme d'argent à leur arrivée. (Sembène, 1973: 103).

Como solución al paro y a la falta de prestaciones sociales, los diputados ofrecen a sus conciudadanos acogerse al retorno voluntario. Para Diaw Falla esta alternativa no es más que una expulsión encubierta, “ce n'est pas un rapatriement, plutôt un refoulement” (Sembène, 1973: 103). De hecho, no sólo la ha rechazado la asamblea, sino que ha generado cierto enfado entre los asistentes como es el caso de uno de ellos que ha reaccionado en estos términos tras escuchar la oferta de sus representantes: “Fallait casser la gueule à un, vociféra un Noir en se levant.” (Sembène, 1973: 104). Sus palabras desvelan la desesperación del colectivo de inmigrantes africanos ante la actitud indiferente y cómplice de los diputados que

les representan. Lejos de impulsar iniciativas legislativas que permitan a sus conciudadanos participar en igualdad de condiciones con el resto de la población francesa en la conquista de oportunidades sociolaborales, los representantes de los territorios de ultramar actuaron como carneros de Panurgo. No sólo aprobaron todas las disposiciones legales del régimen colonial sin cuestionar su conveniencia o prejuicio para la población que representaban, sino que se empeñaron a legitimar y justificarlas.

Aunque durante las últimas décadas del colonialismo, el poder legislativo concedió la ciudadanía francesa a todos los habitantes de los territorios de ultramar al mismo tiempo les negó una serie de derechos civiles entre los cuales el derecho a prestaciones sociales y el de representación sindical. Esta marginación sufrida, en particular, por la clase trabajadora procedente de las colonias es objeto de denuncias por parte de algunos de los personajes de las obras de Sembène. Por ejemplo, en *Le docker noir*, en boca de uno de los inmigrantes africanos en llegar a la ciudad de Marsella, el narrador señala la marginación que sufre el colectivo por parte de la Seguridad Social francesa: “J’ai pourtant un livret de la marine comme quoi j’ai servi en qualité de Français. Après deux guerres et tant d’années de navigation, j’ai pas droit au chômage...” (Sembène, 1973 : 105). A pesar de cumplir con todos los requisitos: ser ciudadano francés y tener una larga vida laboral, los estibadores de origen africano se quedaban al margen de las prestaciones sociales por paro y por jubilación.

La inexistencia de un sindicalismo capaz de defender eficazmente los intereses del proletariado africano ante la violación sistemática de sus derechos laborales era un aspecto más de la marginación sociopolítica de buena parte de la población colonizada. En *Le docker noir* esta característica se pone de manifiesto mediante la escasa participación de los trabajadores africanos de la metrópoli, mientras que en *Les bouts de bois de Dieu*, se manifiesta a través la prohibición de la clase trabajadora de las colonias a crear su propio sindicato.

En el primer texto, de los trescientos inmigrantes africanos afincados en Marsella, todos estibadores y muchos en el paro y sin expectativas laborales, sólo uno, Alassane se ha afiliado a un sindicato. Así lo presenta el narrador con motivo de la asamblea informativa convocada por Diaw Falla tras su reunión con los diputados africanos en la Asamblea Nacional francesa:

Lentement. Alassane prit place ; venu le dernier, il avait préféré ne déranger personne. Sa pipe, qui ne le quittait que rarement, était pendue à ses lèvres. Son regard parcourut la galerie ; il était navigateur avant de devenir docker. Il était le

seul à assister aux réunions syndicales, pour les autres, il était le politicien.
(Sembène, 1973: 108).

Los sindicatos que operan en el puerto de Marsella llevan a cabo la contratación de estibadores. Por tanto, al carecer de representantes en el seno de estas organizaciones sindicales, los trabajadores africanos se quedan fuera de la distribución del empleo y se convierten en el colectivo más pobre y marginado de la ciudad. Entre todos ellos, Diaw Fall es el único en poder salir del paro tras varios meses y gracias a la ayuda de su amigo sindicalista Alassane. Utiliza sus relaciones sindicales para conseguir un puesto de estibador en sustitución de una baja laboral por accidente. El resto de compatriotas carece de vínculos con los sindicatos por lo que se quedan al margen del ámbito laboral. Así denuncian la marginación que sufren por parte de las organizaciones sindicales del puerto : “Nous n’avons pas à aller les voir ; si nous sommes dans ce pétrin, c’est à eux que nous le devons ! Car ce sont les marins syndiqués qui ne veulent pas partager les cabines avec nous...” (Sembène, 1973 : 106).

Si en *Le docker noir*, los estibadores africanos son apartados de los procesos de contratación por los sindicales autóctonos, en *Les bouts de bois de Dieu*, la administración colonial se opone categóricamente a que los ferroviarios de la línea Dakar-Níger tengan su propio sindicato y así puedan ejercer sus derechos como trabajadores. Sin embargo, autorizan la implantación de la filial del sindicato francés C.G.T cuyos militantes son mayoritariamente trabajadores franceses destinados en las colonias. En lugar de ayudar a los ferroviarios en huelga, la C.G.T se convierte en un instrumento al servicio de las autoridades coloniales con el objetivo de neutralizar un sindicalismo africano naciente. De hecho, mientras por un lado Abdoulaye, responsable de la dirección provincial de la C.G.T intenta ganar la confianza de los ferroviarios con la ayuda de la sección metropolitana de su sindicato, “Vous n’êtes pas contents de l’aide de la C.G.T de France?” su compañero N’Gaye intenta frustrar la movilización de los huelguistas durante el mitin convocado por las autoridades coloniales. El día del mitin se le ve junto con algunos representantes de la administración colonial tramando una estrategia para impedir la intervención del líder de los ferroviarios: “A quelques pas, sous un arbre, venaient d’arriver N’Gaye accompagné d’Edouard, l’inspecteur du travail, du commissaire de la Médina et du jeune Pierre.” (Sembène, 1960: 330). En su intervención intenta desacreditar la huelga acusando falsamente a los líderes de actuar por intereses políticos y no para defender los derechos de los trabajadores:

Il avait été chargé de parler plus spécialement aux ouvriers. D'abord il rappelle ses propres activités syndicales. Puis il explique comment les autres fédérations avaient pris une attitude d'attente à l'égard de la grève parce qu'il s'agissait d'une "grève politique" et il fallait éviter tout essai de "séparatisme" au sein de la classe ouvrière. (Sembène, 1960: 333).

Además de sumarse al discurso de desprestigio pronunciado por las autoridades coloniales con respecto a la huelga de los ferroviarios, N'Gaye intenta impedir a Bakayoko tomar la palabra para explicar los verdaderos motivos de la huelga contrariamente a todo lo que acaban de contar los que le han precedido:

Son mouchoir à la main, le député regagnait sa place après avoir fait face un instant aux applaudissements, mais il s'était encore assis que Bakayoko était devant les micros. N'Gaye essaya de s'interposer et lui saisit les bras : Tu ne vas tout de même pas parler après le Gouverneur et le député ! (Sembène, 1960: 335).

En lugar de apoyar a los ferroviarios en la lucha por la mejora de sus condiciones de vida, los responsables sindicales de la C.G.T actúan como muletas de una administración colonial cuyo objetivo es cortar de raíz el nacimiento de un sindicalismo africano impulsado por y para los africanos y capaz de llevar a cabo la defensa de los intereses del proletariado colonial.

Como condición que limita o impide a ciertos individuos gozar de sus derechos sociopolíticos, la marginación ha afectado a buena parte de la población africana durante el colonialismo y a lo largo de las etapas políticas posteriores. Tanto las instituciones sociopolíticas como los miembros de la sociedad africana postcolonial que viven normalmente los valores dominantes han adoptado una postura de rechazo, de desinterés e ignorancia con respecto a las capas populares. A pesar de la soberanía política del continente y de la llegada de las élites políticas africanas al poder para sustituir a los colonizadores, las condiciones de marginación de la mayor parte de la población se han renovado y perpetuado.

En muchas de sus obras publicadas en el contexto postcolonial, el novelista y cineasta senegalés da a conocer el carácter prolongado de la marginación sociopolítica en el continente africano en general y en particular en Senegal. Estas obras señalan cómo desde las independencias africanas, los nuevos dirigentes del continente han hecho uso de las instituciones políticas para beneficiar a unos pocos ciudadanos en detrimento de la mayoría social.

En *Xala*, en boca de su presidente, la "Agrupación de Hombres de Negocios" reconoce haber sido respaldado por el gobierno senegalés para hacerse con la presidencia de

la Cámara de Comercio e Industria de Dakar una década después de la soberanía del país. Lo hace durante la ceremonia de su toma de posesión como nuevo presidente de la entidad pública:

Notre gouvernement, en me désignant à ce poste de haute responsabilité, il manifeste en cette période de détérioration des termes de l'échange un désir d'indépendance économique. C'est un fait historique que nous vivons. Nous devons être reconnaissants à notre gouvernement et à l'homme qui est à sa tête. (Sembène, 1973: 9).

Al designar a la Agrupación de Hombres de Negocios, para dirigir la Cámara de Comercio e Industria de Dakar, el gobierno senegalés concede a un grupúsculo de empresarios, una docena en total, el monopolio y el oligopolio de la economía del país. Este respaldo político permite a los miembros de esta agrupación empresarial hacer su realidad ya que mucho antes de su nombramiento ambicionaban con acaparar los sectores más relevantes de la economía senegalesa. Así lo manifestaban :

Dans plusieurs de leurs déclarations, ils avaient énuméré des branches clef de l'économie nationale qui leur revenaient de droit : le commerce de gros, les entreprises de travaux publics, les pharmacies, les cliniques privées, les boulangeries, les ateliers de confection, les librairies, les salles de cinema, etc. (Sembène, 1973: 8).

Los sueños más ambiciosos de la nueva ejecutiva de la Cámara de Comercio e Industria, se hizo realidad poco después de acceder a la presidencia de la institución. De hecho, basta con ver cómo los sus miembros empezaron desempeñar un papel fundamental en el ámbito empresarial convirtiéndose en la nueva burguesía económica de la joven nación senegalesa. La historia de El Hadji Abdou Kader Béye, es un paradigma de cómo la clase política surgida de la independencia benefició a un pequeño sector de la economía postcolonial colocando al resto a su margen y bajo su control. El Hadji Abdou Kader Bèye es uno de estos privilegiados que a cambio de sobornos ayudaba a gran parte de los empresarios de la capital a aflorar sus negocios: “[...] très connu, ayant une surface, le milieu industriel l'utilise comme prête-nom moyennant quelques redevances. Il joua le jeu. Il était membre du conseil d'administration de trois ou quatre sociétés de la place.” (Sembène, 1973: 11).

La marginación de la mayor parte de la población africana durante la etapa posterior al colonialismo inspiró *Le dernier de L'Empire*, obra de política ficción en la que Sembène pone de manifiesto el acaparamiento de la vida política de Senegal por Léon Mignane, presidente del Senegal recién independizado de Francia.

Léon Mignane y su compañero de partido, Ahmet Ndour, fueron los dos artífices de la lucha por la descolonización de Senegal. Por consiguiente, fueron los primeros políticos en dirigir el país a raíz de su soberanía política. Mientras Léon Mignane ocupaba el puesto de presidente de la República, Ahmet Ndour se hacía con el del consejo de ministros. Esta bicefalia en el seno del Ejecutivo marcó el principio de un conflicto de competencias entre el jefe del Estado y el del gobierno y que, con el paso del tiempo, se convirtió en un enfrentamiento que salió a la luz a raíz de los abusos de poder perpetrados por Mam Lat Soukabé, gobernador de región y hombre de confianza del presidente de la República:

Mam Lat Soukabé se comportait dans sa région comme un Chef d'Etat, avec voiture décapotable, précédée de deux motards et fanion. Il punissait, fouettait selon sa convenance, ses subordonnés...Il abusait de ses fonctions...faisait arrêter, ou maintenir des paysans dans une situation très humiliante. Il avait pris goût pour les armes à feu et tirait sur les gens de l'opposition. C'est ainsi qu'il déchargera tout un chargeur sur un homme d'Ahmet Ndour, président du conseil des ministres (Sembène, 1981 : 102).

Arropado por el jefe del Estado, Mame Lat Soukabé, vejaba a los más desfavorecidos mientras amedrentaba a sus rivales políticos, llegando incluso a asesinar a uno de ellos. Esta actitud propia de un régimen totalitario ofendió al presidente del consejo de ministros por lo que pidió a Léon Mignane poner fin a las derivas del gobernador de región:

Ahmet Ndour s'en offusqua. Le poids de son autorité dans les salons s'en ressentait. Emporté il décida de sanctionner le gouverneur. Impulsif en proie à une colère indiscriptible, sans modération, il harcela Léon Mignane :
-Comment ce blanc-bec peut-il se permettre un tel comportement, faisant fi des lois ? (Sembène, 1981: 102).

En lugar de condenar el comportamiento de Mam Lat Soukabé y llamarle al orden Léon Mignane no sólo salió a su defensa, sino que desvió la tensión llamando la atención del jefe del gobierno sobre el conflicto de competencias entre ambos: "J'entends répéter à longueur de journée à la radio, Monsieur le Président ...Monsieur le Président ..." Cela crée des confusions, Ahmet!" (Sembène, 1981: 102). Para el presidente de la República, la figura del presidente del consejo de ministros no sólo le hacía sombra, sino que le restaba poder, una situación con la que quería acabar a toda costa. Por ello, urdió un plan para poner un punto final a la carrera política del presidente del consejo señalado como su potencial rival. Primero consiguió desacreditarle poniendo en su contra a los altos cargos del partido, como es el caso de Mam Lat Soukabé:

Au fond de lui, il n'était pas mécontent de la conduite de Mam Lat Soukabé. Ce coup de poinçon dans la masse orgueilleuse de son second, lui dévoilait la faiblesse de celui-ci. Et la renommée du président du conseil des ministres lui faisait ombrage. Ahmet Ndour était plus connu que lui. Il se décida à multiplier ces breves piqûres pour le pousser à se rebeller. (Sembène, 1981: 103).

Con el paso del tiempo, los continuos ataques del bando del jefe del Estado al presidente del consejo ensancharon las discrepancias haciendo irreconciliables las posturas de ambos líderes. Por consiguiente, Léon Mignane instó a los diputados afines a él a presentar una moción de censura contra las políticas de Ahmet Ndour con el fin de acabar con su carrera política.

Des mois passèrent...Un matin, une voix lointaine, caverneuse, venue du dedans, entre piles et fils de la "boîte à paroles" tint le pays en haleine. Tentative de Coup d'Etat. Ahmet Ndour, président du conseil des ministres a fait évacuer l'Assemblée Nationale par l'Armée. Il refusait le vote d'une motion de censure à l'encontre de sa politique économique, déposée par les députés (de même parti). Il a engagé une épreuve de force contre la république. Le président de la République a décrété l'Etat d'urgence. (Sembène, 1981 : 104).

Consciente de que la moción de censura acabaría con su gobierno y su carrera política Ahmet Ndour se opuso a su votación bloqueando el parlamento, una decisión por la que fue detenido. A raíz de su procesamiento, el presidente del consejo de ministros fue declarado culpable de instigar un golpe de Estado, un delito por el que fue condenado a una pena de cárcel: "Ahmet Ndour, compagnon de Léon Mignane depuis plus d'une quinzaine d'années, sera conduit en prison." (Sembène, 1981: 105).

La encarcelación del jefe del gobierno puso fin al conflicto de competencias al que se enfrentaba el presidente. Sin embargo, para acabar definitivamente con la bicefalia que hasta entonces caracterizaba el poder ejecutivo, Léon Mignane impulsó una reforma constitucional cuyo objetivo viene señalado en el siguiente párrafo era suprimir el puesto de presidente del consejo de ministros del ordenamiento político:

La deuxième constitution est révisée. On gomme le poste de président du conseil des ministres. Seul, monarque sans couronne, Léon Mignane, individualise son pouvoir. Dans un pays pauvre, il ne saurait coexister une direction bicéphale, concluait-il dans son discours-programme. (Sembène, 1981: 105).

La aprobación de esta nueva reforma constitucional permitió al presidente de la República tener un control absoluto sobre el poder ejecutivo, una tarea que con el paso de los años tuvo consecuencias negativas en su salud física. Así lo recalca el narrador : "Des années

de pouvoir présidentiel, solitaire, sans partage, usaient. Léon Mignane, exténué par un surcroît de labeur, faiblissait. Sa vigueur et sa santé se dégradait.” (Sembène, 1981:105-106).

Desde que Léon Mignane acaparó el poder ejecutivo empezó a tomar decisiones propias de una monarquía. Por lo menos es lo que trasciende de las palabras pronunciadas por el ministro de interior con motivo de la reunión celebrada por el equipo gubernamental tras ser informado de desaparición del presidente: “Hormis les communistes clandestins, l’opposition légale a été façonnée par le Vénérable, declara Corrèa qui traîna son regard las sur le visage de Daouda.” (Sembène, 1981: 30).

A lo largo de su mandato como primer presidente del Senegal independiente, Léon Mignane llevó a cabo una serie de reformas jurídicas que, en lugar de democratizar la vida sociopolítica, mermaron los derechos y libertades de la ciudadanía. Este carácter totalitarista del régimen de Léon Mignane suscitó discrepancias en el seno de su propio partido y en concreto, por parte de uno de su antiguo compañero de lucha y ministro de Justicia, Cheikh Tidiane Sall. En el discurso que pronunció con motivo de la celebración del septuagenario aniversario de Léon Mignane denuncia abiertamente la falta de democracia y de libertad que, en general, caracterizan los regímenes de los nuevos gobernantes africanos, entre los cuales el senegalés:

[...] Regardons, écoutons ces enfants, ces fillettes, ces hommes, ces femmes, ces fuyards de nos campagnes. A chaque soleil couchant, ce sont des incriminations. Un dévouement verbal aujourd’hui ! Mais rebellion justifiée demain ...que le pouvoir voudra mater. Des décrets, des arrêts et des lois sont tissées en muselière pour protéger, garantir une toute petite minorité de gens. Muselière qui est suspendue sur leurs têtes, les narguant. Le libre espace où doit s’exercer le libre jeu de la liberté démocratique s’emenuise chaque jour. La liberté n’est pas un don et ne saurait l’être pour un individu, ou pour un groupe. Elle-la liberté, dis-je, est une allée par où l’individu ou le peuple corrige les abus...Et en priver le groupe ou l’individu conduit tôt ou tard à la révolte [...] Pour conclure, je dirai que : la cécité de certains esprits dirigeants obnibule notre pays. (Sembène, 1981: 76).

El fragmento muestra cómo el régimen de Léon Mignane legislaba para el beneficio de una minoría privilegiada y en detrimento de las capas sociales más pobres. Además de beneficiar a la cúpula de su partido, los decretos, leyes y reformas constitucionales aprobados tenían como objetivo amordazar a la ciudadanía y así pues evitar que luchara contra el gobierno y por sus derechos y libertades. En esta dinámica de controlar el pueblo y mantenerse en el poder, Léon Mignane cometió varias tropelías entre las cuales destacan las que describe el narrador en las siguientes líneas:

Le doyen Cheikh Tidiane, le procureur Ndaw et d'autres hommes de loi s'attelèrent à mettre en place une troisième constitution. Par voie de référendum, doublé d'élections législatives et présidentielles, les électeurs ratifièrent les trois votes. Léon Mignane, seul candidat à la Magistrature Suprême, sera élu. Son parti (unique) rafflera tous les suffrages exprimés. (Sembène, 1981: 106).

Sin oposición política, Léon Mignane convocó unos comicios en los que el pueblo senegalés tenía que pronunciarse sobre un referéndum que modificaba por segunda vez la constitución y elegir a la vez a un presidente y a sus representantes en la asamblea nacional. Como único candidato a los plebiscitos, Léon Mignane fue reelegido presidente, su nuevo proyecto de reforma constitucional ratificado y su partido único ganó la totalidad de los escaños del parlamento. La abrumadora victoria electoral de Léon Mignane y su partido único le otorgó mayor poder político. Además del poder ejecutivo controlaba el legislativo a través del parlamento conformado por la totalidad de diputados procedentes de su partido. Con todos los poderes en sus manos, Léon Mignane llevó a cabo una serie de medidas impopulares y propias de los regímenes totalitaristas. Entre estas medidas las que constan en el siguiente párrafo son de mayor relevancia:

Aucun [ministre] n'était un élu du peuple. Peu d'entre eux bénéficiaient d'une clientèle électorale. Léon Mignane les avait recrutés, et avait confié à chacun un portefeuille, qu'il surveillait. A part Cheikh Tidiane Sall, leur âge n'atteignait pas la cinquantaine. Léon Mignane en évinçant ses anciens colistiers des années 40-50-60, avait confié à Cheikh Tidiane : "je vais faire appel aux jeunes. La Deuxième Génération de l'Indépendance." Il aviat, seul, hissé Daouda (qu'il avait surnommé David) au piédestal de Chef de gouvernement. Léon Mignane en aspirant par le bas cette seconde génération, en la canalisant, en l'orientant, élargissait ainsi son pouvoir de contrôle, tout en l'accroissant. (Sembène, 1981: 24).

Para mantenerse en el poder durante muchos años y perpetuar su legado político, Léon Mignane realizó una verdadera purga en el seno de su partido, primero deshaciéndose de sus antiguos compañeros de lucha para luego rodearse de un equipo gubernamental joven al que manejaba a su antojo y de acuerdo con sus objetivos políticos. Al ser nombrados por el presidente de la República a propuesta del Primer Ministro, los miembros del equipo gubernamental estaban sujetos a su autoridad por lo cual podían ser destituidos en cualquier momento por el mandatario.

Si Léon Mignane consiguió mantenerse en el cargo durante varias décadas fue porque en sus relaciones con Francia, ex potencia colonizadora, ésta valoraba sus propios intereses económicos entre otros por encima de cualquier otra consideración democrática. Fue

precisamente otro factor, aunque externo, lo que contribuyó en el acaparamiento de poder por el presidente de la República. Pronto, Léon Mignane entendió que quien sabía servir a los intereses occidentales, en concreto, franceses, sobrevivía para recibir a cambio un sustancioso beneficio particular: mantenerse en el poder todo el tiempo que hacía falta. En esta relación geoestratégica establecida entre las antiguas potencias colonizadoras y sus ex colonias africanas, el objetivo de las primeras fue y sigue siendo salvaguardar sus intereses en el continente mientras que el de los nuevos dirigentes africanos consistía en mantenerse en el poder. Esta relación viciosa fue perjudicial para el conjunto de los africanos y lo sigue siendo para buena parte ellos ya que ha permitido a la casi totalidad de sus primeros dirigentes y todavía a algunos de ellos a secuestrar el ejercicio de la democracia y de las libertades por el pueblo soberano.

La relación entre Léon Mignane y las autoridades francesas demuestra el grado de influencia que tenían y siguen teniendo las antiguas potencias coloniales sobre el progreso democrático del continente africano. Desde las independencias africanas, es frecuente ver cómo países como Francia, han actuado en complicidad con dirigentes africanos que violan sistemáticamente las reglas del juego democrático de sus países: Esta complicidad entre las potencias occidentales y los gobernantes africanos en detrimento de la población africana viene denunciada por el ministro de Justicia, Cheikh Tidiane Sall en uno de sus encuentros con el presidente Léon Mignane. En estos términos se dirige el titular de justicia al jefe del Estado: “Léon, tu ne résisteras pas à une poussée occidentale. Je te connais trop bien. L’Occident a plus d’influence sur toi, que sur n’importe quel autre Chef d’Etat actuel de la périphérie de l’Hexagone.” (Sembène, 1981: 21).

Estas palabras del ministro del ministro de Justicia son fruto de su desacuerdo con el presidente que tras recibir presiones por parte de los países occidentales decide restablecer las relaciones diplomáticas entre Senegal e Israel contra el criterio de la Organización de la Unidad Africana (O.U.A) y los países árabes. Indudablemente, así intenta convencer a su ministro de justicia y compañero : “Et si on rétablissait nos relations diplomatiques avec Israël ? Sadate est un grand Africain, et il a fait preuve de courage en signant la paix avec les juifs.” (Sembène, 1981: 18).

Cabe recordar que, en estas líneas, Sembène hace referencia al Tratado de paz que se firmó en Washington el 26 de marzo de 1979 entre el presidente egipcio Anwar el-Sadat y el primer ministro israelí Menájem Beguin y que marcó el final de treinta años de hostilidades y cinco guerras. A raíz de este Tratado, como primer país árabe en sellar una paz duradera con

Israel, Egipto fue acusado de traición por los países de La Liga Árabe y sus socios entre los cuales, los Estados miembros de la O.U.A

A sabiendas de que, el Estado senegalés al igual que el resto de los países miembros de la organización sub-regional, no suscriben el Tratado firmado entre Israel y Egipto con el fin de conseguir un reconocimiento internacional del Estado Hebreo, Cheikh Tidiane ve detrás de la actuación de Léon Mignane la influencia occidental, algo que le hace entender en los siguientes términos:

Léon, l'âge et l'expérience me donnent le privilège de ne plus prendre certaines précautions ou d'user de ruse pour dire à un ami la vérité. Et surtout quand on me consulte. Je n'ai pas devant moi le Chef de l'Etat. Oublie ton rôle et parle-moi avec franchise. Pourquoi cette hâte à vouloir renouer avec Israël ? Qui te pousse à le faire? (Sembène, 1981: 21).

Por mucho que el presidente niegue haber recibido presiones por parte de las potencias occidentales para reconocer a Israel como un Estado, es obvio que actúa a merced de potencias extranjeras como bien lo reconoce anteriormente en reacción a la advertencia del ministro sobre el riesgo de perder los privilegios económicos obtenidos de los países árabes: “Si les vannes de pétrodollars tarissent, nous ferons appel à nos partenaires.” (Sembène, 1981: 19).

Léon Mignane, es el prototipo de los dirigentes africanos que desde la soberanía de sus países han acaparado el poder político manteniéndose en él durante varios años, ayudados por sus respectivas antiguas potencias coloniales por lo que han excluido al resto de la ciudadanía de la esfera política. De este modo, desde la independencia de Senegal, Léon Mignane, su primer presidente convirtió el país en una verdadera autocracia. Este sistema de gobierno que se extendió en el continente durante las décadas posteriores a sus independencias masivas sigue hoy en día marcando la vida política de varios de sus países. Esta falta de democracia inspira al periodista Kad quien sufre un seguimiento ordenado por altos cargos del gobierno de Léon Mignane para evitar que publique su artículo: “*la Démocratie et ses problèmes en Afrique*” (Sembène, 1981: 271), una práctica que denuncia ante un compañero periodista afin al régimen:

Pour tuer dans l'opinion de la masse, on brandit l'épouvante du communisme. Et ceux qui veulent se maintenir de cette façon au pouvoir sont des assassins potentiels. Si bien qu'il n'y a aucune différence entre les tenants de l'apartheid et un nombre important de nos Etats Indépendants. Je te charge de dire à Corré et Diatta de ne plus me faire suivre. Je n'ai rien à cacher. Vous lirez mon article. (Sembène, 1981 : 275).

Al igual que Léon Mignane, muchos son los presidentes africanos que se dicen demócratas porque consiguen incluir las elecciones como una forma de refrendar su poder, pero que, en la práctica son auténticos autócratas que algunos llegan a tildar de dictadores. Tampoco dudan en cambiar una y otra vez la Constitución, de manera que la reforma de la Carta Magna les permita alargar su mandato hasta que lo consideren necesario o, como proclamó Robert Mugabe, presidente zimbabuense con más de 29 años en el poder, en su intervención ante la asamblea de la Unión Africana en enero del 2016: “hasta que Dios me diga: ¡ven! Porque mientras yo siga con vida” añadió “voy a dirigir mi país.”.

Más allá de Senegal donde la figura de Léon Mignane recuerda la del presidente Léopold Sédar Senghor quién se mantuvo en el poder durante 20 años, el protagonista de *Le dernier de l'Empire*, es el paradigma de muchos mandatarios africanos que hasta hoy en día siguen aferrados a sus cargos. Entre estos presidentes dinosaurios cuyo mandato al frente de sus países supera los 20 años podemos citar a Teodoro Obiang Nguema, Guinea Ecuatorial (+37 años), José Eduardo dos Santos, Angola (+37 años). A este primer grupo de presidentes dinosaurios, le sigue el grupo encabezado por Paul Biya, Camerún (+34 años), Yoweri Museveni, Uganda (+30 años) y Robert Mugabe, Zimbabue (+29 años). A continuación, una larga lista de perseguidores: Omar al Bashir, actual Sudán del Norte (+27 años), Idriss Déby, Chad (+26 años), Isaiás Afewerki, Eritrea (+25 años) y Paul Kagame, Ruanda (+22 años).

La obra de Sembène pone en primer plano a los marginados: los pueblos oprimidos por los regímenes políticos coloniales y postcoloniales, la clase obrera, las mujeres, pero también las minorías religiosas.

3.2.2.3. La marginación cultural

Antes de abordar los factores culturales de la marginación de la población africana tanto en épocas coloniales, postcoloniales e incluso contemporáneas, nos parece conveniente señalar nuestro punto de partida con respecto al concepto de cultura.

Cultura es todo lo que no es instinto ni función biológica, sino que se inventa, se aprende y se transmite tradicionalmente. Es decir, lo utilizamos en nuestros análisis en el sentido antropológico, entendiendo por cultura el conjunto de creencias, valores, normas, instituciones, conocimientos, técnicas y utensilios de un pueblo.

En las obras de Sembène, entre la población africana existen varios grupos sociales culturalmente marginados. Entre estos grupos destacan: la minoría cristiana de la sociedad senegalesa mayoritariamente musulmana, la población africana bajo dominio colonial, en concreto, los trabajadores africanos de aquel entonces y la mujer africana.

Con respecto a la problemática de la convivencia religiosa en África, a menudo se cita a Senegal como un ejemplo de armonía religiosa. A grandes rasgos, en el país, la aplastante mayoría musulmana vive en una respetuosa convivencia con las minorías cristianas y animistas. Esta convivencia religiosa es una realidad consolidada desde hace años, hasta tal punto que en muchos entornos sociales se puede hablar de diálogo interreligioso real ya que es muy común ver a musulmanes y cristianos participar juntos en las principales celebraciones de ambas comunidades. Es el caso por ejemplo de la Pascua una celebración cristiana y la Fiesta del Sacrificio, una fiesta musulmana. Tampoco es raro que personas de diferentes religiones formen parte del mismo núcleo familiar e incluso lleguen a contraer matrimonio.

Sin embargo, en algunas de sus obras, precisamente en *Guelwaar* y *Faat Kiné*, Sembène pone de manifiesto la intolerancia y el fanatismo con los que, a menudo, actúa una comunidad religiosa con respecto a otra, convirtiendo la convivencia cada vez más conflictiva. En *Guelwaar*, la intervención de las fuerzas de seguridad ha permitido evitar la masacre de los cristianos por los musulmanes. Así lo recuerda el comandante de la brigada local de gendarmería a uno de los feligreses cristianos que le increpa poco después de su enfrentamiento con los musulmanes: “Ne soyez pas ridicule! Je vous ai sauvé d’une mort certaine.” [1:08:12-1:08:15]. La reunión instigada por el comandante de gendarmería con el objetivo de recuperar el cuerpo de un feligrés cristiano enterrado por error en el campo santo musulmán termina en un drama. Todo empieza cuando a lo largo de las negociaciones, uno de los miembros de la comunidad musulmana pide a los cristianos dejar el cuerpo de su familiar

descansar en el cementerio musulmán asegurándoles que es una garantía de que beneficie de la clemencia divina: “Pourquoi ne laissez-vous pas le corps là où il est? Même si c’est un chrétien par notre rituel musulman son corps est absout. Il ne connaîtra pas l’Enfer.” [1:02:13-1:02:26]. Para los fieles cristianos, las palabras del dignatario musulmán son una gran ofensa a sus sentimientos religiosos, lo que suscita la reacción inmediata y desafiante del hijo del difunto: “Tu mens! Votre religion n’est pas supérieure à la nôtre. Est-ce que toi, tu laisseras le corps de ton père dans un cimetière chrétien ?” [1:02:27-1:02:38].

El enfrentamiento entre ambas comunidades es inevitable. Mediante un plano contraplano, el realizador muestra cómo tras este cruce de insultos y desacreditaciones, el ambiente se vuelve de repente tenso desembocando en un enfrentamiento en el que un energúmeno del bando musulmán asesta un mazazo en la cabeza de cura obligando al gendarme a hacer uso de su arma para mantener a raya a los musulmanes preparados para linchar a los cristianos. En un plano conjunto seguido de un barrido, se ve cómo los cristianos indefensos abandonan el encuentro perseguidos por los musulmanes armados con palos. Entre ambos grupos se interpone en el medio el comandante Gora pistola en mano y apuntando a los perseguidores y así pues evitar lo que podría acabar en una masacre.



SECUENCIA [1:01:03-1:04:07]

Si los cristianos se disponen a recuperar el cuerpo de uno de los suyos a toda costa para darle sepultura según los ritos de la iglesia católica y así cumplir con el deseo del difunto y de su familia, los musulmanes rechazan categóricamente la exhumación del cadáver y amenazan con matar a quien lo intente. Sin la intervención de un destacamento de uno de los cuerpos de élite de la gendarmería nacional senegalesa, lo que empezó con un simple error administrativo podría acabar en un derramamiento de sangre.

La intolerancia que sufre la minoría cristiana senegalesa por parte de la comunidad musulmana queda reflejada en *Faat Kiné*. En una de las escenas que transcurre en la gasolinera regentada por la protagonista se ve cómo un cliente mira fijamente la cruz que lleva uno de los empleados antes de exclamar: *Allahu akbar* “Allah es grande”. La actitud del

cliente revela un rechazo que suele sufrir la comunidad cristiana por parte de algunos musulmanes y la ofensa de sus sentimientos religiosos.

A través Guelwaar y Faat Kiné, Sembène lanza un mensaje a las autoridades políticas y religiosas senegalesas para que fomenten e instalen las bases sociales de una convivencia religiosa basada en la tolerancia y el respeto mutuo entre todas las creencias. Es la única forma de evitar que la población senegalesa no conozca la misma suerte que sus vecinos de Nigeria y Sudán países que vivieron graves conflictos religiosos que se saldaron con la muerte de un número elevado de personas.

En la obra de Sembène, además de la religión, el origen étnico aparece como otro factor de marginación cultural. *Le docker noir* y *Les bouts de bois de Dieu* son los textos en los que el novelista aborda el fenómeno con mayor claridad. En ambas novelas, muestra cómo los africanos, por su procedencia son excluidos de las estructuras sociales de un sistema colonial basado en el negacionismo de todo lo que difiere de la cultura occidental.

Es este sentido, *Le docker noir* es una crítica del sectarismo en el que viven los trabajadores africanos en la Marsella de los años cincuenta. A lo largo del relato, el narrador procede a una descripción de los hechos y espacios que determinan la indiferencia de los personajes recluidos en el barrio de Belsunce y recorriendo de noche como de día el andén del puerto de la ciudad. El narrador empieza por evocar los espacios por los que se mueven los africanos:

En entrant dans la rue des dominicaines, dans le petit Harlem marseillais, on aperçoit à gauche sur une petite butte, l'église paroissiale St Théodore que bien de gens désignent encore par le nom des religieux franciscains: l'église des pères Récollets... A quelques pas, un Carrefour; la rue des Petites Maries, qui va vers la gare; l'artère principale, la rue des Dominicaines, qui se prolonge vers le Boulevard d'Athènes, une rue transversale qui coupe les deux premières: la rue du Baignoire, ainsi, elles forment un triangle autour d'un seul immeuble qui constitue le centre du quartier. (Sembène, 1973: 77).

Este triángulo que Sembène denomina “le village” (Sembène, 1973: 78), es un espacio carcelario a pesar de que lo atraviesen varias calles. Como una torre de control, a su entrada se ubica una iglesia no frecuentada por los inquilinos del barrio. En los pisos de los edificios abarrotados, están recluidos los inmigrantes africanos, en su mayoría, estibadores parados y sin esperanza de encontrar un trabajo a corto plazo. El piso de Diaw Falla tiene todas las características de una celda: “una cama de hierro, un bidé y un lavabo pegados a la cama, una ventana que apenas protege de la luz del día, una insalubridad general. “(Sembène, 1973: 89).

Estos espacios no permiten ningún tipo de arraigo de los trabajadores africanos afincados en la ciudad marsellesa. Estos espacios reducidos y engastados entre edificios de difícil acceso, apartan de la vista de la población autóctona el espectáculo de inmigrantes abandonados y errando a su suerte. Además de ocupar espacios segregados, son un colectivo cuyos comportamientos y valores culturales son rechazados por una sociedad de acogida de la que no llegan a formar plenamente parte. Así nos cuenta el narrador el aislamiento en el que vive con respecto a la población autóctona:

Au loin, en groupe, à la devanture du bar Ferréol, les Noirs palabraient, ne jetant que de temps à autre un regard indifférent sur ce qui se déroulait devant eux. Les conversations s'y tenaient dans les langages les plus divers. Tout ce qu'ils se disaient se rapportait au pays, à la femme, aux parents... (Sembène, 1973 :119).

Entre la población autóctona, los comerciantes son los más reacios con respecto a los valores socioculturales de los inmigrantes africanos con los que conviven. Desde que se enteraron de la noticia del asesinato de la novelista parisina, Ginette Tontisane por Diaw Falla, meten a todos los africanos en el mismo saco. Para los comerciantes, todos los inmigrantes africanos, sobre todo, los que viven de la venta ambulante son potenciales delincuentes. Por lo menos así lo manifiestan en una petición que dirigen a las autoridades políticas de la ciudad para acabar con su presencia en su barrio:

L'opinion des commerçants est ébranlée ; ils ont fait passer une pétition dans le quartier, protestant auprès des conseillers municipaux et demandant l'expulsion des Noirs et des Arabes qui ne vivent que de rapines. Ce quartier au centre de la ville est un antre de loups. Aucun voyageur arrivant ici n'ose s'y aventurer. Presques toutes les agressions commises dans notre cité sont l'oeuvre de ces hommes. D'ailleurs, on les voit sur le cours Belsunce, habillés à la zazou, les pantalons en tuyau de poêle, la veste tombant aux genoux, le chapeau rabattu sur les yeux, bousculant les paisibles habitants. Qu'attendons-nous de ces êtres incapables de réagir devant le progrès, qui se disent navigateurs et ignorent jusqu'au fonctionnement des machines modernes. (Sembène, 1973: 28).

La vestimenta de los inmigrantes africanos de Marsella (tanto los negros como los árabes) no es del gusto de la población autóctona, en concreto, el colectivo de comerciantes de su barrio de predilección. El mero hecho de vestirse de forma distinta al resto de la población, les convierte en responsables de los problemas de seguridad que atraviesa el barrio.

Este rechazo de los valores culturales del otro por parte la sociedad occidental se observa también en *Les bouts de bois de Dieu* entre los colonos y la población autóctona. En realidad, si el director la compañía del ferrocarril Dakar-Níger se niega a sentarse a negociar

con los ferroviarios en huelga no es porque la patronal no puede satisfacer sus reivindicaciones. Según el narrador, los motivos radican en otras cuestiones :

Dejean pour qui cette crise était la plus inattendue, mais aussi la plus incompréhensible. Une discussion entre employeurs et employés suppose des employés et des employeurs. Lui, Dejean, n'était pas un employeur, il exerçait une fonction qui reposait sur des bases naturelles, le droit à l'autorité absolue sur des êtres dont la couleur de leur peau faisait non des subordonnées avec qui l'on peut discuter, mais des hommes d'une condition inférieure, vouée à l'obéissance sans conditions. (Sembène, 1960: 275).

Una de las justificaciones del colonialismo era que pretendía civilizar a los africanos que según colonizadores como Dejean eran seres bárbaros y racialmente inferiores a los europeos. Este negacionismo cultural permitió a los colonos blancos mantener a los colonizados al margen de las estructuras coloniales o encomendarles unas funciones subalternas.

Al considerar que los africanos carecen de cultura, los inquilinos del barrio “Au Vatican”, no sienten ninguna necesidad de relacionarse con la población autóctona. “Tu as dû lire trop de livres sur l’Afrique ! Laisse tomber ces balivernes. Moi qui suis un des plus anciens je n’ai guère de relations avec eux. Ils gardent leurs distances, nous aussi. En dehors des domestiques et du travail, zéro pour la question.” (Sembène, 1960: 256), advierte uno de ellos al joven Pierrot recién destinado a la dirección compañía e ilusionado por conocer a una verdadera familia africana. Aunque, el contacto entre los ferroviarios autóctonos y los miembros de patronal del ferrocarril, es casi inexistente, estos últimos prejuzgan a los primeros. La actitud de Béatrice explica cómo en el seno de la administración colonial, se alimentan prejuicios hacia la población autóctona. Así reacciona ante la insistencia de Pierrot a conocer a una verdadera familia africana: “Je ne vous le conseille pas ; [...] Vous n’avez rien à y gagner sinon de poux et peut-être une de leurs maladies.” (Sembène, 1960 : 257). Son afirmaciones totalmente fortuitas y frutos de un etnocentrismo que lleva al mundo occidental a rechazar los valores culturales de lo que consideran : “demi-civilisés” [...], sauvages [...] qui ne savent même pas ce qui est bien pour eux !” (Sembène, 1960: 378).

Junto con la pobreza y la marginación, la discriminación aparece en los textos de Sembène como un factor determinante en el proceso de exclusión social de gran parte de los africanos. Este fenómeno social que analizamos a continuación, deriva de varios motivos y se manifiesta de distintas formas.

3.2.3. La discriminación

En los textos de nuestro corpus, distinguimos la discriminación en tres tipos en función de los motivos por los que se discrimina a una persona y de los niveles en los que ocurre. En nuestros textos, los individuos o grupos de individuos son discriminados principalmente, por su origen o raza, por su sexo o cultura. Según las obras de nuestro autor, el colonialismo y el neocolonialismo fueron las etapas políticas durante las cuales el pueblo africano sufrió mayor discriminación por parte del europeo y en este caso los motivos fueron por su origen y raza. En cambio, durante la etapa postcolonial y la contemporánea, los motivos de esta discriminación han sido más por sexo (hombres a mujeres) y por consideraciones socioculturales (los ricos o privilegiados a los pobres o desfavorecidos, las castas o clanes superiores a las inferiores y las mayorías religiosas a las minorías).

Cabe subrayar que, para los estudiosos sociológicos, la discriminación por origen o raza se manifiesta de dos principales formas conocidas como el racismo institucional y racismo social o individual. Asimismo, hay que recalcar que la poligamia, el levirato y las mutilaciones genitales femeninas o ablación del clítoris son prácticas tradicionales ancladas en las sociedades africanas y que discriminan a la mujer por fomentar su subordinación y sumisión al hombre.

3.2.3.1. La discriminación por origen y raza

3.2.3.1.1. El racismo institucional

Se habla de racismo institucional cuando, estando en una situación análoga, por motivos de origen o raza, un individuo o un grupo de individuos son tratados de forma discriminatoria con respecto a otros por parte de las instituciones de un estado. Es la situación en la que viven los trabajadores negros y de origen africano en *Le docker noir* y *Les bouts de bois de Dieu*. Por sus rasgos biológicos y culturales diferentes de los de sus empleadores blancos son discriminados tanto en las colonias como en la metrópoli. En ambos textos, la discriminación que sufren por parte de sus patronales impacta negativamente en sus condiciones laborales. En efecto, en *Le docker noir*, los inmigrantes africanos son el colectivo más afectado por el paro en la ciudad de Marsella. En la asamblea informativa que convocan para buscar alternativas a la precariedad en la que viven, todos los que han intervenido, señalan a algunas instituciones francesas como responsables de su situación. Una de las voces más críticas con este racismo institucional es la de uno de los primeros inmigrantes africanos en llegar a Marsella a principios del siglo XX. Escuchemos su discurso :

Je suis arrivé en France en 1901. A ce moment-là nous n'étions que trois. Les bateaux étaient chauffés à charbon. Nous fûmes bons pour pousser les brouettes dans les soutes. [...] J'ai fait les deux guerres à bord des bateaux. A la fin de la dernière nous avons rallié la « France Libre ». [...]. Et maintenant ils ne nous acceptent pas. J'ai travaillé trente ans de navigation, j'ai pas droit à la retraite. Après deux guerres et tant d'années de navigation j'ai pas droit au chômage. De l'aide il faut que j'aïlle en mendier" (Sembène, 1973:104-105).

En la Marsella de los años 50, los inmigrantes africanos sufrieron discriminación sociolaboral. Pese a su amplia experiencia en navegación, por motivos de origen y raza no sólo fueron excluidos de los procesos de selección de estibadores en el puerto, sino que les negaron el derecho a cobrar prestaciones sociales por mucho que hubieran trabajado y cotizado durante varios años.

La situación era muy parecida a la de los trabajadores autóctonos de las colonias del África occidental francesa. En *Les bouts de bois de Dieu*, los ferroviarios africanos de la compañía ferroviaria Dakar-Níger se declararon en huelga por ser tratados de forma desfavorable con respecto a sus compañeros franceses. Uno de los ferroviarios más veteranos señalaba este trato discriminatorio en estos términos:

Où sont les Fouseynou, les David de Gorée, les Aliou Samba et Abdoulaye et Coulibaly : ils n'ont pas eu de retraite eux et ils sont morts. Ce sera bientôt notre tour ; et où sont nos économies ? Quant aux aînés des toubabs, ceux qui nous ont appris le métier, les Henri, les Delacolline, les Edouard, où sont-ils ? Ils sont chez eux avec leur retraite. Pourquoi nous ne pouvons pas l'avoir, cette retraite ? (Sembène, 1960: 42-43).

Tanto en la metrópoli como en sus colonias en África, la administración francesa se negaba a conceder a los trabajadores africanos los mismos derechos sociolaborales que sus compañeros franceses. El principal motivo era por el origen racial. Por ser un pueblo racialmente diferente y encima sometido, la administración consideraba que no deberían gozar de los mismos derechos que sus colonos franceses. Por tanto, ni los estibadores africanos del puerto de Marsella, ni sus compatriotas ferroviarios de la línea Dakar-Níger pudieron, al igual que los franceses beneficiar de prestaciones por desempleo y jubilación.

En resumidas cuentas, la clase obrera africana en su conjunto fue sometida por el régimen colonial francés a una discriminación racial sistemática. Una práctica basada en la procedencia racial de los discriminados y en la creencia de los discriminadores en su superioridad como raza. Esta creencia en una supremacía racial se hace evidente en *Les bouts de bois de Dieu* con motivo de la huelga convocada por los ferroviarios africanos para exigir a

la administración colonial la equiparación de sus derechos laborales con los de sus compañeros franceses. En la reunión de negociación entre los huelguistas y la patronal, M. Dejean, el director de la compañía ferroviaria se dirige a los representantes sindicales en estos términos: “Je connais ces mensonges, vous êtes menés par des bolcheviques et vous insultez une nation et une race qui vaut cent fois la vôtre!” (Semène, 1960: 180). Es una clara utilización de la cuestión racial y del racismo en el terreno de la lucha de clases; una tesis con la que discrepan los sindicalistas que, al contrario, plantean el conflicto laboral en términos de lucha de clases: “Monsieur le directeur, vous ne représentez pas ici ni une nation, ni une race: une classe. Et nous aussi nous représentons une classe dont les intérêts sont différents de ceux de la vôtre.” (Sembène, 1960: 180-181). Aún así, el carácter racial de la huelga fue determinante en su transcurso y desenlace. De hecho, desde su inicio de la huelga, el director de la compañía ferroviaria subestima la capacidad de sus protagonistas a llevarla a cabo y lo transmite por teléfono a sus superiores para tranquilizarles: “Mais je les connais, je vous assure que c’est des enfants” (Sembène, 1960:59). En la reunión que convoca para poner fin a la huelga cuanto antes, se ratifica en su postura: “Je connais les Noirs d’ici. Dans quelques jours, il y en aura déjà qui voudront reprendre. Peut-être même avant.” (Sembène, 1960: 60).

La administración colonial representada en este caso por el director de la compañía ferroviaria, actúa bajo prejuicios raciales. Al comienzo de la huelga se niega a recibir a los huelguistas a quienes considera inmaduros, por tanto, incapaces de organizarse y luchar por sus derechos laborales. Fue al cabo de un mes y medio aproximadamente cuando la administración colonial accedió a abrir unas negociaciones al darse cuenta de la convicción y de la capacidad de coordinación de los líderes de las diferentes secciones sindicales formadas por los ferroviarios. Sin embargo, las negociaciones estaban abocadas al fracaso debido al trasfondo racial de la huelga. Mientras el director de la compañía en representación de la patronal hacía prevalecer la supremacía racial sobre una cuestión puramente laboral, por su parte, los responsables sindicales abogaban por una negociación en condición de igualdad, negando cualquier motivo racial en su lucha. La brecha fue insalvable y las consecuencias fueron drásticas, sobre todo, del lado de los huelguistas y sus familiares. Durante los cinco meses de huelga, sufrieron hambrunas, detenciones e incluso vieron cómo algunos de sus compañeros fueron asesinados a sangre fría por las fuerzas de seguridad del sistema colonial. Penda, Samba Ndoulougou, Niakoro son unas de las víctimas estos crímenes con tinte de odio y trasfondo racial.

La discriminación racial que sufrieron los africanos en la última década del colonialismo no fue solamente en el ámbito laboral sino también en el judicial. En *Le docker*

noir, se procesa a Diaw Falla por asesinar a Ginette Tontisane, la escritora parisina que se adueñó de su novela, *Le dernier voyage du négrier Sirius*. A lo largo de las sesiones del juicio, varios testigos, en su mayoría, de cargo prestan declaraciones ante el jurado. Entre ellos, André Vellin, profesor de medicina y autor del informe de personalidad y estado mental del acusado. Durante su declaración, el presidente del tribunal le pregunta en estas palabras: “-Vous paraît-il un obsédé sexuel?, refiriéndose a Diaw Falla. Su respuesta es sorprendente : “-Chez les Noirs, c’est une chose naturelle, et surtout quand il s’agit d’une femme blanche. Ils sont fascinés par la blancheur de la peau qui est plus attirante que celle des négresses.” (Sembène, 1973 54). Además de insinuar que el acusado es un obseso sexual, el testigo le aleja de toda humanidad. Por sus rasgos étnicos, Diaw Falla es tratado como un animal que actúa por instinto por lo que está presto para la exclusión o eliminación de la sociedad occidental.

En vez de apoyar su teoría en hechos científicos, el médico se deja guiar por el concepto de raza que surge de la matriz intelectual europea y carece de fundamento biológico. Una falacia que el abogado defensor de Diaw Falla desmonta pidiendo al médico-testigo los datos que sustentan su aserción : “-Monsieur le président, lorsque le témoin déclare que les Noirs sont des obsédés sexuels, peut-il préciser en quoi leur comportement diffère de celui des Blancs !” Con estas palabras, el abogado defensor pone de manifiesto el hecho de que sólo hay una raza, la humana y que el concepto es un instrumento de clasificación arbitrario que varía según las intenciones de quienes imponen las divisiones. Pese a ello, el médico se ratifica en su declaración intentando, en vano, dar un valor científico a su tesis: “La science a déterminé que les hommes de couleurs ont des psychoses devant une femme blanche.” (Sembène, 1973: 55). Al igual que la primera, esta afirmación es totalmente arbitraria y responde a la lógica de unos prejuicios raciales anclados en las sociedades europeas. El razonamiento de este testigo y profesor de medicina es totalmente hueco como lo es también el del fiscal. En su alegato apunta en la misma dirección que el profesor de medicina:

...Lorsque la jeune femme rentre chez elle, que voit-elle ? Ce monstre. Que s’est-il passé alors ? Nous pouvons l’imaginer. Comme une bête fauve, il saute sur elle et la lutte s’engage. Désarmée par l’attaque soudaine elle se défend mal. Diaw, fou de désir, la maîtrise et abuse d’elle. (Sembène, 1973: 67-68).

En su tesis acusatoria, el fiscal deshumaniza y vehicula una idea preconcebida sobre el negro: su bestialidad, su mentalidad aberrante y su estado retrógrado. Para el fiscal, Diaw Falla es un psicópata y un violador, por lo tanto, una amenaza real para la sociedad francesa. El racismo institucional encarnado aquí por justicia francesa maneja un discurso del que hace

eco la prensa nacional en concreto la escrita. En vísperas de la celebración del juicio de Diaw Falla, su foto ocupaba las portadas de la casi totalidad de los periódicos. Y junto a ella, artículos cuyos contenidos rivalizaban de prejuicios y descalificaciones raciales. En uno de ellos se podía leer párrafos como éste:

De taille moyenne, le cou épais, les cheveux lui couvrent presque tout le front, ce qui lui donne l'air assez obtus ; ses bras sont anormalement pendants. Lorsqu'on considère sa démarche semblable à celle d'un fauve traqué, on peut facilement supposer comment le nègre, sous l'emprise d'une passion sexuelle, a saisi la pauvre Ginette Tontisane pour la violer avant de lui cogner la tête sur le bord de la table. (Sembène, 1973: 26-27).

Por este linchamiento mediático y las falsas acusaciones proferidas contra su cliente y desde una construcción ideológica basada en el principio de la supremacía del hombre blanco con respecto al negro, el abogado defensor arremete contra el tribunal al que dice estar convencido de que se juzga a Diaw no por el crimen que habrá cometido sino por ser de una raza diferente: “Mon client par la seule couleur de son épiderme, semble faire la preuve de sa culpabilité; il est la brute capable de tout, le sauvage qui s'abreuve du sang de sa victime” prosigue acusando a los miembros del jurado de actuar bajo la influencia del juicio paralelo celebrado a través de los medios de comunicación que rivalizan en sensacionalismo: “L'accusation repose sur la haine qu'on provoque par les journaux qui ont déformés les faits pour mieux toucher le coeur des honnêtes.” (Sembène, 1973: 72). A falta de pruebas incriminatorias y pese a la falacia de las declaraciones de los testigos y del alegato del ministerio fiscal, el tribunal decide condenar a Diaw Falla a cadena perpetua. La sentencia se sustenta sobre la creencia en prejuicios xenófobos y racistas.

Esta discriminación racial de la que Sembène advierte a nivel institucional, adquiere mayor protagonista a nivel social o individual.

3.2.3.1.2. El racismo social o individual

El racismo social conocido también como individual hace referencia a la forma opresiva con la que algunos individuos actúan con respecto a otros, por motivos étnicos o de origen racial. Estos individuos están en el punto de mira de Sembène sobre todo en obras como *Le docker noir* y *La Noire de...* En estos textos, critica con dureza a los que individualmente y por consideraciones raciales, infligen a otros tratos degradantes. Entre las víctimas del racismo individual, están los personajes de Paul Sonko y Diouana.

En *Le docker noir*, la madre de la joven Andrée Lazare se opone tajantemente a la relación sentimental de su hija con Paul Sonko, amigo y compatriota de Diaw Falla. El motivo, según cuenta el narrador, es puramente racial : “Dédée, à leur dernière entrevue, lui avait rapporté, que sa mère n’accepterait pas plus un bâtard, qu’un négriillon. Que pour la réputation de “Papa” elle devait être prête à tout.” (Sembène, 1973: 132-133). La familia de la joven forma parte de la burguesía económica marsellesa, un alto estatus social que la madre quiere mantener a toda costa por lo que no concibe que su hija tenga un novio negro ni mucho menos que le deje una descendencia de sangre negra. Por todo ello y pese a su avanzado estado de embarazo su madre la obliga a abortar poniendo en riesgo su vida. De hecho, a consecuencia del aborto, fallece Andrée por lo que su madre y el médico abortista son detenidos y Paul Sonko hundido en un sentimiento de culpa y de tristeza.

Al igual que su compatriota, Diaw Falla en *Le docker noir*, En *La Noire de ...*, su protagonista Diouana es otra víctima del racismo de la sociedad francesa representada en la película por sus empleadores. En la primera secuencia de flashbacks, la acción del relato se sitúa en Dakar donde arranca la historia de la protagonista. Tras varios días recorriendo sin éxito las calles de la capital en busca de un empleo en calidad de trabajadora doméstica, Diouana decide ir a probar suerte a “la place des bonnes”, lugar donde se congregan varias chicas en espera de encontrar a alguien que las contrate. Al cabo de varios días de espera, llega por fin una mujer blanca en busca de una criada. Un plano-secuencia describe su salida a escena permitiendo al espectador identificarla. Vestida con tacones altos, un traje sastre y unas gafas de sol, la imagen de “Madame” como la llama Diouana a lo largo de la película, contrasta con la de la decena de chicas agrupadas en la plaza. Mientras permanece en pie y según cuenta Diouana, “passe les femmes en revue” observándolas a través de sus gafas de sol, ellas están sentadas en la acera.

La escena enfrenta dos razas. Por un lado, la blanca encarnada por la empleadora, una cooperante francesa destinada en Dakar junto con su marido y sus hijos. Por otro, la negra

representada por Diouana, una joven senegalesa recién contratada por esta familia francesa en calidad de cuidadora de niños. Con esta imagen Sembène esboza la cuestión racial en la que se sustenta la trama de su película. Tras sentar las bases del argumento de la película, de nuevo, el realizador sitúa la acción en Antibes. En la secuencia de la llegada de Diouana a Antibes, mediante un travelling, el realizador recorre junto con ella, el trayecto que la lleva del puerto a casa de sus patronos. A la entrada de la calle que alberga el domicilio de los empleadores de Diouana, la cámara muestra en un primer plano la siguiente imagen:



[03:52-03:54]

El término “Ermitage” resulta significativo si nos atenemos al destino que espera a Diouana en los próximos días. Como una ermitaña, desde su llegada a Marsella, se ve obligada a vivir en la soledad a consecuencia del aislamiento, de los tratos discriminatorios y vejatorios a los que es sometida por sus patronos. Esta imagen premonitrice se reitera en el plano contrapicado de la fachada del edificio donde la protagonista va a pasar las vacaciones junto con sus empleadores. La cámara muestra un bloque de pisos cuyos balcones están protegidos por barrotes metálicos.



[04:30-04:35]

La imagen es muy parecida a la de un conjunto de celdas, por lo tanto, un lugar de privación de libertad. Desde que Diouana llegó a casa de sus empleadores vive como una reclusa. De hecho, ella misma se siente apresada por sus patronos. Por lo menos así lo manifiesta: “Ici je suis une prisonnière. Je suis leur prisonnière. Je ne connais personne. Personne n’est ici de ma famille. Voilà pourquoi je suis leur esclave.” [37:15-37:48]. Peor que una presa, Diouana se siente una esclava. Una condición que la sitúa en el último escalafón de la sociedad y que viene reflejada a lo largo de la película a través de la voz en off que la dobla.

Diouana no habla en voz propia sino en boca de su doble que retransmite sus monólogos interiores ayudando al espectador a descubrir sus sentimientos y emociones con respecto al racismo y a la discriminación que sufre por parte de sus patronos. Al recurrir a una voz extradiegético para doblar a Diouana, el realizador muestra cómo esta última es anulada, anonada en el entorno en el que vive.

Junto con la voz en off del doble de Diouana, Sembène recurre a otros códigos cinematográficos, principalmente a la utilización de determinados planos y al uso del color para construir la trama de la película desde una perspectiva racial.

Contrariamente a las producciones más recientes de Sembène donde abundan los planos conjuntos y generales, en *La Noire de...*, el realizador se decanta por los planos medios, primeros planos y planos contra planos, para poner de manifiesto la tensión que marca las relaciones entre la protagonista y su patrona. En Antibes, el conflicto racial que ya se entreveía al comienzo de la película, se incrementa notoriamente y desemboca en un enfrentamiento directo entre Diouana y su empleadora. Obligada a asumir todas las tareas domésticas desde que llegó a casa de sus patronos: limpiar el baño, lavar los platos lavar y tender la ropa fregar el suelo y cocinar



[05:30-05:59]



[06:37-07:25]



[07:24-09:05].



[07:26-08:23]

Esta sobrecarga de trabajo, suscita en Diouana una reflexión sobre el cambio rotundo que ha surgido en sus relaciones laborales y personales con su empleadora:

La cuisine, la salle de bain, la chambre à coucher, le salon. Je ne fais que ça. Je ne suis pas venue en France pour ça. Comment sont les gens ici ? Toutes les portes sont

fermées jour et nuit, nuit et jour. Je suis venue pour m'occuper des enfants. Où sont-ils ? Pourquoi madame me crie-t-elle tout le temps ? Je ne suis pas cuisinière ni femme de ménage. [06 :38-07 :10].

Pourquoi ce tablier ? Qu'est-ce que je suis ici ? Je n'ai jamais été cuisinière. Pourquoi Madame veut-elle manger du riz ? A Dakar, jamais le cuisinier de Madame n'a préparé du riz. Peut-être que le riz de Dakar n'est pas pareil que le riz d'ici. Je suis ici pour les enfants. Où sont les enfants ? Pourquoi Madame m'a-t-elle fait venir si les enfants ne sont pas avec elle ? [08:25-08:55].

De cuidadora de niños en Dakar, Diouana pasa a ser una criada para todo en Antibes, una función que, en su fuero interior, se niega a asumir, aunque trabaja como tal. Una de las secuencias que transcurre en el salón marca el comienzo de los tratos denigrantes que sufre la protagonista a lo largo de la película. Coqueta, Diouana se presenta en el salón con un elegante vestido y con zapatos de tacón alto para fregar el suelo. En este momento irrumpe su empleadora en el salón. No contenta con su vestimenta, la recrimina en estos términos: “Diouana tu n'es pas à la noce! Ça fait trois semaines que tu es habillée comme ça. Enfin, change de tenue!” [07:20-07:28]. En un plano contra plano, se ve la actitud agresiva de la empleadora que, además de chillar, gesticula mientras Diouana la mira desafiante. Acto seguido, saca un delantal que dice haberle comprado y se lo ata alrededor de la cintura. Este acto que el realizador describe mediante un plano medio, desvela de nuevo la agresividad con la que la patrona de Diouana la trata. Como a una niña recalcitrante, le obliga a llevar el delantal. El acto es muy significativo. No sólo permite a la patrona poner a Diouana ante el hecho consumado, sino que presume que le pertenece. Desde entonces Diouana experimenta un cambio irreversible en su estatus social. Peor que a una criada, es tratada como una esclava.

La secuencia de la comida es prueba de ello. Si en unos planos medios se ve cómo Diouana permanece recluida en la cocina mientras prepara la comida y tras servirla a sus comensales, éstos aparecen en unos planos conjuntos deleitando sus paladares con la comida típica senegalesa que le encargó su patrona para complacer a sus amigos. “La vraie cuisine africaine préparée par la bonne!” [9:32-9:35], exclama uno de ellos tras probar el plato.



[09:11-1:09:13]



[09:32-09:34]



[10:49-10:51]

A pesar de preparar la comida, Diouana no come a solas y tampoco con los comensales. Esta imagen recuerda al espectador los viejos tiempos de la esclavitud cuando el esclavo constituía el escalón más bajo de la sociedad, por lo tanto, tenía prohibido compartir espacios con sus amos. El uso de la campanilla por parte de la patrona de Diouana se inscribe en esta misma lógica de discriminación racial. Al igual que los antiguos dueños de esclavos, la patrona de Diouana se comunica con ella agitando la campanilla.



[10:17-10:19]

En un plano medio aparece la patrona haciendo sonar la campanilla mientras ordena a la criada: “Diouana, apportes un plat de riz et du vin” [10:08-10:12]. A estas imágenes hay que sumar la actitud denigrante que adopta uno de los comensales cuando Diouana acude atender la petición de su empleadora. Se levanta de la mesa y se dirige a ella con estas palabras insinuantes: “Vous permettez mademoiselle, j’ai jamais embrassé une négresse”. [10:42-10:46].



[11:17-11:19]



[11:36-11:38]

Según el diccionario Larousse, etimológicamente, el término “nègre/sse”, se usaba para referirse al esclavo/a que trabajaba en las colonias. También lo define en su uso arcaico y popular, como un término injurioso y racista que designa a una persona de color negro. En ambos casos, se trata de una palabra despectiva por lo que no deja indiferente a Diouana. Para darse cuenta de ello, basta con escuchar el comentario de una de las comensales que ha presenciado la escena o fijarse en la imagen de Diouana recluida de nuevo en la cocina justo después sufrir la afrenta. “J’ai l’impression qu’elle n’est pas contente.” [11:05 - 11:08] declara una voz en off seguida de un plano medio que sugiere hasta qué punto a Diouana le afectan las palabras del comensal. En la imagen aparece sentada, el brazo izquierdo tendido sobre la mesa de la cocina y el derecho sujetando su barbilla mientras mira hacia el infinito. Una clara de malestar. En lugar de defender a Diouana ante el trato humillante que acaba de sufrir, su patrona intenta justificar la actitud racista de su huésped: “C’était pour rien qu’il t’a embrassée. Je suis contente de toi. Ton riz a été très bon” [11 :23–11 :27].

A juzgar las imágenes, aparentemente Diouana no está afectada por los tratos discriminatorios que sufrió durante la comida. Sin embargo, esta comida marca un punto de inflexión en el conflicto racial que le enfrenta a sus patronos desde el comienzo de la película. A raíz de ella descubre las verdaderas pretensiones de su empleadora. “Je comprends tout. Madame voulait une bonne à tout faire, c’est pour cela qu’elle m’a choisie. Pourquoi je suis ici ? Pour les enfants ? Ou pour être une bonne à tout faire ?” [22:01-22:19], soliloquio. No sólo toma consciencia del racismo y de la explotación laboral en los que vive, sino que se rebela contra sus patronos. De hecho, deja de hablarles y se niega a seguir asumiendo las tareas del hogar que hasta entonces estaban exclusivamente a su cargo. No contenta con la actitud de Diouana, su empleadora incrementa la presión y las vejaciones para tenerla completamente sometida. En un plano contra plano, se ve a la empleadora y Diouana

enfrentarse. Mientras la primera tira de la manta de la segunda ordenándole levantarse para ocuparse de las tareas domésticas: “Diouana! Diouana ! Diouana réveille-toi ! Mais lève-toi feignante ! Veux-tu te lever.” [28: 00 - 28: 18], esta última como si nada, sigue inmutable en su cama; una actitud que saca de quicios a su empleadora. En un plano de picado contrapicado se ve a la empleadora fuera de sí como una fiera a punto de ensañarse con su presa.



SECUENCIA [27:52-28: 44]

La imagen pone de manifiesto la dominación que la primera ejerce o intenta ejercer sobre la segunda. Además de recurrir a los códigos sonoros, en concreto, a la voz en off del doble de Diouana y al montaje: los primeros planos, los planos medios, Sembène hace uso del color para poner de manifiesto el conflicto racial y por consiguiente la discriminación como trasfondo de la película. A lo largo del relato, el negro tanto de la piel de Diouana como de su cabello contrasta con el blanco que domina en el domicilio de sus patronos. Este contraste está presente en todas las escenas y, sobre todo, en el salón cuyo suelo es de azulejos blancos y negros; y el lugar en el que transcurre la mayoría de las contiendas entre Diouana y su empleadora.

En la misma lógica, Sembène introduce en la construcción del drama una máscara africana. Aunque, a priori, puede parecer un elemento no cinematográfico, sobre todo, para los cinéfilos occidentales, Sembène le otorga un valor ideológico. Sin duda, para los patronos de Diouana es un recuerdo de los años pasados en Senegal. Sin embargo, aparece en los momentos clave de la película. Mientras en un plano medio, la empleadora de Diouana le da la bienvenida, en un plano de fondo se ve una máscara africana de color oscuro colgando de la pared del recibidor contrastando con su color blanco. Cuando Diouana se gira para mirar la máscara, ésta aparece en un plano-secuencia que no deja indiferente al espectador. La imagen resulta llamativa ya que la rodea un haz de color blanco y genera la misma sensación de soledad que más tarde experimentará la protagonista. La máscara simboliza también la africanidad de Diouana, junto con la foto de su amigo es el único elemento que la conecta con

sus orígenes. Es un indicador del estado de sus relaciones con sus empleadores. Se lo regaló cuando su relación pasaba por sus mejores momentos. Sin embargo, se lo quita al romper definitivamente con ellos.

A la vista de todos los tratos discriminatorios y degradantes que sufre la protagonista a lo largo de la película, por su condición de criada y negra, no cabe duda de que se quita la vida como consecuencia del menoscabo de su integridad moral.

A través de los personajes de Diaw Falla en *Le docker noir*, los ferroviarios de la línea Dakar-Níger en *Les bouts de bois de Dieu* y Diouana en *La Noire de...*, el novelista y guionista senegalés muestra cómo a lo largo de la historia política del continente africano, sus ciudadanos sufrieron y siguen sufriendo hoy en día el racismo por parte de una población blanca y europea que no sólo cree en la existencia de razas sino también en la diferencia entre ellas. Sin embargo, la discriminación de la población africana a lo largo de la historia no ha sido solamente por motivos raciales o de procedencia, sino también por sexo, por lo que afectó y sigue afectando particularmente, a las mujeres del continente.

3.2.3.2. La discriminación por motivos de género

En la obra de Sembène, las mujeres africanas son el colectivo que particularmente sufre discriminación por motivos de género debido a una construcción social basada en la creencia en la superioridad del sexo masculino al femenino. Cabe recordar que las prácticas discriminatorias contra la mujer existen en todos los rincones del mundo. Sin embargo, en el caso del continente africano, persisten y radican en su propia organización social. Según la obra de Sembène, la poligamia, el levirato y la mutilación genital femenina son los principales factores que de la discriminación de la mujer en las sociedades africanas.

Con respecto a la poligamia, no hay que perder de vista que, en las sociedades tradicionales del África negra, la poligamia se practicaba mucho antes de la llegada del islam a esta región del continente. Sin embargo, la integración del islam en la vida social, introdujo cambios en la práctica de la poligamia. De hecho, las normas coránicas que rigen el matrimonio musulmán limitando el número de esposas, una cifra que según el protagonista de *Xala*, asciende a cuatro: “Je suis musulmán! j’ai droit à quatre femmes. Je n’ai menti à aucune sur ce point.” (Sembène, 1973 : 59), afirma El Hadji Abdou Kader Bèye. Al ceder la palabra la palabra al protagonista que intenta justificar la poligamia como un derecho que concede el islam a sus feligreses, Sembène pone de manifiesto la interpretación que los hombres suelen hacer de las religiones a su favor para discriminar a las mujeres. De hecho, contrariamente a lo que dice El Hadji para justificar su tercer matrimonio, en el islam la poligamia no debe ser

una regla sino una excepción por lo menos así consta en esta recomendación del Corán: “Si teméis ser injustos para con los huérfanos, no os caséis más que con dos, tres o cuatro, de las mujeres que os gusten. Más si aún teméis no poder ser equitativos con ellas, casaos con una sola” (versículo 4 capítulo 3 del Corán). Además de interpretar de forma errónea la norma coránica que rige el matrimonio musulmán para justificar su práctica de la poligamia, El Hadji transgrede la disposición. No trata por igual a sus tres esposas, contrariamente a la recomendación del Corán. De hecho, tras casarse con Oumi N’Doye, su segunda esposa, El Hadji despreció a la primer, Adja Awa Astou. Así recuerda el narrador cómo en aquel entonces Oumi N’Doye era la favorita: “Elle, Oumi N’Doye, avait été la préférée d’El Hadji. De son temps, elle gardait l’homme plus que ne lui permettait le code de la polygamie. De son temps aussi, au faîte de son règne en tant que favorite, elle volait des jours et des nuits à Adja Awa Astou.” (Sembène, 1973: 66). Según las normas coránicas que rigen la poligamia, el marido polígamo ha de determinar un número equitativo de días que pasar con cada una de sus esposas. Estos turnos que Sembène denomina “*moomé-aye*” (Sembène, 1973: 66), en el relato de *Xala* se elevan a tres días por esposa. Sin embargo, El Hadji Abdou Kader Bèye, viola en repetidas ocasiones. Primero, con motivo de su matrimonio con Oumi N’Doye, luego cuando contrae su tercer matrimonio con la joven N’Goné. “Avant sa fameuse nuit nuptiale. El Hadji avait obtenu de ses épouses trente nuits à passer avec la troisième. Trente nuits de bombance, disait-on.” (Sembène, 1973: 77), apunta el narrador. Con su último matrimonio, El Hadji hace de su tercera y más joven esposa la favorita relegando a un segundo plano a las dos primeras. Este trato discriminatorio y denigrante muy habitual en matrimonios polígamos, menoscaba la integridad moral de las mujeres que lo sufren. Tanto Adja Awa Astou como Oumi N’Doye están moralmente afectadas por el tercer enlace de su marido. Mientras el narrador explica el sufrimiento de esta última en estas palabras: “La troisième union de son mari lui était insupportable, la minait même.” (Sembène, 1973 : 65), en cuanto a la primera así refleja hasta qué punto está afectada : “Aussi bonne épouse qu’elle pouvait être, docile, excellente mère de famille, elle ne pouvait cacher sa peine.” (Sembène, 1973: 79-80). Adja Awa Astou y Oumi N’Doye son los prototipos de las mujeres africanas que contraen matrimonios polígamos. En su casi totalidad, al igual que estas dos primeras esposas del protagonista se sienten abandonadas y menospreciadas en beneficio de la tercera: “Elles ressentiaient de cruels morsures d’amertume. Drapées dans leur commun abandon, esseulées, elles ne disaient rien.” (Sembène, 1973: 41). A consecuencia de este trato discriminatorio y denigrante que sufren muchas co-esposas, surgen ataques de celos entre ellas. En el caso de Adja Awa Astou y Oumi N’Doye, el narrador pone de manifiesto sus celos cediéndoles la

palabra para que protagonicen sus disputas de co-esposas : “Depuis plus de quinze ans que tu es la deuxième épouse, tous les trois jours, cet homme, le même, me quitte, vient passer trois nuits avec toi, voyage de ta chambre à coucher à la mienne. ” (Sembène, 1973 : 40), recrimina Adja Awa Astou, la primera a la segunda, Oumi N’Doye, antes de preguntarle : “Est-ce que tu as pensé à tout cela ? ”. Esta última dice no saber el motivo por el que no se relacionan entre ellas como co-esposas: “Non, l’interrompt Oumi N’Doye”. Sin embargo, la primera está convencida de que es por su rivalidad: “Parce que tu étais en compétition.”, sentencia.

En las familias polígamas, la convivencia entre co-esposas suele ser conflictiva debido a los celos y la rivalidad. Cada una quiere hacerse querer por el marido y tener más influencias sobre él, lo que, en ocasiones lleva a algunas mujeres a recurrir a charlatanes para embaucar al marido o perjudicar a sus co-esposas. Consciente de ello, El Hadji Abdou Kader sospecha que detrás de su xala (disfunción eréctil) sobrevenida la noche de su boda con la joven N’Goné, están sus dos otras esposas. Está seguro de que, celos, una de sus esposas, le ha echado un hechizo causándole la disfunción eréctil que le ha impedido consumir el matrimonio. Así revela el narrador sus suspicacias :

Qui des épouses avait ourdi cet acte, lui avait « noué l’aiguillette » ? Et pourquoi ?
Qui des deux ? Adja Awa Astou ? Impossible. Elle qui ne proférait pas de mot de travers ! Donc la deuxième, Oumi N’Doye ? Ce xala pouvait être d’elle. Elle était très jalouse, envieuse. Depuis qu’elle avait appris ce mariage, les *moomé* chez Oumi N’Doye était des nuits d’enfer. (Sembène, 1973: 52).

En resumidas cuentas, tanto las tradiciones africanas como la religión musulmana permiten al hombre casarse con varias mujeres y no al revés. En efecto, fomentan la pasividad de la mujer africana al mismo tiempo que la colocan en una posición social inferior al del hombre. Más allá de esta defensa a ultranza de la superioridad del hombre con respecto a la mujer, la poligamia es una práctica arraigada en las sociedades africanas y que causa mucho sufrimiento a las mujeres que la viven. No sólo las discrimina con respecto a los hombres sino también entre ellas mismas. El matrimonio de El Hadji Abdou Kader Bèye y sus tres esposas es muy ilustrativo en este sentido.

Por otra parte, cabe señalar que, como consecuencia de la discriminación de la mujer por las normas de la poligamia, las mujeres africanas reaccionan de forma diferente ante esta práctica, en función de su edad, entorno social y nivel de estudios. En la obra de Sembène, las distinguimos en dos grupos según su reacción ante la poligamia: las mujeres tradicionales y las modernas. Mientras el primer grupo asume que debe aceptar la poligamia, aunque sea por resignación, el segundo la rechaza rotundamente. Las mujeres tradicionales son representadas

por los personajes de Assitan en *Les bouts de bois de Dieu*, de Adja Awa Astou y Oumi N'Doye en *Xala*. En cambio, N'Dèye Touti, Rama y Fat Kiné, respectivamente en *Les bouts de bois de Dieu*, *Xala* y *Faat Kiné* encarnan las mujeres modernas.

La imagen de la mujer tradicional queda reflejada en Assitan según este punto de vista del narrador omnisciente : “Assitan était une épouse parfaite selon les anciennes traditions africaines, docile, soumise, travailleuse, elle ne disait jamais un plus haut que l'autre. Elle ignorait tout des activités de son mari ou du moins faisait semblant de les oublier.” (Sembène, 1960: 170). El atavismo de las mujeres tradicionales es la docilidad, la sumisión y el exceso de trabajo. De hecho, uno de los motivos por los que Assitan no cuestiona la poligamia es que ve en ella, una forma de aligerar su carga laboral, pudiendo compartir con una hipotética co-esposa, las arduas tareas domésticas que hasta ahora asume a solas. “Ah, homme, je ne demanderais pas mieux que d'avoir une « une rivale », je pourrais au moins me reposer...et puis, je me fais vieille. Chaque fois qu'il part, je fais des vœux pour qu'il ramène une deuxième femme, plus jeune...” (Sembène, 1960 : 171), contesta a Tiémoko quien quiere saber su opinión con respecto a la poligamia.

En cuanto a Adja Awa Astou y Oumi N'Doye, encuentran en la poligamia una forma de subsistencia. Dependen económicamente de su marido. “Divorcer, pourquoi ? Une femme seule, sans l'assistance d'un homme ne peut que se prostituer pour vivre, faire vivre ses enfants.”, (Sembène, 1973. 66), le advierte su madre tras tener conocimiento de su intención de pedir el divorcio a raíz del tercer matrimonio de su marido. Por mucho que se plantean divorciarse de El Hadji Abdou Kader Bèye, no pueden llevar a la práctica sus decisiones por falta de independencia económica.

Contrariamente a Assitan, Adja Awa Astou y Oumi N'Doye que asumen la poligamia por resignación, Rama, N'Dèye Touti y Fat Kiné están en contra de esta práctica, un rechazo por el que algunas de ellas, en concreto, Rama ha sido represaliada por su padre polígamo.

Junto con la poligamia, en los textos de Sembène, el levirato es una práctica tradicional que discrimina a la mujer. En las sociedades africanas es habitual que, sin consultarle, la familia busque a la viuda un marido entre sus familiares más cercanos, en general, entre sus cuñados. Assitan es una de las víctimas del levirato.

Neuf ans auparavant, on l'avait mariée à l'aînée des Bakayoko. Sans même le consulter, ses parents s'étaient occupés de tout. Un soir, son père lui apprit que son mari se nommait Sadibou Bakayoko et deux mois après on la livrait à un homme qu'elle n'avait jamais vu. [...] mais Assitan ne vécut que onze mois avec son mari, celui-ci fut tué lors de la première grève de Thiès. Trois semaines plus tard, elle

accouchait d'une fillette. De nouveau, l'antique coutume disposa de sa vie, on la maria au cadet des Bakayoko, Ibrahima. Celui-ci adopta le bébé et lui donna ce nom étrange, Ad'jibid'ji. Assitan continua d'obéir. (Sembène, 1960: 170).

Según este narrador omnisciente, el carácter discriminatorio del levirato radica en el hecho de que es un tipo de matrimonio forzado. Al igual que Assitan, las mujeres que se quedan viudas en el seno de las familias polígamas, suelen verse obligadas a contraer un nuevo matrimonio con uno de los familiares más directos de su difunto marido.

Del mismo modo que el islam considera que la mujer por el mero hecho de serlo, es un ser inferior al hombre, autoriza a este último a someterla. Por lo menos es el mensaje que trasciende de este párrafo del Corán:

Les hommes ont autorité sur les femmes, du fait qu'Allah fait grâce à certains plus qu'à d'autres, et du fait qu'ils dépensent leurs biens. Les vertueuses adorent, et gardent le mystère de ce qu'Allah garde. Admonestez celles dont vous craignez la rébellion, reléguez-les dans des dortoirs, battez-les. (Chouraqui, 1990: 34).

En este capítulo del Corán dedicado a las mujeres, se afirma de modo expreso la obediencia de la esposa al marido “por expresa voluntad de Dios” y el derecho del esposo a golpear a su mujer. La interpretación común de los juristas islámicos ha establecido tres grados de castigo: el toque de atención, la privación de sexo conyugal y los golpes corporales. Alguna interpretación moderna y moderada del versículo, habla de alejarse de la esposa insumisa en lugar de castigarla físicamente para someterla. Sin embargo, ha sido rechazada por la inmensa mayoría de los traductores y doctores del islam.

En cambio, es más extendida la interpretación del texto como la exhortación a un correctivo físico “suave” para las esposas indisciplinadas, rebeldes o halladas en falta. En concreto, los autores más seguidos y reconocidos en el islam, como el egipcio Yusef Al-Qaradawi, el bahreiní Aal Mahmud y el saudí Al-Uthaimin, aconsejan golpear a la esposa con la mano, y nunca en el rostro. Otras condiciones enumeradas por los juristas limitan el número de golpes a no más de diez y establecen que no se hagan en presencia de los hijos y no causen sangre ni dejen marcas en el cuerpo.

Todas estas interpretaciones legitiman el uso del castigo por el hombre para someter a la mujer en general, la esposa en particular. En las obras de Sembène, aparecen estas violencias físicas perpetradas por los hombres, maridos o padres, sobre las mujeres.

En *Le docker noir* vemos a Catherine severamente castigada por su padre adoptivo por negarse a romper con su novio y casarse con un desconocido. Así relata el narrador el suplicio al que le somete su padre adoptivo por insumisión: “Malic, d'un revers de main, l'envoya

rouler dans un coin de la pièce, la frappa avec acharnement. La fille criait de toutes ses forces.” (Sembène, 1973:31). La dureza del castigo que ha sufrido Catherine queda reflejada en el retrato físico que el narrador hace de ella a raíz de la brutal paliza que acaba de recibir: “Elle avait des marques de coups sur la nuque et les bras.” (Sembène, 1973: 32). Las marcas de violencia son evidentes. Esta violencia física con el fin de someter a la mujer se repite en *Xala*, donde por negarse a acudir a la tercera boda de su padre y reprocharle su falta de sinceridad, la joven Rama ha sido golpeada brutalmente por su padre, El Hadji Abdou Kader Bèye: “La giffle atteignit à la joue droite, de Rama. Elle chancela et tomba.” (Sembène, 1973: 30). Al igual que Catherine, Rama presenta claros signos de violencia como consecuencia de la violenta bofetada que le ha asestado su padre: “Un filet de sang coulait du coin de sa bouche” (Sembène, 1973: 30). De esta violencia física no se libran las protagonistas de *Faat Kiné* y *Moolaadé*. Para el padre de Fat Kiné, el embarazo extramatrimonial de su hija y su despido del colegio es una afrenta para la familia por lo que decide someterla a un suplicio para restituir su honor. Mediante un plano conjunto, el realizador muestra a Fat Kiné y a su madre de rodillas delante de su padre sentado en una silla. Mientras la madre suplica desesperadamente el perdón de su hija ante su padre, éste se levanta, se dirige a la cocina, empuña un leño ardiente y se lanza sobre Fat Kiné para quemarla viva. Sin pensarlo, la madre se echa sobre su hija para protegerla recibiendo en plena espalda el leño ardiente. Las consecuencias son devastadoras.



SECUENCIA [19:10-20:02]

Un travelling de presentación progresiva muestra la profundidad las quemaduras que pueden tardar en curarse y dejar secuelas imborrables en la piel. Fat Kiné no es el único personaje femenino de Sembène, que por desobedecer la autoridad del hombre es severamente castigado. En *Moolaadé* su protagonista, Collé Ardo es brutalmente azotada por oponerse a la Mutilación Genital Femenina, una práctica anticuada impuesta en su comunidad por los hombres, pero llevada a cabo por mujeres mayores, conocidas como las purificadoras o mutiladoras.

Por negarse no sólo a entregar a su hija Amsatou sino también a las cuatro niñas fugadas del bosque sagrado para escapar del rito de la ablación del clítoris, Collé Ardo es denunciada por las mutiladoras ante el consejo de sabios y condenada a la flagelación pública. Es su propio marido quien se encarga de aplicarle la condena, flagelándola en la plaza del pueblo. Durante unos largos minutos, su marido y verdugo se ensaña con ella bajo la mirada cómplice de los miembros del consejo. Mientras que se ve la mirada reprobadora e impotente del resto de mujeres que, a excepción de las mutiladoras, la animan a no renunciar a la protección (moolaadé) que ha concedido a las niñas fugadas.



SECUENCIA [1:29:05- 1:31:43]

Un plano contra plano muestra a Collé Ardo mordiéndose los labios de dolor mientras su marido se ensaña con ella a latigazos dejándola totalmente abatida, incapaz de ponerse de pie a solas. La imagen es conmovedora. De hecho, ante la indefensión de Collé y la pasividad del público, el tendero ambulante decide intervenir para poner fin al suplicio. El castigo es tan duro que a Collé Ardo no le quedan fuerzas para mantenerse de pie. Necesita la ayuda de dos compañeras para marcharse a casa.

La violencia a la que son sometidas mujeres como Fat Kiné y Collé Ardo, es fruto de una organización social en la que la autoridad es ejercida por un varón jefe de familia. Este modelo de organización social que discrimina a la mujer sigue siendo dominante en África, pese a que casi todos los países del continente han ratificado la Convención de las Naciones Unidas para la Eliminación de Toda Forma de Discriminación contra la Mujer, desde su entrada en vigor en 1981. Además de la poligamia y del levirato, la discriminación de la mujer africana se manifiesta mediante la mutilación genital femenina (MGF) conocida también como ablación del clítoris. Esta práctica inspira la última película de Sembène, *Moolaadé*, cinta en la que su director pone de manifiesto que es la peor forma de discriminación de la mujer porque no sólo permite al hombre controlar su sexualidad, sino que atenta contra su integridad moral y física, poniendo en riesgo su vida y causándole daños irreversibles.

Antes de mostrar en qué medida la MGF discrimina a las mujeres que las sufren, es conveniente remontar a su origen y dar a conocer las consecuencias de esta práctica sobre sus víctimas. La mutilación genital femenina no se infiere de la religión islámica. El historiador griego Heródoto, que vivió mil años antes que el profeta Mahoma, ya la menciona, y sus raíces se remontan al Egipto faraónico. En 2006, en Egipto, el Consejo Supremo de Investigación Islámica de la Universidad de Al Azhar, una de las instituciones más prestigiosas del islam suní, declaró formalmente que la mutilación genital femenina no tiene nada que ver con las costumbres islámicas.

La práctica es más bien una norma social que implica desigualdad entre hombres y mujeres y una obsesión por controlar la sexualidad de las segundas. Se trata de una convención que parece tener distintos significados en cada país. El pueblo Nyaturu, en Tanzania, cree que la enfermedad *lawalawa* (una afección urinaria) es una maldición de los antepasados que sólo se puede curar mediante la MGF. También en Tanzania, en el distrito de Tarime, a las niñas sin cortar no se les permite abrir el establo de las vacas porque según las creencias locales traen mala suerte a los que entran después de ellas. En algunas comunidades de Ghana, creen que el clítoris de una mujer provoca ceguera al niño en el momento de dar a luz; mientras que en los bosques de Costa de Marfil piensan que el clítoris posee un gran poder y hay que quitarlo del cuerpo de la mujer para dárselo a los espíritus.

En el Golfo de Guinea, la situación es más complicada: en Sierra Leona, la ablación del clítoris forma parte del rito de iniciación en una sociedad secreta de mujeres llamada *Bondo*. En comparación con otras, las iniciadas tienen una extraordinaria libertad de movimiento y eso perpetúa el consentimiento de las mujeres para someterse a la mutilación.

Según un informe de UNICEF, titulado: “Mutilación Genital Femenina” y publicado en julio de 2013, para más de 125 millones de mujeres de todo el mundo, el paso de la infancia a la edad adulta está marcado por la sangre de la mutilación genital femenina (MGF). El procedimiento consiste en extirpar el clítoris, a veces raspar los labios menores hasta eliminar totalmente los genitales externos, y cerrar el corte cosiéndolo y dejando un pequeño orificio para el flujo menstrual y la orina, que más adelante se volverá a abrir con un corte en la noche de bodas.

Detrás de todas estas falacias con respecto al clítoris, este ritual, que en determinadas sociedades es obligatorio, hay la intención del hombre a someter a la mujer a través del dolor manteniéndola virgen de por vida e insensible al placer sexual. Por lo tanto, el objetivo de esta práctica bárbara es convertir a la mujer en una esposa devota y sumisa. En los entornos donde la MGF es una norma inquebrantable, las mujeres que se niegan a someterse a ella, son

rechazadas por la mayoría social. Es el caso el caso de la aldea donde vive la protagonista de *Moolaadé*. En este poblado remoto de Burkina Faso donde las mujeres que no han pasado por el rito de la MGF son consideradas impuras e inaptas al matrimonio, Collé Ardo y su hija Amsatu están son excluidas de la comunidad la primera por impedir que su hija se someta a la mutilación y esta última por no ser mutilada.

Más allá de su ser una práctica discriminatoria hacia la mujer, tiene consecuencias que pueden ser desastrosas para su salud y que van desde el trauma hasta las infecciones en el momento de la ablación. Las víctimas de la MGF, suelen sufrir dolores menstruales insoportables a causa de la sangre acumulada en los puntos. Además, las dificultades para orinar provocan, a veces, infecciones de riñón. En *Moolaadé*, la secuencia del bosque sagrado [26:09-27:18] donde están recluidas las niñas mutiladas, muestra la frecuencia de las infecciones entre las niñas sometidas a la MGF. Los continuos sollozos de una de las niñas mutiladas llaman la atención de la decana de las mutiladoras que enseguida se interesa por su situación: “Pourquoi pleure-t-elle?” pregunta a una de sus colaboradoras que le informada de que sufre una infección que le impide orinar. “Avec ton petit doigt enduit de karité, enlève-lui le caillot sans enfoncer le doigt.” [26 :24-26 :32], le ordena antes de retirarse. El ungüento utilizado por las purificadoras para frenar las infecciones carece de propiedades curativas por lo que se suelen generalizar y causar la muerte. De hecho, en estas circunstancias mueren dos hijas de Collé Ardo y Diatou, una de las cuatro niñas que se fugaron del ritual pero que fue sustraída de su refugio por su madre y devuelta a las mutiladoras.

Por otra parte, la MGF se asocia a los riesgos de sufrir problemas durante el parto. De hecho, un estudio publicado por la Organización Mundial de la Salud en junio de 2006 considera que la mutilación genital femenina expone a las mujeres y a sus niños a riesgos importantes en el momento del parto. El estudio revela que las graves complicaciones en un parto: una hemorragia peligrosamente abundante después del nacimiento del niño y la hospitalización prolongada después del parto, se incrementan entre las mujeres que han sufrido MGF.

En lo referente a la cesárea, el estudio calcula que las mujeres sometidas a la forma más grave de MGF, sufren como media un 30% más de cesáreas en comparación con quienes no han sido sometidas a MGF. La protagonista de *Moolaadé* es una de las víctimas de una mutilación genital grave que complicó su parto y obligando al personal médico que le atendió a realizarle una cesárea, una situación por la que no quiere que ninguna mujer vuelva a pasar y de la que culpa a las mutiladoras. “C’est vrai tu m’as excisée et cousue deux fois. Tu m’as cousue deux et enterrée mes deux enfants. A la naissance de Amsatou, la doctoresse m’a

déchirée jusque-là pour la faire sortir.” [20:38-20:53] recrimina Collé Ardo a la decana de las mutiladoras enseñándole la cicatriz de su cesárea.

Junto con las madres mutiladas, los bebés sufren las complicaciones de los partos. De hecho, las muertes intrauterinas se incrementan considerablemente, sobre todo, en las localidades africanas donde escasean hospitales o son pobremente equipados. Según los datos recogidos en el informe de UNICEF que mencionamos en líneas anteriores, mientras que la tasa de mortalidad materna media en los países en desarrollo es de 230 fallecidas durante el embarazo o el parto por cada 100.000 nacidos vivos, en los 26 países africanos en los que se practica la MGF (con la excepción de Egipto) la prevalencia es mucho mayor. De hecho, alcanza una cifra de 1.100 muertes en Sierra Leona, 850 en Somalia, 650 en Guinea y 420 en Etiopía. Según las encuestas realizadas en el marco del mismo informe, las víctimas de las MGF se concentran en 29 países. Aparte de Yemen e Irak, todos los demás están en África. De los 27 países africanos considerados en el informe, 14 tienen más de un millón de mujeres mutiladas residiendo en sus territorios. Sin embargo, dentro de un mismo país a menudo hay grandes diferencias entre los grupos étnicos, que en África se calcula que son unos 3.000. Por ejemplo, en Mauritania donde el porcentaje de mujeres cortadas es del 69%, el 92% de ellas pertenecen al pueblo Soninké, ubicado en la frontera con Malí. En Kenia, la prevalencia nacional es del 27%, pero en las comunidades masai alcanza el 73%. De los grupos étnicos de África occidental, los Peul o Fulani, que viven en el vasto territorio que se extiende desde Mauritania hasta Camerún, son una de las poblaciones más numerosas que practica la MGF.

Además de los rasgos físicos o étnicos, y del género, las condiciones socio-culturales son motivos por los que muchos africanos han sufrido discriminación dentro y fuera del continente y a lo largo de su historia.

3.2.3.3. La discriminación por motivos socio-culturales

La jerarquización y la división las sociedades en clases responde a la evolución lógica y asumible de la humanidad. Pero, la atribución de cualidades intrínsecas, inherentes a grupos sociales, es un grave error que contribuye a frenar el desarrollo de las capacidades humanas. No obstante, en la mayoría de las sociedades tradicionales africanas extremadamente estructuradas siguen existiendo jerarquías muy rígidas, rigurosamente ordenadas y compartimentadas en: campesinos, agricultores, artesanos, herreros, zapateros, griots³¹, etc., que conforman el clan inferior, mientras príncipes, nobles, aristocracia guerrera y pastoril constituyen el clan superior. El nivel de vida del primer grupo es naturalmente inferior dado que, económicamente es explotado por el segundo que goza de privilegios debidos a su rango. Cada clan desempeña una determinada función social.

Esta realidad de las sociedades tradicionales africanas nos permite entender las palabras despectivas que el jefe del pueblo y presidente del Consejo de sabios, dirige a Sarata en *Moolaadé* por ser de un clan inferior, el de los griots: “Sarata! Tais-toi! Tu n’as pas le droit de parler!” [1:53:19-1:53:2]. Sin embargo, y afortunadamente, hay cada vez más africanos que están tomando consciencia del carácter negativo de la discriminación de una gran parte de la sociedad por su pertenencia a clanes considerados inferiores. En esta lógica se inscribe esta opinión de Fa Keïta al respecto y que relata un narrador omnisciente en *Les Bouts de bois de Dieu*:

Il y a bien longtemps, dit Keita, bien avant votre naissance, les choses se passaient dans un ordre qui était le nôtre, et cet ordre avait une grande importance pour la vie de chacun. Aujourd’hui, tout est mélangé. Il n’y a plus de castes, plus de griots, plus de forgerons, plus de cordonniers ; plus de tisserands. Je pense que c’est l’œuvre de la machine qui brasse tout ainsi. Il y a quelque temps Ibrahima Bakayoko me disait : “Non seulement nous ferons le grand brassage dans ce pays, mais encore nous le ferons avec ceux de l’autre bord du grand fleuve [la mer]”. Comment cela se fera-t-il, je n’en sais rien, mais déjà nous le voyons s’accomplir sous nos yeux. (Sembène, 1960: 153-154).

³¹ La palabra griot procede de la transliteración francesa “guiriot” de la palabra portuguesa “criado”. En la actualidad, estos juglares africanos están presentes en muchos países del África occidental como Burkina Faso, Malí, Guinea, Gambia, Mauritania y Senegal, y están presentes entre los pueblos mandinga, pular, wolof, serer, etc. Es un clan endogámico. Por lo tanto, privilegia los matrimonios dentro de su casta.

En las sociedades africanas, después de la familia, los clanes, castas o tribus, son el segundo grupo social más importante. Tenían y siguen teniendo un valor de supervivencia para sus miembros. En algunas zonas todavía no han pasado de esta etapa primitiva.

Anuque hoy en día en algunas comunidades africanas, sobre todo en las grandes ciudades, los viejos mitos de las castas inferiores o superiores empiezan a desaparecer, siguen existiendo casos de grupos que se resisten a expandirse trascendiendo sus culturas y sus lazos de sangre para mezclarse con otros. Por ejemplo, en *Les bouts de bois de Dieu*, Bachirou, uno de los pocos burócratas indígenas de la compañía del ferrocarril, menosprecia a Boubacar, “un herrero de nacimiento y de oficio” diciéndole con orgullo: “[...] je ne suis pas de caste inférieure, moi.” (Sembène, 1960: 46).

En estas condiciones sociales, es lógico que Sembène, como denunciante de la discriminación por motivos de raza y sexo, se yerga contra la sociedad tradicional africana estratificada o de castas, contra un sistema basado en la distinción de inferioridad y superioridad. En efecto, se empeña en poner de manifiesto las bajezas de la supuesta “sangre noble” para desmontar estos prejuicios. El autor de *Le dernier de l'Empire* denuncia la utilización política que Mam Lat Soukabé, ministro de Economía y sus partidarios hacen de la pertenencia de su rival, el primer ministro, Daouda al clan de los griots para impedir que suceda al presidente de la República: “Tu ne seras jamais à la tête de ce pays. Un casté...Merde...alors!” (Sembène, 1981: 137). Con este mismo tono despectivo habla Diouldé del primer ministro. En su entrevista con un periodista que investiga sobre la democracia en los nuevos estados africanos, este diputado confiesa el verdadero motivo por el que se decanta por el ministro de Economía: “Je te croyais plus dégourdi, objecta Diouldé. Daouda? C'est un homme de caste.” (Sembène, 1981: 258).

Sin embargo, en el seno del partido de los contrincantes, se han levantado voces para denunciar una actitud que consideran repugnante por sustentarse en cuestiones de casta y no de competencia. Una de estas voces, es la del ex ministro de justicia quien a esta pregunta de un periodista: “Seriez-vous disposer à servir sous les ordres d'un président de la République?”, contesta en estos términos: “Des années durant, j'ai servi sous les ordres du P.M., Daouda. Je condamne cette attitude négative, raciste, d'où qu'elle puisse venir.” (Sembène, 1981: 237). La respuesta de Badou, hijo del ex ministro de justicia y militante comunista va en el mismo sentido: “Qu'est qu'un homme de caste? Nous ne combattons pas les hommes à cause de leur origine ou de leur confession...Mais, de l'orientation sociale de leur politique.” (Sembène:1981: 207-208).

La balcanización del continente desde la época colonial, la continuidad de las fronteras artificiales y arbitrarias, no han hecho más que incrementar la rivalidad y la hostilidad entre las tribus. Fue a raíz de este desmantelamiento y de la creación de naciones cuando las poblaciones de los distintos países se las ingenian para desdeñarse los unos a los otros. En *Les bouts de bois de Dieu*, uno de los personajes reconoce con pesar que despreciaba a los ciudadanos de Dahomey (actual Benín): “Avant, les Dahoméens, je les chiaïis. Et tu sais pourquoi ? [...] Parce que je les considérais comme mes inférieurs” (Sembène : 1960 : 74). En cuanto a la anciana Niakoro, llama a los senegaleses, “les fils d’esclaves”, una expresión que se utiliza en wolof idioma vernáculo de Senegal para calificar a alguien de traidor.

Mientras no se superan estas diferencias tribales, la realización de la “unidad africana” que tanto interés suscita en el continente será una utopía. Es obvio que la distinción de los pueblos africanos en castas, es una de las realidades que más discrepancias crea en la era contemporánea. Pero, afortunadamente, hoy en día, el fenómeno en su forma tradicional tiende a desaparecer, aunque se presenta bajo otros aspectos como la brecha entre ricos y pobres, desfavorecidos y privilegiados. Esta fractura social que no para de crecer, en ocasiones desemboca en un tipo de discriminación de los más pobres por los más acomodados. En algunos casos como el de El Hadji Abdou Kader Bèye en *Xala*, su discriminación hacia los pobres tiene un tinte de fobia: “Ces mendiants, il faut tous les boucler pour le restant de leur vie” (Sembène, 1973: 58).

Si en páginas anteriores señalamos el uso de la campanilla en *La Noire de...* como una actitud racista que adoptan los empleadores de Diouana en su forma de tratar con ella, en *Xala*, Sembène muestra la misma imagen para evocar un trato similar en las relaciones entre la familia de El Hadji Abdou Kader Bèye su criada. Por su pertenencia a un grupo social desfavorecido, le tratan forma desfavorable : “Devant les bambins, la bonne avait déposé du pain beurre, de la confiture et des gâteaux secs pour leur goûter. Mactar, l’aîné, mi-allongé les jambes en l’air, avait des quintes de toussotement. La mère agita la clochette en argent. La bonne se presenta.” (Sembène. 1973: 69).

Aunque según la actual constitución senegalesa en su artículo 1, el país es un Estado laico en el que el ejercicio de la libertad religiosa sin restricciones, es garantizada por el artículo 24 de esta carta magna y que la convivencia pacífica entre personas y religiones es un hecho, Sembène señala en sus relatos la discriminación que sufren algunos senegaleses por motivos religiosos.

Cabe destacar que el islam es la religión predominante en Senegal donde sus seguidores alcanzan el 95% de la población según *el informe 2014 sobre Libertad Religiosa*

Internacional publicado en 2016 por el Departamento de Estado de Estados Unidos. La mayor parte de los musulmanes del país pertenecen a hermandades sufíes encabezadas por clérigos comúnmente llamados jefes o guías religiosos. El porcentaje restante está formado por los cristianos, fundamentalmente católicos. También hay protestantes y otros grupos que destacan por practicar ritos tradicionales y que son conocidos como animistas.

Dentro de esta diversidad religiosa, las minorías, sobre todo, la cristiana, en algunas ocasiones sufre discriminación por parte de la mayoría musulmana. Es este tipo de discriminación que denuncia el cineasta en su película *Guelwaar*, en boca del protagonista, Pierre Henri Thioune Guelwaar que acude a la comandancia de la gendarmería para interponer una denuncia contra un grupo de jóvenes no identificados que atacaron las mujeres cristianas mientras estaban reunidas. Durante el interrogatorio previo al que le somete el comandante Gora [13:31- 16:11], Guelwaar le explica los motivos de las reuniones de la asociación de mujeres cristianas en su domicilio.

El objetivo de estas reuniones es debatir sobre temas como la familia, la sequía, la malversación de la ayuda extranjera y la corrupción de sus gobernantes, entre otros. Tras escuchar las explicaciones de Guelwaar, el comandante acusa a las mujeres cristianas de realizar una actividad política, un punto de alto funcionario público, que explica cómo, por su pertenencia a una minoría religiosa, a estas mujeres no les reconocen el derecho a expresarse libremente, sobre todo, si se trata de decisiones políticas que les afectan directamente. Guelwaar discrepa totalmente con el comandante recordándole que las mujeres cristianas ejercen un derecho reconocido por la Constitución.



SECUENCIA [11:44-15:09]

Esta discrepancia de puntos de vista queda reflejada en un plano-contraplano en el que se ve cómo mediante un dedo acusador, uno se dirige al otro. Por dar a entender que las mujeres cristianas no pueden hablar de política, Guelwaar le reta a que demuestre que, por ley, la comunidad cristiana no puede opinar libremente sobre las cuestiones políticas del país.

Al no ser capaz de fundamentar su argumento, el comandante se ve obligado a registrar la denuncia presentada por Guelwaar. Sin embargo, no abre investigaciones para dar con los agresores. Por consiguiente, Guelwaar muere poco después a consecuencia de una agresión, tras participar en un mitin político en el que criticó duramente a los dirigentes políticos senegaleses por su incapacidad de asegurar a los ciudadanos una soberanía alimentaria. Para ello seguían contando con ayuda extranjera, tres décadas después de la independencia del país.

Si en *Guelwaar*, la discriminación por motivos religiosos la sufre la minoría cristiana por parte de la élite política, en *Le dernier de l'Empire*, una novela híbrida de sátira política y de ficción, la víctima es un personaje inspirado en la vida real y cuya historia se remonta a los años 30 cuando Senegal era todavía colonia francesa. Por tanto, para incluir este hecho real en el relato ficticio que transcurre dos décadas después de la independencia del país, Sembène recurre a un flashback para recrear la historia figurada de uno de los políticos más importantes del África colonial francesa en general y de Senegal en particular. El narrador-personaje Cheikh Tidiane Sall, ex ministro de justicia y veterano del equipo gubernamental, recuerda a este político en estos términos:

Décédé en France, l'ancien député au Palais Bourbon, Pascal Wellé devait être inhumé à Dakar. Catholique de confession, le chef du clergé lui refusa les rites funébres de sa foi. L'évêque avec la fougue de l'orthodoxie déclara que : "Pascal Wellé était membre actif de la loge maçonnique." Son intransigeance jeta la consternation dans le milieu ainsi que dans l'administration coloniale. Quant aux musulmans, il n'était pas question de céder un pouce de leur cimetière à un catholique, fût-il le noir le plus célèbre. (Sembène, 1981: 408-409).

El hecho referido en esta cita forma parte de la historia del senegalés Blaise Diagne elegido primer diputado africano en 1914 en representación de las colonias del África occidental en la Asamblea Nacional francesa. Desde su ingreso en el congreso hasta su muerte en 1934, ocupó varios cargos en el gobierno colonial francés, entre ellos: Comisionado general del ministro de colonias, secretario general de la O.I.T y alcalde de Dakar. Por todo ello, Blaise Diagne fue un referente para una clase política africana cuyo papel era secundario. Pese a este gran legado, a su fallecimiento, tanto la comunidad cristiana como la musulmana se negaron a que se enterraran los restos mortales de Blaise Diagne en sus campos santos por ser masón.

En efecto, como si se tratara de un paria, se dio sepultura al que fue el político más ilustre de la historia de Senegal y del África occidental francesa, fuera y justo a la entrada del

cementerio de Soumbedioune, el más grande de toda la capital senegalesa. Una estatua con el busto del político domina la tumba y la hace reconocible para todos los que pasan por la “Corniche Ouest” de Dakar. Esta versión de los hechos ha sido siempre desmentida por los allegados de Blaise Diagne que siguen defendiendo que la ubicación de su tumba fuera del cementerio y justo a su entrada fue una decisión con la que las autoridades coloniales de aquel entonces pretendían homenajearle por su inmenso trabajo realizado en la administración francesa.

De todos modos, para la mayoría de la opinión pública senegalesa, el motivo por el que Blaise Diagne fue enterrado fuera del cementerio musulmán fue por su pertenencia a una logia masónica. Un hecho que, bajo nuestro punto de vista hace más creíble la versión que Sembène recrea en su texto y mediante la cual denuncia la discriminación por motivos religiosos. Por el mero hecho de ser masón, las comunidades religiosas mayoritarias del país, la musulmana y la cristiana se opusieron a que los restos mortales del primer diputado africano en la Asamblea Nacional Francesa descansaran en sus campos santos. Así pues, se negó a la familia de Blaise Diagne, el derecho a darle una sepultura digna.

En nuestro análisis de las novelas y películas de Sembène Ousmane que conforman nuestro corpus, mostramos cómo el escritor y cineasta senegalés plantea la problemática de la exclusión social de la población africana haciendo hincapié en los diferentes factores que están al origen de este fenómeno: la pobreza, la marginación y discriminación. Mostramos también cómo mediante estas obras, Sembène se compromete a acabar con las injusticias socio-económicas y políticas que causaron y siguen ocasionando la exclusión del pueblo africano.

4. COMPROMISO EN LA OBRA DE SEMBENE OUSMANE

4.1 Aproximación al concepto de compromiso

El término “compromiso” ha suscitado opiniones divergentes entre críticos literarios como cinematográficos. De las varias definiciones formuladas con respecto al término, las de críticos como Jean Paul Sartre, André Malraux, Aimée Césaire y Frantz Fanon son, nos parecen tener un mejor encaje con la visión que tiene el escritor-cineasta senegalés del compromiso. Por este motivo, rescatamos estas definiciones con el objetivo de mostrar en qué medida se ajustan a los tipos de compromisos que existen en los textos de Sembène Ousmane, en concreto, en los de nuestro corpus y en la manera cómo se manifiestan en ellos. Ensayista, filósofo y novelista francés, Jean Paul Sartre publica en 1948 su obra, *Situations II*, una recopilación de artículos. Este volumen incluye su famoso ensayo, *Qu'est-ce que la littérature?* publicado un año antes y en el que el autor desarrolla la teoría del “compromiso literario” o “compromiso del escritor”. En referencia al concepto “compromiso” y al papel asignado al escritor afirmaba lo siguiente:

Il n'est donc pas vrai qu'on écrive pour soi-même ; ce serait le pire échec (...)
L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une oeuvre ; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'oeuvre comme objet ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a pas d'art que pour et par autrui. (Sarte, 1948: 127).

Para el teórico francés, el compromiso significa “acción”. Según él, el escritor comprometido es el que muestra mediante su obra que los problemas que afectan a su sociedad y por ende a él. Según Sartre, el acto de escribir es siempre funcional y persigue un objetivo concreto que es el de expresar emociones o pensamientos por una causa social. Este acto supone dos agentes: el escritor o emisor por una parte y por otra, el lector o receptor. Al escribir, el primero intenta desvelar un objeto depositando sus ideas, sus intenciones ocultas en un papel. Sin embargo, el segundo lee y procura apropiarse del objeto del escritor. Así pues, el escritor pone a disposición de su lector un objeto cuya finalidad concreta es la acción.

El lector se adueña del objeto literario y actúa para crear cambios en la sociedad en la que vive. En otros términos, según el filósofo francés, el compromiso consiste en emprender una acción para una causa social o política. Es la búsqueda de la libertad y la dignidad de los

pueblos colonizados u oprimidos. En este sentido, Sartre piensa que, en ningún caso, el escritor puede permanecer indiferente a las realidades de su entorno, a los problemas de su sociedad. Al contrario, como artista, debe asumir sus responsabilidades, expresando libremente, mediante y en sus obras las ideas que le permiten transformar la sociedad en la que vive y para la que trabaja.

La percepción que Sartre tiene del compromiso es muy parecida a la de su compatriota, André Malraux. Político, teórico y escritor francés, Malraux, es autor de varias obras clásicas que tratan los problemas del proletariado del siglo XX. Entre estas obras destacan: *Les conquérants* (1928) y *La condition humaine* (1933), textos mediante los cuales el autor ha forjado su concepción del “compromiso” y de “la literatura comprometida” inspirándose en particular, en la situación del proletariado chino. En ambas obras, el escritor muestra un mundo dividido en dos clases: la de los explotadores (los patronos) y la de los explotados (los obreros). Los primeros explotan a los segundos que, a pesar de trabajar mucho, viven en la miseria. Bajo el punto de vista de Malraux, si los explotados quieren cambiar esta situación, no les queda más remedio que luchar para mejorar sus condiciones de vida. Por tanto, sostiene que la salvación de los explotados está en la revolución o revuelta proletaria. Por extrapolación, André Malraux entiende por literatura comprometida, la literatura dirigida al lector con el fin de sensibilizarle e invitarle a una toma de consciencia, a una acción y a una lucha contra cualquier forma de explotación al ser humano.

A la vista de las definiciones propuestas del término “compromiso” por, Jean Paul Sartre y André Malraux, ambos teóricos procedentes del mundo occidental, podemos deducir que el “compromiso” es una acción, un combate y consiste en asumir activamente una situación en curso.

Con respecto a la crítica de la diáspora africana, nos quedamos con las definiciones de Aimé Césaire y de Frantz Fanon con respecto al término “compromiso”.

El primero es político y poeta martiniqués. Aimée Césaire es también conocido como uno de los fundadores de *La Negritud*, el movimiento literario que, junto con el senegalés, Léopold Sédar Senghor y el guayanés, Léon Gontran Damas, impulsó en París en los años 30. El objetivo del movimiento era el reconocimiento de los valores culturales de los negros en un contexto colonial marcado por el racismo y la violencia. En su último poemario, *Moi Laminaire* publicado en 1982, Césaire da su punto de vista sobre lo que entiende por “compromiso” para un artista : “Être engagé, cela signifie, pour l'artiste, être inséré dans son contexte social, être la chair du peuple, vivre les problèmes de son pays avec intensité, et en rendre témoignage.”

A lo largo de su obra maestra, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), el poeta asimila “el compromiso” a la acción y a la lucha. En este sentido y en el marco del movimiento de *La Negritud*, definía “el compromiso” de sus compañeros como: “une lutte par le peuple contre l’assimilation culturelle et pour la promotion ou mieux la revalorisation de la culture noire.” Según estas aproximaciones de Aimé Césaire, el concepto “compromiso” es sinónimo de acción, de lucha por una causa política o social y que lleva a cabo el escritor con el fin de mejorar las condiciones de vida de su pueblo.

La percepción que Aimée Césaire tiene del concepto “compromiso” encuentra una prolongación en lo que su discípulo Frantz Fanon, psiquiatra y ensayista martiniqués entiende por este término. La obra de Fanon destaca por ser una perpetua lucha por liberar a los pueblos colonizados de la alienación cultural que llevan arrastrando desde la época colonial. Al igual que su maestro, Fanon considera el “compromiso” una acción, una lucha, pero en concreto, contra la colonización, por la revalorización del tercer mundo y por una descolonización en todos los sentidos. En una de sus obras, se refiere a la acción y a la lucha en estos términos:

L’homme colonisé qui écrit pour son peuple, quand il utilise le passé doit le faire dans l’intention d’ouvrir l’avenir, d’inviter à l’action, de fonder l’espoir. Mais pour assurer l’espoir, pour lui donner densité, il faut participer à l’action, s’engager corps et âme dans le combat national. On peut parler de tout, mais quand on décide de parler de cette chose unique dans la vie d’un homme que représente le fait d’ouvrir l’horizon, de porter la lumière chez soi, de mettre debout soi-même et son peuple, alors il faut musculairement collaborer. La responsabilité de l’homme de culture colonisé n’est pas une responsabilité en face de la culture nationale mais une responsabilité globale à l’égard de la nation globale, dont la culture n’est, somme toute, qu’un aspect. (Fanon, 1961: 170).

Al vivir en carne propia la opresión colonial, Fanon tomó pronto consciencia de que la liberación de los pueblos colonizados por una lucha sin tregua y con una máxima entrega contra el imperialismo occidental. En este sentido, llevó a cabo una producción intelectual y una acción política mediante la cual invitaba a los que consideraba “los damnificados de la tierra” a combatir las estructuras de dominación establecidas por el sistema colonial y que todavía siguen fundamentalmente inalteradas. El compromiso de Frantz Fanon fue forjado desde el punto de vista de una lucha por la liberación de los pueblos dominados del yugo del colonialismo y de todas las injusticias sociales que conllevaba.

Todas las aproximaciones conceptuales aportadas por Sartre, Malraux, Césaire y Fanon coinciden en que el compromiso significa una acción, una lucha, por tanto, una actitud

de asunción de responsabilidades que adopta el artista (escritor, pintor, cineasta, músico etc.) ante los problemas que afectan su sociedad con el principal objetivo de lograr su mejora. Según estos teóricos, el escritor comprometido es el que combate estas injusticias sociales mediante su obra, posicionándose a favor de las víctimas y en contra de los responsables. Sin embargo, cabe recordar que el compromiso es un término polisémico cuyos significados pueden cambiar de un autor a otro. En el caso de Sembène Ousmane, para entender el compromiso en su obra es necesario tener en cuenta la impacto de su trayectoria personal en su creación tanto literaria como cinematográfica. Contrariamente a los escritores que acabamos de mencionar y a muchos otros de su generación y época, su compromiso con la causa de los más desfavorecidos no sólo es personal sino también profesional. De hecho, durante las numerosas entrevistas que concedió a investigadores, críticos, estudiantes, etc., cada vez que le preguntaban sobre el objetivo que perseguía en su obra, respondía que su creación artística era una forma de militancia a favor de los más necesitados. Así lo manifestaba a Pierre Haffner, crítico cinematográfico y especialista del cine africano, en una de las entrevistas que le concedió:

J'ai besoin d'être en contact avec mon peuple...J'ai besoin de sentir les pulsions, les odeurs, il me faut être témoin de scènes vivantes ; sans ce matériau brut, palpable, je ne peux pas créer...Nous peuples dominés, nous ne pouvons pas nous taire, le silence serait un suicide. Si nous refusons de dénoncer l'injustice, nous en serons complices. (Hennebelle, 1985: 23-24).

Ante las injusticias sociales a las que fueron sometidos algunos pueblos como el africano, Sembène no sólo manifestó su cercanía con las víctimas, sino que se comprometió a combatirlas. Esta lucha por la causa de los africanos más desprotegidos, el escritor y cineasta senegalés la llevó a cabo tanto en su vida como en su obra a través de una militancia política y social. Partiendo de estas premisas, centramos nuestros análisis en los tipos de compromisos que destacan en la obra de Sembène y en las diferentes formas en las que se manifiestan en ella.

4.2. Tipos de compromisos

La vida y la obra de Sembène Ousmane han sido jalonadas de luchas cuyo objetivo principal ha sido acabar con el colonialismo, el totalitarismo de los regímenes políticos postcoloniales y contra todas las injusticias sociales que han derivado de estos fenómenos.

Sembène no sólo predicó con el ejemplo, emprendiendo a lo largo de su vida una serie de acciones para poner coto a las estructuras políticas y sociales establecidas por los colonizadores y perpetuadas por las élites políticas africanas con el fin de dominar y explotar a las franjas sociales más vulnerables del continente, sino que mediante su obra indicó a estos damnificados el camino a seguir para salir de su situación de vulnerabilidad. Entre los grupos sociales damnificados y desprotegidos con cuya causa Sembène se compromete en su obra, destacan el proletariado africano, el campesinado, los niños, los ancianos y las mujeres.

Teniendo en cuenta que tanto la vida como la obra de Sembène han sido marcadas por una militancia política y social, distinguimos el compromiso en su obra literaria y cinematográfica en dos tipos: el compromiso político y el social. Por otra parte, mostramos cómo estos compromisos, en su mayoría, inspirados en las experiencias de vida del novelista y guionista senegalés se traducen en luchas contra el colonialismo, las élites políticas y económicas africanas, la promoción de la emancipación de la mujer africana y del uso de los idiomas nacionales.

4.2.1. El compromiso político

Desde mediados de los años 40 hasta 1960, año en el que abandonó Francia para regresar definitivamente a Senegal, coincidiendo con la independencia del país, Sembène llevaba doce años militando en organizaciones políticas, concretamente, en el PCF, (Partido Comunista Francés), el PAI (Partido Africano para la Independencia), y el PAIGC (Partido Africano para la Independencia de Guinea Portuguesa y de Cabo Verde). El paso del escritor y cineasta senegalés por estos partidos políticos de corte comunista forjó en él una conciencia revolucionaria que marcaría la perspectiva narrativa de su obra. De hecho, si a través sus primeras producciones, concretamente sus novelas, *Le docker noir* y *Les bouts de bouts de Dieu*, combatía las estructuras sociopolíticas y económicas del colonialismo francés en África, dedicó sus trabajos posteriores a luchar contra, las élites políticas y económicas que sucedieron en el continente a los dirigentes coloniales y contra el orden social, político y económico del continente africano postcolonial. Primero veamos cómo el novelista cineasta senegalés se comprometió en su obra a acabar con el sistema colonial francés en África.

4.2.1.1. La lucha contra la opresión y la explotación del sistema colonial

En su lucha contra el colonialismo en África, en concreto, contra la opresión y la explotación, Sembène no se limitaba a la denuncia y concienciación de los africanos con respecto a estas injusticias sociales, sino que les exhortaba a actuar organizando revueltas, huelgas contra sus opresores y explotadores y solidarizándose durante los momentos más difíciles de estas luchas. Este llamamiento a la revolución social marca la perspectiva narrativa de las primeras novelas del escritor y cineasta senegalés, concretamente, *Le docker noir* y *Les bouts de bois de Dieu*. Son textos salpicados de ejemplos de lucha por la liberación del pueblo africano de la esclavitud, de la conquista colonial y, sobre todo, del colonialismo. Desde su primera novela, *Le docker noir*, Sembène hizo un llamamiento a los africanos para combatir el imperialismo occidental en el continente, desde la etapa de la esclavitud hasta la descolonización pasando por las de la conquista y del colonialismo.

Con respecto a la lucha contra la esclavitud, a través del protagonista, Diaw Falla, Sembène evoca el ejemplo de una revuelta protagonizada por un grupo de esclavos para liberarse de su cautiverio. El personaje de Diaw Falla es estibador de día y escritor de noche. Con motivo de su juicio por el asesinato de la escritora parisina, Ginette Tontisane a quien Diaw Falla acusa de haberse adueñado de su novela, *Le dernier voyage du négrier Sirius*, Diaw Falla quiere demostrar al jurado que es el verdadero autor del manuscrito, por lo tanto, debe aportar las pruebas de autoría que le solicita el tribunal en boca de su presidente: “Pouvez-vous me réciter un passage du livre?” le pregunta para luego concretar: “Vous avez le choix” (Sembène, 1973: 58). Diaw Falla elige el último capítulo de su obra. Las siguientes líneas son parte del largo texto que recita ante los miembros del jurado:

À l'aube, le levant comme le couchant était assombri : il n'y avait pas d'horizon. À l'avant, la proue se perdait dans les brumes. Par cette purée de pois les nègres s'étaient évadés dans la nuit. [...] Le premier des esclaves qui était sorti de la soute, avait pu se défaire de ses chaînes. Suivi de dizaines d'autres, il rampa vers la barre. Le matelot de garde fut étranglé en silence. [...] Le navire se divisait en deux, à l'arrière les esclaves, à l'avant les maîtres. Nul ne le gouvernait que le vent qui s'accroissait avec rapidité [...] Les marins tentaient un dernier effort pour s'emparer du bateau. Démontée, la mer les faisait passer par-dessus bord. [...] Une dizaine de corps blancs et noirs, assassinés par l'homme ou par l'élément, suivaient le remous. [...] Ainsi périrent des hommes qui se croyaient civilisés, entraînant avec eux ceux qui n'étaient pas encore à ce stade...Telle est l'aventure de ce dernier négrier...*Le Sirius* porté disparu corps et bien à Nantes : le 4 décembre 1824. (Sembène, 1973: 59-63).

Mediante “la mise en abyme”, Sembène remonta en la historia de la esclavitud en África y pone de manifiesto las luchas tenaces que libraron los esclavos para acabar con una práctica que despojó al continente de su mano de obra más valiosa. De hecho, según los datos recogidos, por Kenneth Morgan, profesor de Historia en la Brunel University de Londres, en su libro, *Cuatro siglos de esclavitud trasatlántica* (2017), entre 1501 y 1867 más de 10 millones de esclavos fueron enviados a las Américas desde las regiones costeras del África Occidental. Contra este sistema jurídico y económico basado en la crueldad y el sometimiento, los esclavos africanos se rebelaron para recobrar su dignidad y libertad. Estas revueltas comenzaban el mismo momento de su captura en tierras africanas, seguían en los barcos negreros y a lo largo de la travesía y se prolongaban en su destino final.

Además de la lucha tenaz de los esclavos africanos contra sus traficantes, en *Le docker noir*, Sembène evoca a modo de acción revolucionaria la masacre de población de la ciudad marfileña de Dimbokro. Recrea este acontecimiento histórico en boca de dos de sus personajes. “Alors, et cette histoire de la Côte-d’Ivoire ?” pregunta un personaje a otro. “Tu sais, nous les fonctionnaires, nous n’avons pas le droit de discuter politique, mais je me permets de te dire que selon *le Dakarois* d’hier, il y a plus de cents morts.” (Sembène, 1973 : 16), le contesta antes de concluire : “Eh bien, je ne vois que des raisons pour les éliminer. ” (Sembène, 1973: 17). Este hecho histórico recreado por Sembène, es un ejemplo de lucha del pueblo africano contra un sistema colonial opresor.

Según cuenta Benot (2001: 148-149), el acontecimiento ocurrió en enero de 1950 cuando el gobernador colonial destinado en Costa de Marfil en aquel entonces ordenó al ejército reprimir a sangre y fuego a la población de la ciudad de Dimbokro que se manifestaba contra la detención arbitraria y prolongada de los dirigentes políticos locales acusados de incitación al sublevamiento popular. El enfrentamiento se saldó con 14 muertos. Estos manifestantes asesinados por luchar por la liberación de su pueblo de la opresión colonial, son mártires cuyas acciones deben inspirar a las posteriores generaciones africanas.

Después de la trata negrera y la conquista, África se vio inmersa en el colonialismo, un sistema político y económico que, además de someter a la población africana explotaba sin escrúpulo a su clase obrera. Para combatir esta injusticia social, Sembène preconiza la huelga y la solidaridad, herramientas de lucha de las que hace uso el proletariado africano tanto en *Le docker noir* como en *Les bouts de bois de Dieu*. En ambos textos, la clase obrera explotada ha conseguido poner fin a sus miserables condiciones de trabajo o mejorarlas recurriendo a la huelga y a la solidaridad.

Mientras en *Le dockeur noir* su protagonista Diaw Falla paraliza toda la actividad portuaria para protestar contra el exceso de trabajo y las adversas condiciones climatológicas en las que trabaja junto con sus compañeros estibadores en el puerto de Marsella, en *Les bouts de bois de Dieu*, los ferroviarios encabezados por Ibrahima Bakayoko, se declaran en huelga contra la patronal de la compañía del ferrocarril Dakar-Níger.

Si Diaw Falla ha decidido dar un paso adelante invitando a sus compañeros a abandonar sus puestos de trabajo es porque sus condiciones de trabajo se han vuelto insostenibles. Una situación que queda reflejada en las palabras que dirige a su capataz antes de pedir a sus compañeros de equipo abandonar sus puestos:

Pour aujourd'hui, personne ne touchera à une caisse. Vous voulez nous tuer tous...Combien de nous sont dans les hôpitaux ? À l'assurance pour accident de travail ? On nous a fait effectuer trente-cinq jours en un mois. Sans parler des heures supplémentaires...Mes couquouilles, si on touche à une caisse ! (Sembène, 1973: 144-145).

Diaw Falla y sus compañeros son sometidos a una explotación laboral sin precedente. Además de la dureza del trabajo y las exigencias de productividad que les obligan a realizar jornadas excesivamente largas: “de huit à 10 heures et même quelquefois plus.” (Sembène, 1973, 131), las condiciones climáticas en las que trabajan son totalmente inhóspitas : “les pluies et le vent glaçaient les doigts, les oreilles semblaient se fendre.” (Sembène, 1973: 141). El entorno en el que los estibadores están condenados a trabajar es totalmente inhumano. De hecho, la mayoría, entre ellos el propio Diaw Falla empiezan a notar cómo su estado de salud se deteriora con el paso del tiempo: “Entre l'abrutissement et l'abattement dus au surmenage, Diaw Falla, les nerfs à fleur de peau, dépérissait mentalement de jour en jour.” (Sembène, 1973:141). Las malas condiciones de trabajo de los estibadores afectan gravemente su salud tanto su salud física como mental llegando a causarles depresiones. La situación en la que viven los estibadores es tan nefasta y los riesgos que corren sus vidas son tan altos que para el narrador se trata de un ambiente totalmente infernal donde resulta imposible sobrevivir durante mucho tiempo. “A vivre dans cet enfer, chaque année, le débardeur venait de franchir à grande enjambée un saut vers sa fin.” (Sembène, 1973: 128).

Consciente de todo ello, junto con sus miembros de equipo, un total de ocho estibadores, Diaw Falla inicia una protesta que se extiende rápidamente al resto de embarcaciones desembocando: “La grève ne s'était pas uniquement abattue sur un seul navire. Les deux autres à côté en étaient atteints aussi. ” (Sembène, 1973 : 148). Por instigar una huelga, Diaw Falla es despedido y declarado persona non grata por las oficinas de

contratación del puerto. En efecto, paga un alto precio por la decisión que ha tomado. Sin embargo, su acción ha salvado la vida de muchos compañeros mientras a otros les ha devuelto su dignidad humana en un momento en el que son tratados de forma totalmente deshumanizadora.

En lo que respecta a la huelga en *Les bouts de bois de Dieu*, es fruto de las miserables condiciones de vida de los trabajadores del ferrocarril Dakar-Níger. Salarios bajos, falta de derechos laborales y sociales como prestaciones por desempleo y jubilación, la creación de un sindicato, son entre otros los motivos por los que se declaran en huelga. Por esta acción revolucionaria, los ferroviarios y sus familiares han pagado un alto coste que va desde las hambrunas provocadas por la prohibición de entrada de alimentos en el país hasta el asesinato de unos huelguistas pasando por la detención, vejaciones y malos tratos sufridos por otros. Sin embargo, con el paso de los meses, gracias a la determinación y perseverancia en su lucha por la mejora de sus condiciones de vida, los ferroviarios doblegan a una administración colonial que desde el principio de la huelga se mostró intransigente con respecto a sus reivindicaciones. Por consiguiente, gracias a la huelga, los trabajadores del ferrocarril Dakar-Níger vieron todos sus derechos laborales reconocidos.

Sin embargo, aunque en los textos de Sembène, la sublevación y la huelga son acciones que aparecen con mucha frecuencia, la solidaridad cobra un peso importante en este sentido ya que las complementa. De hecho, tanto en *Le docker noir* como en *Les bouts de bois de Dieu*, Sembène demuestra cómo la solidaridad entre los africanos fue imprescindible para derrocar un sistema colonial bien estructurado y sólidamente implantado en el continente.

En referencia a esta solidaridad a la que Sembène apela a la sociedad africana para hacer frente a las situaciones más adversas, en la carta que Diaw Falla dirige a su tío desde la cárcel, le habla en estos términos: “Chaque personne est une plante dans le jardin de l’humanité, arrosez-la de morale, entretenez-la... Demain vous aurez une excellente ombre, féconde en douceur, et le crépuscule de l’existence vous trouvera réunis.” (Sembène, 1973: 218). En esta cita Sembène preconiza la solidaridad entre los pueblos africanos para superar la situación de opresión y explotación a la que están sometidos por el poder colonial. Sin duda, a través de estas líneas, Sembène expresa el pensamiento de los pueblos Dogons y Bambaras, según el cual “l’homme est le grain de l’Univers”. Sembène manifiesta su fe inquebrantable en el ser humano, una fe recogida en un refrán wolof según el cual “le remède de l’Homme, c’est l’Homme”. A la vista de esta lección humanista, el escritor y cineasta senegalés no parece influenciado por la estética du “nouveau roman” que tiende a reducir al ser humano a un simple número de matrícula.

Al igual que Nietzsche proclamó “la muerte de Dios” a través de sus textos filosóficos, los protagonistas del “anti-roman” declararon “la muerte del personaje”. Según Grillet (1963: 33), tal vez este sentimiento de lo absurdo sea el síntoma de una civilización que amenaza, devalúa y deshumaniza al ser humano. A diferencia de los epígonos de esta estética desmoralizadora, Sembène crea novelas con una multitud de personajes en acción. Fiel al principio de militancia que confiere a sus textos con una perspectiva revolucionaria dando a un papel activo a los personajes que elige de las capas sociales más desposeídas. En *Les bouts de bois de Dieu*, más de cincuenta personajes participan activamente en la acción principal del relato. No cabe duda que en los textos del novelista y cineasta senegalés, los personajes ocupan todo el relato dando a su historia una dimensión no sólo social sino también épica. Tampoco podemos perder de vista el hecho de que contrariamente a Flaubert y Balzac que tienden a individualizar sus personajes, Sembène los colectiviza para fomentar su unidad y solidaridad en la resolución de los problemas que afectan su sociedad.

Gracias a este espíritu solidario y cooperador en *Le docker noir* a pesar de sus míseras condiciones de vida, la comunidad africana de Marsella ha podido subvenir a las necesidades de los más necesitados. No sólo organizan una recaudación de dinero para cubrir los gastos de entierro de un compatriota fallecido: “Pour couvrir les frais de l’enterrement, il a fallu une quête...”, informa Diaw Falla a los que acuden a los funerales para luego decidir destinar el resto de los fondos recaudados a los más desposeídos para ayudarles a superar la dura temporada del invierno: “L’argent que nous avons en trop [...] on peut le distribuer aux plus indigents. L’hiver va venir, nous connaissons tous la dureté de cette saison. Chaque année, nous comptons des malades, et ceux-là attendent notre aide.” (Sembène, 1973: 102).

Con las mismas muestras de solidaridad y apoyo, actuó la población de Bamako, Dakar y Thiès, para con los trabajadores del ferrocarril Dakar-Níger a lo largo de la huelga ilimitada que convocaron contra su patronal.

Al segundo día de la huelga, las milicias coloniales cargan contra la concentración organizada por la sección sindical de Thiès matando a varios huelguistas y dejando a muchos otros heridos. Ante esta emergencia, Dieynaba la vendedora, habilita su casa para acoger a los heridos: “Dieynaba avait transformé sa maison en infirmerie” y darles los primeros auxilios con los medios caseros que tiene a su alcance: “Elle avait déchiré toutes les étoffes qui lui étaient tombés sous la main et pansait les blessés avec de l’eau salée” (Sembène, 1960: 56).

Para evitar que prosperen las medidas represivas tomadas por la administración colonial contra los huelguistas: prohibición de la entrada de alimentos en el país, corte del suministro de agua y, por consiguiente, penurias y hambrunas, las familias que disponían de

provisiones las comparten con las que se quedaron sin ellas. Por ejemplo, en la ciudad de Thiès, las familias más afectadas por las penurias de alimentos podían acudir con todos sus miembros a comer a casa de sus vecinos. La imagen de familias enteras recorriendo los hogares de vecindario en busca de comida era muy común : “On se réunissait, à quatre, à dix, les bébés accrochés au dos, la marmaille suivant ou précédent. On disait : Allons chez une telle, peut-être qu’elle a encore un peu de mil.” (Sembène, 1960 : 65). Ante la falta de comida en la mayoría de los hogares, las pocas familias afortunadas actuaron con generosidad compartiendo sus provisiones con los más necesitados evitando, así pues, que la hambruna condene la huelga al fracaso.

A lo largo de la huelga, la población autóctona se mostró muy solidaria con los huelguistas y sus familiares sobre todo en los momentos más difíciles. En Thiès el capataz Isnard, acaba de disparar a quemarropa sobre un grupo de jóvenes en busca de comida en el barrio de los blancos, matando en el acto a dos de ellos. La noticia se propaga con mucha rapidez entre la población que reacciona inmediatamente lanzándose a las calles en repulsa del crimen y en solidaridad con los familiares de las víctimas.

En un clin d’œil, la nouvelle se répandit de concession en concession [...] Hommes, femmes, enfants, sortirent dans la rue par centaines et prirent la direction du dépôt. [...] Enfin, la foule arriva à l’embranchement et les corps des deux petits morts enveloppés dans des linges blancs que le sang macula rapidement. [...] Devant la résidence de l’administrateur, les deux corps furent déposés à même le trottoir et les femmes entonnèrent un chant funèbre. (Sembène, 1960: 251-252).

La imagen que trasciende de esta movilización sin precedente es la de un pueblo solidario, unido y dispuesto a desafiar el hambre y la muerte con tal de recuperar la dignidad humana que le ha arrebatado el sistema colonial. Consciente de que, los huelguistas tienen el apoyo incondicional de toda la población autóctona, la patronal del ferrocarril, reconsidera su postura convocando las primeras negociaciones pocos días después del fatídico acontecimiento: “Trois jours plus tard, la direction de la Régie faisait savoir aux grévistes que leurs représentants seraient reçus.” (Sembène, 1960: 252).

Durante los cinco meses de huelga, los ferroviarios de *Les bouts de Dieu*, han recibido constantemente muestras de solidaridad de parte de toda la población local. Sin embargo, entre todos estos actos solidarios, la marcha de las mujeres de Thiès ha sido el más determinante. De hecho, ha contribuido directamente en la resolución de la huelga a favor de los trabajadores. Tras el fracaso de las negociaciones celebradas entre los delegados sindicales y la patronal, las mujeres de Thiès deciden participar activamente en la huelga organizando

una marcha que culmina en Dakar donde asisten al mitin convocado por las autoridades coloniales. Su gran movilización junto con las mujeres de la capital hizo que la clase obrera oprimida y explotada por el sistema colonial tomara consciencia de su condición social y se sumara masivamente a la causa de los ferroviarios. Por consiguiente, la huelga se generalizó obligando a la patronal a satisfacer la integridad de las reivindicaciones de los ferroviarios tal como constaba en el telegrama que envió a todos los responsables sindicales, poco más de una semana después del mitin de Dakar. En el texto se podía leer el siguiente mensaje: “Conditions acceptées. Grève terminée. Reprise demain. Train direct Bamako-Thiès. Mettre roulant disposition comité Thiès.” (Sembène, 1960: 364).

A través de sus obras, *Le docker noir* y *Les bouts de bois de Dieu*, Sembène pone de manifiesto cómo la revuelta, la huelga y la solidaridad, son formas de lucha contra las injusticias sociales y a favor de la transformación de la sociedad en beneficio de todos. Evocando en sus textos, casos de revueltas, huelgas y de solidaridad en pleno contexto colonial, Sembène invitaba al pueblo africano a emprender una verdadera revolución social que acabaría con el imperialismo occidental de aquel entonces.

En 1960, Sembène regresó definitivamente a Senegal, investido de una misión: poner fin al neocolonialismo en el que todavía siguen atascados muchos países africanos. En otros términos, acabar con las aberraciones, las derivas políticas y la corrupción de la minoría en el poder. Por lo tanto, acabar con las desigualdades sociales y la exclusión. Desde entonces, el novelista y guionista senegalés no volvió a afiliarse a ningún partido político, pero siguió militando exclusivamente a través de su arte. De hecho, entre las obras de Sembène que marcan esta nueva forma de militancia política destacan sus películas *La Noire de...* y *Guelwaar* y sus novelas: *Xala* y *Le dernier de l'empire*. En estas obras, el novelista y guionista senegalés pone en el punto de mira a los nuevos dirigentes africanos junto con la nueva burguesía económica del continente.

4.2.1.2. La lucha contra las nuevas elites políticas y económicas africanas

Si con la llegada del colonialismo se alteró el antiguo orden social en el continente africano, con su independencia nacieron una casta política privilegiada y una burguesía individualista e implacable, convertida en un instrumento de opresión y de explotación sin escrúpulo de las clases sociales más desfavorecidas. A lo largo de su obra, Sembène hace una sátira mordaz de la burguesía postcolonial y pone en la picota a los nuevos líderes políticos revelando su complicidad con sus antiguas potencias coloniales, su corrupción, su aburguesamiento, su incompetencia y sobre todo su desapego al resto de la ciudadanía.

En primer lugar, Sembène arremete contra los dirigentes africanos, que pese a la soberanía política del continente, siguieron actuando bajo las órdenes de las antiguas potencias coloniales. Esta denuncia de la complicidad de la clase dirigente africana con sus antiguos colonizadores sustenta parte de la trama de *La Noire de...* cuyas motivaciones superan el conflicto racial y para abarcar las relaciones postcoloniales entre Francia y Senegal a través de la Asistencia Técnica conocida como Cooperación Internacional. La secuencia de la comida da a conocer la actitud de la nueva categoría de blancos que siguieron viviendo en África tras su independencia. En un plano conjunto se ve a los comensales sentados a la mesa del comedor. Entre ellos, el grupo formado por la pareja de cooperantes que está viviendo en África y que hace alarde de ser conocedora del continente y de sus habitantes, aunque su único contacto con la realidad africana es a través de sus trabajadores domésticos. Su principal objetivo es ganar mucho dinero y lo más rápido posible para repatriarlo a Francia. De hecho, en respuesta a la pregunta de uno de sus invitados con respecto a las ventajas de la cooperación le intenta convencer en estos términos: “On revient tous les ans en France à cause de l’assistance technique et on ne risque rien. Une bonne part de votre salaire est virée en France.” [0:20:35-0:20:42].

El otro grupo no conoce nada de África, y su ingenuidad es hasta preocupante. Dudan de que haya suficiente estabilidad en el continente para residir y trabajar, evocando el caso del Congo. A lo que les contesta el anfitrión : “Mais le Sénégal ce n’est pas le Congo. Au Sénégal tant qu’il y a Senghor c’est sûr” [0 :20 :30-0 :20 :32]. Al poner estas palabras en boca de un cooperante francés destinado a Dakar, Sembène muestra cómo con la complicidad de dirigentes africanos como Léopol Sédar Senghor que consiguieron descolonizar el continente, los ex colonos franceses seguían manteniendo los mismos privilegios de la época colonial. El mismo personaje lo confirma cuando sentencia: “Dans les accords tout est assuré. Il y a aucune crainte.”. [0:20:45-0:20:49].

Aquí, Léopold Sédar Senghor como tantos otros presidentes africanos de la era postcolonial, está en el punto de mira de Sembène. Le acusa de permitir que Francia siga explotando a sus habitantes. De hecho, Diouana es una víctima de esta complicidad, ya que nada diferencia las condiciones laborales en la que trabaja de las de sus compatriotas, Diaw Falla e Ibrahima Bakayoko, aunque los contextos políticos teóricamente son distintos. La relación laboral de Diouana se establece casi una década después de la emancipación del pueblo senegalés de la metrópoli francesa. Sin embargo, la de Diaw Falla e Ibrahima Bakayoko coinciden con la última década del colonialismo francés en Senegal.

La Noire de... no es la única obra en la que el escritor y cineasta senegalés critica mordazmente a los dirigentes africanos que sucedieron a los colonos en el poder, en concreto a Senghor alias Léon Mignane en *Le dernier de l'empire*. En esta novela de sátira política, Sembène muestra cómo el primer presidente del Senegal independiente actúa en función de los intereses del gobierno. Al nombrar a Adolphe, un expatriado francés, su consejero personal, Léon Mignane demuestra que no tenía ninguna intención de romper con el pasado colonial de su país. Al contrario, quería que las relaciones siguieran siendo iguales en un contexto político aparentemente diferente, pero en el que actuaba como una marioneta a merced de los antiguos colonos franceses. De hecho, detrás del nombramiento de Adolphe, había un objetivo oculto: “Sa mission était maintenir l’influence de son pays, coûte que coûte.” (Sembène, 1981: 29).

La influencia de Francia sobre el destino político del gobierno senegalés, se ejercía no sólo a través de Adolphe sino también mediante Jean de Savognard, embajador francés destinado a Dakar. Mientras el primero ejercía el papel de consejero y tenía acceso a todos los secretos de estado para luego hacerlos llegar a su embajador, este último las filtraba al gobierno francés. De este modo, las autoridades francesas tenían información de primera mano sobre las decisiones importantes que se iban a tomar en el más alto nivel del Estado senegalés. Así pues, actuaban con conocimiento de causa para incidir en ellas. Así nos presenta el narrador una de estas actuaciones:

Jean de Savognard avait été informé de la disparition de Léon Mignane, par Adolphe, Avant l’initiative de Daouda. Cela, Daouda l’ignorait. Pendant que se réunissaient les cinq ministres d’Etat., en cette nuit de vendredi, Jean de Savognard avait convoqué, en sa résidence, ses conseillers pour étudier la situation et décider des mesures à prendre en urgence. Par ailleurs, il avait aussitôt averti le ministre (Français) de la Défense, et le chargé des Affaires Africaines. Dare-dare, cette même nuit, s’était tenu un mini-conseil de guerre à l’Elysée, autour du président de la République (Française)... (Sembène, 1981 : 37).

Desde la distancia, a través de su representación diplomática y con la complicidad y el consentimiento de Léon Mignane, el destino de Senegal estuvo durante dos décadas en manos del gobierno francés. Tras ayudar a Léon Mignane a desaparecer, fingiendo un golpe de estado, las autoridades francesas apostaron por su delfín, el primer ministro Abdou Diouf alias Daouda cuyo perfil detalla el narrador estas líneas:

Conquis, Jean de Savognard se marmonnait que “Daouda était l’homme qu’il fallait. Sa jeunesse n’est pas un handicap...Plutôt une garantie”. Daouda n’est pas connu des fichiers de Monsieur, ni n’avait, comme bon nombre d’étudiants d’alors, frayé avec le Parti Communiste Français, ni tenu un rôle au sein de la F.E.A.N.F. Le facteur décisif de son soutien à Daouda découlait de sa formation de dauphin. Il avait grandi, pris racine à l’ombre de Léon Mignane. Il avait été question de remplacer le président, devenu trop âgé. (Sembène, 1981: 44).

Para salvaguardar los privilegios políticos y económicos de su país en Senegal, el embajador se aseguró de que el sucesor de Léon Mignane no se impregnara de los ideales revolucionarios y progresistas inculcados a los intelectuales africanos de la época durante su paso por el Partido Comunista Francés y la Federación de los Estudiantes del África Negra. Pero a diferencia de Sembène que sí bebió de las fuentes de estas organizaciones políticas de corte comunista, Daouda era hijo político de Léon Mignane defensor por excelencia de la continuidad de las relaciones entre Francia y sus ex colonias africanas. Por lo tanto, para el gobierno francés representado por Jean de Savognard, el primer ministro Daouda era el candidato ideal para sustituir al presidente desaparecido. Al apostar por él para suceder a su padre político, se aseguraba de que su país seguiría dominando, aunque de forma indirecta, al pueblo senegalés ayudado por sus dirigentes de turno.

La segunda crítica de Sembène iba dirigida a la élite política senegalesa, más de tres décadas después de la independencia del país. La perpetuación de la política agrícola heredada del colonialismo y orientada hacia una agricultura comercial y de exportación en detrimento de los cultivos de subsistencia. Por consiguiente, se instalaron las hambrunas en el país, sobre todo, en las zonas rurales, obligando a los gobernantes de la época a pedir ayuda los países occidentales para erradicarlas. Esta denigrante situación inspiró *Guelwaar*, un largometraje en el que su personaje epónimo denuncia con enfado y convicción la ayuda alimentaria con la que el gobierno senegalés de aquel entonces contaba exclusivamente para salvar a un pueblo hambriento:

Un seul doigt tendu indique une direction. Mais, les cinq doigts tendus vers un passant, c’est de la mendicité [...] Si tu veux tuer un homme digne, donne-lui à

manger tous les jours. A la longue tu feras de lui un esclave. Cette mendicité (la coopération Nord-Sud) est en train de tuer toute dignité en nous. [1:23:51-1:27:59]

En boca del personaje de Guelwaar, Sembène arremete contra los representantes políticos que presiden la ceremonia de entrega de la ayuda humanitaria recibida en el marco de la cooperación Norte-Sur. En este caso, el diputado-alcalde, el prefecto y el jefe del pueblo que alberga el acto.



SECUENCIA [1:22: 58-1:24:23]

No sólo denuncia su actitud mendigante sino también su incapacidad a subvenir a las necesidades más básicas de la población como una alimentación en cantidad y calidad. Para Guelwaar esta ayuda alimentaria destinada a los países africanos a través de la cooperación internacional es una mendicidad encubierta de los dirigentes africanos ante las potencias occidentales. Esta actitud mendigante duramente criticada por el protagonista confirma la dependencia económica de las ex colonias africanas en este caso Senegal de sus antiguas potencias coloniales, entre las cuales, Francia. En otros términos, los dirigentes del Senegal postcolonial se mostraron incapaces de hacer efectiva la soberanía económica del país.

Esta incompetencia de los gobernantes senegaleses a liberar la economía nacional del dominio extranjero vuelve un leitmotiv en la obra de Sembène Ousmane. Ya la venía denunciando desde *La Noire de...* En su última novela, *Le dernier de l'empire*, el escritor y cineasta senegalés vuelve a señalar a los dirigentes africanos como responsables de la dependencia económica del continente de sus ex potencias coloniales, dos décadas después de su soberanía. Lo hace en boca de un ex miembro del Ejecutivo del presidente Léon Mignane, su ex ministro de Justicia, Cheikh Tidiane Sall:

L'indépendance n'est -et ne sera- complète que lorsque nous contrôlerons notre économie. Conscients alors de notre carence et de la faiblesse de nos cadres de ce temps-là, nous "Pères" de l'Indépendance, avons canalisé la génération de l'Indépendance : universitaires, économistes, ingénieurs, agronomes, professeurs, magistrats, d'anciens militaires l'ex-Armée coloniale, vers la conduite de l'appareil de l'Etat et pour la bonne gestion des biens de la communauté au bénéfice des

populations. Et ces jeunes gens ne tardèrent pas à montrer leurs dents d'hyènes, assoiffés de jouissance. Ils étaient venus au pouvoir les mains vides, mais étaient privilégiés par leurs connaissances. Il se constitua vite une gentry pour s'enrichir le plus rapidement possible avec les deniers publics, usant des discours populistes pour mieux cacher sa concussion. Ayant à sa disposition tous les rouages de la machine, administratif, financier et judiciaire, cette couche se conduisait comme les occupants d'antan, dont elle est devenue l'agent patenté. Cette jeunesse est plus corrompue, dix mille fois plus riche que les groupuscules politisés d'avant nos indépendances. (Sembène, 1981: 239).

Según este discurso pronunciado por el antiguo compañero de Léon Mignane y el único en salvarse de su purga política, a pesar de su soberanía política, el continente africano sigue dependiendo económicamente de las potencias occidentales. Una dependencia que el ex ministro de Justicia achaca no sólo a la incompetencia de los dirigentes y de sus colaboradores sino también al despilfarro del dinero público.

Junto con la élite política postcolonial, Sembène señala a la burguesía económica por mostrarse incapaz de enderezar la economía nacional. En *Xala* los miembros de la Agrupación de Hombres de Negocio de Senegal, ejemplifican a la incompetencia de la élite económica senegalesa que ha sucedido a la colonial en la presidencia de la Cámara de Comercio e Industria de Dakar. Cuatro meses tras su nombramiento por el gobierno para dirigir esta entidad pública, este grupo de empresarios demuestra no estar a la altura de su cargo. No sólo fracasan en la gestión de la Cámara sino también en la de sus propios negocios. El protagonista, El Hadji Abdou Kader Bèye simboliza la incompetencia de la elite económica del Senegal postcolonial. El “xala” o impotencia sexual que contrae la noche de su boda es una metáfora de su incapacidad como hombre de negocio: “Le négoce d'El Hadji Abdou Kader Bèye ressentait le contrecoup de son état. Depuis le lendemain de ses noces, il ne s'était plus réapprovisionné en marchandises.” Desde que descubre que sufre una disfunción eréctil sobrevenida, El Hadji desatiende su negocio dedicando su dinero y tiempo a buscar una cura que nunca llegó. Tampoco ha podido cumplir con sus compromisos como miembro de la directiva de la Cámara. De hecho, por su nebulosa gestión de los fondos destinados a la entidad es expulsado de la Agrupación de Hombres de Negocios por sus compañeros que acuerdan notificar la decisión a las instituciones con las que trabajan: “Écrire à la banque, leur faire savoir qu'El Hadji n'est plus membre de notre groupe.” (Sembène, 1973: 154). Muy descontento con su expulsión, El Hadji Abdou Kader Bèye arremete contra sus ex compañeros:

Nous sommes des culs-terreux ! Les banques appartiennent à qui ? Les assurances ? Les usines ? Les entreprises ? Le commerce en gros ? Les cinémas ? Les librairies ? Les hôtels ? Etc., etc., etc. De tout cela et autres choses, nous ne contrôlons rien. Ici, nous ne sommes que des crabes dans un panier. Nous voulons la place de l'ex occupant. Nous y sommes. Cette chambre en est une preuve. Quoi de changé, en général comme en particulier ? Rien. Le colon est devenu plus fort, plus puissant, caché en nous, en nous ici présents. (Sembène, 1973: 155-156).

Estas palabras del protagonista revelan hasta qué punto en Senegal, los gobernantes postcoloniales tenían las manos atadas en materia políticas económicas. Todos los sectores de la economía nacional estaban en manos de potencias extranjeras, en este caso, de Francia. En efecto, cualquier iniciativa en el sentido de mejorarla, estaba abocada al fracaso.

A la incompetencia de los dirigentes senegaleses en cuanto a la gestión del dinero público y el control que ejercía Francia sobre los sectores clave de la economía del país hay que sumar la corrupción y el despilfarro de dinero público que caracterizan los regímenes postcoloniales.

En *Le dernier de l'empire*, la octavilla titulada "*La légalité du vol national*" y repartida por el ministro de Economía, con el fin de debilitar a su rival, el primer ministro Daouda, desvela la corrupción que salpica a los altos cargos del régimen del presidente Léon Mignane: "La précision des informations ne laissait aucun lecteur indifférent. Les noms des bénéficiaires étaient cités : des super fonctionnaires, ministres, députés, chefs et directeurs de cabinet, directeurs de sociétés parapubliques, mixtes, où l'Etat était actionnaire principal..." (Sembène, 1981 :279), es el texto que constaba en el panfleto.

En *Xala*, el protagonista El Hadji Abdou Kader Bèye encarna la corrupción entre la burguesía económica senegalesa. Construye su imperio económico a base mordidas y malversaciones. Para aflorar sus negocios, las grandes empresas de la capital le sobornan utilizándole como testaferro: "Ayant une surface, le milieu industriel l'utilisa comme prête-nom moyennant quelques redevances. [...] Il était aussi membre du conseil d'administration de trois ou quatre sociétés de la place." (Sembène, 1973: 11), cuenta el narrador.

Además de corruptos, los políticos y empresarios senegaleses de la era postcolonial destacaron por su saqueo de las arcas públicas en beneficio propio. Mientras en *Le dernier de l'empire*, los ministros reunidos en consejo, deciden casi por unanimidad regalar al presidente un avión con motivo de su septuagenario cumpleaños, en *Xala*, uno de los directivos de la Cámara de Comercio e Industria de Dakar, malversa los fondos públicos destinados a su entidad.

De los veinte ministros del Ejecutivo del presidente Léon Mignane, el ministro de Justicia, Cheikh Tidiane Sall, es el único en votar en contra de la compra de un avión para el presidente: “Ce n’est pas en période de sécheresse qu’on s’offre un jouet de ce prix. Outre son prix très élevé, il y a les intérêts à payer.” (Sembène, 1981: 59), alega el más veterano de los ministros. La compra del avión en pleno período de sequía, demuestra la falta de sensibilidad de los gobernantes con respecto a los problemas que afectan a los ciudadanos más desprotegidos.

El hijo del ministro de Justicia apunta en la misma dirección que su padre. Tras enterarse de la compra del avión, Badou acude al domicilio familiar para pedir a su padre que renuncié a presidir las celebraciones del septuagenario aniversario del presidente: “*Joom Gallé*, la sécheresse ravage bêtes et gens dans nos campagnes. Et voilà que nous gaspillons nos économies. Nous nous endettons pour une mascarade ! Et c’est toi qui va présider cette cérémonie d’allégeance, de déification.” (Sembène, 1981: 65). Para este profesor y ex militante comunista, la compra de un avión en un momento en el que la mayor parte de los senegaleses, vive en la miseria, sobre todo, el campesinado asolado por la sequía y las hambrunas, no sólo es una decisión desafortunada, sino que empeora la situación económica del país que está endeudado y al borde de la bancarota.

Padre e hijo coinciden en que estos momentos de extrema precariedad, la prioridad de un gobierno debe estar en solucionar los problemas de los más vulnerables en lugar de satisfacer los caprichos de un viejo como piensa el ministro de Educación en su fuero interior. Pero, por temor a sufrir represalias por parte del presidente, opta por callar sus discrepancias con el consejo de ministros. Sin embargo, gracias al punto de vista del narrador omnisciente sabemos por qué Talla no está de acuerdo con la propuesta que ha apoyado a su pesar: “Lui-même ne souscrivait pas à l’achat d’un Boeing, en cette période de calamité naturelle. “Trois milliards et quelques millions, plus les intérêts seraient plus utiles aux paysans, à l’université, qu’à satisfaire la mégalomanie d’un vieillard.” (Sembène, 1981: 58-59). Mientras, el gobierno malgasta los fondos públicos, sectores de la vida socio-económica, como la enseñanza superior y el mundo rural están en plena crisis por falta de inversiones.

Con respecto a *Xala*, además de servir de testaferro a las grandes empresas a cambio de dinero, El Hadji Abdou Kader Bèye ha desfalcado los fondos públicos destinados a la Agrupación. Así se lo notifica el presidente de la Cámara su *modus operandi*:

J’ai été personnellement saisi, au nom du Groupement par la Société Vivrière Nationale, que deux semaines avant ton troisième mariage tu as reçu un bon de quota de trente tonnes de riz. Ce bon tu l’as vendu. Ce qui est normal. Mais où est

l'argent ? Tu n'as pas payé la Société Vivrière à la date prévue. La Société, au courant de tes dépenses énormes, après enquête sur la personne, coupé le crédit au Groupement. (Sembène, 1973: 145).

En nombre de la Agrupación de Hombres de Negocios de Senegal, de la que es miembro activo, El Hadji, se enriquece de forma ilícita a costa del resto de todos los empresarios vinculados a la entidad.

El tercer reproche que Sembène hace a la elite política y a la burguesía económica del Senegal postcolonial es con respecto a los graves abusos de poder que ejercen sobre los más débiles. Los gobernantes y los empresarios que ponen sus intereses personales por encima del interés nacional, no dudan en pisotear al resto de la población con el fin de perpetuarse en el poder y mantener sus privilegios.

En su calidad de gran observador de la sociedad senegalesa postcolonial, Sembène muestra cómo, a menudo, los políticos y empresarios utilizar sus cargos para someter a los ciudadanos que gobiernan. Los casos que ejemplifican estos comportamientos tiranos, se observan en *Le dernier de l'empire* y *Xala*. En la primera novela, vemos cómo, Mame Lat Soukabé se excede en el ejercicio de sus funciones de gobernador regional : “Il punissait, fouettait, selon sa convenance, ses subordonnés...Il abusait de ses fonctions...faisait arrêter, ou maintenir des paysans dans une situation très humiliante. Il avait pris goût pour les armes à feu et tirait sur les gens de l'opposition.” (Sembène, 1981: 102). Hace uso del poder político que ostenta, para amedrentar y violentar a los habitantes de su localidad con el fin de someterles en lugar de buscar soluciones a sus miserables condiciones de vida, como lo haría cualquier buen servidor público.

En *Xala*, su protagonista, El Hadji Abdou Kader, un empresario de renombre y miembro de la directiva de la Cámara de Comercio e Industria de Dakar, utiliza los resortes del poder para apropiarse del patrimonio de una familia de un barrio popular de Dakar. Una vez más, Sembène se inspira de sus vivencias para elaborar su relato. A su vuelta del ejército, tras dieciocho meses de servicio militar, la casa de juventud de su familia paterna fue arrendada a una familia libanesa de la capital, por lo que tuvo que abandonar el entorno en el que pasó buena parte de su vida. Este sentimiento de frustración y de resentimiento viene reflejado en el cara a cara entre El Hadji Abdou Kader y el mendigo. Este último le recuerda al empresario el plan que había urdido para expropiar las tierras de su familia y así pues condenarle a vivir en la más absoluta miseria.

Notre histoire remonte à bien longtemps. C'était un peu avant ton mariage avec cette femme-ci. Tu ne t'en souviens plus ? J'en étais certain. Ce que je suis maintenant est

de ta faute [aveugle y mendiant]. Te rappelles-tu avoir vendu un terrain situé à Diéko (Jéko), appartenant à notre clan ? Après avoir falsifié les noms claniques avec la complicité des hauts-placés, tu nous as expropriés. Malgré nos doléances, nos preuves de propriété de clan, devant les tribunaux nous fûmes déboutés.” (Sembène, 1973 : 184).

La víctima prosigue recriminándole la persecución a la que le sometió tras arruinarle : “Non content de t’être approprié notre bien, tu me fis arrêter et jeter en prison.” No sólo le estafó y consiguió que le condenaran, sino que, tras su salida de prisión le sometió a una persecución policial: “El Hadji, maintes fois, l’avait fait rafler par la police. Des semaines après, il revenait reprendre sa place.” (Sembène, 1973 :55). Además, causarle la ruina, le impide mendigar para sobrevivir. En este sentido, se inscribe la carta que Diaw Falla dirige a su tío en el epílogo de *Le docker noir*. En ella, decía lo siguiente :

Vous avez trop de chômeurs ! Une accumulation de misère : tous les délits reposent là-dessus... Est-ce les églises ou les dirigeants qui ne sont plus au service de la masse ?... Quoi qu’il en soit, le peuple agonise. Refusez donc de vous laisser diriger par ceux qui n’ont souci que de leurs intérêts personnels. La classe ouvrière est trop pauvre, les jeunes sont réduits à l’état de mendicité sans feu, sans nourriture spirituelle [...] La balance pèse du côté d’une poignée d’hommes qui jouissent de tout. (Sembène, 1956: 216).

Estas palabras con tinte de testamento político – espiritual es una acusación contra una elite dirigente egoísta, alejada de las masas populares y encastillada en los círculos del poder. El retroceso en el tiempo y en el espacio, permite a Diaw Falla fustigar a distancia y con perspicacia el egoísmo de la elite dirigente que, en lugar de reestructurar una economía nacional en bancarota, busca a enriquecerse fraudulentamente con fondos públicos. El protagonista denuncia también a los dirigentes por su falta de contacto con las masas populares y critica acerbamente su aburguesamiento y su indiferencia ante la miseria y la pobreza de los más desfavorecidos, una actitud que lejos de acercarlos a estos últimos agranda la brecha social que les separa.

Ante los numerosos casos de corrupción, despilfarro y malversaciones de fondos públicos en los que están implicados las élites políticas y económicas del país, el pueblo oprimido y desposeído se rebela contra estos dirigentes que señalan como responsables de sus miserables condiciones de vida. En *Le dernier de l’Empire*, a raíz de las octavillas repartidas por los barrios populares de Dakar y que implican a todos los altos cargos del partido de Léon Migane en casos de malversaciones de dinero público, corrupción y apropiación indebida, sus habitantes, en concreto, los jóvenes se sublevan contra el régimen de Léon Mignane. Así

cuenta el narrador cómo empieza la revuelta que acaba con el gobierno autoritario y corrupto del primer presidente del Senegal independiente:

Les personnes âgées, elles, se contentaient de border des perspectives rassurantes...espérant une solution venue d'Allah. Il n'en était pas de même chez les jeunes (garçons et filles). [...] Déçus par ceux qui dirigeaient le pays, ils ne pouvaient avoir autre mode d'expression que la violence. [...] Se fixant à leur instinct, conscient du mécontentement inexprimé des parents, ils parcouraient rues et avenues, brisant tout sur leur passage : feux rouges, voitures de police, transports en commun. (Sembène, 1981: 280-281).

Ante el incremento de los disturbios que duran varios días y pone en jaque al gobierno, el ministro de Defensa se dispone a recurrir al ejército reprimir a los manifestantes a fuego y a sangre para restablecer el orden público: “Faîtes respecter l’ordre mon Général. Vous avez des armes pour cela... Agissez!” (Sembène, 1981: 301) ordena al jefe del Estado Mayor de las Fuerzas Armadas. No obstante, el ejército no sólo se niega a intervenir, sino que, para evitar un derrame de sangre y la injerencia del ejército francés en suelo nacional, un grupo de oficiales agrupados en un comité, el C.O.S, se hace con el poder, detiene al presidente y a los miembros de su gobierno, y pone fin a la máscara de golpe de estado orquestado por Léon Mignane y a los disturbios que paralizaron la capital.

Aunque un golpe de estado es una forma antidemocrática de acceder al poder por lo que deslegitiman a sus autores, en este caso, Sembène parece estar de acuerdo con el derrocamiento de Léon Mignane por la junta miliar. Por lo menos es lo que transcende de la postura de Cheikh Tidiane Sall, con respecto al golpe de Estado perpetrado por los oficiales y el futuro del país en manos de estos últimos. Contrariamente al fiscal general del Estado que se muestra escéptico con respecto a la estabilidad del país y el ejercicio de la democracia bajo un régimen militar argumentando que: “Il suffit à n’importe quel gradé de planter deux troupiers ici quatre là-bas, pour renverser un gouvernement.” (Sembène, 1981 :419) antes de sentenciar : “Aucun régime militaire sur le continent ne donne satisfaction.” (Sembène, 1981: 422), el ministro dimisionario y el personaje más crítico con la gestión del presidente Léon Mignane considera al par que la mayoría de la población desposeída que con el golpe de Estado mejoría su situación: “Aujourd’hui la masse voit dans la chute de Léon le frein à la concussion et à la dégradation de la vie. Cette élimination du pouvoir vomit fait naître l’espoir d’une amélioration de leurs conditions de vie.” (Sembène, 1981 : 422), replica el ex ministro de justicia al fiscal.

Si Cheikh Tidiane Sall, considera la junta militar una alternativa al régimen de Léon Mignane se debe al planteamiento que hizo de la gestión del país en los próximos meses, justo después de hacer efectivo el golpe de Estado:

Depuis hier, le C.O. S. a réuni les chefs des partis de l'opposition, quelques cadres de l'ancien régime, des hommes de foi, catholiques et musulmans, des syndicalistes, des femmes, des lycéens, des étudiants, pour dégager une ligne générale. Il sera publié : un livre blanc sur le coup d'État ; un programme de redressement économique ; la liste de tous les biens réquisitionnés. (Sembène, 1981: 431).

Contrariamente a Léon Mignane y sus acólitos que han llevado el país a la bancarrota por su incompetencia y por saquear las arcas públicas, los militares se comprometen a poner en marcha una serie de reformas estructurales con el objetivo de enderezar la economía nacional y liberar el pueblo senegalés de la tiranía de sus dirigentes.

Cabe recordar que, aunque en *Le dernier de l'empire*, Léon Mignane encarna a Léopold Sédar Senghor, hay que recordar que el personaje ficticio y el político no han corrido la misma suerte. Mientras el relato, el primero es derrocado por un golpe militar, en la vida real, el segundo dimitió dejando el poder en manos de Abdou Diouf, su primer ministro. No obstante, ambos destacaron por ser incapaces de sacar adelante la economía del país.

Junto a la elite política, Sembène señala a la burguesía económica senegalesa por mostrar las mismas carencias y por saquear las arcas públicas. En efecto, el protagonista de *Xala* y figura representativa de esta élite económica sufre la revuelta de los grupos sociales víctimas de sus abusos de poder. Al enterarse del escándalo de malversación de fondos públicos que ha acabado con el imperio económico de El Hadji Abdou Kader Bèye, el mendigo y sus compañeros, convocan una marcha de protesta contra el principal responsable de la mísera vida que llevan. Así nos los muestra el narrador rumbo al domicilio de El Hadji Abdou Kader Bèye : “De front, occupant la largeur du talus, avançaient en procession éclopés, aveugles, lépreux, culs-de-jatte, unijambistes, hommes, femmes et enfants sous la conduite du mendiant.” (Sembène, 1973: 179). El objetivo de este colectivo, el más damnificado por la élite económica senegalesa encarnada por El Hadji Abdou Kader Bèye es humillarle ante su familia. Así describe el narrador los tratos vejatorios a los que le someten junto con su hija y su mujer:

Si tu veux redevenir homme, tu dois faire ce que je te dis. [...] Méthodiquement, El Hadji déboutonnait sa veste de pyjama. Le premier crachat atteignit son visage. Adja Awa Astou baissa les yeux. Elle pleurait. Une infirme la poussa et dit grossièrement : Crache, si tu veux qu'il t'enfile ton sexe [...]. Deux

moignons avec des boutures de doigts formèrent un barrage entre Rama et sa mère. Le lépreux, après avoir gonflé ses joues de salive, l'expédia adroitement sur El Hadji. L'infirmière renversée se redressa et appliqua une gifle magistrale à Rama. Puis elle reprit son temps avant de décharger sa bouche sur El Hadji. (Sembène, 1973: 189).

Humillando a su opresor, el mendigo y sus compañeros de miseria asestan el golpe definitivo a su fama y poderío que ya estaban en decaimiento desde que se hizo pública su disfunción eréctil, la quiebra de su negocio. A través de las protestas que han acabado con el poder de las élites políticas y económicas representadas respectivamente por el presidente Léon Mignane y El Hadji Abdou Kader Bèye, miembro de la Agrupación de Hombres de Negocios y de la directiva de la Cámara de Comercio e Industria de Dakar, Sembène hace un llamamiento a todos los africanos oprimidos y explotados por sus dirigentes a emprender una revolución social para poner coto a estas injusticias sociales.

Este llamamiento no parece caer en oídos sordos. De hecho, en el continente africano, muchos son los regímenes totalitarios y corruptos como el de Léon Mignane que fueron derrocados durante estas dos últimas décadas por protestas populares. En febrero de 2012 cuando el mundo árabe había decidido rebelarse contra sus dictadores, parecía que las ramas de su revolución se extendieron hasta el África subsahariana, en concreto, hasta Senegal convirtiendo el país en el escenario de unas protestas que guardaban mucho en común con las revueltas que ya se habían vivido en países como Egipto y Túnez de 2010-2013, conocidas como Primavera Árabe: un pueblo que luchaba para evitar la revalidación de lo que sería el tercer mandato del presidente Abdoulaye Wade de 85 años y contra una reforma de la constitución que varios juristas y politólogos sospecharon que era para preparar su sucesión por su hijo Karim Wade, ministro con tres carteras en su gobierno. Las manifestaciones se saldaron con una decena de muertos, pero consiguieron paralizar la reforma de la constitución, aunque no pudieron la candidatura de Wade tras su validación por el Consejo Constitucional a pesar de la discrepancia de la abrumadora mayoría de los juristas senegaleses especializado en derecho constitucional.

El caso más reciente con respecto a regímenes derrocados por revueltas populares es el de Blaise Compaoré, presidente de Burkina Faso que llegó al poder desde 1987 tras un golpe de Estado contra el entonces presidente Thomas Sankara que murió en la asonada. Las manifestaciones que se saldaron con la dimisión de Compaoré a finales de octubre de 2014 del cargo que ocupó durante 27 años, estallaron a raíz de su intento de promover una enmienda constitucional que le hubiera permitido permanecer en el poder.

En resumidas cuentas, en la obra de Sembène, los personajes de El Hadji Abdou Kader Bèye, Mame Lat Soukabé, Léon Mignane y su gobierno representan a los políticos y a la burguesía económica senegalesa que están el punto de mira del autor por perpetuar durante varias décadas la opresión y explotación de las capas más vulnerables de la sociedad postcolonial. A este compromiso con denunciar y combatir a la elite dirigente senegalesa, hay que sumar la lucha que el escritor y cineasta lleva a cabo contra la precaria situación social que atraviesa el continente desde la etapa colonial hasta principios de este siglo. Un compromiso de índole social que también caracteriza su producción literaria y cinematográfica.

4.2.2. El compromiso social

Al igual que el político, el compromiso social en la obra de Sembène deriva fundamentalmente sus experiencias laborales, sindicales y en los movimientos asociativos. De hecho, al mismo tiempo que militaba en política, luchaba en el seno de organizaciones sindicales como la CGT, EMCIBA y sociales como el MRAP y la FEANF, con una sola finalidad, mejorar las condiciones de vida de los más desfavorecidos luchando por una igualdad de oportunidades y justicia para todos.

Su adhesión al Partido Comunista Francés (PCF) y a su organización sindical, la Confederación General de Trabajo (CGT) le ayudaron a adquirir una sólida formación intelectual y le permitió impregnarse de ideas marxistas. Esta relación con el mundo sindical y la ideología comunista despertó su consciencia revolucionaria por lo que se comprometió en combatir el colonialismo participando en todas las manifestaciones y huelgas anticolonialistas convocadas en el seno del PCF y de la CGT. Las experiencias adquiridas en las actividades sindicales y política en el seno del PCF, la CGT y la F.A.E.N.P. inspiraron a Sembène en la creación de *Le docker noir* y *Les bouts de bois de Dieu*, obras que ponen de manifiesto el compromiso del novelista en la lucha contra el colonialismo. Sembène hace encarnar a sus personajes las ideas marxistas que han influenciado de manera determinante en su visión socio-política del mundo. Esta visión viene conformada por su paso por el mundo laboral donde pronto sufrió explotación y discriminación. En este sentido cabe recordar que, tras su despido del colegio, el joven Sembène se puso a trabajar antes de cumplir la edad laboral legal. Primero como pescador en Ziguinchor su ciudad natal junto con su padre, luego como albañil y mecánico en Dakar, antes de alistarse en el ejército colonial.

En su etapa de Dakar, el joven Sembène fue explotado por su tío tal como lo refleja su biógrafo oficial, Samba Gadjigo (2010: 89): “Il est d’ailleurs le seul de toute son équipe

d'apprentis maçons à ne pas percevoir son salaire le quinze de chaque mois. Baye Wélé garde l'argent pour lui, sous prétexte que le jeune homme est nourri, blanchi et logé gratuitement.” A su vuelta del ejército, Sembène vivió los momentos más efervescentes de la lucha sindical en Dakar, capital del África Occidental Francesa en aquel entonces. Entre los sindicalistas que encabezaron este movimiento obrero, algunos como, Ibrahima Sarr, secretario general de la Federación de los Ferroviarios del AOF (África Occidental Francesa) y Aynina Fall, presidente del comité de huelga de Dakar, inspiraron a Sembène en la creación de los perfiles de los personajes de *Les bouts de bois de Dieu*. En el universo ficticio de Sembène, Ibrahima Bakayoko es el avatar de Ibrahima Sarr. Es la cabeza pensante de la huelga, mientras que Lahbib es la reencarnación de Aynina Fall por lo que representa su impulso vital.

La huelga convocada en enero de 1946 por los funcionarios y los empleados de los sectores, comercial, industrial y de la banca (EMCIBA), un movimiento secundado por el sindicato de la construcción al que Sembène se había afiliado. Tras esta breve experiencia en el sindicalismo local, Sembène emigró a Francia y se instaló en Marsella donde empezó a trabajar como estibador en el puerto de la ciudad donde se afilió a la CGT y adquirió una sólida formación comunista, una ideología que marcó toda su trayectoria y que reivindicaba en estas palabras: “S’il devait rester un seul communiste sur terre, ce serait moi!” confesaba en una entrevista citada en *Africultures* nº76 p.60. El marxismo inspiró toda la obra Sembène y le ayudó a tomar conciencia de su pertenencia a una clase social dominada y explotada por una minoría privilegiada.

En cada una de sus novelas y películas, el escritor y cineasta representa la situación de esta clase social formada por trabajadores, mujeres, mendigos, etc. Sin embargo, Sembène va más allá de visibilizar y denunciar las miserables condiciones de vida de estos damnificados, les conciencia sobre su situación para que tomen la iniciativa de acabar con sus opresores y explotadores.

4.2.2.1. La lucha contra la poligamia y la mutilación genital femenina

En un mundo en plena evolución, algunas costumbres y tradiciones están condenadas a desaparecer en beneficio de ideas progresistas, incluso si son importadas. Por tanto, del mismo modo que hay que defender los valores positivos y constructivos de las culturas africanas, hay que deshacerse de las tradiciones anticuadas que estorban y obstaculizan su progreso. Como lo vimos en capítulos anteriores, para el escritor y cineasta senegalés, la poligamia y la mutilación genital femenina, es una práctica que discrimina y denigra a las mujeres africanas, por lo tanto, hay que combatirla a toda costa como lo han hecho los personajes de los textos de Sembène tales como, Rama, N'Déye Touti y Collé Ardo, respectivamente en *Xala*, *Les bouts de bois de Dieu* y *Moolaadé*.

Pese a que Sembène nació musulmán y se crio en este entorno religioso, siempre manifestó con rotundidad su desacuerdo con la práctica de la poligamia. “Je suis contre la polygamie [...] Mais les personnes que j’ai rencontrées l’approuvaient.” Declaró en la revista *Bingo* nº 222 de julio de 1971. Convencido de que la poligamia es una institución social que obstaculiza el progreso socio-económico del continente africano y atenta contra la dignidad de la mujer, el escritor y cineasta senegalés dedicó buena parte de su vida y obra a combatirla.

Al grupo de mujeres tradicionales y sometidas a los hombres, como de Assitan, Oumi Ndoye y Adja Awa Astou, Sembène contrapone otro grupo, el de las mujeres progresistas y emancipadas como Rama y NDèye Touty. Ambas manifiestan su rechazo a la poligamia. En *Xala*, Rama se muestra totalmente en contra de esta institución secular: “Jamais je ne partagerai mon mari avec une autre femme. Plutôt divorcer.” (Sembène, 1973:27) dice a su madre que se muestra pasiva tras enterarse del nuevo enlace de su marido. En cuanto a su padre declina su invitación de boda y le desautoriza en estos términos: “Un homme polygamme n’est jamais un homme franc.” (Sembène, 1973: 30). Rama, es una universitaria, por lo tanto, el prototipo de la mujer africana que, por su juventud y su nivel de estudios, cuestiona todas las prácticas que discriminan a la mujer y pretenden colocarla en una posición social inferior a la del hombre.

En esta misma línea argumental apunta N'Dèye Touti en *Les bouts de bois de Dieu*. Así de claro deja a su pretendiente su postura con respecto a la poligamia: “... Il y a une chose dont je suis sûre, c’est que je ne partagerai mon mari avec aucune autre femme!”. Como ya lo subrayamos en el capítulo: “la discriminación de la mujer por motivos de género”, existe una categoría de mujer que han contraído matrimonios poligámicos a su pesar. Mame Sofi, tía de N'Déye Touti parece formar parte de ellas si nos atenemos a su postura con respecto a los dos

pretendientes de su sobrina: el soltero, Daouda-Beaugosse y el casado, Ibrahima Bakayoko: “Pour une jeune fille, un homme marié, c’est comme un plat réchauffé” (Sembène, 1960: 87). Mediante esta metáfora, Mame Sofi considera que la poligamia debe ser un último recurso para cualquier mujer, sobre todo, para una joven como N’Déye Touti. Por lo tanto, se decanta claramente a favor de Daouda y en detrimento de Bakayoko.

En sus obras, Sembène se opone constantemente a la poligamia e invita a las mujeres africanas a combatirla. Los motivos de este rechazo son numerosos y justificados. Para Sembène, la poligamia es una práctica que obstaculiza el progreso socioeconómico de las sociedades que la aprueban ya que fomenta el letargo en la mujer y mantiene su inferioridad con respecto al hombre. Según el guionista y novelista senegalés, el hombre polígamo tiende a abusar de su posición de superioridad para causar un sufrimiento innecesario a sus esposas. Es el caso de Adja Awa Astou y Oumi N’Doye en *Xala*, respectivamente primera y segunda, esposas de El Hadji Abdou Kader Bèye. Ambas se muestran apenadas al ver cómo su marido las abandona durante un mes desde que se casó con su tercera esposa, la joven N’Goné.

En los matrimonios polígamos, la falta de respeto del marido hacia sus esposas, es una actitud muy común. En *Xala*, el narrador cuenta cómo El Hadji Abdou Kader Bèye toma una decisión tan importante como casarse por tercera vez sin consultarlo con sus esposas: “Quant à ses épouses, il n’avait pas à s’expliquer, juste à les informer” (Sembène, 1973: 20), informa el narrador. Por otra parte, en los matrimonios polígamos, las co-esposas suelen vivir en una permanente competencia que, a menudo, desemboca en deslealtad y en celos. En *Xala*, recién casada, Oumi N’Doye, pasaba más días de los que le tocaban con su marido violando los turnos establecidos por las normas de la poligamia.: “Sans gêne, elle accompagnait El Hadji à toutes les festivités, même quand ce n’était pas ses *moomé*” (Sembène, 1973: 66). El fenómeno de la poligamia suscitó tanto interés en la sociedad africana y francesa de finales de la década de los 60, que Pierre Desgraupes, director de la ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française) en aquel entonces, encargó a Sembène un trabajo sobre esta temática. El documental, *Traumatisme de la femme face à la polygamie* fue realizado en 1969 en este marco.

Hoy en día en las sociedades africanas, las generaciones más jóvenes, sobre todo, la juventud femenina, rechazan abiertamente la poligamia. En cambio, las mujeres tradicionales siguen aceptándola, aunque, cada vez más, hay entre ellas quienes empiezan a cuestionarla. En cuanto a los hombres, en su gran mayoría gozan de las ventajas de la poligamia, pero algunos como El Hadji Abdou Kader Bèye, acaban tomando consciencia de que el matrimonio polígamo no es siempre beneficioso para el marido. La quiebra de su negocio

radica en el insostenible tren de vida que intentaba llevar. Además de hipotecar tres chalets de alto standing para sus tres esposas, El Hadji tenía que hacer frente a los gastos de estas casas y a los de manutención de una familia numerosa que asciende a quince personas, tres esposas y una docena de hijos.

A lo largo de sus novelas y películas, la lucha de Sembène contra la poligamia es un leitmotiv por lo que es un fenómeno que ha suscitado en él una gran preocupación al igual que la mutilación genital femenina a la que dedicó exclusivamente su última película, *Moolaadé*. En este largometraje, su protagonista Collé Ardo lucha contra viento y marea para acabar con la mutilación genital femenina en su comunidad. En esta lucha empieza por acoger y conceder la protección (el moolaadé) a cuatro de las niñas que acaban de escapar del rito de la ablación del clítoris (la salindé). Desde la mañana en la que Collé Ardo acoge a estas fugitivas, no se separa de ellas, excepto cuando tiene que acudir a la citación del consejo de sabios para declarar y acabar condenada a la flagelación. En todas las secuencias, vemos a las cuatro niñas pegadas a Collé.



SECUENCIA [04:29-05:14] - SECUENCIA [08:50-09:35] - SECUENCIA [14:54-15:17]

Para poner fin a la mutilación genital femenina, Collé Ardo se arma de valor. De hecho, no cede ante la presión del consejo de sabios, tampoco se deja intimidar por las mutiladoras cuya responsable, tras intentar, en vano, recuperar a las niñas fugadas le lanza la siguiente advertencia: “Tu es dangereuse, je vais anéantir ta force”, [22:20-22:25]. Ante la amenaza de la decana de las mutiladoras con acabar con su rebelión, Collé Ardo, no se doblega, sino que, al contrario, le imputa la muerte de sus dos hijas y su parto por cesárea, a consecuencia de la mutilación a las que somete a todas las niñas del pueblo: “C’est vrai tu m’as excisée et cousue deux fois. Tu m’as cousue deux fois et enterré mes deux enfants. A la naissance de Amsatou, la doctresse m’a déchirée jusque-là pour la faire sortir” [20 :42-20 :53], le dice Collé Ardo para acabar enseñándole la cicatriz de su cesárea.



SECUENCIA [20:15-21:00]

Por último, subrayar que a Collé Ardo, le hizo falta tener argumentos sólidos con respecto a la mutilación genital femenina para desmontar por completo el falso discurso que hasta ahora, han utilizado los miembros del consejo de sabios para justificar esta práctica anticuada. Según ellos, la mutilación genital femenina es una recomendación del islam. Una teoría totalmente falsa como bien lo demuestra Collé Ardo dejando sin argumentos a un consejo que no tiene más remedio que constatar que ha llegado el fin de una práctica mediante la cual sometían a las mujeres y controlaban su sexualidad.

En el continente africano, hay cada vez más mujeres como Collé Ardo que se dedican a combatir sin tregua la mutilación genital femenina. De hecho, en todos sus rincones, muchas son las mujeres que llevan luchando en primera línea por la erradicación de la MGF desde la década de los 60. En 2003, Stella Obasanjo, casada con el expresidente de Nigeria Olusegun Obasanjo, propuso a Naciones Unidas que estableciese un Día Internacional de la Tolerancia Cero con la Mutilación Genital Femenina, que desde entonces se celebra cada 6 de febrero. La resolución de Naciones Unidas que prohíbe la práctica de la MGF, aprobada por unanimidad el 20 de diciembre de 2012, fue impulsada por africanas en un llamamiento conjunto hecho desde Senegal por representantes de 27 países africanos. En los países africanos con mayor prevalencia de la MGF como Somalia, Kenia y Etiopía, las mujeres han formado grandes coaliciones con el fin de recuperar el control sobre sus cuerpos, en ocasiones pagando el precio de la descalificación social. En efecto en el caso de Kenia, la prevalencia de la ablación ha descendido considerablemente entre la etnia *massai*, pero la lucha por la liberación de las mujeres todavía está en sus inicios. No obstante, el país es considerado un líder en la batalla contra la mutilación genital femenina en el África subsahariana. Actualmente las autoridades kenianas han aprobado dos grandes leyes para luchar contra las

MGF. La última, aprobada en 2011, prevé hasta tres años de cárcel para quienes practiquen la ablación, así como castigos para quienes discriminen a las mujeres no mutiladas. Ese mismo año se creó una comisión gubernamental contra la mutilación genital femenina y, desde 2014, una unidad fiscal nacional investiga casos en todo el país. Aunque en muchas etnias africanas, se relaciona la MGF con el islam, en realidad, tal como lo demuestra Sembène Ousmane a través de la protagonista de su película *Moolaadé*, su conexión con el islam es un falso mito, tal vez el más extendido de los estereotipos acerca de esta práctica.

Volviendo a la película, tras la muerte de tres niñas de la aldea, dos por tirarse en un pozo para no ser mutiladas y la otra a consecuencia de una infección generalizada, Collé Ardo decide abolir definitivamente la MGF. Primero moviliza a todas las mujeres del pueblo. En segundo lugar, obliga a las mutiladoras a renunciar públicamente a su trabajo entregando las herramientas con las que hasta ahora han cortado a las mujeres. Por último, Collé Ardo se encara con el consejo de sabios que vincula la MGF con el islam alegando que es una de sus recomendaciones. “Sache que la purification est un héritage édicté par l’islam”, le dice uno de sus miembros. Para Collé esta teoría es una gan falacia y así lo demuestra en su réplica: “La purification n’est pas une exigence de l’islam. C’est le grand imam qui l’a dit à la radio. Chaque année des milliers de femmes vont en pèlerinage à la Mecque. Toutes ne sont pas excisées.” Con estas palabras, Collé y sus compañeras dan por abolida la mutilación genital femenina en su comunidad. Con cánticos y bailes celebran el fin de una práctica milenaria y bárbara que las sometía a los hombres y ponía en riesgo su salud.



SECUENCIA [1:50:18-1:55:50]

Además de su lucha contra la poligamia y la mutilación genital femenina, prácticas denigrantes y discriminatorias contra la mujer africana, la obra de Sembène Ousmane, es una continua promoción de su emancipación y de su empoderamiento. Por este compromiso con la causa de la mujer africana, el escritor y cineasta senegalés ha sido tildado en varias ocasiones de feminista, algo que nunca reconoció abiertamente, aunque tampoco lo desmintió. Una de las razones por las que, algunos críticos consideran que Sembène es un artista feminista, radica en el hecho de que, en sus novelas y películas, las mujeres ocupan un lugar

preferente. Sus textos están repletos de heroínas. Diouana, Fat Kiné, Penda, Rama, Collé Ardo son unas de ellas y muestra la misma entereza y determinación para superar toda clase de obstáculo en el camino hacia su emancipación.

4.2.2.2. La promoción de la emancipación y el empoderamiento de la mujer africana

Ninguna sociedad puede emanciparse sana y armoniosamente o cambiar de conciencia sin la participación real de las mujeres en la vida socio-cultural, político-económica e intelectual. Sembène es uno de los primeros intelectuales africanos en integrar esta idea en la mayoría de sus obras en las que dedica buena parte a reivindicar para las mujeres africanas los mismos derechos y obligaciones que los hombres. A través de estas obras, Sembène apuesta por la educación que un instrumento imprescindible para suscitar la toma de conciencia de la mujer africana y su independencia del hombre. De hecho, todos sus personajes femeninos con un nivel medio alto de estudios, se niegan a asumir el papel subalterno que se suele asigna a la mujer en la sociedad africana. En sus obras *Faat Kiné* y *Le dernier de l'empire* y a través de sus respectivos personajes femeninos, Fat Kiné y Madjiguène, Sembène muestra cómo la emancipación y el empoderamiento de la mujer africana pasa por una educación de base y una independencia económica. Ambos personajes destacan por mantener relaciones de igualdad con los hombres de su entorno gracias a su nivel educativo y a su poder adquisitivo. Son mujeres formadas, por lo tanto, concienciadas y económicamente independientes. Fat Kiné es dueña y gerente de una gasolinera mientras que Madjiguène es secretaria ejecutiva de una empresa.

En el caso de Fat Kiné, aunque en algunas secuencias aparece sometida por su padre y los dos padres de sus dos hijos, consigue librarse de esta situación de sumisión en la que estuvo atrapada durante muchos años y acaba dominando a todos los hombres que la rodean tanto en el ámbito profesional como personal. En su gasolinera, tiene a tres empleados, todos hombres, trabajando bajo sus órdenes. Como empresaria precavida, Fat Kiné rechaza la petición de préstamo de Alpha, propietario de otra gasolinera y se mofa del director del banco que se le declara.

Fat Kiné es también una mujer sexualmente liberada. No tiene ningún reparo en reconocer públicamente a la mujer de su amante que paga a su marido para satisfacer sus necesidades sexuales: “Si j'ai besoin de sexe, je le paye ton mari. Ton mari est mon gigolo” [07:05-07:07]. Habla sin tapujos de sexo y recomienda a una de sus amigas recién casada con un polígamo usar preservativos para protegerse contra el sida: “Tu dois te protéger. Tu sais

que ton Madémba pratique l'inflation maritale. [...] Religieusement le sida n'a pas d'adeptes, il a des sujets. On ne s'en guérit pas." [03:29-03:48]

En un entorno socio-cultural en el que el sexo es un tema totalmente tabú, Fat Kiné vive su sexualidad con total libertad. En la última secuencia de la película, se ve cómo íntima con uno de sus amantes bajo a la mirada de sus hijos y de sus amigos. Sin embargo, el último plano de la película, muestra a una Kiné excitada y a punto de pasar una noche apasionante con Jean.

Junto con Fat Kiné, Sembène da a conocer otro perfil de mujer emancipada. Se trata del personaje de Madjiguène en *Le dernier de l'Empire*. Madjiguène es un ejemplo de mujer africana adelantada a su época si nos atenemos a estas palabras que le dedica el narrador:

Madjiguène Ndoye exerçait le métier de secrétaire de direction, dans une société d'économie mixte. Agée de trente-deux ans, elle portait pleinement son âge. Elle avait divorcé de son premier mari, un cadre du nom de Atoumane Diop. Elle connaissait bien les gens de la classe dirigeante pour y avoir fait escale pendant son septennat matrimonial. Elle vivait en union libre avec Kad. Ce dernier, en retour, lui payait son courage social par la fidélité. (Sembène, 1981: 219-220).

En una sociedad donde el matrimonio sigue siendo la unidad básica, una mujer que elige vivir en el concubinato se convierte en el blanco fácil de su franja más conservadora representada en este caso por Dja Umrel, una defensora a ultranza de los valores tradicionales. Ante el incremento de las parejas jóvenes que descartan casarse, no puede contener su preocupación por lo que pregunta a Kad, el compañero sentimental de Madjiguène: "Que va devenir l'Afrique si le mariage n'existe plus?", antes de sentenciar: "L'institution du mariage est une garantie pour toute la société." (Sembène, 1981: 231). Kad, discrepa con el punto de vista de Dja Umrel y le desmonta el argumento:

Les gens contracteront des unions pour la morale religieuse ou communautaire. Cette tradition existera toujours. C'est comme les religions. Mais...des gens vivront en marge de ces institutions, surtout dans nos villes. Cela ne signifie pas qu'ils sont des asociaux ou des immoraux. (Sembène, 1981:232-233).

En boca de este joven y comprometido periodista, Sembène pone de manifiesto el cambio que se está produciendo en la sociedad senegalesa, liderada por su juventud y particularmente por mujeres como Fat Kiné y Madjiguène. Si estos dos personajes femeninos destacan en los relatos *Faat Kiné* y *Le dernier de l'Empire*, por ser mujeres emancipadas y sexualmente liberadas y que no tienen nada que envidiar a los hombres, en *Les bouts de bois de Dieu*, Sembène nos presenta a otro perfil de mujeres africanas a través de Penda, Maimouna, Dieynaba, Niakoro, Ramatoulaye, Mame Sofi, Houdia Mbaye, etc. Son todas

heroínas. Gracias a su valentía y capacidad han demostrado estar a la altura de los hombres y en varias ocasiones superarándoles en los momentos más cruciales. Sin su implicación en la huelga de los ferroviarios del Dakar-Níger, sus reivindicaciones no hubieran sido atendidas por una administración colonial que desde un principio se mostró inflexible con los huelguistas. Su contribución en el éxito del movimiento obrero es inestimable.

Desde el principio de la huelga se ponen en la retaguardia de la lucha. En Thiès donde estallan los primeros altercados con las fuerzas de seguridad del régimen colonial, las mujeres ocupan la primera línea de la batalla campal:

Alors les soldats chargèrent, La mêlée fut immédiate : coups de godasses dans les tibias, bombes lacrymogènes. Les cris de rage, de colère, de douleur, faisaient une seule clameur qui montait dans le ciel du matin. La foule reculait, se scindait en tronçons terrifiés, se regroupait, oscillait, vacillait, reculait encore. Dieynaba la marchande avait ameuté les femmes du marché. Telles des amazones, elles arrivèrent à la rescousse, armées de bâtons, de barres de fer, de bouteilles. (Sembène, 1960 : 49).

Mientras huyen algunos huelguistas como es el caso de Bachirou: “Dans sa course, Bachirou se heurta à Dieynaba la marchande.” (Sembène, 1960: 50), lideradas por Ramatoulaye, las mujeres de Thiès se enfrentan a los antidisturbios. Su valentía contrasta con la cobardía de hombres como Bachirou cuya actitud desertora recrimina Dieynaba: “Où vas-tu, poltron? dit-elle en lui tendant un caillou.” (Sembène, 1960: 50).

En *Les bouts de bois de Dieu*, las mujeres han demostrado su carisma por encima de la mayoría de los líderes sindicales. En Thiès, Lahbib, el responsable de la sección sindical local confiesa a Penda su incapacidad de llevar a cabo el reparto de las ayudas destinadas a las familias de los huelguistas para paliar la situación de hambruna que atraviesan:

Nous avons commencé ainsi, il s'en est suivi des disputes et nous avons craint que les femmes en faisant pression sur leurs maris ne les incitent à reprendre le travail. C'est pourquoi nous avons décidé de donner les rations directement aux femmes. (Sembène, 1960: 222).

Ante el temor a que algunos huelguistas, sobre todo, los polígamos, abandonen la lucha, presionados por unas esposas hambrientas y descontentas con la forma cómo se reparten las ayudas, Lahbib encomienda a Penda esta tarea nada fácil. De hecho, algunas de las mujeres rechazan ser atendidas por la nueva encargada. Es el caso de Awa quien al ver que tiene que recibir su ración de arroz de manos Penda, reacciona así: “Tu crois que j'ai

l'habitude de me faire servir par une *piting*." (Sembène, 1960: 223), haciendo alusión a su condición de prostituta.

Al poco tiempo de encabezar el reparto de alimentos, Penda demuestra estar a altura de la responsabilidad que le ha asignado el sindicato:

Désormais, deux fois par semaine, Penda officiait, flanquée des deux autres femmes, une plus âgée qu'elle, l'autre toute jeune et très riuse. La distribution se faisait en plein air. Les trois femmes étaient alignées derrière une table, une pinte d'un kilo à la main, elles prenaient le riz dans ses sacs placés derrière elles et le versaient dans des récipients qu'on leur présentait. (Sembène, 1960: 222-223).

Además de demostrar que ser más capacitada que la mayoría de los militantes para sortear los problemas que afectan su lucha, Penda es una mujer que se hace respetar por todo el mundo. Awa es una de las víctimas de esta fuerza de carácter. Tras escucharla por segunda vez intentar desacreditarla públicamente tachándola de prostituta: "Je ne parle pas avec les couche-toi-là!" (Sembène, 1960 : 224), Penda decide poner fin a esta campaña de desprestigio : "Avant que les hommes aient pu intervenir, Awa hurlait comme une truie qu'on égorge. D'un bon Penda s'était jetée sur elle et la tenant du cou lui crachait en pleine figure. Lahbib et Boubacar eurent toutes les peines du monde à les séparer." (Sembène, 1960: 224).

En el seno del sindicato, también se había ganado el respeto de sus compañeros, prueba de ello, el desencuentro que tuvo que uno de ellos: "Elle tenait tête aux femmes et se faisait respecter des hommes. Un jour qu'au syndicat où elle venait assez souvent et se rendait utile, un ouvrier lui avait maladroitement touché les fesses, elle le gifla publiquement ce qui ne s'était jamais vu dans le pays. (Sembène, 1960: 224). Además de su valentía y fuerza de carácter, Penda destaca por ser una líder cuyo carisma supera de lejos al de los responsables sindicales. Junto con Ibrahima Bakayoko y Lahbib, el "alma" y el "cerebro" del movimiento obrero, Penda toma la palabra en la asamblea informativa convocada a raíz del fallido encuentro entre sindicato y patronal, algo totalmente insólito según relata el narrador: "De mémoire d'homme c'était la première fois qu'une femme avait pris la parole en public à Thiès et les discussions allaient bon train." (Sembène, 1960: 289). Así pues, Penda rompe esta barrera invisible pero difícil de traspasar que separa las mujeres de los hombres en una sociedad basada en el patriarcado. En su turno de palabra, Penda manda el siguiente mensaje al público en general y a las mujeres en particular:

Je parle au nom de toutes, mais je ne suis que leur porte-parole. Pour nous cette grève, c'est la possibilité d'une vie meilleure. Hier nous riions ensemble, aujourd'hui nous pleurons avec nos enfants devant nos marmites où rien ne

bouillonne. Nous nous devons de garder la tête haute et ne pas céder. Et demain nous allons marcher jusqu'à N'dakarou [Dakar]. (Sembène, 1960: 288).

Aunque es la primera vez que la líder de las mujeres de Thiès habla públicamente, demuestra que es una gran oradora. En un discurso breve pero contundente y convincente consigue que las mujeres tomen consciencia de sus miserables condiciones de vida y decidan sumarse a la marcha que sale pocas horas después rumbo a Dakar. Contrariamente a Ibrahima Bakayoko quien apoya la iniciativa de Penda, Daouda, secretario de la sección sindical de Dakar, está en contra al creer que las mujeres son capaces de llevar a la práctica una decisión que han tomado de forma emotiva: “Je ne suis pas pour que les femmes partent. Qu'elles nous soutiennent, c'est normal ; une femme doit aider son mari, mais de là à faire la route de Dakar...Je vote contre. C'est la chaleur ou la colère qui leur monte la tête !” (Sembène, 1960: 289).

Contra todo pronóstico, la convocatoria de Penda congrega a un inestimable número de mujeres. Para hacerse una idea del elevado número de mujeres que han secundado la marcha, hay que basta con fijarse en el ambiente que reina entre las caminantes y que el narrador refleja en este pasaje:

Depuis qu'elles étaient sorties de Thiès, les femmes n'avaient cessé de chanter. Aussitôt qu'un groupe laissait mourir le refrain, un autre le reprenait, puis, de nouveaux couplets étaient nés, comme ça, au hasard de l'inspiration, une parole en amenant une autre qui trouvait à son tour son rythme et sa place. Personne ne savait plus très bien où commençait le chant ni s'il finirait jamais. Il s'enroulait sur lui-même comme un serpent. Il était long comme une vie. (Sembène, 1960 : 296).

Pese a la adversidad de las condiciones climáticas : “La route était trop étroite. [...] Les unes marchaient dans la poussière, les autres dans l'herbe sèche. [...]. Le soleil tapait dur dans leur dos.” (Sembène, 1960 : 296) y a la represión policial en las periferias de Dakar, “Des crosses se levèrent auxquelles répondèrent des bâtons et des pierres. Les tirailleurs s'affolèrent, des coups de feu claquèrent, deux corps tombèrent.” (Sembène, 1960: 313), las mujeres de Thiès culminan su marcha en la sede de la sección sindical local, en realizando, así pues, una gran proeza. Para la población de la capital son verdaderas heroínas por lo que las reciben con todos los honores:

Peu après le pont, à hauteur du passage à niveau se tenait le comité de réception dont faisaient partie les deux inséparables, Mame Sofi et Bineta. Il y avait aussi Deune, Arona, Idrissa qui semblait loucher davantage et Bakayoko reconnaissable à son maka. Accrochée à son bras, une vieille, très vieille s'agitait et bavardait. [...]. Vois,

dit-elle, ce pagne est plus vieux que moi, je le tiens de ma mère qui le tient de sa grand-mère [...] Il faut bien les recevoir, ces femmes, du temps de ma grand-mère, quand on voulait honorer quelqu'un qui arrivait, on étendait sur son passage des tissus précieux ! (Sembène, 1960: 326-327).

La marcha de las mujeres de Thiès ha sido un punto de inflexión en la huelga. No sólo es un acto de concientización de la opinión pública sobre la opresión y explotación a las que está sometida por el régimen colonial sino también de presión sobre las autoridades para que reconsideren sus posturas con respecto a las reivindicaciones de los ferroviarios. Con esta marcha, las mujeres demuestran una vez más que son tan capacitadas como los hombres y que ante las situaciones más adversas mientras ellos se resignan, ellas buscan alternativas.

En las tres principales ciudades que albergan las secciones sindicales de los ferroviarios, Thiès, Dakar y Bamako, las mujeres están jugando un papel central en la huelga. Si en Thiès son lideradas por Dieynaba y Penda, en la capital, Ramatoulaye y Mame Sofi son sus caras más visibles. Al igual que Dieynaba, Ramatoulaye moviliza a las mujeres de su barrio para impedir que la policía que proceda a su detención tras ser denunciada por su hermano, El Hadji Mabigué. Así celebran la derrota que acaban de infligir a las fuerzas de seguridad:

Après le départ des policiers, la foule qui s'était assemblée autour de la concession dans les cours mêmes, commença de refluer par vagues successives vers le champ de course car le soir tombait. Pourtant les femmes ne se calmaient pas, enhardies et encore grisées par leur victoire, elles avaient formé de petits groupes et, armées de leurs bouteilles remplies de sables, patrouillaient les rues avoisinantes. Dès qu'un homme se présentait il était aussi entouré. (Sembène, 1960 : 176).

Al igual que sus compañeras de Thiès, las mujeres Dakar demuestran su capacidad de movilización. De hecho, a raíz de la denuncia de su hermano, Ramatoulaye es detenida por la policía de Medina. Para exigir su liberación, sus compañeras desafían las autoridades coloniales organizando una marcha que sale de su barrio y culmina a las dependencias de la comisaría donde se concentran:

Ainsi se forma une curieuse procession. En tête marchaient les deux représentants de l'autorité encadrant Ramatoulaye, derrière venaient N'Dèye Touti, les poings toujours serrés par la colère, et Houdia M'Baye qui peinait en avançant car elle avait été durement éprouvée la nuit précédente ; suivant le long cortège des femmes encadrées par une doublé file de miliciens et de gendarmes, auquel, à chaque coin de rue, venaient se joindre de nouveaux groupes. (Sembène, 1960: 189-190).

Entre las heroínas de Dakar que luchan contra la opresión del régimen colonial, destaca Mame Sofi. Al sospechar que, ante la dureza de la huelga, su marido puede plantearse abandonar la lucha, le manda este mensaje: “Si tu reprends le travail avant les autres, je te coupe ce qui fait de toi un homme.” (Sembène, 1960: 87). Ante la penuria de agua que asola los hogares de los huelguistas, tira de maña y coraje para solventar el problema del suministro. Después de que el vendedor de agua le rellene la tinaja, principal fuente de su familia, Mame Sofi le dice: “J’habite ici, donc tu me trouveras. Et puis, si je ne te paye pas dans ce monde, je te payerai dans l’autre avant d’entrer au paradis. Le marchand d’eau était complètement désamparé.” (Sembène, 1960: 97). Pese a no tener dinero, consigue que su familia no sufra el corte de agua, una medida disuasoria con la que la administración colonial pretendía acabar con la huelga.

Aunque es obvio que en Thiès y Dakar, la implicación de las mujeres en la huelga ha sido más significativa que la de las de Bamako, no hay que perder de vista el papel desempeñado por Niakoro y Ad’jibid’ji en el seno de la sección sindical de esta localidad. Desde el comienzo de la huelga, Niakoro, se mostró escéptica en cuanto a la capacidad de los líderes a hacer frente al régimen colonial: “Ne crois-tu pas que ces enfants se trompent?” (Sembène, 1960: 29), preguntaba a su hermano Fa Keïta. Sin embargo, no dudó en salir a defenderle cuando acudieron las milicias coloniales a detenerle, poniendo en peligro su vida:

En cuanto a Ad’jibid’ji su estrecho vínculo con los líderes sindicales locales le ha valido el apodo de “la *soungounotu* du syndicat” (la muchacha del sindicato), (Sembène, 1960: 22). No solo asiste a todas las asambleas, sino que es través de ella que los líderes locales se enteran de la evolución de la huelga gracias a las misivas que intercambia con Ibrahima Bakayoko, líder carismático de los ferroviarios, ausente de la ciudad desde el comienzo de la lucha.

A lo largo de toda la huelga, las mujeres de Thiès, Dakar y Bamako, no han escatimado en esfuerzos y sacrificios para conseguir la satisfacción total de las reivindicaciones de los ferroviarios del Dakar-Níger. De hecho, son ellas las que han pagado el más alto tributo de la huelga. Algunas de ellas con sus propias vidas. En Bamako, Niakoro muere en manos de las milicias coloniales en estas circunstancias:

Niakoro-la-vieille se rua sur les policiers, mais un violent coup de coude en pleine poitrine la laisse sans soufflé. Elle s’adossa au mur, les yeux grands ouverts, haletante. [...] Mamadou Keïta essaya lui aussi de se libérer, mais il futa rapidement entraîné et bientôt il ne resta plus dans le sombre couloir qu’Ad’jibid’ji inanimé et

Niakoro dont le vieux corps glissait peu à peu vers le sol comme un sac qui se vide.
(Sembène, 1960: 164-165).

Mientras la madre del líder de la huelga muere como consecuencias de una violenta intervención de las milicias coloniales durante la detención de su hermano y veterano de los ferroviarios de la sección sindical de Bamako, en Dakar, Penda cae bajo las balas del ejército colonial que intentaba reprimir la marcha de las mujeres de Thiès: “Les tirailleurs s’affolèrent, des coups de feu claquèrent, deux corps tombèrent, Samba N’Doulougou et Penda” (Sembène, 1960: 313). En la capital se registra otra víctima mortal entre las mujeres. Se trata de Houdia M’Baye. Muere a la puerta de la comisaría de policía de Medina como consecuencia de las bombas de agua utilizadas por los bomberos para dispersar la sentada de las mujeres de Dakar que protestan contra la detención de una de sus compañeras. Así relata el narrador las duras circunstancias de su muerte:

Seules Mame Sofi et Houdia M’Baye n’avaient pas bougé. Les jets furent dirigés sur elles. Mame Sofi reçut le choc en plein sur sa forte poitrine, vivement elle se laissa tomber en Avant, la tête entre les genoux, serrant les chevilles à pleines mains, n’offrant plus au choc de l’eau que son crâne et ses robustes épaules. Houdia M’Baye n’eut pas la même présence d’esprit et le jet l’atteignit au visage et, tel le coup de poing d’un géant, lui rejeta la tête en arrière. Elle ouvrit la bouche pour crier, l’eau s’y engouffra. Dans le giclement brutal on n’entendit pas le petit bruit dérisoire des cartilages brisés. Houdia M’Baye battit des bras comme pour s’accrocher à l’air ainsi que font les noyés, puis ses mains s’agrippèrent à sa camisole qu’elles déchirèrent, elle tomba sur le côté à moitié nue, ses maigres seins semblables à des gourdes oubliées au soleil pendant la saison chaude. (Sembène, 1960: 193-194).

Aunque las tres muertes son duras, la de Houdia resulta más impactante para los lectores debido a la agonía que sufrió antes de morir. Más allá de su heroísmo, Penda, Houdia M’Baye y Niakoro en cierta medida, son verdaderas mártires. Mueren en defensa de su pueblo contra la opresión y explotación del régimen colonial.

A lo largo de la obra de Sembène, los personajes femeninos como Penda en *Les bouts de bois de Dieu*, Madjiguène en *Le dernier de l’empire*, Fat Kiné en *Faat Kiné*, etc., han revelado que las mujeres africanas son iguales de aptas que los hombres para hacer frente a los problemas que afectan al conjunto de la sociedad.

Sin lugar a duda la obra del escritor y cineasta senegalés ha contribuido en los cambios sociales surgidos en el continente y liderados por la mujer africana a lo largo de estas

dos últimas décadas. Estos cambios se han producido en sectores clave para el desarrollo de África, como el político y el económico, entre otros.

En el caso de en Senegal, desde mayo de 2010, el poder legislativo aprobó la ley de paridad por lo que desde entonces se colocó a la vanguardia en políticas dirigidas a garantizar la presencia de las mujeres en los principales espacios de decisión. Sin embargo, habría que esperar hasta el 1 de julio de 2012 fecha de las primeras elecciones legislativas para ver su impacto en el tablero político del país. Estos comicios fueron históricos no por la tasa de participación que fue baja, un 33% sino porque era la primera vez, que los partidos políticos estaban obligados a respetar la ley de paridad. Es decir que sus candidaturas debían alternar hombres y mujeres, por lo que el Parlamento que saldría de las urnas debería tener una representación femenina que se acercaría al 50%.

Cabe recordar cómo surgió este cambio irreversible en la sociedad senegalesa. Todo empezó allá por el año 2005. En aquel entonces, El COSEF (Consejo Senegalés de Mujeres) abrió el debate sobre la necesidad de contar con una ley de paridad que potenciara el acceso de las mujeres al Parlamento, al Senado y a las colectividades locales, tradicionalmente reservados para hombres. El referente de entonces era Francia, donde ya existía una ley similar. Sin embargo, la ex metrópoli sólo contempla sanciones en el caso de que dicha norma no se respete y las senegalesas querían ir más allá, fijando la paridad como condición indispensable para presentarse a las elecciones.

Con el apoyo de otros 28 colectivos de mujeres y 25 organizaciones de la sociedad civil, la plataforma impulsora de la iniciativa y conocida como movimiento 50/50 empezó a cobrar fuerza. En 2006 la iniciativa llegó al Parlamento, pero el gran día fue el 23 de marzo de 2007. Miles de mujeres vestidas de blanco protagonizaron una gran marcha que logró entregar en mano al entonces presidente de la República, Abdoulaye Wade, el proyecto de ley. Y *Gorgui*, como se le conoce en Senegal, decidió arrimar el hombro y sumarse a la idea. Ya no había marcha atrás.

Como era de esperar la iniciativa encontró resistencias. Muchos hombres criticaron a sus impulsoras y lo siguen haciendo porque sabían que iba a ser el fin de sus privilegios políticos. El colectivo de imanes de Guédiawaye, un barrio popular a las afueras de Dakar, sentenció que el Parlamento que saldría de esta reforma iba a ser el más mediocre del mundo. Pero el proceso siguió adelante. Se sumaron sindicatos, los movimientos de mujeres de los partidos políticos, medios de comunicación... El ambiente era, sin duda, propicio. La ley superó con éxito todo el trámite parlamentario y se votó el 14 de mayo de 2010 con una amplísima mayoría gracias a la implicación personal de Abdoulaye Wade, presidente del país

en aquel entonces y el apoyo de su partido, el PDS, (Partido Democrático Senegalés), entonces mayoritario en ambas cámaras. Aquel fue un día histórico, pero la primera gran prueba de fuego llegó con las elecciones legislativas del domingo 1 de julio de 2012.

Aunque a raíz de estos comicios se acercó a la paridad con 64 diputadas del total de los 150 que conforman la Asamblea nacional senegalesa, sea un 44,6 %, una cifra que se duplicó con respecto a las 33 de la legislatura anterior. Sin embargo, la representación femenina no será del 50% debido al propio sistema electoral senegalés. De los 150 diputados, 90 son elegidos en una candidatura nacional, una modalidad en la que hay prácticamente paridad. Sin embargo, los 60 restantes se escogen en los 45 departamentos que existen en el país. Y de 12 de ellos sólo sale un diputado, casi siempre un hombre.

El objetivo de las impulsoras de la ley, no era solamente implantar la equidad de sexos en la Asamblea nacional sino también en el Senado y las colectividades locales (consejos rurales, regionales y municipales), extremos también contemplados en la disposición. Con el fin de velar por el cumplimiento de la normativa, en colaboración con la ONG española Asamblea de Cooperación por la Paz (ACPP), el COSEF puso en marcha un proyecto de acompañamiento de la ley de paridad, iniciativa que incluye estudios, formación a las candidatas y ahora diputadas y elaboración de un diagnóstico con los retos que surgen a partir de ahora y de un manual de Buenas Prácticas.

Con esta ley de paridad, Senegal entró en una selecta élite de países en los que la representación de la mujer en las instituciones electivas ronda el 50%. El ranking está encabezado por otro país africano, Ruanda (56% de mujeres en el Parlamento), aunque allí las circunstancias fueron otras. El genocidio de 1994 marcó un punto de inflexión, pues muchos hombres fueron asesinados, encarcelados o tuvieron que huir. Según ONU Mujeres, la situación era similar a la de Europa tras la Segunda Guerra Mundial, en la que muchas mujeres ocuparon cargos de representación. Ruanda estableció una reserva de escaños del 30% y un sistema proporcional de representación. Otros países africanos, como Tanzania y Uganda, también hacen reserva de escaños, aunque entre todos destaca Sudáfrica con un 44,5% de mujeres en su Parlamento.

Mucho antes de la aprobación de la ley de paridad, el gobierno senegalés bajo el mandato del presidente Abdoulaye Wade ya había dado un paso en el camino hacia la ocupación por la mujer de altos cargos en las instituciones del país. Un año después de ser elegido tercer presidente del Senegal independiente en abril del 2000, Abdoulaye Wade, nombró a Mame Madior Boye primera ministra del país, haciendo de ella, la primera mujer en la historia política del continente en ocupar este puesto. Poco más de una década más tarde, en

septiembre de 2013, su sucesor, Macky Sall, presidente del país desde abril de 2012, le siguió el paso nombrando a Aminata Touré más conocida como Mimi, jefa del gobierno.

Asimismo, el continente cuenta con dos mujeres jefas de Estado, Ellen Johnson-Sirleaf (Liberia) y Joyce Banda (Malawi). La primera accedió al poder desde enero de 2006, tras derrotar a su rival, el exjugador de fútbol, Georges Weah. Sin embargo, la segunda se hizo con la jefatura de su país de abril de 2012 a mayo de 2014 en sustitución al presidente electo Bingu wa Mutharika tras su fallecimiento. En el resto del planeta, la situación no es mucho mejor. Según el PNUD a comienzos de 2011 las mujeres ocupaban el 19,3% de los escaños del mundo, la cifra más alta nunca alcanzada, pero aún muy lejos de la paridad.

En el ámbito económico, las mujeres africanas constituyen una pieza fundamental en el desarrollo del continente. Según datos del FMI, citados en el blog, *África no es un país* del periódico, El País, con fecha de publicación del 11 de enero de 2016, en África subsahariana las mujeres constituyen el 40% de la mano de obra no agrícola y el 50% de los trabajadores por cuenta propia. Según la misma fuente, la economía africana es un territorio eminentemente femenino. Sobre todo, la informal, que es la que suele quedarse fuera de las estadísticas y también la mayoritaria.

Como Fat Kiné, la protagonista de la penúltima película de Sembène, el continente africano cuenta con un elevado número de empresarias y emprendedoras. Según los datos recogidos en este blog y procedentes del índice de Género de Emprendimiento y Desarrollo (GEDI, en sus siglas en inglés), Sudáfrica encabeza el ranking de los países africanos con una mayor tasa de emprendedoras (44%), seguido de Botswana (36%), Nigeria (32%), Zambia (29%), Angola (26%), Ghana (25%) y Etiopía (21%).

En la lucha por la paz en el continente africano, las mujeres han desempeñado un papel fundamental. Al igual que Penda en *Les bouts de bois de Dieu*, muchas son las mujeres africanas que optaron por solucionar de forma pacífica los conflictos más sangrientos que se vivieron el continente. De hecho, por esta labor pacificadora, tres de ellas fueron galardonadas en 2011 con el prestigioso Premio Nobel de la Paz. Son las liberianas Ellen Johnson-Sirleaf, Leymah Roberta Gbowee y la yemení Tawakhul Karman. Destacaron en la lucha no violenta por la seguridad de las mujeres y sus derechos a participar plenamente en las tareas de pacificación.

Antes de ocupar la presidencia de su país desde 2006, Ellen Johnson-Sirleaf, fue conocida por haber contribuido a poner fin al conflicto armado en Liberia y a la caída del anterior presidente, el dictador Charles Taylor, al que la Corte Penal Internacional procesó y condenó a cadena perpetua por crímenes contra la Humanidad. Leymah Roberta Gbowee, de

39 años, es una activista conocida por haber creado el movimiento pacifista que logró poner fin a la segunda guerra civil en Liberia en 2003, lo que posibilitó la elección democrática de su compatriota Ellen Johnson-Sirleaf. Por su parte, Tawakkul Karman, es una política yemení y activista pro derechos humanos que lideraba en aquel entonces el grupo de Mujeres Periodistas Sin Cadenas, creado en 2005.

Sembène Ousmane entendió muy pronto que la liberación del continente africano de la opresión colonial y de los regímenes políticos que se sucedieron en él desde su independencia, pasa por la emancipación de la mujer y su asunción de responsabilidades en todos los sectores de la sociedad. También no perdió de vista que esta liberación pasa por una descolonización cultural del pueblo africano, sobre todo, de sus élites políticas y por la promoción de los valores culturales africanos, entre los cuales sus lenguas autóctonas.

4.2.2.4. La lucha contra la aculturación y la promoción de las lenguas nacionales

En la última década del colonialismo en África, nació un movimiento nacionalista a favor de la recuperación de las culturas, civilizaciones y lenguas africanas. El egiptólogo senegalés Cheikh Anta Diop fue uno de sus pioneros. En 1954 publicó *Nations nègres et culture*, una obra de alcance anticolonialista que echó por tierra todas las teorías de infravaloración y marginación de las lenguas africanas. Según el investigador senegalés, las lenguas africanas pueden y deben servir de vector de desarrollo para África dado que son capaces de transmitir el conocimiento y la ciencia.

Mediante traducciones y adaptaciones de una terminología científica demuestra que es posible traducir en wolof términos de matemáticas y de física. Para defender su tesis, Cheikh Anta Diop, tradujo en wolof la teoría de la relatividad de Einstein. En la misma lógica, un grupo de estudiantes senegaleses de la FEANF (Federación de Estudiantes del África Negra en Francia) y que compartía las mismas preocupaciones con Cheikh Anta Diop, publicó en 1959, *Ijjib wolof*, primer silabario wolof mientras se volcó en la producción poética y teatral en wolof. Aquella militancia a favor del wolof contribuyó en su promoción como lengua escrita y de expresión literaria. Sin embargo, las iniciativas tanto de Cheikh Anta Diop como de sus compatriotas estudiantes afincados en Francia toparon con un contexto político hostil.

Desde la independencia de Senegal en 1960 hasta 1971, el gobierno senegalés no supo poner en marcha una política lingüística coherente basada en la realidad multilingüe del país. De hecho, Léopold Sédar Senghor (1906-2001), primer presidente del Senegal independiente (1960-1981), miembro de la Academia francesa hasta su muerte, uno de los más renombrados

escritores y ensayistas de literatura africana de expresión francesa, destacó como un defensor incondicional del francés. Por consiguiente, optó por la promoción del francés en un momento en el que “menos del 15% de los senegaleses no lo dominaba mientras que entre un 65 % y un 80 % hablaban wolof” si nos atenemos a los datos que arroja el artículo del lingüista senegalés, Mamadou Cissé³². Incluso, Senghor llegó a erigir el uso del francés en acción política. Así pues, más de una década después de la independencia de Senegal, sus reformas lingüísticas han sido una copia de la política colonial por no decir su continuidad.

De hecho, hasta 1971, el sistema educativo senegalés no había integrado la enseñanza de los idiomas autóctonos. Tampoco había una voluntad real por parte del gobierno senegalés de introducir los idiomas locales en la enseñanza ni mucho menos en la vida pública y administrativa. Pese a la realidad plurilingüe del país, su primer presidente, optó por un país unilingüe imponiendo el uso del francés como lengua oficial, de enseñanza y de gestión administrativa.

Ante esta voluntad política de colocar el francés por encima de los idiomas autóctonos, varios intelectuales senegaleses, entre los cuales, Sembène Ousmane, pusieron en marcha una serie de iniciativas para contrarrestar lo que, a su parecer, era una aculturación de los pueblos africanos.

La lucha de Sembène contra la imposición del francés, radica en el estatus socio-político del que goza con respecto a los idiomas autóctonos y en el impacto negativo en el hablante senegalés. Pero antes de abordar los motivos por los que Sembène combate mediante su obra una política lingüística basada en exclusiva en la promoción del francés, cabe recordar cómo los africanos entraron en contacto con este idioma extranjero.

La implantación de la lengua francesa en África subsahariana se remonta a la segunda mitad del siglo XIX en concomitancia con la conquista militar, la colonización y la evangelización de una parte de África por los franceses y los belgas. Así pues, durante aproximadamente un siglo, la lengua francesa coexiste con las lenguas autóctonas africanas. La adquisición y la utilización del francés en África en general, en particular en Senegal derivan de una conjunción de acciones y políticas de la escuela y de la administración.

En Senegal, el francés es lengua oficial y coexiste con una veintena de idiomas autóctonos de los cuales seis tienen el estatus de lenguas nacionales: el wolof, el pular, el serer, el diola, el malinke y el soninke. Cada una de estas seis lenguas tiene una importancia

³² Mamadou, Cissé. “Langues, Etat et Société au Sénégal” in *Revue électronique internationale de sciences du langage*. Sudlangues n°5, Dakar-Fann (Sénégal).

demográfica y social para la población autóctona. Así el wolof, lengua de la etnia del mismo nombre se ha impuesto socialmente por ser hablado por la mayoría de los senegaleses, aunque el grupo étnico del que procede no representa una proporción mayoritaria de la población.

En su supervivencia al lado de las lenguas autóctonas, el francés cubre las funciones complementarias a las asumidas por estas últimas. En este sentido, es la lengua de la enseñanza por lo tanto de la transmisión de conocimientos científicos, y de la administración. Es lengua de erudición debido a que, en general la domina una clase social minoritaria y elitista. Por consiguiente, la política lingüística puesta en marcha por las autoridades políticas tanto coloniales como postcoloniales y basada exclusivamente en la enseñanza y el uso del francés como idioma oficial divide a la población senegalesa en dos grandes grupos sociales. Por un lado, una mayoría social analfabeta que no tiene la oportunidad de tener estudios en francés. Por otro una minoría de privilegiados formados en una escuela heredada del colonialismo. De este modo, sólo los ciudadanos senegaleses con un buen nivel de estudios en francés tienen acceso a las funciones públicas. En efecto, el francés representa un cierto peligro para la democracia senegalesa debido a que permite que el poder quede bajo el control de una minoría formada generalmente por la élite política. Así pues, la supremacía del francés contribuye a incrementar las desigualdades sociales y fomentar la exclusión socio-económica y política de la inmensa mayoría de los senegaleses.

Como ya lo mencionamos en líneas anteriores, Senegal es un país plurilingüe. Sin embargo, su única lengua oficial es el francés, lengua de la administración, de la enseñanza formal en todos sus tramos y de las relaciones internacionales. Según esta configuración, las lenguas autóctonas deben ser utilizadas para la comunicación de masa. Pese a este hecho lingüístico derivado de las políticas del Estado, hoy en día se observa una clara y rápida intrusión de las lenguas autóctonas en los ámbitos hasta ahora reservados al francés. El wolof es una de ellas.

Esta fortaleza lingüística de uno de los idiomas autóctonos más hablado en Senegal, es el resultado de la lucha que llevaron a cabo algunos intelectuales senegaleses cuyo objetivo era frenar la alienación cultural de buena parte de la que eran víctimas la élite política y los miembros de la administración pública, debido a la educación que recibieron en francés y cuya finalidad era una asimilación de los valores socioculturales de su antiguo colonizador desatendiendo totalmente los suyos.

En el marco de esta lucha contra la aculturación del pueblo senegalés, junto con el conocido lingüista Pathé Diagne, Sembène creó *Kàddu* (La voz), en 1972. Se trataba de un periódico redactado exclusivamente en wolof. Un año después publica *Xala*, una novela en la

que hace un llamamiento a los senegaleses para que hagan uso de sus idiomas maternos si no quieren caer en la alienación cultural de sus élites políticas que se decantan por hablar el francés en vez de las lenguas autóctonas.

En el relato, Arame es uno de los personajes de Sembène que enarbolan la defensa del wolof frente al francés. Así se refiere el narrador al activismo político de una joven que quería acabar con la colonización política y sobre todo cultural de su pueblo, promocionando el uso del wolof:

Cette fille avait grandi dans le tourbillon de la lutte pour l'indépendance, lorsque son père militait avec ses compères pour la liberté de tous. Elle avait participé aux batailles des rues, aux affichages nocturnes. Membre des associations démocratiques, entrée à l'université, avec l'évolution, elle faisait partie du groupe de langue wolof. (Sembène, 1973: 27-28)

La participación de Rama en el grupo de lengua wolof de la universidad, es una muestra de su lucha contra promoción y difusión de un idioma extranjero, el francés y en beneficio del wolof, una lengua autóctona hablada por la mayoría de la población. Para garantizar la supervivencia del wolof frente a la supremacía lingüística del francés, el grupo aprobó la siguiente la norma de funcionamiento: “Tout membre qui s'exprimait dans cette langue [le français] était passible d'une amende” (Sembène, 1973: 83). Entre los miembros del grupo, Rama destaca por su determinación a que se cumpla con esta norma y no duda en amonestar a los infractores como lo ha hecho con su novio, Pathé: “Tu es à l'amende! Tu m'as parlé français.” (Sembène, 1973:83).

En *Les bouts de bois de Dieu*, la anciana Fatou Wade se posiciona a favor del uso del wolof por la clase política para dirigirse a la población. Así lo manifiesta a Ibrahima Bakayoko tras escuchar al escuchar al diputado-alcalde de Dakar dirigirse al público en francés a lo largo de su turno de palabra en el mitin celebrado en el hipódromo de la capital: “Pourquoi ne parle-t-il pas en wolof comme tout le monde? [...] Je ne comprends rien à ce qu'il dit” (Sembène, 1960:334).

Contrariamente al gobernador y al diputado que le han precedido ante los micrófonos, Ibrahima Bakayoko habla al público en sus idiomas maternos. Primero, en wolof : “Je vous remercie tous de m'avoir donné la parole, dit-il en wolof.” (Sembène, 1960 : 336), luego en otros idiomas autóctonos y en francés : “Bakayoko répéta les dernières phrases en bambara, en toucouleur et en français.”. Al expresarse en los idiomas maternos del público, el líder de los ferroviarios hace que su mensaje llegue con claridad a sus destinatarios y así conseguir que las diferentes organizaciones sindicales presentes en el mitin tomen consciencia de las

malas condiciones laborales de la clase obrera en general y decidan sumarse a la causa convocando una huelga general. Por consiguiente, claudica la administración colonial que se ve obligada a satisfacer la totalidad de las reivindicaciones de los ferroviarios.

La pérdida de identidad cultural que afecta a buena parte de los senegaleses y que se debe a su contacto con la lengua y cultura francesas, es encarnada por Barthélémy, el primogénito del protagonista de la película *Guelwaar*. Con motivo de la muerte de su padre este inmigrante senegalés afincado en Francia regresa al país para asistir a los funerales. Ante la demora del comandante de la gendarmería en recuperar el cuerpo de su padre enterrado por error en un cementerio musulmán, Barthélémy se muestra impaciente y tilda de incompetente al gendarme lleva a cabo la investigación: “Monsieur le gendarme, mais dites-moi, qu’est-ce que cette foutaise? Vous me faites poirotter comme un imbécile” [30:18- 30:22]

Para pedirle que tenga un poco de paciencia, el gendarme apela a su patriotismo y a su conocimiento de la realidad social vigente en el país: “Mais enfin un peu de patience, vous êtes sénégalais! Vous devez comprendre!” [30:23-30:27]. Sin embargo, a Barthélémy no le ha gustado que el comandante Gora le llame como ciudadano senegalés por lo que exhibe su pasaporte francés mientras exclama: “Vous me faites marrer, d’ailleurs, regardez je suis français, monsieur, européen! [30:28-30:37].



SECUENCIA[22:24-31:02]

A través del personaje de Barthélémy, Sembène pone de manifiesto la pérdida de identidad que sufren los senegaleses que por su educación en lenguas y culturas europeas se sienten extranjeros en sus países y sus realidades culturales. Esta alienación cultural viene denunciada por el cineasta en boca del comandante Gora quien hace a Barthélémy la siguiente observación:

Communauté Européenne, République Française. Monsieur est étranger au Sénégal.
Alors, allez voir votre ambassadeur et dites-lui que vous avez perdu votre père au Sénégal. D’ailleurs en tant qu’étranger, je vous prie de m’attendre là, et si vous êtes pressé, la voie est libre ! [30:39-31:02].

A lo largo de este breve desencuentro entre Barthélémy y el comandante Gora, ambos se expresan en francés, por lo que el jefe del pueblo, un campesino sin estudios, no entiende nada de las palabras que acaban de intercambiar. De allí la pregunta que hace al gendarme : “Mais pourquoi, vous les chefs quand vous vous adressez à nous paysans vous nous parlez toujours français ?” [31:11-31-16]. En su respuesta, el comandante sentencia: “Celui-là est un blanc” refiriéndose a Barthélémy. Para poner de manifiesto la alienación de Barthélémy, el jefe del pueblo tira de ironía exclamando: “Un blanc aussi noir! Et il ne comprends rien de nos langues!” [31:17-31:25].

La lucha de Sembène contra la aculturación del pueblo africano a través de una política lingüística basada exclusivamente en la enseñanza y el uso del francés lleva a Ibrahima Bakayoko, líder de los ferroviarios de *Les bouts de bois de Dieu* a adoptar una actitud muy crítica con los africanos que se dirigen a sus compatriotas en francés: “Tu peux garder ton français pour toi [...] les hommes comprendront mieux si tu leur parles wolof, bambara ou toucouleur.” (Sembène, 1960: 290), recrimina al representante de la sección sindical de Dakar. Con motivo de la reunión celebrada entre patronal y responsables sindicales, vuelve a cuestionar el uso del francés por los miembros de la administración colonial para dirigirse a una población autóctona mayoritariamente analfabeta en este idioma: “[...] étant donné que votre ignorance d’au moins une de nos langues est un handicap pour vous, nous employerons le français, c’est une question de politesse. Mais c’est politesse qui n’aura qu’un temps.” (Sembène, 1960: 277), reacciona Ibrahima Bakayoko tras escuchar al inspector de trabajo proponer debatir en francés los diferentes puntos que conforman su plataforma reivindicativa. De todos sus compañeros sentados en la mesa de negociación, la mayoría no domina el francés por lo que existe un grave problema de comunicación entre la patronal y los trabajadores, una práctica se repite en las relaciones entre representantes de la administración colonial y la población autóctona.

En sus obras, Sembène no sólo combate la supremacía del francés, sino que fomenta el uso de las lenguas autóctonas entre ellas el wolof como una alternativa a la política monolingüística impuesta por autoridades senegalesas. Basta con echar un vistazo a su producción tanto literaria como cinematográfica para darse cuenta de ello. Del total de veintiséis obras que conforman la carrera artística de Sembène, la mitad es titulada en lenguas africanas. En el caso de las novelas es muy común encontrar enunciados transcritos en lenguas africanas, seguidos de una traducción o de un equivalente en francés. En su primera novela, *Le docker noir*, Sembène introduce dos ejemplos: “toubabou (blanc en bambara)” y “balo-dé (les frères de lait)” (Sembène, 1956: 98). La presencia de estos dialectos en el texto

es en el fondo el caso de un uso macarrónico con fines puramente exóticos contrariamente al resto de novelas. La diferencia entre *Le docker noir* y las otras novelas de Sembène es el índice de evolución de su consciencia ideológica con respecto a las lenguas africanas. La integración de las lenguas africanas en las otras novelas significa una estrategia mediante la cual el autor concienciado sobre la problemática de las lenguas y las relaciones entre ellas, intenta aportar a lo largo de sus textos una solución a la imposición del francés en detrimento de los idiomas nacionales.

Con el objetivo de crear el efecto de una frase francesa “africanizada”, los enunciados en lenguas africanas, son integrados al francés con una nota a pie de página y no seguidos de una traducción o de un equivalente. De este modo, además de marcar la “africanidad” de la frase francesa, Sembène pretende hacer aceptar otra lengua, una variedad africana del francés en la que parte del vocabulario procede directamente de lenguas africanas. Así en *Les bouts bois de Dieu*, el término “bara” viene explicado en una nota a pie de página: “Danse bambara.” (Sembène, 1960: 28) y reaparece dos páginas más tarde: “On écoutait craintivement le bara.” (Sembène, 1960: 30-31).

Algunos enunciados no son seguidos ni de traducción ni de equivalencia en francés, sus significados son, en cambio, implícitamente facilitados en la articulación del texto como es el caso en el siguiente ejemplo en el que el contexto infiere a la palabra “kora” el sentido de instrumento de música: “Précédant ses épouses de deux pas, El Hadji traversa la cour sous les acclamations et le roulement endiablé des musiciens; le joueur de kora plaquait des notes qui se perdaient dans le vacarme.” (Sembène 1973: 36).

En la dinámica de su compromiso con la promoción de los idiomas africanos, Sembène realiza en 1968 su largometraje *Mandabi* (*El giro postal* en wolof), convirtiéndose en el primer cineasta del África negra en llevar a la pantalla una película rodada exclusivamente lengua africana. Desde entonces, en todas sus producciones cinematográficas, el cineasta senegalés privilegia el uso de lenguas africanas en detrimento del francés. Su última película *Moolaadé* materializa esta voluntad de Sembène a hacer de los idiomas autóctonos, las lenguas de comunicación administrativa y de masa de los africanos. A excepción de dos personajes: el mercenario y el inmigrante vuelto a su pueblo natal tras una larga estancia en Francia, todos los personajes de la película hablan exclusivamente en lenguas africanas: malinke mayoritariamente, wolof, soninké y pulaar.

Si hoy en día en Senegal, seis de los veinte idiomas locales con un mayor número de hablantes: el wolof, el pulaar, el serer, el diola, el mandinga y el soninke, pasaron de ser transcritos en alfabeto latino a ser lenguas nacionales, un estatus recogido en la constitución

del país, en gran medida es gracias al trabajo de promoción que llevaron a intelectuales de la talla de Sembène mostrando la necesidad de cada pueblo de ser alfabetizada en sus lenguas maternas.

Si hoy en día, el wolof, lengua vehicular más importante en Senegal compite con el francés en la gestión administrativa, en la educación formal y en la comunicación de masas, se debe en gran parte al compromiso de escritores y cineastas senegaleses entre los cuales Sembène destaca por dedicar su vida y obra a defender y promocionar los idiomas autóctonos frente a la imposición del francés.

Gracias a la militancia política de Sembène y de muchos otros intelectuales senegalés, hoy en día, el país ha conocido grandes avances en cuanto a la integración de los idiomas nacionales en todas las esferas de la vida. Estos cambios vienen reflejados en la Carta Magna del país. De hecho, en virtud del primer artículo de la vigente Constitución senegalesa la lengua oficial de la República de Senegal es el francés. Las lenguas nacionales son el Diola, el Malinke, el Pulaar, el Serer, el Soninke, el Wolof y cualquier otro idioma autóctono que habrá superado el proceso de codificación.

Según el mismo artículo, el francés es la lengua de la Presidencia de la República, de la justicia, de la Asamblea Nacional, del Ejército, de la Policía y de la Educación formal. Por lo tanto, es la lengua del Estado. De hecho, según el artículo 28 de la Constitución, todo candidato a la presidencia de la República debe saber escribir, leer y hablar francés con fluidez.

Pese a este estatus particular, hoy en día, el francés está en decaimiento con respecto a las lenguas nacionales y al wolof en particular. El francés nunca se convirtió en una lengua de comunicación a nivel nacional. Hablada muy raras veces en familia, no es la lengua de la vida diaria que sigue siendo un espacio reservado a las lenguas nacionales. El francés no es percibido por los senegaleses como una lengua extranjera sino más bien como una segunda lengua, la del Estado, de la élite y sobre todo de la escuela que todavía es uno de los medios institucionales de éxito y de promoción social.

Por otra parte, cabe destacar que por mucho que le francés domina la prensa escrita y la televisión, las tertulias y los programas culturales se hacen cada vez más en wolof. Las campañas electorales se hacen muy a menudo en wolof. Paradójicamente, una vez elegidos los políticos legislan y gobiernan en francés. Si el desconocimiento de la ley no exime de su cumplimiento, tampoco se debería obligar a alguien de tener conocimiento de ella en una lengua que le resulta ajena.

Por último, hay que apuntar que el wolof es una lengua usual que uno debe dominar si quiere vivir en Dakar o en la mayoría de las regiones del país. Es un idioma en permanente competencia con el francés por lo que supera las demás lenguas nacionales en cuanto a número de hablantes. Esta tendencia de “wolofización” masiva de la población senegalesa genera reticencias entre los hablantes de las demás lenguas nacionales por temor a ver éstas desaparecer con el paso de los años.

Ante este dinamismo que cobra el wolof conforme vayan pasando los años, en ocasiones, sus defensores se preguntan: ¿Puede llegar el wolof a sustituir el francés y así pues convertirse en la lengua oficial de Senegal? Bajo nuestro punto de vista, en este sentido todavía no hay una voluntad política por parte de las autoridades senegalesas. Además, hasta hoy en día, no existe un contundente cuestionamiento del estatus privilegiado del francés por parte de la opinión pública senegalesa.

5. CONCLUSIÓN

Hemos pretendido en este estudio analizar la problemática de la exclusión social en la obra literaria y cinematográfica de Sembène Ousmane con el fin de observar el realismo y el compromiso tanto social como político que sustentan su creación. Nos hemos centrado en las nociones de pobreza, marginación y discriminación para estudiar las constantes y la evolución que presentan las novelas y películas del escritor y cineasta senegalés en cuanto a las desigualdades sociopolíticas y económicas que han marcado la vida de los africanos a lo largo de la historia política del continente. Dado el gran número de obras literarias y cinematográficas que ha publicado Sembène Ousmane, hemos seleccionado ocho textos (cuatro novelas y cuatro películas) que reflejan el carácter sociopolítico de su escritura y permiten observar cómo su autor denuncia las injusticias sociales que sufren los africanos y cómo les concientiza al respecto al mismo tiempo que se compromete a combatirlas. Hemos distinguido tres grandes períodos en su producción, que coinciden con las tres etapas políticas del continente africano: la colonial, la postcolonial o neocolonial y la contemporánea. Si durante el período que corresponde al colonialismo Sembène se dedicó exclusivamente a la literatura publicando su primer y único poema y sus tres primeras novelas, textos dedicados a la lucha contra el sistema colonial. Fue un período que el novelista pasó fuera de su país natal, en concreto, en la ciudad francesa de Marsella donde emigró a finales de la Segunda Guerra Mundial. Hemos analizado dos novelas de esta etapa literaria: *Le docker noir* (1956-1973^a) y *Les bouts de bois de Dieu* (1960). La primera es una novela semi-autobiográfica ambientada en Francia, en gran parte en Marsella y narra su experiencia como trabajador inmigrante africano. En cambio, la segunda se ambienta en África en el espacio que se extiende de Dakar a Bamako pasando por Thiès. Inspirado en la huelga de 1947-1948 en la que los trabajadores del África Occidental Francesa reivindicaban una mejora de sus condiciones de vida, la novela trata la huelga de los ferroviarios de la línea del ferrocarril Dakar-Níger, una de las joyas de la industria colonial francesa en África. Ambas novelas presentan muchas similitudes en cuanto a las precarias condiciones de vida del proletariado africano durante el colonialismo. Son textos en los que Sembène muestra a trabajadores africanos, miserables a consecuencia del desempleo o de los bajos salarios y de la falta de cobertura social entre otros derechos laborales que les son negados.

En cambio, el segundo período empieza a partir de las independencias masivas en el continente africano en 1960 año en el que Sembène decide volver definitivamente a Senegal. Tras una formación de un año en técnicas cinematográficas en Moscú, Sembène vuelve a

Senegal para empezar una carrera de cineasta que compagina con la de escritor. En sus obras (literarias y fílmicas) publicadas durante las tres décadas posteriores a la soberanía del continente africano, pone en la picota a las nuevas elites políticas y económicas africanas por mantener las estructuras coloniales y perpetuar las injusticias sociales heredadas de sus predecesores. En este período, hemos analizado dos películas: *La Noire de...* (1966) y *Guelwaar* (1992); y dos novelas: *Xala* (1973) y *Le dernier de l'empire* (1981). Estos textos reflejan la doble vertiente de la trayectoria de Sembène y el carácter prolífico de esta etapa. Son obras en las que Sembène pone de manifiesto la nueva forma de dominación que la ex metrópoli francesa seguía ejerciendo sobre sus ex colonias varias décadas después de su soberanía política. Además, en estos textos, el novelista y cineasta pone al descubierto la incompetencia, los abusos de poder, la corrupción y el despilfarro de recursos que caracterizan a los nuevos dirigentes africanos.

El tercer y último período corresponde a la etapa contemporánea y se distingue de los dos primeros por las temáticas que Sembène trata en sus últimas obras y que se refieren a las anticuadas costumbres y tradiciones africanas que obstaculizan el desarrollo socioeconómico del continente. Por otra parte, hay que destacar que, durante la última década de su carrera, el talento cinematográfico de Sembène ha eclipsado el literario. De hecho, sus tres últimas obras son un documental y dos películas. Hemos analizado en este período las dos últimas películas de Sembène: *Faat Kiné* (2000) y *Moolaadé* (2004). En ambas películas, el cineasta pone de relieve el papel secundario que ocupa la mujer en una sociedad africana construida desde el patriarcado y el machismo.

Cabe destacar que, en nuestro análisis de la exclusión social en la obra de Sembène Ousmane, no seguimos la evolución lineal de la trayectoria de su obra, sino que observamos las manifestaciones del fenómeno en las ocho obras de nuestro corpus independientemente del período al que pertenecen.

Con el fin de observar minuciosamente la evolución de la problemática social en la obra de Sembène hemos dividido nuestro análisis en dos grandes partes: la exclusión social y el compromiso. Hemos considerado principalmente, los factores que están al origen de la exclusión social y el compromiso de Sembène para acabar con este fenómeno social derivado de las desigualdades sociales.

En una primera parte hemos definido el fenómeno de la exclusión y sus tres principales factores: la pobreza, la marginación y la discriminación. También hemos observado sus diferentes manifestaciones en los textos de Sembène y entre los colectivos afectados. A lo largo de nuestro análisis hemos observado que la exclusión social es un

fenómeno dinámico y multidimensional que deriva de un conjunto de factores entre los cuales la pobreza, la marginación y la discriminación. En cada uno de estos factores hemos distinguido varias modalidades. También hemos podido mostrar que en los textos de Sembène, los grupos sociales excluidos, varían en función de la etapa política que atraviesa el continente africano.

A lo largo de sus textos, el escritor y cineasta ha mostrado que no hay exclusión que pueda proceder del ejercicio de la justicia, sobre todo cuando lo que produce es el daño de la persona, su destrucción física, psicológica o moral.

Para Sembène, la exclusión social, sea debida a cualquiera de sus posibles orígenes, produce siempre en quienes la padecen una pérdida o una lesión del disfrute de los derechos fundamentales que como personas les corresponden. Marca la frontera entre quienes gozan en plenitud de sus derechos y quienes se ven privados de una parte de ellos. Menoscaba las capacidades de desarrollo de las personas que la sufren. Agravia su dignidad y, con frecuencia, pone en peligro su propia vida. Vuelve a la gente incapaz de insertarse o reinsertarse en el circuito económico.

El escaso protagonismo de los no privilegiados, y la casi nula significación en las tareas más relevantes de su tiempo, no sólo les hizo víctimas del olvido más completo por parte de quienes pudieron describir sus duras, monótonas y opacas tareas, sino de la expresa intencionalidad de olvidarles, y lo que es más grave todavía, del menosprecio más hiriente para sus personas.

En la obra de Sembène entre los grupos sociales más afectados por la exclusión social destacan: los trabajadores africanos, las mujeres, los niños y los mendigos. El primer colectivo fue excluido del sistema de producción económica implantado por el colonialismo y del reparto de sus beneficios. Si en *Le docker noir*, los estibadores africanos de la ciudad de Marsella están excluidos de los servicios de contratación gestionados por sindicalistas autóctonos, en *Les bouts de bois de Dieu*, los ferroviarios africanos salen perjudicados del reparto de los beneficios generados por su trabajo en el seno de la compañía del ferrocarril Dakar- Níger. Con respecto a las mujeres, por el mero hecho de serlo son discriminadas, humilladas y relegadas a un segundo plano. Algunas como Adja Awa Astou, Oumi N'Doye en *Xala* contraen matrimonios polígamos a su pesar mientras que otras como Collé Ardo y sus compañeras en *Moolaadé* tienen que pasar por pasar la mutilación genital femenina impuesta por los hombres con el fin de tener un control sobre su sexualidad.

Junto con las mujeres, los niños y los mendigos aparecen en los textos de Sembène como uno de los grupos sociales que más sufre la exclusión. Tanto unos como otros no

pueden competir en igualdad de condiciones con el resto de grupos sociales. Los primeros por su inmadurez física y mental. Sin embargo, los segundos, son casi todos discapacitados, están limitados con respecto al resto de colectivos debido su minusvalía. Este último colectivo está presente en varios relatos de Sembène. Los vemos pidiendo limosna en *En Les bouts de bois de Dieu* et *Le dernier de l'empire* y en *Faat Kiné*.

En la segunda parte de nuestro análisis hemos examinado cómo Sembène combate las injusticias sociales que están al origen de la exclusión que afecta a la mayoría de los africanos. Distinguimos el compromiso en la obra del escritor y cineasta senegalés de dos principales tipos: el social y el político ámbitos de su militancia tanto personal como profesional. No sólo denuncia la pobreza, la marginación y la discriminación que sufre los africanos, sino que los concientia al respecto y les exhorta a combatir estos fenómenos.

El compromiso de Sembène en la lucha contra las injusticias social se traduce en acciones como la revuelta, la huelga y la solidaridad. En sus textos muchos son los personajes que se rebelan. Mientras en *Le docker noir* muestra la revuelta de los esclavos para acabar con la trata negrera, en *Les bouts de bois de Dieu*, pone de relieve la huelga convocada por los ferroviarios para acabar con la opresión y la explotación del sistema colonial francés.

Para poner fin a prácticas tradicionales anticuadas y denigrantes, las mujeres de *Moolaadé* lideradas por Collé Ardo se sublevan contra el consejo de sabios y declaran del fin de la mutilación genital femenina en su comunidad. Por otra parte, las jóvenes Rama y N'Dèye Touti, respectivamente en *Xala* y *Les bouts de bois de Dieu*, se niegan a contraer matrimonios polígamos manifestando abiertamente su rechazo a una práctica muy extendido en sus entornos familiares

Sembène Ousmane es un creador que destaca por su realismo y compromiso. Sus personajes, los episodios de la vida, los acontecimientos que describe o pone en escena son muy verosímiles. Cada una de sus producciones contiene un mensaje que dista muy poco de su compromiso personal, del sentido de sus luchas. Su enfoque es pedagógico por lo que sus obras al mismo tiempo que entretienen suscitan interés e incitan a la reflexión. El objetivo de su obra como lo mostramos a lo largo de nuestro análisis es concienciar al pueblo africano, despertarlo de su letargo para que tome las riendas de su destino.

A lo largo de este trabajo, hemos conseguido dar a conocer la obra del escritor y cineasta senegalés Sembène Ousmane, una de las figuras más relevantes de la literatura y del cine senegaleses y del continente africano. Este estudio nos ha permitido también mostrar el compromiso político y social que caracteriza la obra de Sembène Ousmane. Al abordar los textos del novelista y cineasta senegalés desde la perspectiva de la exclusión social, hemos

podido profundizar en el análisis de las desigualdades sociales que afectan a los africanos, problemática en la que se sustenta toda su obra. En este trabajo, también hemos mostrado el carácter realista y visionario de la producción de Sembène haciendo hincapié en su perspectiva de escritor-observador que ha sabido poner de manifiesto con agudeza los problemas sociales que socavan el progreso y la dignidad del pueblo africano. Por último, hemos mostrado cómo para Sembène Ousmane y otros tantos intelectuales africanos de su época, la literatura y el cine son instrumentos para la denuncia, la toma de conciencia y para la transformación de la realidad social. Este carácter revolucionario de la producción del escritor y cineasta senegalés es sin duda uno de los motivos por los que hoy en día su obra, en concreto sus textos literarios, se estudia en todo el continente africano y fuera de él.

Más allá de esta contribución en la historia de la literatura africana, lo que las generaciones futuras recordarán de Sembène es que entendió muy pronto los límites de la expresión literaria en un continente cuya población era y sigue siendo mayoritariamente analfabeta.

Fue uno de los primeros intelectuales africanos en darse cuenta del poder de la imagen y de las posibilidades que ofrece para llegar al público africano en su conjunto. Su expresión cinematográfica es la que más se aproxima a los modos de comunicación vigentes en las sociedades africanas. En la mayoría de sus películas, no cuenta con actores profesionales sino con personajes de los entornos elegidos para rodar. A través de esta forma de hacer cine, Sembène busca reflejar la espontaneidad del africano intentando mostrarlo en su aspecto más natural y real posible.

Hasta ahora los numerosos estudios realizados sobre la obra de Sembène Ousmane son parciales, por lo que hace falta un estudio que englobe toda su creación, así como las acciones que la sustentan para desvelar su complejidad, su unidad temática y estética, pero también y, sobre todo, su alcance político y sus límites.

6. ANEXOS

6.1. Resumen de las obras del corpus

6.1.1. Las novelas

6.1.1.1. *Le docker noir* (1956-1973^a)

En 1956, Sembène Ousmane publica su primera novela, un texto de carácter autobiográfico en el que narra la historia de Diaw Falla, un joven inmigrante senegalés que abandonó su ciudad natal, Dakar para probar suerte en la Marsella de finales de la Segunda Guerra Mundial. Diaw llegó a Marsella a principios de la posguerra, un período marcado por una mala coyuntura socioeconómica y un aumento de la competencia en el mercado laboral debido a la vuelta a casa de los marinos franceses desmovilizados de los frentes europeos al finalizar el conflicto. Por tanto, el trabajo era escaso, y las condiciones laborales muy precarias. Los más afectados por aquella situación eran los inmigrantes africanos. Diaw Falla era uno de ellos. Estuvo varias veces en el paro y durante mucho tiempo. Y si por suerte conseguía trabajar como estibador en el puerto de Marsella, tenía que soportar unas condiciones laborales infrahumanas.

En Marsella, el protagonista se instaló en un barrio céntrico denominado “Le Quartier des noirs”, o “Le Petit Harlem Marseillais” por ser habitado mayoritariamente por una población inmigrante originaria de África. Durante los tres años que llevaba en Marsella, Diaw Falla había alquilado una habitación de hotel donde vivía solo. Entre el colectivo inmigrante del barrio de los negros, Diaw Falla era uno de los pocos que tenía estudios. Era el líder carismático de la comunidad africana de Marsella, por lo que oficiaba en su nombre como mediador y portavoz en los momentos más duros. Sin embargo, tenía un carácter rebelde e impulsivo cuando se sentía sometido a una injusticia. En el pequeño Harlem marsellés, Diaw Falla, conoció a Catherine Siadem, una joven inmigrante que vivía con su padre adoptivo y con la que mantuvo una relación de pareja de dos años.

Consciente de que con la precariedad en la que vivía nunca llegaría a poder casarse con Catherine y formar una familia, el protagonista decidió buscar una alternativa profesional en el ámbito de las letras. Para llevar a cabo su ambicioso proyecto, tuvo que asumir un enorme desgaste tanto físico como intelectual. Estibador de día, Diaw Falla pasaba la noche escribiendo. Así pues, a duras penas terminó la redacción de su primer manuscrito, *Le dernier voyage du négrier Sirius*, un texto en el que Diaw Falla relataba la historia de la trata de negros que devastó el continente africano entre los siglos XV y XX.

Manuscrito en mano, el protagonista viajó a París para su publicación. Sin embargo, los gastos de edición eran tan elevados que Diaw no pudo asumírselos, por lo que se vio obligado a confiar la publicación del manuscrito a Ginette Tontisane, una escritora francesa afincada en París.

Mientras esperaba la publicación del libro con el que contaba para salir de la miseria y cumplir con su promesa de casarse con Catherine, Diaw siguió ejerciendo su duro oficio de estibador. El tiempo pasaba sin noticias de su libro mientras que sus condiciones laborales empeoraban, una situación que le llevó al borde de la depresión.

Con la llegada del invierno y sus tempestades, la actividad portuaria se incrementaba por lo que los estibadores trabajaban a destajo durante más de catorce horas. Conforme avanzaba el invierno, se intensificaban las lluvias torrenciales, los fuertes vientos y el excesivo frío; la patronal exigía más rendimiento a los estibadores. Al cabo de los dos primeros meses de invierno, el ritmo de trabajo se volvió infernal haciendo que los estibadores con Diaw Falla a la cabeza, decidieran de forma unilateral abandonar sus puestos de trabajo a la espera de que amainara el temporal. Con la intervención del capataz de su equipo, la protesta hizo un efecto dominó paralizando, de golpe toda la actividad portuaria. Por liderar un movimiento de protesta, el estibador-escritor fue despedido y declarado persona non grata en todas las oficinas de contratación del puerto. Así pues, Diaw Falla fue condenado a vivir en el paro durante una larga temporada

Al estar varios meses parado, agotó sus prestaciones por desempleo y estaba a punto de ser desahuciado por impago de alquiler. A esta vida precaria de Diaw, se suma el sentimiento de desesperación que crecía en él al ver que no se publicaba su libro y que a corto plazo no tenía ninguna oportunidad de encontrar trabajo. Por todo ello, se deprimió y decidió vivir recluido en su habitación evitando cualquier contacto con la sociedad. Incluso ya no quiso saber nada de su novia.

A principios de primavera, con la ayuda de Alassane, su amigo sindicalista, Diaw volvió a encontrar trabajo cubriendo una baja laboral por accidente. Enseguida se dio cuenta de que nada había cambiado entretanto, incluso las condiciones de trabajo habían empeorado por lo que decidió ir a París en cuanto tuviera vacaciones para ver el estado de trámite de la publicación de su manuscrito.

En aquel momento el libro ya estaba publicado. Pero la autoría no era de Diaw sino de la famosa escritora parisina Ginette Tontisane quien por este nuevo libro se llevó el gran premio de literatura del año. Diaw se enteró cuando el libro ya estaba en venta y fue a raíz de una conversación casual que mantuvo con una lectora sobre la esclavitud, temática del libro.

Diaw acababa de recibir la peor noticia de su vida, su amiga Ginette le había estafado apropiándose de su manuscrito por lo que, acto seguido viajó a París a pedirle explicaciones. Presa de la ira y de la desesperación, el estibador se tomó la justicia por su mano. Tras varios intentos, Diaw localizó a Ginette en su piso. En un cara a cara subido de tono, Diaw se irritó al escuchar las explicaciones no convincentes que le intentaba dar su estafadora. Por consiguiente, perdió los nervios, llegaron a las manos. En un forcejeo, la escritora intentó deshacerse, liberarse y golpeó su cabeza contra una mesa. Un golpe fatal ya que acabó con su vida.

Acusado de asesinato, el estibador fue detenido en Marsella, pocos días después de la muerte de Ginette. En el momento de su detención, Catherine estaba embarazada de pocos meses. Trasladado a París, Diaw ingresó en prisión preventiva en la cárcel de Fresnes en espera de juicio.

La detención de Diaw Falla afectó particularmente a dos personas: su madre Yaye Salimata a quien Diaw tuvo que dejar en Senegal para ir a buscar un futuro mejor y su novia Catherine Siadem de quien esperaba un hijo. Mientras se enfermaba la madre por tanto sufrir por su hijo detenido, la novia era maltratada por su padre adoptivo. A consecuencia a su enfermedad, Yaye Salimata falleció antes del juicio de su hijo

Llegó el día del juicio celebrado durante tres días al cabo de los cuales la sala de lo penal, declaró a Diaw Falla culpable de asesinato y le condenó a la cadena perpetua. Ese mismo día, Catherine dio a luz a su hijo. Su padre adoptivo la echó de casa por lo que se vio obligada a ejercer la prostitución para mantener a su hijo.

Tras dos años cumpliendo condena, Diaw Falla escribió una carta a su tío afincado en Senegal para contarle su vida carcelaria. Terminó la misiva manifestando a su intención de no acabar su vida entre rejas. ¿Cómo pensó hacerlo estando condenado de por vida a la privación de libertad? Es una gran incógnita. Sin embargo, todo apunta a que el protagonista acabaría quitándose la vida.

6.1.1.2. *Les bouts de bois de Dieu* (1960)

La tarde del 10 de octubre de 1947, los trabajadores del ferrocarril Dakar-Níger se reúnen de forma simultánea en asambleas consultivas celebradas en las sedes sindicales de sus respectivas ciudades, Bamako, Dakar y Thiès, para debatir de la factibilidad de una huelga. A raíz de las tres asambleas, se vota mayoritariamente a favor de una huelga ilimitada para exigir a la dirección de la compañía ferroviaria una mejora de sus condiciones de vida. Para ello, piden una equiparación de sus derechos con los de los trabajadores de la metrópoli,

lo que supone una subida salarial, la concesión de prestaciones por desempleo y jubilación, reclutamiento de un personal interino para reforzar las plantillas y un reconocimiento de su sindicato.

Al día siguiente, las milicias coloniales reprimen a fuego y a sangre la concentración convocada por los ferroviarios de Thiès a la puerta de la sede de la dirección del ferrocarril. La carga policial se salda con varios muertos y numerosos heridos del lado de los huelguistas. En las tres ciudades donde se desarrolla la huelga, los ferroviarios se organizan alrededor de sus líderes sindicales. En Bamako Konaté, asume el papel del secretario sindical del comité local, mientras que desde Thiès, Doudou, coordina el movimiento en calidad de secretario general de la federación. En cuanto a la sección sindical de Dakar, Alioune, es el secretario sindical y responsable local del comité de huelga.

Al no conseguir para la huelga mediante la represión, el director de la compañía, M. Dejean, se niega a recibir a los huelguistas y se reúne con sus colaboradores para tomar medidas que acaben con el movimiento cuanto antes. En la reunión, deciden bloquear la entrada al país de los productos de primera necesidad (arroz, mijo y maíz), cortar el suministro de agua y amenazar a los comerciantes que sigan suministrando comida a los huelguistas con cerrar sus negocios. Al mes y medio aproximadamente de huelga, las medidas de la patronal empiezan a afectar a los huelguistas y sus familiares. Se enfrentan a hambrunas y penurias de agua. La situación es muy dura por lo que algunos de ellos proponen a los responsables sindicales suspender la huelga.

Sin embargo, los responsables sindicales no piensan abandonar la lucha antes de conseguir sus reivindicaciones. Desde las secciones sindicales recaudan fondos y los reparten a las familias de los ferroviarios para paliar la falta de alimentos. Además de las medidas disuasivas que han causado hambrunas y penurias de agua, la administración colonial recurre a las fuerzas de seguridad colonial para doblegar a los huelguistas y sus familiares. En un barrio popular de la capital los antidisturbios cargan contra la revuelta de las mujeres de N'Diayène hiriendo a varias de ellas. Un poco después, asesinan a una de estas mujeres en la represión de la sentada que organizan a las puertas de la comisaría de policía de Médina para exigir la liberación de su líder Ramatoulaye detenida a raíz de la denuncia interpuesta contra ella por su propio hermano y satélite del régimen.

En Bamako, las milicias entran en casa de Bakayoko, para detener a su tío, Fa Keita por participar en el juicio de Diarra acusado de traicionar a sus compañeros retomando el trabajo. Durante la intervención, asesinan a la madre del líder y torturan a su hija adoptiva por intentar oponerse a la detención.

En Thiès, una pandilla de jóvenes hambrientos se dedica a hurtar alimentos para contribuir a la manutención de sus familias. En una de sus excursiones al “Vatican”, barrio de los blancos y directivos de la compañía, son sorprendidos por Isnard quien los dispara a quemarropa matando en el acto a dos de ellos e hiriendo de gravedad a otro que acaba falleciendo unos días más tarde. El autor de esta masacre es Isnard, capataz y miembro de la dirección de la compañía lo que tensa aún más las relaciones entre los ferroviarios y la patronal. Para denunciar esta barbarie, la población de Thiès, se concentra a las puertas del domicilio de Isnard donde expone los cuerpos de las víctimas. Ante un hecho tan grave, la patronal se ve obligada a abrir negociaciones tres días después. El encuentro entre los miembros de la dirección de la compañía y los representantes sindicales dura dos horas sin que haya acercamiento de posturas. El principal escollo es la cuestión de las prestaciones sociales. La patronal descarta por completo negociar este punto recurriendo al argumento de la poligamia que practican los ferroviarios y a su elevado número de hijos. Sin embargo, para Ibrahima Bakayoko, líder carismático de la huelga las prestaciones sociales son derechos a los que no están dispuestos a renunciar.

En la asamblea informativa celebrada después de las negociaciones, convencido de que van a ganar la lucha, Bakayoko, anima a los suyos a seguir hasta conseguir la satisfacción total de sus reivindicaciones. Al finalizar Bakayoko le sucede Penda. Es la nueva recluta del comité de huelga de Thiès y la encargada del reparto de las ayudas entre las mujeres de los ferroviarios. En su intervención propone hacer una marcha desde Thiès hasta Dakar en apoyo a la huelga y para exigir la actuación de la administración colonial.

La madrugada del día siguiente las mujeres de Thiès emprenden una marcha que culmina en Dakar al cabo de cinco largos días durante los cuales desafían el hambre, la sed, el cansancio y la muerte. A la entrada de Dakar, Penda la líder y Samba NDoulougou, uno de los ferroviarios encargados del avituallamiento de las caminantes, son abatidos por las milicias coloniales que intentan cortar el paso a las mujeres.

Un día después de su llegada, las mujeres de Thiès forman una comitiva con las de Dakar para acudir al mitin organizado por las autoridades coloniales en el principal hipódromo de la capital con el objetivo de desestabilizar el movimiento de los ferroviarios y desautorizar públicamente a sus líderes acusándoles de actuar bajo las órdenes de comunistas para acabar con el régimen colonial.

Tras el turno de los altos cargos de la administración colonial y a pesar de intentar negarle la palabra, Ibrahima Bakayoko consigue hacerse con el micrófono para dirigirse a las autoridades en primer lugar reprochándoles actuar con mala fe al negar a los ferroviarios sus

derechos como trabajadores e intentar manipular la opinión pública haciendo creer que detrás del movimiento obrero hay fuerzas ocultas. Para finalizar, hace un contundente llamamiento a toda la clase obrera invitando a sus corporaciones sindicales a unirse a la lucha para acabar con las políticas coloniales que les niegan sus derechos a una vida y un trabajo dignos.

La respuesta del público al mensaje del líder de los ferroviarios no se ha hecho esperar. Por todas partes, se escucha, ¡Viva la huelga! Al día sigue se suma el resto de sindicatos y se convoca una huelga general. Nueve días más tarde, el 19 de marzo de 1948 la administración colonial accede a satisfacer la totalidad de las reivindicaciones de los ferroviarios, poniendo fin, así pues, a cinco meses y nueve días de huelga.

6.1.1.3. *Xala* (1973)

Tras más de diez años luchando por la presidencia de la “Chambre de Commerce et d’Industrie de Dakar”, por fin con la ayuda del régimen postcolonial, “Le Groupement des hommes d’affaires” consigue presidir la entidad pública que controla toda la actividad económica del país. Para los miembros de esta agrupación de empresarios, es un día de celebración sobre todo si coincide con la boda de uno de ellos, El Hadji Abdou Kader Bèye, el protagonista del relato. Maestro de formación, El Hadji destacó en la lucha por la independencia de su país. Este compromiso político le costó su puesto en la administración pública por lo que, desde entonces, se dedicó al comercio de importación y exportación de productos de primera necesidad, un negocio del que supo sacar provecho.

A fuerza de malversaciones, testaferros, sobornos y falsedades documentales, El Hadji hace fortuna en un tiempo récord convirtiéndose en el paradigma de la nueva burguesía económica senegalesa surgida de las independencias. La primera víctima de las fechorías del maestro convertido en empresario es el mendigo del relato. Con la complicidad del ejecutivo y de la justicia, El Hadji no sólo se apropió el terreno de su clan, falsificando la escritura de propiedad, sino que consiguió su encarcelamiento durante un largo tiempo.

Para hacer alarde de este nuevo estatus, El Hadji se casa con N’Goné, una veinteañera con pocos estudios y procedente de una familia pobre que la concibe como una verdadera fuente de ingresos. Con el matrimonio de la joven, el protagonista suma un total de tres esposas. Como polígamo adinerado, El Hadji pone a disposición de cada esposa, un chalet de lujo en los barrios más cotizados de la capital.

El tercer matrimonio del protagonista es una oportunidad que aprovechan los El Hadji y sus compañeros empresarios para mostrar su poderío económico. Mientras los miembros de

la agrupación empresarial rivalizan en despilfarro repartiendo billetes a las “griots” para que les elogien, el novio regala un coche de lujo a la novia.

La noche de bodas El Hadji descubre que sufre “xala” una impotencia sexual que le impide consumar el matrimonio. El protagonista sospecha que su “xala” es obra de sus esposas que, por celos, le han echado un sortilegio. Al día siguiente emprende una larga lucha contra su disfunción sexual. En búsqueda de una cura visita varios charlatanes, El Hadji no escatima en gastos. Desafortunadamente ninguno de estos curanderos consigue devolverle su virilidad.

Conforme pasa el tiempo y El Hadji no encuentra una cura a su disfunción eréctil, se desmorona su imperio económico y junto con él, su fama. El empresario es acusado de malversación por los miembros de su agrupación que deciden expulsarle para lavar la imagen de la entidad. Al no poder hacer frente a los salarios de sus empleados, tampoco al pago de las hipotecas de sus chalets, la justicia le embarga las cuentas y el banco desahucia dos de sus viviendas. Para colmo, sus dos últimas esposas se divorcian de él. Arruinado e impotente, El Hadji se refugia en casa de su primera esposa, la única vivienda que no ha sido desahuciada por estar a nombre de ella. Aun así, no se rinde, sigue creyendo en que alguien tiene su cura. De hecho, se pone en manos del mendigo olvidándose de que fue la primera víctima de su estafa. Lo que para el empresario fracasado es una pequeña luz de esperanza, para el mendigo es una oportunidad para vengarse. Por tanto, le promete curarle si acepta que, junto con sus compañeros de miseria, le humillen en presencia de su familia. Al ya no tener nada que perder, El Hadji acepta el trato. Desnudo en medio del salón de su casa, el mendigo y sus compañeros proceden a escupirle ante la mirada impotente de su mujer y su hija.

6.1.1.4. *Le dernier de L’Empire* (1981)

La noche del jueves al viernes, desaparece sin rastro Léon Mignane, el presidente de la República de Senegal. Sin embargo, la policía encuentra el cuerpo sin vida de su conductor personal en una calle muy transitada de la capital. En efecto, el viernes a las 6h30 de la madrugada, los seis ministros y hombres de confianza del presidente se reúnen con urgencia en la Sala de Consejo del gobierno, para decidir las medidas a tomar ante esta situación. A esta reunión convocada por el Primer ministro Daouda, acuden los ministros, Corréa de Interior, Mapathé de Información, Wade de Fuerzas Armadas, Haïdara de Asuntos Exteriores y el decano de los ministros Cheikh Tidiane Sall, titular de Justicia y amigo del presidente Léon Mignane. En el encuentro están presentes: Soutapha, secretario general de la presidencia y Adolphe, expatriado francés y consejero especial del presidente.

Durante la reunión estalla una guerra de sucesión entre el Primer ministro y el titular de Economía. Ante este desencuentro, el ministro de Justicia recuerda al resto de ministros que la disposición de la constitución senegalesa que hace del Primer ministro el sucesor legal del presidente en caso de vacío de poder confirmado por la Magistratura. Este mismo día, el ministro de Justicia presenta su dimisión, una decisión que ya tenía tomada mucho antes del suceso. Pese al frente abierto entre los dos candidatos a la sucesión del presidente, los ministros acuerdan mantener bajo secreto su desaparición hasta el lunes antes de tomar cualquier decisión al respecto.

Poco después de la reunión, el Primer ministro cita en el palacio presidencial a Jean de Savognard, embajador de Francia en Senegal para ponerle al corriente de la situación y darle garantías de la continuidad de las relaciones diplomáticas entre ambos países. Paradójicamente al diplomático francés le ha llegado la información por medio de su compatriota Adolphe antes que los propios ministros.

En la lógica de mantener bajo secreto la desaparición del presidente mientras se prepara en silencio su sucesión, el Primer ministro y sus acólitos censuran la prensa y limitan la libertad de movimiento de los ciudadanos. Pese a ello, un medio de comunicación extranjero se hace eco de la desaparición, obligando al gobierno a convocar una rueda de prensa para desmentir la noticia. En una sala repleta de periodistas, el ministro de información y el médico personal del presidente hacen frente a la prensa nacional e internacional. En primer lugar, facilitan a los periodistas el último parte médico del presidente donde consta que sufre una indisposición temporal debido al cansancio por lo que tiene que guardar reposo durante unos días.

Por su parte, el ministro de Economía se dedica a movilizar las bases del partido para impedir la sucesión del presidente por su primer ministro. Para ello, necesita con el apoyo de los militantes y así pues exigir la derogación del artículo X que ampara a su contrincante y la convocatoria de nuevas elecciones.

Todos los acontecimientos precedentes a la desaparición del presidente aparecen en el relato a modo de flashbacks. Es el ex ministro de Justicia, Cheikh Tidiane Sall, ex amigo y compañero del presidente, recuerda cómo éste dirigió el país desde las independencias hasta su desaparición. Eran decisiones políticas tomadas por el presidente a lo largo de su mandato y que con las que discrepaba el ex ministro de Justicia por lo que acabó presentando su dimisión del gobierno. Una de ellas y la que hizo insalvable la fractura, fue el Boeing que se regaló con motivo de su septuagenario aniversario y que costó a las arcas públicas la cantidad de tres mil millones de FCFA.

En sus maniobras de desestabilización de su rival político, el ministro de Economía siembra la indignación entre los habitantes de la capital repartiendo octavillas en las cuales aparecen los nombres de los miembros del gobierno y todos sus bienes adquiridos a golpe de malversaciones de caudales públicos, corrupción y apropiación indebidas

Al día siguiente la población de Dakar se echa a la calle a manifestarse contra sus dirigentes por enriquecerse a su costa mientras vive en la miseria. Las manifestaciones duran dos días y ponen en jaque las fuerzas de seguridad del país mientras que el ejército se niega a intervenir a pesar de recibir órdenes de disparar.

Ante la incapacidad de las fuerzas de seguridad de acabar con los disturbios que ya están en su segundo día, el gobierno solicita la intervención del ejército francés para restablecer el orden público. Esta decisión considerada como una humillación a la Armada nacional, lleva a un grupo de oficiales superiores a organizarse alrededor de un comité de crisis, “le Comité des Officiers Supérieurs” (C.O.S) para hacer frente a esta ofensa.

Acto seguido, proceden a la detención de todos los miembros del gobierno y del presidente Léon Mignane, poniendo fin a cinco de días de conspiraciones y batallas de interés en el más alto nivel del Estado. Tras hacer oficial el golpe de estado militar y tomar declaraciones a los detenidos, el C.O.S emite un comunicado en el que promete a los ciudadanos senegaleses aflorar todo el dinero malversado por la élite política y diseñar junto con los representantes de los partidos políticos y de la sociedad civil un programa de reestructuración de la economía nacional.

Con la ayuda del ex ministro, los miembros del C.O.S llegan a un acuerdo con el presidente derrocado. A cambio de firmar su renuncia al poder, le permiten huir a Francia donde las autoridades le esperan con los brazos abiertos.

6.1.2. Las películas

6.1.2.1. *La Noire de...* (1966)

Adaptación del relato corto del mismo nombre, *La Noire de...*, el film lamentable aventura de Diouana, una joven senegalesa que, con motivo de las vacaciones de sus empleadores, una pareja de cooperantes franceses destinados a Dakar, viaja a Antibes para cuidar de sus hijos. La historia empieza en Dakar, cuando tras varios días buscando trabajo como empleada de hogar, Diouana acude “a la plaza de las criadas” donde le contrata una mujer blanca para cuidar de sus dos hijos menores.

En Dakar, Diouana está satisfecha con su trabajo y con sus empleadores, por lo que les regala una máscara africana como muestra de agradecimiento. Se dedica exclusivamente a llevar a los niños al colegio, recogerlos y cuidar de ellos. Llegan las vacaciones y la familia de cooperantes propone a Diouana pasarlas junto a ella en la ciudad de Antibes en la costa azul francesa.

La idea ilusiona a la joven que, como la mayoría de los africanos de su edad, sueña con emigrar un día a Europa para hacer fortuna y así poder sacar adelante a su familia. Diouana traslada la propuesta a sus padres que no sólo la aprueban, sino que la bendicen. Sin embargo, su amante se muestra reacio a la idea de que una chica emigre. Pese a que se empeñe, la decisión ya está tomada. Diouana embarca a bordo del barco que le lleva de Dakar a Antibes donde le recoge su empleador. A lo largo del trayecto en coche desde el puerto hasta el domicilio de sus empleadores, Diouana contempla con entusiasmo el paisaje y las escenas urbanas que desfilan ante su atenta mirada y proyectan el modo de vida privilegiado de los occidentales. Diouana ya se cree en el país de las maravillas. A su llegada al domicilio donde va a pasar los próximos días, mira embelesada la fachada del edificio que alberga el piso de sus patronos. Todas estas imágenes son para la protagonista señales de una vida prospera y apacible que asociaba con Francia.

Diouana llega a Francia con la esperanza de trabajar como ama de llaves. Sin embargo, con el paso del tiempo se encuentra en una situación de explotación laboral. En vez de cuidar de los niños, que era a lo que se dedicaba exclusivamente en Dakar, ahora se hace cargo de todas las tareas domésticas. Además, por mucho que se lo recomiende el marido, su empleadora no le concede días de descanso, tampoco le deja salir a conocer la ciudad y poder relacionarse. Vive en situación de reclusión total. Su horizonte se reduce al espacio conformado por el piso, lo que le hace sentirse totalmente esclavizada. Por consiguiente, se cierra enroscándose cada vez más como un caracol en su concha. Tras unos días de excursión, los hijos de sus empleadores vuelven a casa, lo que supone una sobrecarga de trabajo y Diouana se rebela negándose por completo a realizar cualquier tarea. El marido intenta calmar la situación y sugiere tímidamente a su mujer dar unos días libres a Diouana. Pero ella se niega rotundamente argumentando que no cuenta con ningún vínculo familiar en la ciudad y que está bajo su tutela.

Cuando parece solventarse el desencuentro, llega la ruptura definitiva entre Diouana y sus empleadores. A raíz de una comida entre amigos, uno de los comensales califica a Diouana de “bestia extraña”. Esta humillación pública se suma al rencor acumulado durante mucho tiempo. Desde su llegada y pese al duro trabajo que realiza, no ha cobrado, por lo que

no ha podido como prometió mandar remesas a su familia tampoco hablar con ella. En efecto, Diouana decide quitarse la vida cortándose las venas de su muñeca en la bañera de su cuarto de baño.

Al finalizar sus vacaciones, la pareja de cooperantes vuelve a Senegal y el marido decide llevar las pertenencias de Diouana a sus padres y aprovecha la ocasión para pagarles el dinero que deben a su hija. Como es de esperar se niegan a recibir el dinero del que consideran el responsable de la muerte de Diouana.

6.1.2.2. *Guelwaar* (1992)

Aloïse, el segundo hijo de Pierre Henri Thioune *guelwaar*, llega a casa a primera hora de la mañana, para informar a su familia del fallecimiento de su padre. Su hermana mayor, Sophie y su madre son las primeras en recibir la noticia. Sorprendidas y conmocionadas, las dos se funden en llantos. Aloïse saca de una maleta las pertenencias de su padre entre ellas, su anillo de compromiso y se lo entrega a su madre. Al enterarse de la triste noticia la comunidad cristiana del pueblo de donde es originario el difunto, acude a su domicilio para acompañar a la familia en el dolor. Mientras tanto el cura y unos jóvenes parroquianos ultiman los preparativos de la misa de réquiem. En estos momentos, les informan de la desaparición del cuerpo de *guelwaar* de la morgue del hospital donde estaba ingresado. En efecto, Barthélémy, hijo mayor del difunto y expatriado senegalés residente en Francia, acude a las dependencias de la Gendarmería Nacional para denunciar los hechos. Junto con Gora, el comandante del cuartel, acuden al hospital para esclarecer los hechos. Allí descubren que, por un error de registro, el cuerpo de Pierre Henri Thioune *Guelwaar* fue entregado a una familia musulmana que ya procedió a su entierro.

En efecto, el cura del pueblo anuncia la suspensión del levantamiento del cuerpo hasta que se localice a la familia que se lo había llevado. Los datos del registro de la morgue, llevan al comandante al pueblo donde se enterró por error el cuerpo de *Guelwaar*. Camino del pueblo, Barthélémy confiesa al comandante las causas de la muerte de su padre. Pierre Henri Thioune *Guelwaar* falleció a consecuencia de una agresión que le causó una hemorragia interna. El comandante le asegura no haber recibido ninguna denuncia al respecto. Sin embargo, recuerda que, en vida, acudió una vez a denunciar los ataques que sufrían las mujeres de su comunidad por parte de un grupo no identificado, cuando se reunían en su casa.

En el pueblo sospechoso de llevar el cuerpo de *Guelwaar*, el comandante somete a un interrogatorio exhaustivo a su jefe y a algunos de sus habitantes para confirmar la tesis del fallo administrativo.

El conflicto está servido, los habitantes de este pueblo de confesión musulmana se niegan a reconocer el error y rechazan por completo exhumar y entregar el cuerpo de Guelwaar. Ante esta negativa, el comandante Gora les advierte de que llegado el momento actuará con la fuerza de la ley, una advertencia que casi le cuesta la vida. Amenazado con palos y machetes, y acusado de actuar bajo la influencia de la comunidad cristiana, el comandante debe salir del pueblo corriendo. De hecho, si no iba armado, le hubieran sometido a un linchamiento.

Los musulmanes no están dispuestos a que los cristianos, a quienes consideran unos herejes, entren en su campo santo. De hecho, se muestran intransigentes pese a la mediación del comandante para acercar las posturas de ambas partes.

Desbordado por los acontecimientos, el jefe del pueblo solicita la intervención del prefecto acompañado del alcalde de la provincia y de un diputado de la localidad para calmar los ánimos.

Al escuchar el nombre de Guelwaar, el diputado recuerda sus posturas críticas contra el régimen. Es el momento en el que, mediante un flashback, se recrea la intervención de Guelwaar en un mitin organizado por el gobierno con motivo del reparto de la ayuda alimentaria.

En su discurso, Guelwaar criticaba duramente a los políticos por tener que contar con la ayuda extranjera para garantizar la soberanía alimentaria de su pueblo. Denuncia el hecho de que, pese a gozar de independencia política siguen tendiendo la mano a Occidente para hacer frente a las necesidades más básicas de sus ciudadanos. Advierte de que esta actitud parasitaria de la élite política del país, a la larga, fomenta el letargo del pueblo y la cultura de dependencia.

A raíz de ese discurso en el que señalaba al régimen, Guelwaar fue represaliado. Sufrió una salvaje agresión perpetrado por individuos no identificados, falleció como consecuencia de sus heridas.

Frente a la amenaza de los musulmanes con matar a quien entre a su cementerio, el comandante Gora solicita el refuerzo de elementos antidisturbios de la gendarmería nacional. Así pues, autoriza a los cristianos a exhumar el cuerpo de Guelwaar, mientras mantiene a raya a la comunidad musulmana.

6.1.2.3. *Faat Kiné* (2000)

Faat Kiné, madre soltera tiene que sacar adelante a su familia y dar una buena educación a sus dos hijos: Aby la primogénita y Djib, su hermano. Para ello, tiene que

trabajar duro. Es gerente de una gasolinera TOTAL en uno de los barrios populares de Dakar. A su cargo tiene a hombres trabajando. En su juventud, Faat Kiné sufrió el abuso y la violencia de los hombres. El primero fue Gaye, su profesor de filosofía en el instituto. Tras dejarla embarazada y expulsarla del instituto, se desentendió de la hija que tuvieron en común. Al quedarse embarazada hasta dos veces fuera del matrimonio, Faat Kiné fue no sólo agredida por su padre sino también expulsada de casa junto con madre y sus dos hijos. Desde entonces, tuvo que trabajar duro para hacer frente a los gastos de alquiler y manutención de su familia. Fue cuando encontró trabajo como gasolinera. Allí conoció al padre de su hijo, un empresario que abusó de su confianza hasta dejarla de nuevo embarazada para luego desaparecer.

En este oficio dominado por hombres, Faat Kiné supo destacar. Ahora es gerente de su propia gasolinera. Es madre soltera y descarta totalmente meter a un hombre en su vida, por lo menos rechaza casarse con uno de los padres de sus hijos por mucho que lo sigan intentando. Sin embargo, Jean, uno de sus habituales clientes es el único pretendiente por el que se siente atraída. Y tampoco se lo pone fácil. Así pues, Faat Kiné pasa de ser rechazada a ser la más codiciada, sobre todo, por los hombres que la abandonaron en los momentos más difíciles.

Aby y Djib acaban de aprobar sus exámenes de bachillerato y su madre les paga una fiesta de celebración a la que se auto-invitan sus padres. Declaradas personas non gratas por sus propios hijos, Gaye y Bop son expulsados de la fiesta por reivindicar unas paternidades que nunca quisieron asumir.

Pese a la presión de su madre y del entorno, Faat Kiné prefiere quedar soltera que completar el harén de unos hombres en caza de mujeres acomodadas. El único hombre afortunado es Jean. No sólo Faat Kiné le tiene cariño, sino que es la apuesta de sus hijos. De hecho, con la excusa de concertarles una cita, invitan a Jean a su fiesta de celebración. El plan funciona a la perfección ya que la pareja acaba la fiesta en la intimidad.

6.1.2.4. Moolaadé (2004)

A primeras horas de la mañana, seis niñas escapan de la salindé³³ (la ablación del clítoris). Cuatro de ellas acuden a casa de Collé Ardo Sow para pedirle el moolaadé³⁴ (la protección),

³³ Según Sembène Ousmane, es un vocablo sarakolé, idioma vernáculo en países del África occidental como Senegal, Mauritania, Malí, Burkina Faso, etc., que significa la mutilación genital de las niñas con el objetivo de purificarlas.

³⁴ En cuanto al moolaadé es una palabra pular, otro idioma vernáculo del África occidental, que el cineasta define como la protección concedida a alguien que ha huido.

mientras que las dos otras huyen hacia la ciudad. Collé Ardo vive en un pueblo africano donde hace siete años no permitió que su hija fuera sometida a la mutilación genital, una barbarie que le arrebató a su hija mayor y que sufrió en su propia carne. Por tanto, contra la voluntad de toda una aldea, Collé concede protección a las niñas fugadas. Desde entonces entra en vigor el moolaadé, un derecho de asilo concedido tácitamente y que, según las creencias tradicionales de la aldea, su transgresión es castigado con la muerte por los espíritus protectores de los lugareños.

Pasan las horas y los habitantes del pueblo empiezan su vida rutinaria. Pero, este día reciben la visita puntual del tendero llamado comúnmente el mercenario por su pasado de militar. Este ex soldado conocido por ser un mujeriego acude a esta aldea de vez en cuando para abastecer a sus habitantes de productos de primera necesidad.

Al enterarse de que Collé Ardo Sow ha concedido el moolaadé, las mutiladoras acuden al consejo de sabios convocado en la plaza del pueblo para denunciar los hechos ante el “Dugutigui”, presidente del consejo, jefe del pueblo y por tanto su máxima autoridad. Al considerar la actitud de Collé una afrenta a sus tradiciones, el consejo decide obligarle a devolver a las niñas para se sometan a la ablación. Los sabios tienen dos días para conseguirlo. Pero a pesar de las amenazas y las coacciones ejercidas por sus familiares más cercanos, Collé se mantiene firme en su decisión. Aunque bajo la presión del consejo su marido la somete a una flagelación pública de la que la libera el mercenario, Collé se niega a pronunciar la palabra que pondría fin a la protección. Su muestra de bravura la erige en una heroína y líder carismática de las mujeres del pueblo.

Al ver cómo se ha cuestionado su autoridad, el jefe de la aldea y del consejo decide poner fin al noviazgo entre Ibrahima Ducuré, su hijo expatriado y Amsatu la hija de Collé Ardo Sow hasta que la novia se someta a la ablación del clítoris. Defiende públicamente que ningún hombre respetable y respetuoso debe casarse con una “bilakoro” (una impura) por lo que ordena que se practique la mutilación genital a todas las niñas de su aldea para purificarlas.

Con la vuelta a casa de Ibrahima Ducuré, hijo del jefe del pueblo coincidiendo con el ritual de la ablación de clítoris, la aldea está en plena celebración. Se acoge con todos los honores a Ibrahima Ducuré hijo pródigo que regresa a su comunidad tras varios años pasados en Francia. En plena fiesta de bienvenida, llega la noticia de la muerte de las dos niñas fugadas que acaban tirándose al fondo de un pozo para no ser mutiladas. A esta muerte hay que sumar la de una de las niñas protegidas por Collé y que su madre sustrajo mientras su protectora estaba siendo sometida a la flagelación.

Desautorizado por Collé, el consejo extiende su presión a todas las mujeres de la aldea quitándoles sus radios que consideraban una fuente de mala influencia. Esta decisión fue la gota que colma el vaso. Encabezadas por Collé, las mujeres desafían al consejo de sabios declarando el fin de la práctica de la mutilación genital en la aldea. Por mucho que el jefe del pueblo intenta intimidar a las mujeres, la situación es irreversible. De hecho, entre los hombres presentes en la última asamblea del consejo, algunos como el hijo del jefe del pueblo y el marido de Collé su suman a la declaración de las mujeres. Así, Collé acaba con una práctica bárbara y milenaria a la que, con la complicidad de unas mujeres, los hombres sometían a otras mujeres con el fin de controlar su sexualidad.

7. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

7.1. Bibliografía

7.1.1 Las novelas

Le docker noir. (1956). Éditions Présence Africaine, Paris, 1973.

Ô pays mon beau peuple ! Éditions Amiot-Dumont, Paris, 1957.

Les bouts de bois de Dieu. Banty Mam Yall. Éditions Le livre contemporain, Paris, 1960.

L'Harmattan. Éditions Présence Africaine, Paris, 1963.

Xala. Éditions Présence Africaine, Paris-Dakar, 1973

Le dernier de l'empire. Éditions L'Harmattan. Paris, 1981.

7.1.2 Los relatos cortos

Voltaïque suivi de La noire de... Éditions Présence Africaine, Paris, 1962.

Vehi-Ciosane ou Blanche-Genèse suivi du Mandat. Éditions Présence Africaine. Paris-Dakar. 1966.

Niiwam. Éditions Présence Africaine. Paris. 1987.

7.1.3 Poema

Liberté. Action Poétique, Paris, 1956.

7.2. Filmografía

7.2.1 Las películas

1962. *L'Empire songhay.*

1966. *Borom Saret.*

1964. *Niaye.*

1966. *La Noire de...*

1968. *Mandabi.*

1970. *Taw.*

1971. *Emitai.*

1974. *Xala*.

1976. *Ceddo*.

1988. *Camp de Thiaroye*.

1992. *Guelwaar*.

2000. *Faat Kiné*.

2004. *Moolaadé*.

7.2.2 Los documentales

1969. *Traumatisme de la femme face à la polygamie*.

1969. *Les dérives du chômage (ou problème de l'emploi)*.

1972. *Jeux Olympiques de Munich (ou l'Afrique aux olympiades, Basket africain aux J.O de Munich RFA)*.

1973. *L'Afrique aux Olympiades*.

1999. *L'héroïsme au quotidien*.

7.2.3 Estudios sobre la obra de Sembène Ousmane

Abamine, Emeka P. « Sembène Ousmane, les cinéastes ne sont pas des martyrs ». *Fraternité Matin*, n° 16, pp. 13-14, 1982.

Abety, Peter A. "Women activists in Ayi Kwei Armah's *Two Thousand Seasons* and Ousmane Sembene, *God's Bits of Wood*; a study of the role of women in liberation struggle." *Bridges; a Senegalese Journal of English* December 1992, pp. 19-32.

Abrahams, Cecil. "African Writing and Themes of Colonialism and Post-Independence Disillusionment." *Canadian Journal of African Studies* 12, 1978, pp. 119-125.

Ade, Ojo, S. « André Malraux et Sembène : Créateurs de romans prolétaires ? » *Peuples Noirs, Peuples Africains* n° 17, 1980, pp. 117-134,

Ade, Ojo, S. « Revolt, violence and duty in Ousmane Sembène *God's Bits of wood* ». *Nigeria Magazine* n°53, pp. 58-68, July-Sept 1985.

Ade, Ojo, S. « La *Xala* dans *Xala* de Sembène Ousmane ». *Ethiopiennes*, Vol. 5, n° 1-2, pp. 185-2004. 1988.

Aje S, O. « Écriture et institution social chez Zola, Tournier et Sembene ». *Komparatistische Hefte* 8, 1983, pp. 25-37.

Adewuyi, P.D. Joseph Akanbi. « L'image de la femme dans l'oeuvre de Sembène Ousmane ». *Global Journal of Arts Humanités and Social Sciences*, Vol.3, No.8, pp.1-6, August 2015.

Aire, Victor O. « Ousmane Sembene's *Les bouts de bois de Dieu* : A lesson in consciousness ». *Modern Language Studies*, Vol.8, n° 2, pp. 72-79, 1978.

Akoua, Solange ; Fofana, Ibrahime. « La femme africaine dans les bouts de bois de Dieu ». *Ebumea* 106, pp.17-19, 1976.

Akpadomonye, Patrick. « La parodie et la réécriture chez Sembène Ousmane : problèmes textologiques ». *Neohelicon*, Vol. 16, n° 2, pp.211-219, 1989.

Altheer, David. «Xala». *Drum*, December, 1977, p. 22.

Andrade Watkins, Claire. « Film production in francophone Africa 1961 to 1977: Ousmane Sembene- An exception. » (Ed.): Gadjigo, Ramba; Faulkingham, Raphl; Cassirer, Thomas; Sander, reinhard. *Ousmane Sembene Dialogues with Critics and Writers*. Amherst: University of Massachusetts Press. 1993.

Andrews, Nigel. «Le Mandat (The Money Order) » *Monthly Film Bulletin*, n°40, February 1973, pp. 30-31.

Anon. « Sembene Ousmane and the Censor ». *Africa* Oct, 1978, pp. 85.

Arbois, Janick. « Le Mandat » *Téléciné* February, 1969, p. 29.

Arbois, Janick. « Ousmane Sembène : L'indépendance ça sert à Quoi ? ». *Télérama* 15 Décembre 1968, p.54.

Arbois, Janick. « Xala » *Télérama* 10 March 1976, p. 82.

Armaha, Ayi Kewi. « Islam in Ceddo ». *West Africa* 8 October 1984, p. 2031.

Assaad, Samia A. « L'Harmattan par Ousmane Sembene ». *Œuvres Afro Asiatiques* vol.1 n°2, 1968, pp.178-180.

Bâ, A J. « Xala, Ceddo et les autres... ». *Le Soleil* 4 July 1984, p.3.

Bassan, Raphael. « Ceddo." *Ecran* 79 Sept, 1979, pp. 62-63

Bestman, Martin. « L'esthétique romanesque de Sembène Ousmane » *Études littéraires* n° 7, pp. 395-403, 1974.

- Bayo, Ogunjimi. « Ritual Archetypes: Ousmane's Aesthetic Medium in Xala ». *Ufahamu* vol.14 n° 3, 1985, pp. 128-138.
- Berruer, Andre. « Un cinéaste africain : Ousmane Sembène ». *Pas à Pas* n°142, March 1964. Pp. 31-34.
- Bestman, Martin. *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*. Montréal, Éditions Naaman, 1981.
- Bilali, Samba. « Sembène Ousmane : Un écrivain profond et lucide de notre temps. » *Libération Afrique* 1, 1979, pp. 21.
- Boafo, Y S. « Voltaïque d'Ousmane Sembène ; Commentaires et observations ». *Présence Francophone* 15, 1977, pp. 11-30.
- Bonnet, Jean-Claude. « Ceddo ». *Cinématographe* n° 28, June 1977, p. 44.
- Bonnet, Jean-Claude. « Ousmane Sembène ». *Cinématographe* n.28, June 1977, pp. 43-44.
- Bontemps, Jacques. « Semaine de la critique à Cannes : La Noire de... De Sembene Ousmane ». *Cahiers Du Cinéma* n°179, Juin, 1966, p. 48.
- Bory, Jean-Louis. « Le Mandat ». *Dossiers Du Cinéma, Film* 1, 1971, pp. 137-139.
- Bosséno, Christian. "Entretien avec Ousmane Sembene." *La Revue du Cinéma, Image et Son* n° 342, Sept 1979, pp.116-118.
- Boujut, Michel. « Ceddo de Sembene Ousmane, film sénégalais » *Les Nouvelles Littéraires* n° 2695, 12 July 1979, pp. 28-29.
- Capdenac, Michel. « Le Mandat, film sénégalais de Sembene Ousmane » *Les Lettres Françaises* 27 nov. 1968, pp. 22.
- Cervonie, Albert. « Le Mandat, si Dakar m'était conté ». *Cinéma* 69 n° 134 march 1969, pp. 119-121.
- Chevrier, Jacques. « Sembène Ousmane, écrivain ». *Cinémaction* 34, pp. 12-16, 1985.
- Chevrier, Jacques. « Emitai, Dieu Du Tonnerre » *La Revue du Cinéma, Image et Son* n° 320-321 Oct 1977, p. 97.
- Dia, Thierno Ibrahima (dir.). « Sembène Ousmane (1923-2007) ». *Africultures* 76. Paris, Éditions l'Harmattan, 2009.

Gadjigo, Samba, Niang, Sada (dir.). *Un viatique pour l'éternité. Hommage à Ousmane Sembène*. Dakar, Éditions Papyrus Afrique, 2010.

Niang, Sada (dir.) *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djébar*. Paris, Éditions L'Harmattan, 1996.

Nzabatsinda, Anthère. *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembène*.

Toronto, Éditions du Gref, 1996.

Vieyra, Paulin Soumanou. *Sembène Ousmane cinéaste première période 1962-1971*. Paris, Éditions Présence Africaine, 2012.

7.2.4 Estudios sobre literatura africana

Arlette, Chemain-Degrange. *Emancipation féminine et roman africain*. Dakar, Abidjan, Lomé, Nouvelles Éditions Africaines (NEA), 1980.

Arowolo E, O. « Problems of Translation in African Writings » *Présence Africaine* 123, 1982, pp. 188-194.

Diouf, Madior. *Les formes du roman negro-africain de langue française 1920-1976. Thèse de doctorat*. Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1991.

Magnack, Jules Michelet Mambi. *Littérature postcoloniale et esthétique de la folie et de la violence : une lecture de neuf romans africains francophones et anglophones de la période postindépendance*. Thèse de doctorat, cotutelle internationale. Université de Yaoundé et Université Jean-Monnet Saint-Étienne, 2013.

Mbow, Fallou. *Énonciation et dénonciation du pouvoir dans quelques romans négro-africains d'après les indépendances*. Thèse de doctorat, cotutelle Université Paris-Est Creteil Val-de-Marne (France) Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal), 2010.

7.3. Bibliografía general

7.3.1 Obras y estudios literarios

Amyidoho, Kofi. « African Creative Fiction and Poetics of Social Change ». *Komparatistische Hefte* 13, 1986, pp.67-82.

Case, Frederic Ivor. « Littérature traditionnelle et forme romanesque ; Analyse du conte comme procédé littéraire romanesque. » *Ethiopiennes*, vol. 4 n° 3, 1987, pp. 32-52.

- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris, Éditions Bordas, 1939.
- Chemain-Degrange, A. *Emancipation féminine et roman africain*. Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.
- Chevrier, Jacques. *La littérature nègre*. (1984). Paris, Editions Armand Colin. 1999.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Les Éditions du Seuil, 1952.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Nueva York, Grove Pres, 1961.
- Gadjigo, Samba. *École blanche, Afrique noire. L'école coloniale dans le roman d'Afrique noire francophone*. Paris, Éditions L'Harmattan, 1990.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, Éditions Seuil, 1972.
- Grillet, Robbe. *Pour un nouveau roman*. Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- Ijere, M. I. « Ousmane Sembène et l'institution polygamique ». *Ethiopiennes* 48-49, 1988.
- Malraux, André. *La condition humaine*. Paris, Éditions Goncourt, 1933.
- Malraux, André. *Les Conquérants*. Paris, Éditions Grasset, 1928.
- Pouillon, Jean. *Temps en roman*. Paris, Éditions Gallimard, 1993.
- Tcheuyap, Alexie. *De l'écran à l'écrit. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*. Les presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 2005.
- Senghor, Léopold Sédar : « Qu'est-ce-que la Négritude », *Etudes Françaises*, Les Presses Universitaires de Montréal, Février 1967, Vol. 3, p. 13
- Satre, Jean-Paul. *Les chemins de la liberté*. Paris, Éditions Gallimard, 1945-1949.

7.3.2 Obras y estudios cinematográficos

- Arensburg, Guadalupe. *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*. Las Palmas de Gran Canaria, Casa África, 2010.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Bassan, Raphael. « Comment filmer l'Afrique ». *Afrique-Asie* 24 April 1984, pp. 50-52.
- Billard, P, M Martin. « La cinquième semaines Internationales de la Critique au prochain Festival De Cannes » *Cinéma* 66 n°106, Mai 1966, p. 89.

- Binet, Jacques. « Cinéma africain » *Afrique Contemporaine* n° 83, Jan- Feb.1976, p.p. 27-30.
- Boughedir, Ferid. « Le cinéma sénégalais : Le plus important d'Afrique noire ». *Cinéma-Québec* Vol.3 n° 9-10, August 1974, pp. 24-26.
- Boughedir, Ferid. « Les grandes dates du cinéma africain ». *Jeune Afrique* 25 Dec. 1985, p. 89.
- Boughedir, Ferid. « Quel visage pour le cinéma africain ? » *Jeune Afrique* 25 Dec.1972, p. 9.
- Broz, Martin. «The birth of African Cinema» *Young Cinema and Theatre* 1, 1968, pp. 37-43.
- Canby, Vincent. « Film: Ceddo, a Pageant from Sembene's Africa » *New York Times* 17 Feb. 1978, p.8.
- Cardies, Rene. « Jeune cinéma d'Afrique noire ». *La Revue du Cinéma, Image et Son*, Jan. 1968, pp. 16-18.
- Casetti, Francesco; Chio, Federico di. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 2007.
- Copans, Jean. « Non à l'ethnocinéma." *Afrique Asie* 6 Feb. 1978, pp. 48-49.
- Leliève, Samuel. « Les cinémas africains dans l'histoire. D'une historiographie (éthique) à venir ». *Paris, Revue* 1895, pp.136-147.
- Noriega, J. L. Sánchez. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2000.
- Rouch, Jean. « Cinéma d'exploration et ethnologie. » *Bruxelles, Les Beaux Arts*,1952, pp.1-7.
- Rouch, Jean. « Renaissance du film ethnographique. » *Roma, Le cinéma éducatif et culturel* n°5, 1953, pp. 23-25.
- Rouch, Jean. « A propos des films ethnographiques. » *Paris, Positif*, 1955, pp.144-149.
- Rouch, Jean. *Catalogue de films sur l'Afrique. Introduction au cinéma africain*. Paris, UNESCO 1966.
- Rouch, Jean. « Le cinéma d'inspiration africaine. Fonction et signification de l'art négro-africain dans la vie du peuple et pour le peuple. » *Colloque de Dakar*, 30 mars-8 avril 1966.
- Rouch, Jean. *Les films ethnographiques. Ethnologie générale*. Collection La Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1968.
- Sadoul, Georges. *Les merveilles du cinéma*. Paris, Les Éditeurs français réunis, 1957.

Sadoul, Georges. *Histoire du cinéma*. Paris, Éditions Flammarion, 1962.

Sadoul, Georges ; Breton, Emile. *Dictionnaire des cinéastes*. Paris, Éditions Seuil, 1990.

Speciale, Alessandra, Tapson, Clément. «África negra rueda». NOSFERATU 30. Barcelona, Paidós, 1999.

7.3.3 Obras y estudios sociodemográficos e informes

Abrahams, Cecil. "African Writing and Themes of Colonialism and Post-Independence Disillusionment." *Canadian Journal of African Studies* 12, 1978, pp. 119-125.

Benot, Yves. *Masacres coloniaux. 1944-1950 : la IV^e République et la mise au pas des colonies françaises*. Paris, La Découverte, 2001.

Bottomore, T.B. *Las clases en la sociedad moderna*. Buenos Aires, La Pléyade, 1975.

Brunet, Ignasi ; Belzunegui, V. Francesc. *Pobreza y exclusión social de la juventud en España*. Valencia, Tirant Humanidades, 2013.

Caballero, Jurado Carlos.

Cissé, Mamadou. « Langue, Etat et Société au Sénégal ». *Revue électronique internationale de sciences du langage, Sudlangues* n° 5.

Cristóbal, Torres; Giner, Salvador, y Lamo, Emilio (1998). *Diccionario de sociología*. Madrid, Alianza Editorial, 2013.

Chouraqui, Nathan André. *Traducción del Corán*. Bibliothèque nationale de France, 1990.

De Gabineau, J. Arthur (1853-1855). *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris, Éditions Pierre Belfond, 1967.

Diop, Cheikh Anta (1954). *Nations nègres et culture*. Paris, Éditions Présence Africaine, 1979.

Faye, Saliou. « La porblématique des enfants de la rue au Sénégal ». *Communication*. Université du Québec, 2015.

Franco F., Lorenzo, Fernández, José M. (dir.). *La marginación: realidad y perspectivas*. Madrid, Editorial CCS, 1991.

Foucault, Michel. *Genealogía del racismo*. Traducción de Alfredo Tzeibel. La Plata-Argentina. Editorial Altmarina, 1976.

Gurvictch, G. *El concepto de clases de Marx a nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

Grosfoguel, Ramón. «El concepto de racismo en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿Teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?». Bogotá-Colombia, Tabula Rasa n°16, pp,79-102, 2012.

Jackson, J.A; Shis, E, y Abrams, M. *Estratificación social*. Barcelona, Península, 1971.

Kerbo, R. Harold. *Estratificación social y desigualdad. El conflicto de clase en perspectiva histórica comparada y global*. Madrid, Traducción de María Teresa Casado, 2003.

Mendoza, María Gómez (dir.). *Marginación social*. Madrid, Imprenta de la Comunidad de Madrid, 1985.

Morgan, Kenneth. *Cuatro siglos de esclavitud trasatlántica*. Barcelona, Editorial Crítica, 2017.

Pérez, López. J. *Estratificación social: Fundamentos, teorías e indicadores*. Revista de Psicología General y Aplicada, pp,385-393, 1989.

«Indicateurs socio-économiques. Projection 2017 du Gouvernement du Sénégal. » Agence Nationale de la Statistique et de la Démographie (ANSD), 2013

Female Genital Mutilation/Cutting: A Statistical overview and exploration of the dynamics of change. United Nation's Children's Faound (UNICEF), July, 2013.

Rapport définitif : « Recensement Général de la Population et de l'Habitat, de l'Agriculture et de l'Elevage au Sénégal ». Agence Nationale de la Statistique et de la Démographie (ANSD), 2013.

Rapport : « Examen national 2015 de l'Éducation pour tous : Sénégal ». Ministère de L'Éducation Nationale de Sénégal, 2015.