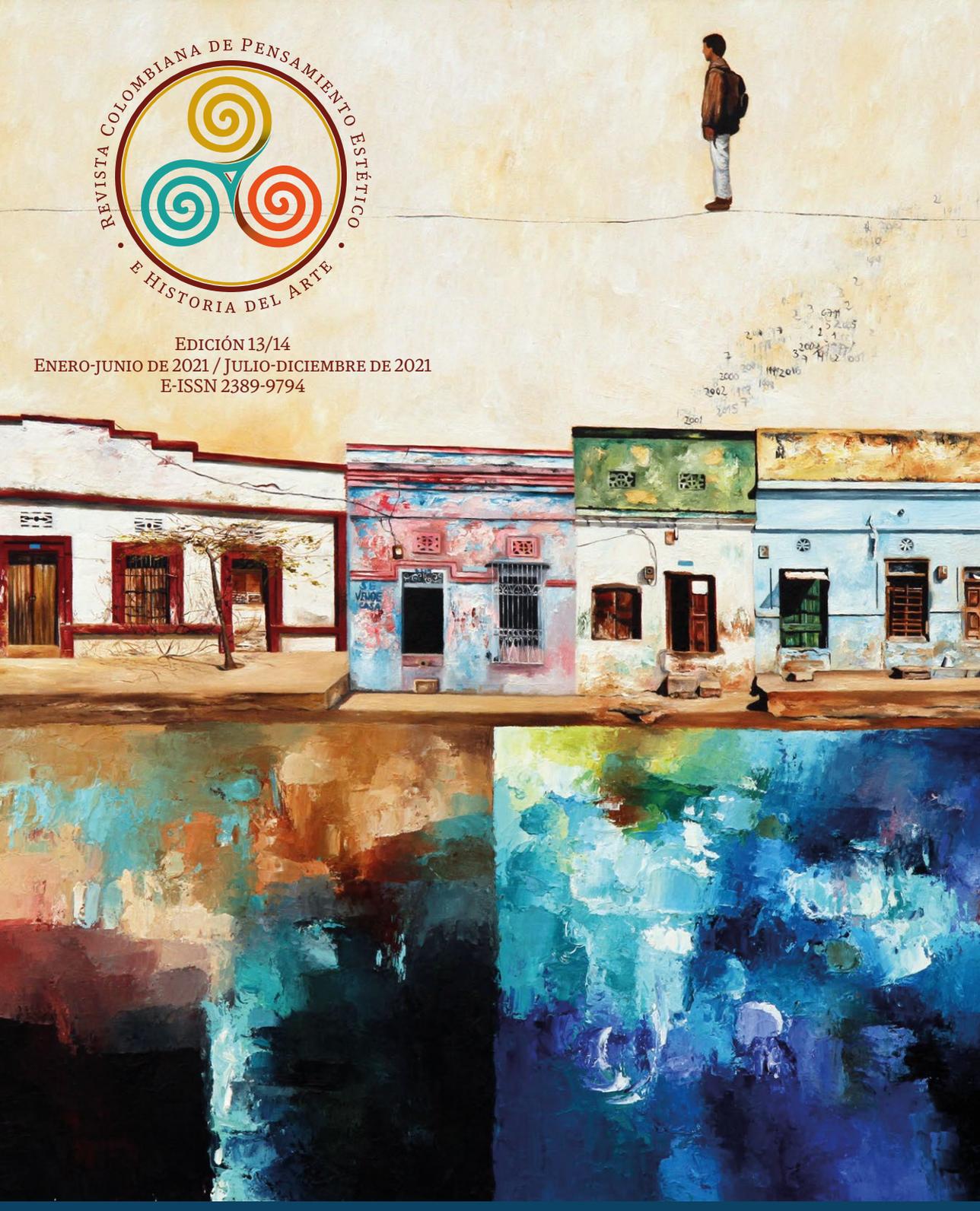




EDICIÓN 13/14
ENERO-JUNIO DE 2021 / JULIO-DICIEMBRE DE 2021
E-ISSN 2389-9794



Materia oscura en el agujero negro: travesías en el cine de Ousmane Sembène

Irene de Araújo-Machado





Materia oscura en el agujero negro: travesías en el cine de Ousmane Sembène*

Irene de Araújo-Machado**

Resumen: el presente artículo presenta la trayectoria estético-política del cine de Ousmane Sembène en la película *La noire de...* [*La negra de...*]. Para ello, examina los procesos de transformación dialéctica traducidos en la construcción estética de las células de montaje, con sus pasajes contrapuntísticos, desde los cuales emergen conflictos sobre la explotación neocolonial y la esclavitud. El análisis se guía por la comprensión de la relación entre la tradición oral y el cine en un espacio semiótico donde diferentes temporalidades, prácticas culturales, sentidos y

* **Recibido:** 14 de noviembre de 2020 / **Aprobado:** 12 de marzo de 2021 / **Modificado:** 5 de abril de 2021. Artículo de investigación derivado del proyecto postdoctoral “Traducción intercultural: imprevisibilidades del cine negro”, el cual es financiada por la Beca Productividad en Investigación - PQ 1C (2021-2024), del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) y el Ministério da Ciência, Tecnologia e Comunicações (Brasília, Brasil). Traducido del portugués al castellano por Fernando Legón.

** Docente en Ciencias de la Comunicación por la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). Profesora y presidenta de la Comisión de Investigación de la Escuela de Comunicación y Artes en la misma institución. Fundadora en 2001 de la Asociación Brasileña de Estudios Semióticos (São Paulo, Brasil).

 <http://orcid.org/0000-0002-1662-258X>  irenear@usp.br

Cómo citar: Araújo-Machado, Irene de. “Materia oscura en el agujero negro: travesías en el cine de Ousmane Sembène”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 9-43.



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



visiones del mundo se encuentran y chocan. Al final, se concluye que, en esta película, Sembène concibe un camino estético y ético-político para la emancipación cultural de los valores humanos, con el fin de contribuir de manera decisiva al crecimiento de la autoestima de la población subalterna y a la contención de las ambiciones geopolíticas del eurocentrismo.

Palabras clave: cine africano; director de cine; contrapunto; discurso interior; montaje; neocolonialismo; descolonización; Ousmane Sembène; Senegal.

Dark Matter in the Black Hole: Crossings in the Cinema of Ousmane Sembène

Abstract: this article presents the aesthetic-political trajectory of Ousmane Sembène's cinema in the film *La noire de...* [*Black girl from...*]. To do this, we examine the processes of dialectical transformation translated into the aesthetic construction of assembly cells, with their contrapuntal passages, from which conflicts about neocolonial exploitation and slavery emerge. The analysis is guided by the understanding of the relationship between oral tradition and cinema in a semiotic space where different temporalities, cultural practices, meanings and worldviews meet and collide. Finally, it is concluded that, in this film, Sembène conceives an aesthetic and ethical-political path for the cultural emancipation of human values, in order to decisively contribute to the growth of self-esteem of the subaltern population and to the containment of the geopolitical ambitions of Eurocentrism.

Keywords: African cinema; filmmakers; counterpoint; inner speech; montage; neocolonialism; decolonization; Ousmane Sembène; Senegal.

Matéria escura no buraco negro: Travessias no cinema de Ousmane Sembène

Resumo: este artigo apresenta a trajetória estético-política do cinema de Ousmane Sembène no filme *La noire de...* Para isso, examina os processos de transformação dialética traduzidos na construção estética das células de montagem, com suas passagens contrapontísticas, das quais emergem conflitos sobre exploração neocolonial e escravidão. A análise é pautada pela compreensão da relação entre tradição oral e cinema em um espaço semiótico onde diferentes



temporalidades, prácticas culturales, significados e visões de mundo se encontram e colidem. Ao final, conclui-se que, neste filme, Sembène concebe um caminho estético e ético-político para a emancipação cultural dos valores humanos, a fim de contribuir decisivamente para o crescimento da autoestima da população subalterna e para a contenção das ambições geopolíticas do eurocentrismo.

Palavras-chave: cinema africano; diretor de cinema; contraponto; discurso interior; montagem; neocolonialismo; descolonização; Ousmane Sembène; Senegal.

Introducción: ¿hacia dónde va el cine de Ousmane Sembène?

Aunque sea una premisa válida, sería apresurado limitar la importancia cinematográfica de la película *La noire de...*, del escritor y cineasta senegalés Ousmane Sembène (1923-2007), a la representación del conflicto racial resultante de la ideología neocolonial fundada sobre las relaciones de subordinación de las personas de piel negra. La reducción a tal representación es insuficiente tanto para abarcar la explotación y opresión del pos y neocolonialismo, como para dimensionar el compromiso político del cine de Sembène como creación estética.

Considerado el pionero del cine africano subsahariano, Sembène ha construido un legado cinematográfico que no se limita a la exposición, demostración y denuncia de las condiciones de vida resultantes de las anomalías del régimen colonial. Su orientación política sustenta un cine como práctica revolucionaria de transformación, comprometido con la formación de una conciencia histórica tanto por el lado del lenguaje del cine como por la recuperación de las tradiciones culturales de su pueblo. De esta forma, la creación artística en general le presentó a Sembène caminos para la emancipación cultural de los valores humanos sin los cuales la autoestima colectiva sucumbe ante las ambiciones geopolíticas del eurocentrismo. Dichos caminos los recorrió inicialmente en su actividad literaria antes de tomar el rumbo del cine. Luego al ganar expresión fílmica, este artista construyó la mirada africana de su pueblo, de su cultura y de su historia, tantas veces negada.

El cine aparece así como medio efectivo de formación, principalmente, por su capacidad de crear relaciones dialógicas entre diferentes estratos de lenguajes y dialectos de los grupos humanos a los cuales se dirige. A diferencia de la literatura de su época, dedicada a la elite francófona, el cine le ha permitido a Sembène usar



una variedad de signos audiovisuales para elaborar un lenguaje de modo que interactúe con la población no alfabetizada y que transite entre las esferas populares en toda su diversidad. Ocupado en construir un lenguaje fílmico capaz de cumplir una función pedagógica formadora de la conciencia histórico-político-cultural, la postura crítica de este director no ha dejó ileso ni al africanismo ni al movimiento de la negritud que marcó la primera generación de cineastas en la posindependencia a partir de 1960. Sembène no se ha sometido tampoco a las prácticas de los cineastas franceses que construyeron un cine etnográfico sobre África occidental.

Merece particular atención el emblemático debate con Jean-Rouch en 1965, donde se polemizó la orientación etnológica del *cinema vérité* de este último. Un argumento de ese debate y principio de la creación estético-política es cuando Sembène afirma que: “No es suficiente decir que un hombre que vemos camina; necesitamos saber de dónde viene, hacia dónde va”¹. En él, se manifiesta la importancia del movimiento de transformación de las realidades que persigue en su cine y los pasajes de una condición a otra, de una situación a otra. Tal práctica le parecía inalcanzable para la película etnográfica que, de este modo, endosaba la anomalía racial forjada en la superioridad de la piel blanca que eliminaba la piel negra de la condición de ser humano para confinarla a la condición de bestia. Sin medias palabras, Sembène le declara a Rouch, alto y claro: “Lo que tengo contra ti y los africanistas es que ustedes nos miran como si fuéramos insectos”². Sembène no exculpa a los cineastas extranjeros por “haber ‘antropologizado’ al Otro (en este caso el negro). En vez de dejar que los negros se reinventen y generen su propio saber, el africanismo ha tenido la ambición de explicarles África a los propios africanos”³. Contra prácticas de dicha naturaleza se sitúa su modo de hacer cine.

No menos importante es el hecho de que la actividad del cineasta se haya desarrollado en un período posindependentista de Senegal (1960), cuando la ideología *Negritud*, orientada por el movimiento homónimo desencadenado por Aimé Césaire y Léopold Sédar Senghor a partir de los años de 1930 asumió la tarea de reconstruir el país y su cultura. Al ser presidente del país durante 20 años (1960-1980), Senghor sembró una nueva conciencia de rescate de las raíces culturales de los pueblos de Senegal, lo cual contribuyó al florecimiento de la literatura, las artes visuales, la danza y el cine en donde el trabajo de Sembène se

1. Albert Cervoni, “Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Ousmane Sembène: ‘Tu nous regardes comme des insectes’”, *France Nouvelle*, no. 1033 (1965): 4-10. Traducción de la autora.

2. Cervoni, “Une confrontation”. Traducción de la autora.

3. Mahomed Bamba, “Jean Rouch: cineasta africanista?”, *Devires: Cinema e Humanidades* 6, no. 1 (2009): 92-107. Traducción de la autora.



sitúa como pionero y como integrante de la “primera generación de cineastas africanos que se ha colocado atrás de las cámaras para hablar y dejar que África hable por sí misma”⁴. No obstante, Sembène no fue militante del movimiento *Negritud* por un único motivo: porque este se enfocó en la idea de la identidad racial sin tener en cuenta el contexto político más amplio de la opresión derivada de la división de clases. Además, el cineasta no veía con buenos ojos el crecimiento de una élite africana según los moldes de la cultura francófona; fenómeno que fue reflejado más en la literatura escrita en francés que en el cine.

Como autodidacta, Sembène tuvo contacto con las tradiciones culturales de su pueblo motivado por sus propios intereses ya que “el sistema educacional francés en las colonias no tenía en cuenta las tradiciones culturales de los pueblos que habitaban los territorios antes de la llegada de los colonizadores”⁵. En su obra literaria y fílmica el senegalés rescata las tradiciones y se las devuelve a la gente para que las aprecien y valoren. Existe en esta postura un compromiso anticolonialista y la necesidad de evidenciar qué tan nociva es la asimilación de la cultura del colonizador para el desarrollo de los pueblos colonizados. De ahí que Sembène no compartiera con Senghor y Césaire la formación francófona y el pensamiento basado en la asimilación. Para el cineasta explotar el conflicto fue la analítica de su visión dialéctica de la transformación cultural, la cual había tratado en su producción literaria y que tradujo audiovisualmente al cine.

Ante la magnitud de los propósitos socio-culturales e históricos del trabajo del escritor cineasta, la película de la cual nos ocupamos, *La noire de...* [*La negra de...*] (Francia, Senegal, 1966) constituye una puerta de entrada vigorosa para examinar la travesía estético-política a la cual pretende aproximarse. Una película en la cual la transformación dialéctica se traduce en la construcción estética del montaje, con sus pasajes de una dimensión a otra al componer secuencias no necesariamente lineales.

Desde el interior de los pasajes contrapuntísticos se representan los conflictos de la inmigración, de la interracialidad, de la explotación traducidos fílmicamente con contrastes entre luz y sombra, ángulos de toma, frases y silencio, visibilidad

4. Maria-Ignes Carlos y Celia-Cristina Torres-Correio, “A Negra de... e Moolaadè. Que África e teorias as lentes de Ousmane Sembène nos revelam?”, *Comunicação & Educação* 21, no. 2 (2016): 137, <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v21i2p135-147> Traducción de la autora.

5. Gustavo de Andrade Durão, “Ousmane Sembène: uma abordagem cultural na luta contra o colonialismo de 1950 a 1969”, *Temporalidades* 5, no. 2 (2013): 126, <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5479> Traducción de la autora.



e invisibilidad que la materia fílmica de luz, sonido y movimiento transforma en construcción plástica. Es en la diversidad de confrontaciones que se construye la “ideología generadora de las formas” en el sentido formulado por Mijaíl Bajtín para designar los procedimientos artísticos de una obra formados en el interior de ideas que sustentan procesos de transformación dialéctica⁶. Tal es el caso de la construcción estética del montaje en el cine de Sembène, quien no pierde de vista el tema central de la confrontación mayor entre la dimensión política y el destino trágico de quien vive en condición de subalterno. Esta tragedia se da en el sentido clásico de cuestionamiento del destino impuesto, no exactamente por los dioses, sino por la supremacía blanca que se autoproclamó superior a los hombres negros condenados a la opresión.

Es una tragedia también en el sentido de las entonaciones rítmicas de los *griots* –cantores de los espíritus guardianes– que cohabitan los ambientes de la convivencia humana. En *La noire de...* hay, por lo menos, dos entonaciones rítmicas en confrontación: una de carácter visual producida por el contraste acentuado de la fotografía en blanco y negro; otra de carácter acústico resultante del cuasi mutismo de la protagonista. Restricta al minimalismo del trato sumiso –*Oui Monsieur; Oui Madame*– el personaje negro no participa en conversaciones, no tiene voz. El audio que se presenta como voz *over* que se ha grabado *a posteriori*. Con ello, el dramatismo acústico modula la entonación rítmica del cine negro marcada por el contraste tan intenso como el del blanco y negro de la fotografía. Difícilmente esta capa se toma como objeto distintivo de análisis, quizá por la prevalencia de la imagen visual que nos dejó sordos para la plástica sonora del audio, excepción hecha en el estudio de Tessa Nunn⁷.

También hay que considerar lo siguiente: los discursos se hablan en francés, lengua europea que relega la lengua *wolof*⁸ de los personajes negros. Con ello se ha simulado la hipótesis de servilismo del propio Sembène a la cultura de los colonizadores. Tal simulación solo puede considerarse parcialmente. El uso de la lengua de los colonizadores no es una regla en el cine de Sembène. En películas como *Mandabi* (1968) [*Orden de pago*] y *Moolaade* (2004), el audio reproduce la grabación de los diálogos en lengua *wolof* hablada por el grupo étnico de Sembène.

6. Mijaíl Bajtín, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Mineápolis y Londres: University of Minnesota Press, 1994), 78-100. Traducción de la autora.

7. Tessa Nunn, “The Screaming Mother and Silent in Ousmane Sembène’s *La noire de...*”, *Women in French Studies Special Conference Issue* (2019): 191-200, <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A722939/>

8. *Wolof* es la lengua hablada por más de 10 millones de personas en la costa occidental africana, entre Gambia, Mauritania, Guinea Bissau, Malí y Senegal, donde la hablan casi cinco millones de personas, aunque solamente un 40 % usa el *wolof* como lengua nativa. Ver https://en.wikipedia.org/wiki/Wolof_language.



Sin embargo, el peso de nuestra ponderación resulta del entendimiento de que la lengua no es el único texto semiótico de la cultura y, en la película en pauta, están la música *xalam* y el canto *griot* que son los textos semióticos por excelencia de la cultura *wolof* que construyen un tejido no siempre visible, sino también constitutivo de la entonación dialógica de la película. Volveremos a este tema.

Los encaminamientos de análisis aquí propuestos atienden al objetivo de comprender la construcción estética del cine de Sembène según los procedimientos creativos de su lenguaje fílmico alineado no solamente a los principios de la cultura audiovisual sino también a los diseños de tradiciones socio-históricas de su pueblo. Se trata de entender la transformación de acontecimientos en signos estético-audiovisuales, en sus arreglos y diferentes entonaciones de sentido. Así el objeto de estudio se ha concebido según sus articulaciones semióticas de textos de cultura.

Desde el punto de vista semiótico de la cultura, tanto la luz como el sonido componen el espacio acústico resonante del lenguaje fílmico generador de la imagen audiovisual y, por consiguiente, son partes constitutivas del proceso de significación. Conjuntamente con el discurso interior velado del personaje, la música y el canto operan refracciones discursivas tan significativas como la refracción de la luz que vibra en la visualidad de la pantalla. Ambas componen en las células de montaje el ritmo de la ideología creadora de formas como se espera examinar a lo largo del presente ensayo. Tanto el sonido como la luz emanan de cuerpos resonantes de la cultura negra, ya sea por la piel negra del cuerpo del personaje o el cuerpo del instrumento de madera. Porque centralizan las luchas, confrontaciones y opresiones, los cuerpos se vuelven formas “de existir, de pensar y de transformar el mundo”⁹. De esta forma, se construyen caminos estético-políticos por donde transita el cine de Sembène en su travesía de creación y crítica.

Queda aún por justificar el título del presente ensayo y es que fue concebido como un diálogo con el ciclo de cine *The Dark Matter of Black Cinema* que reunió las películas del video artista Arthur Jafa¹⁰. En *La noire de...* la materia oscura que involucra la condición del negro migrante de las excolonias solo es dimensionado por el personaje cuando ve el agujero negro del cuarto en el que la han apresado al viajar a Francia. En ese sentido la hipótesis de este ensayo es que el cine de Sembène se convierte en un precursor relevante e imprescindible para todo el cine negro.

9. Carlos y Torres-Correio, “A Negra de... e Moolaadé”, 147. Traducción de la autora.

10. Arthur Jafa, *The Dark Matter of Black Cinema* (Porto: Museu Serralves, 2020).



Pasajes contrapuntísticos del movimiento dialéctico en el cine de Sembène

No fue solo el marxismo-leninismo el que llevó a Sembène a Moscú en 1962, tras su ruptura con el partido comunista francés, sino el interés por estudiar cine en los Estudios de Cine Gorki. El senegalés tenía poca afinidad con los dogmas del realismo socialista, pero estaba atraído por la estética de la vanguardia rusa de inicios del siglo, así como por sus vínculos con la politización del arte. Así lo declaraba él mismo:

Considero el cine principalmente como un instrumento político de acción. Estoy a favor del socialismo científico. Sin embargo, como siempre continuo especificando, no soy del “realismo socialista”, ni estoy a favor de un “cine de señales” con eslóganes y demostraciones.¹¹

De este interés surgió la hipótesis de su involucramiento, si no con la escuela del montaje, por lo menos con la práctica del cine de Sergei Eisenstein quien edificó su teoría del montaje en el entendimiento del plano —o de las tomas en el plano— como célula *máter* del montaje¹², no porque representara una unidad que componía un alineamiento, sino porque en el plano se concentran energías creativas de los conflictos sin los cuales el movimiento dialéctico de cambio y transformación no ocurre. En el interior de un plano, diferentes ángulos de tomas pueden conjugar puntos de vista cuya función es reproducir estados anímicos que interactúan, se complementan y se tensionan. Ángulos de tomas, contrastes de luz y sombra, intervención en la perspectiva, disonancias entre sonido e imagen, he aquí algunos de los procedimientos que constituyen la célula de montaje y organizan los motivos temáticos de modo que configuren esferas de sentido. El último fin del montaje no es la representación de algo listo y acabado sino del proceso orgánico que emerge en la transformación de los eventos fílmicos en imágenes —conceptos y emociones— en la mente del espectador. Alcanzar tal proceso es el único camino para llegar al *pathos* de la composición, instancia mayor de transposición de la forma de la película¹³.

11. Max Annas y Annett Busch, eds., *Ousmane Sembène Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2008) citado en David Marinho de Lima Júnior, “Ousmane Sembène: um cineasta contra o colonialismo e as elites africanas”, en *Cultura e mobilização: reflexões a partir do I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros*, orgs. Raissa Brescia dos Reis y Taciana Almeida (Rio de Janeiro: Synergia, 2016), 218. Traducción de la autora.

12. Sergei Eisenstein, “The Cinematographic Principle and the Ideogram”, en *Film Form: Essays in Film Theory* (San Diego, Nueva York y Londres: HBJ Book, 1977), 37. En el original en inglés se lee: “The shot is by no means an element of montage. The shot is a montage cell. Just as cells in their division form a phenomenon of another order, the organism or embryo, so, on the other side of the dialectical leap from the shot, there is montage”.

13. Sergei Eisenstein, “L’organique et le pathétique”, en *La non-indifférente nature/1* (París: Union Générale d’Éditions, 1976), 47-100.



Según tal concepción de montaje, la composición organizada por la conjugación entre orgánico y patético produce el crecimiento basado en la evolución del movimiento dialéctico. Se trata de un pensamiento que recupera en el cine una herencia del teatro, mejor dicho, de los escenarios del *Proletkult* donde Eisenstein entró a colaborar en sus actividades teatrales en 1921. Allí se inspiró no propiamente de la agitación de los constructivistas y sus *agit-prop* incendiarios, sino de la búsqueda de las reacciones de sobresaltos y de éxtasis, del *pathos* de la composición tan bien examinado por Eisenstein en su estudio *La non-indifférente nature*, dos volúmenes de densa reflexión estética. La naturaleza no indiferente de los versos de Púchkin¹⁴ crea contrapuntos en los que la propia belleza eterna se hace de rayos que se rehacen y se transforman volviéndose una metáfora conceptual del trabajo crítico creativo de Eisenstein en sus películas. Dichas transformaciones ocurren en un plano que genera células de montaje que se constituyen en la base del propio acto de hacer películas cuyos temas e ideas se generan en la materialidad audiovisual. “Forma” y “sentido” de la película —dos títulos de su vasta bibliografía¹⁵— son esferas interdependientes de la creación en dicho proceso.

En el plano de la película *La noire de...* se desdobl原因 los conflictos que anuncian cambios de movimientos y de sentidos que traspasan los límites de la pantalla y alcanzan el aparato sensorial, el sentimiento y el pensamiento del espectador. Como fenómeno de luz, el cine no prescindiría de los contrastes resultantes de los juegos con sombras y entremezclados en el blanco y negro unidos a los tonos de gris como recursos de puesta en escena con efectos en el montaje y su construcción dialéctica. Es ahí que la función política del cine revela su fuerza ideológica y pedagógica. De la misma manera que la escuela de montaje rusa enseñaba a sus alumnos a hacer del cine un proceso de creación en el cual el montaje desempeñara un papel educativo de formación de las masas, *La noire de...* convierte el acto de producir películas en un acto de hacer cine para emancipar conciencias.

Como pionero de la joven cinematografía en suelo africano, Sembène no dudó en explotar la función política del cine en la propia escritura fílmica, con el fin de construir un singular proceso de traducción intersemiótica de su cuento *La noire de...*, publicado en 1961. Dicha singularidad se manifiesta estéticamente en la

14. Sergei Eisenstein, “La musique du paysage et le devenir du contrepoint du montage a l’étape nouvelle”, en *La non-indifférente nature/2* (París: Union Générale d’Éditions, 1978), 47. La frase título *La non-indifférente nature* fue tomada de los versos de Aleksánder Púchkin que en la edición francesa dicen lo siguiente: Et au seuil de la tombe obscure / La jeune vie va folâtrer / Et l’indifférente nature / Rayonner d’éternelle beauté!

15. Sergei Eisenstein, *The Film Sense* (San Diego, Nueva York y Londres: HBJ Book, 1970) y *Film Form: Essays in Film Theory* (San Diego, Nueva York y Londres: HBJ Book, 1977).



construcción de la iconicidad fílmica a través del juego de la luz como ambientación escénica y como signo de la problemática que sustenta una trama cargada de conflictos visuales que acentúan el drama de la explotación del hombre por el hombre. Conflicto y contrapunto, a su vez, sustentan articulaciones fundadoras del pensamiento semiótico de la cultura y del concepto de montaje en el cine.

Con ello, tanto la *mise-en-scène* de la fotografía de Christian Lacoste que se vale del alto contraste de la paleta bicolor en blanco y negro, como el discurso interno velado del personaje, que problematiza la relación entre voz y silencio, son potencialmente creadores de ambientes y fueron explotados estéticamente según el principio de los pasajes contrapuntísticos en el composición de las tomas —*shot composition* de acuerdo con Eisenstein¹⁶. Así, *La noire de...* realiza plásticamente el drama de la explotación y de la opresión al proyectar el compás contrastante de colores y sonidos plantado en las culturas africanas por el régimen colonial. En la película, todo se organiza en células de montaje según el lenguaje del cine practicado por Sembène.

Desde la primera toma, el contrapunto se impone. En medio del paisaje gris de la costa en la Riviera Francesa el buque blanco atraviesa el plano lentamente antes de atracar en el puerto. Con un vestido blanco con bolas negras, zapatos negros, aretes y collar de bolas blancas la protagonista desembarca, siendo la única negra que se distingue en el espacio de la estación. Diouana se mueve de un lado al otro muy decidida, joven y bella, plena de sueños, deslumbramiento y esperanza. Entra en el auto del patrono, degusta la brisa de las calles arborizadas y entra en el apartamento de la pareja, un ambiente de un blanco radiante con el cual su figura negra ya empieza a compartir la escena.

Aunque sea este el eje de la trama, el tejido fílmico no se presta a linealidades, sino que se teje de pasajes de la euforia y deslumbramiento hacia la disforia y decepción que encaminan la toma de conciencia de la joven sobre la heterotopía¹⁷ que la trajo de Dakar a Francia. Una ruta que el régimen neocolonial destina invariablemente a todo joven que sueña con tener una vida digna en la metrópolis. Este es el pasaje fundamental que la célula de montaje nacida de la estética de la luz blanca sobre la piel negra crea estéticamente para traducir la travesía de un estado de conciencia política en un régimen neocolonial. Tal es el tono que orienta la trama y organiza las células de montaje de modo que se lleve a cabo una película de una estética con fuertes contrastes y altas temperaturas, haciendo indisoluble el eslabón entre la creación estética y la práctica política.

16. Sergei Eisenstein, *Towards a Theory of Montage*, eds. Michael Glenny y Richard Taylor (Londres: British Film Institute, 1994), 11-105.

17. Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies* (París: Nouvelles Éditions Lignes, 2009).

Movimiento dialéctico en el espacio semiótico de las células de montaje

Desde el punto de vista del montaje, el contrapunto estético-ideológico resulta de los conflictos manifestados en términos de plasticidad visual, de tonalidades discursivas y de la problemática de la explotación económica, racial y existencial. Al fin y al cabo, son vidas humanas que le dan movimiento a todo el engranaje de la dominación. Desde el punto de vista de las células de montaje, el movimiento de contrastes pone en evidencia la dislocación de los signos en el espacio de relaciones de sentidos que se mueven hacia un campo que está más allá del campo visual: el espacio de los textos culturales, en presente y pasado. Es hacia este espacio que la película se encamina para realizarse como cine, mejor dicho, como texto de la cultura negra, sin dejar de lado las controversias que lo rodean.

El texto de la cultura es un concepto semiótico formulado para el estudio de la diversidad de producciones de signos que no se limitan a la lengua. Fue elaborado por científicos de la escuela semiótica de Tártu-Moscú y se convirtió en el concepto principal para tratar la heterogeneidad de las creaciones culturales que interactúan en un mismo espacio semiótico. Yuri Lotman, en estudios posteriores, ha ampliado la comprensión de tales interacciones divergentes en su concepto de semiósfera¹⁸. El concepto de texto de cultura responde a la exigencia de este artículo de entender las células de montaje como realización estético-cultural-histórica dimensionada, simultáneamente, en diferentes espacios y temporalidades. En el texto de la cultura fílmica de nuestro análisis la dinámica de la transformación dialéctica es representada en el movimiento de las células de montaje en *La noire de...* que ahora examinaremos.

La joven Diouana llega en un buque blanco para ejercer su función de niñera en un edificio blanco, situado en un estrecho callejón llamado Rue d'Ermitage. Antes de entrar en el edificio, su mirada recorre y ve los anchos balcones abiertos hacia el mar (figura 1).



18. Yuri Lotman, "Acerca de la semiósfera", en *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996), 21-42.



Figura 1. La joven Diouana



Fuente : Ousmane Sembène, dir., *La noire de...*, 1966, 5'27".

Una vez instalada en el apartamento, Diouana ejerce las tareas domésticas de lavar, planchar, limpiar, cocinar, sin día libre y sin salario. En esta primera célula de montaje, el régimen de explotación y esclavitud impuesto por el régimen colonial se revela tan claramente como la blancura escénica que la rodea y empieza a sembrar indagaciones en su mente, cargando su discurso interior enunciado por la voz *over*:

La cocina, el baño, el cuarto, la sala, el comedor de la cocina. ¡Es todo lo que hago! ¡No he venido a Francia para eso! ¿Cómo son las personas de aquí? Todas las puertas están cerradas día y noche. ¡Noche y día! Vine para cuidar a los niños. ¿Dónde están? ¿Por qué la señora de la casa me grita todo el tiempo? No soy cocinera ni limpiadora.¹⁹

19. Ousmane Sembène, dir., *La noire de...*, 1966, 7'45-8'20". En la grabación de audio de la película se escucha la voz del personaje diciendo en francés: "La cuisine, la sale de bain, la chambre a coucher, le salon. Je ne fait qui ça. Je ne suis pas venu en France pour ça! Comment sont les gens ici? Tout les portes sont fermée jour et nuit. Nuit et jour. Je suis venu pour m'occuper des enfants. Où sont ils? Pourquoi madame me crie-t-elle tout le temps? Je ne suis pas cuisinier, ni femme de ménage".



Confinada en las dependencias blancas, la joven inicia el cuestionamiento de su función tan distante de sus sueños y de la finalidad de su viaje. Este es el primer pasaje de cambio de situación. No todo es tan claro como la blancura de las paredes del apartamento que, cerrado, empieza a funcionar como caja de resonancia de sus angustias. Y es cuando los puntos suspensivos del título de la película dan a entender con mayor firmeza el sentido de su presencia en la dramaturgia y puntúan el discurso interior que no encuentra interlocución en aquel espacio externo. Se puede decir sin margen de error que se trata de un discurso interno velado, fuertemente cargado por el acento polémico. Según el entendimiento de Bajtín, “en las primeras palabras de la confesión, la polémica interior con el otro es velada. Pero la palabra del otro está presente de modo invisible, determinando de dentro para fuera el estilo del discurso”²⁰.

La criada discute internamente con la dueña. Al mismo tiempo que esconde, lo no dicho denuncia algo que se insinúa. Con ello, la marca gráfica de los puntos suspensivos cumple una función escénica en la dramaturgia audiovisual y la indagación del discurso interior insinúa sentidos inquietantes de este discurso invisible para la joven. *La noire de...* construye en el discurso velado la iconización de un discurso ideológico, estético y político difícilmente construido. Quiere decir, también, que invisible e inaudible, en cuanto escena, el discurso interior se hace presente en la imagen y en la voz oída en la película. Mucho más fluida es la noción de que el enmudecimiento de la voz marca el discurso racial del colonizador para quien la piel negra condiciona a la persona negra a ser propiedad del otro —el blanco— como si la piel negra no fuera de un ser humano²¹. Lo que procede, pero no agota, el proceso de la creación estética del cine.

El mutismo del personaje refleja un posicionamiento histórico-cultural que el propio Sembène no somete a ninguna crítica. Según una declaración registrada por Tessa Nunn, Sembène había afirmado que en África solamente los hombres hablan, aunque las mujeres participen en la producción y en la educación. No se les concede el derecho a hablar²². Tal postura solo reitera la condición de subalternidad de Diouana.

20. Bajtín, *Problems of*, 228. En la versión en inglés: “In the opening words of the confession, this internal polemic with the other is concealed. But the other’s words are presents invisibly, determining the style of speech from within”. Traducción de la autora.

21. Saymon Nascimento, “Sembène, o pai do cinema africano”, *RedeAngola.info: Jornalismo independente*. Cinemateca africana, 23 de abril de 2015, <http://www.redeangola.info/especiais/sembene-o-pai-do-cinema-africano/>

22. Nunn, “The Screaming Mother”, 193. En el original inglés: “In a 1978 interview, Sembène said, ‘Often in Africa it is only the men who speak, but one forgets the role, interest, in women. [...] In modern Africa, women can take part in production and education, but they are still refused the right of speech’”.



Como principio de dramaturgia, los puntos suspensivos organizan la relación de propiedad que también se realizan fílmicamente y condensan un discurso audiovisual velado. Cuando Diouana, todavía con el vestido blanco de bolas negras, aretes de margaritas, collar de bolas blancas y zapatos franceses —que le había regalado su patrona cuando aún estaban en Dakar— está limpiando el piso, la patrona reclama de la ropa que a sus ojos no corresponden a las de una criada (figura 2). Por eso le pone un delantal y anuncia que aquella noche recibirá amigos para la cena y, por lo tanto, ella debería preparar un buen plato de arroz. Así se marca la distinción entre la criada negra y la patrona blanca que la regla del racismo les impone a los cuerpos sin permitir que unos se adelanten a los otros (figura 3).

Figura 2. Diouana como criada



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 8'37".



Figura 3. Diouana y la patrona blanca



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 9'05".

La composición del encuadramiento del personaje en el plano (figura 2) la sitúa en el vértice de mundos distintos: la máscara de su pueblo y la puerta que transpone solamente para realizar las compras, presa entre “rejas” muy bien dibujadas en el piso que limpia. Tal composición escénica construye la plasticidad del plano que evoca el discurso disonante del ambiente y del discurso interno velado que resuena en el espacio de las relaciones y que Diouana poco a poco empieza a aprender. Cambios en el tipo de trabajo que empieza a ejecutar y en el tratamiento de la patrona encaminan el pasaje para una segunda célula de montaje que gana unidad escénica en la cena ofrecida por la pareja a amigos. Al servir el arroz blanco, uno de los invitados le pide permiso para besarla pues nunca “había besado a una mujer negra”²³. El gesto no le agrada a la joven que vuelve para la cocina bajo el impacto de otro discurso interior tenso que la lleva a recuperar el contexto que la había llevado a tal condición (figura 4).

23. Sembène, *La noire de...*, 1966, 12'19".



Figura 4. *Diouana contrariada*



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 12'32".

El pasaje retrocede al pasado de Diouana en Dakar y pone en primer plano a un niño jugando con la máscara que aparece colgada en la sala de la pareja francesa. En el mismo espacio, el escritor de cartas, sentado en una mesa, reprende al niño que se sienta a su lado dejando la máscara en el piso. Diouana sale del interior y avisa que va a buscar trabajo. Después de mucho andar, encuentra a un muchacho a la salida de un edificio que la acompaña hasta el parque de las criadas (*place des bonnes*) donde otras mujeres también esperan un trabajo, expuestas allí como si fueran mercancía. Diouana se queda de pie (figura 5) y después se sienta en la acera. Es cuando la mujer blanca se le acerca y, en medio de la confusión de la oferta, Diouana es la elegida.

Figura 5. Diouana en el parque de las criadas



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 16'49".

A Diouana la han elegido para trabajar como niñera, trabajo que había ejecutado en Dakar pero que se volvió tan solo una de las funciones que ejercitaba en Francia. Sentada en la cocina blanca sirviéndole a los comensales se descubre como un ser extraño en aquel mundo, lo cual queda explícitamente declarado en el diálogo de la patrona con la amiga cuando la joven les sirve el café (figura 6): “- ¿Ella no habla francés? - No. - ¿Pero entiende? Por instinto... - Supongo. - Entonces... como los animales”.²⁴

La célula de montaje que se presenta aquí no permite separación entre los episodios, el discurso interior, el presente y el pasado, el lugar del negro y el lugar del blanco. Todo se articula al mismo tiempo que reproduce confrontaciones interconectadas bajo tensión. La secuencia de la cena compone esta escala contrapuntística de tonos entre el habla maledicente del hombre, la conversación injuriosa de las mujeres, el discurso polémico de la joven y los contrastes entre el apartamento de la Riviera y la vida en Dakar. Tal como las listas negras del piso, las escenas corren aparentemente por alternancia, pero internamente, en un tenso diálogo dramático.

24. Sembène, *La noire de...*, 1966, 22'58". En la grabación de audio en francés: “Elle ne parle pas français? / Non. / Mais elle comprend. / Par instinct./ Si un peu./ Alors... comme des animaux!”





Figura 6. Diouana en un mundo extraño



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 22'58".

En la escalada creciente de los contrapuntos escénicos discursivos, de claros y oscuros, de dichos y no dichos, la tercera célula de montaje introduce una secuencia dramática en la cual la silente y servil Diouana rehace críticamente el paso de su vida de joven crédula y soñadora en Dakar hacia la indigna servidumbre en Francia. Las sombras desdoblan una avalancha de cuestiones que se apoderan de su semblante en primer plano cargado de emoción patética. En una secuencia en que la cámara focaliza a la joven mirando la máscara, la luz que distinguía tan fuertemente su piel negra en contraste con la ropa y las paredes blancas ahora alcanza los tonos grises de las sombras, incluso de sus vestimentas: un juego de saya y blusa en tonos de gris. La máscara que ella había comprado de su hermano por 50 francos para dársela a la patrona como agradecimiento por haberla elegido para el empleo, la lleva a reflexionar sobre su ciudad, su familia, su vida (figura 7).

Figura 7. Diouana y la máscara



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 28'05".



Irene de Aratijo-Machado
Materia oscura en el agujero negro



Mientras desliza las manos despacio por la máscara, Diouana dibuja el flujo de sus pensamientos en voz *over* que organiza sus movimientos y la lleva a desplazarse, impulsada por la profundidad de su reflexión. Piensa qué estarían diciendo sus familiares con relación a ella:

¿Qué deben estar pensando de mí en Dakar? “Diouana es feliz en Francia. Vive bien”. Francia aquí es la cocina, el comedor de la cocina, el baño, la habitación de dormir. ¿Dónde están las personas que habitan este país? La señora me decía: “Verás, Diouana, hay lindas tiendas en Francia”. Francia es este agujero negro. ¿Qué soy aquí? [...].²⁵

Diouana se desplaza hacia la ventana y su mirada alcanza el paisaje del mar oscuro con pequeños puntos de luz: la única Francia que se le permite ver y que ahora ella traduce tan solo como un “agujero negro”. Sin embargo, “agujero negro” expresa la conjugación del espacio-tiempo que ha permitido la emergencia de este estado de conciencia y de esclarecimiento de la materia oscura que ahora la blancura del escenario escondía. No sin motivo, este es el clímax de la narrativa y su momento de mayor tensión y concentración dramática de la travesía existencial traducida por una metáfora que mostró su potencia semiótica en traducir estéticamente el estado de trance epifánico tan fuerte como un ritual.

El desplazamiento de la cámara que va de la máscara de su pueblo a la lujosa Riviera Francesa —de las sombras de la tradición al agujero negro de la Cotê-d’Azul que se dibuja ante sus ojos— hace visible la travesía de su propio desplazamiento: desde la joven soñadora, con un país que la recibiría para una vida mejor, hacia la empleada esclava de los patrones blancos sin derecho a nada. La toma de conciencia se traduce visualmente en el montaje del plano y en la trayectoria del blanco hacia el negro a la sombra de la máscara. Es el imaginario idealizado que se había formado de la metrópolis continental desmoronándose, no sin dejar rastros en el pensamiento y en las acciones de Diouana mecida por la fuerza de este discurso interno velado. Ocurre otro ángulo del cambio de tono: el ambiente blanco con fuerte luminosidad rebate lo negativo, oscuro —el agujero negro— del país sintetizado en aquel paisaje.

La disolución del sueño proyecta el tema hacia la cuarta célula de montaje, en la cual la joven negra esclavizada se coloca en un campo de disputa contra los

25. Sembène, *La noire de...*, 1966, 27’22”-28’05”. En la grabación de audio: *Que doivent ils penser de moi a Dakar? “Diouana est hereuse en France. Vit bien.” La France est ici, c’est la cuisine, le salon, la salle de bain et la chambre à coucher. Où sont des gens qui habitent ce pays? Madame ma dit: “Tu verras, Diouana, il y a des beaus magazines en France”. Est-ce la France du trou noir? Que je suis ici?*



patronos blancos, y empieza a replicar silenciosamente las órdenes de la patrona, al dejar de cumplir las tareas impuestas. La patrona le prohíbe comer por no trabajar. En la secuencia, llega una carta de la madre pidiéndole noticias y envío de dinero. El patrono decide responder la carta ya que Diouana no sabía escribir. Mientras inicia el texto, su discurso interno velado crea un tenso contrapunto, que se manifiesta con la fuerza de una polémica que corre internamente mientras la escritura avanza:

No es verdad. No es mi carta, no más. No viene de mi madre. Ni le pedí al patrono que la escribiera por mí. Y la patrona no es una gran dama. Es porque no sé escribir. Si supiera escribir, sabría qué decir de la “bondad” de la patrona. Aquí soy una prisionera. [...] Soy una prisionera. No conozco a nadie. No hay nadie de mi familia aquí. Es por eso que soy una esclava.²⁶

Si antes ella se preguntaba: “¿Qué soy aquí?”, ahora ella misma ha alcanzado la respuesta: “Soy una prisionera. No conozco a nadie. No hay nadie de mi familia aquí. Es por eso que soy una esclava”. Y este es un pensamiento transformador de conciencia, nacido de la vivencia que había colocado en furia su estado interior de refutación y de desolación. Su descubrimiento existencial de sí como esclava se manifiesta externamente como una extensión que va del pensamiento hacia el gesto de sus manos que rasga la carta recibida, para el asombro de los patronos. Del interior de la materia oscura de su mente, en el agujero negro de su existencia, emana el gesto de ruptura tan intenso como dramático.

Es de la naturaleza del discurso interno velado la incitación polémica como desafío que lleva hasta las últimas consecuencias un conjunto de ideas, un posicionamiento importante dirigido a un adversario. Es así que el discurso interno de Diouana se configura acústicamente en la mente de quien lo oye. Ella no solo denuncia su situación como también cumple la trayectoria que la lleva a esta concienciación de sentirse esclavizada por el país que siempre había soñado como un lugar de dignidad y de humanidad en la figura de los patronos. Así adquiere la conciencia de todo lo que era invisible y no dicho por sus opresores.

Lo que se observa en este momento es que la fuerza del contrapunto apunta nuevamente para el extra cuadro que los puntos suspensivos del título de la película habían dejado velado. Asimismo, el cine de Sembène exhibe su fuerza

26. Sembène, *La noire de...*, 1966, 39'35"-39'-58". En la grabación de audio: “C'est ne pas vrai. C'est ne pas ma lettre, non plus. Elle ne vien pas de ma mère. Pas plus je n'ai pas demande au Monsieur de me faire une lettre. Et Madame n'est pas une grande dame. C'est parce que je ne sais pas écrire. Si je savais écrire, je saurais quoi dire de 'la bonté' de Madame. Ici je suis un prisonnier”.



discursiva que no se restringe al mundo diegético narrado, sino que se expande hacia la condición esclava en el cuadro de la condición neocolonial. Lo cual significa la fuerza del lenguaje cinematográfico puesta al servicio de la construcción estético-política de su cine. Una vez más, la película realiza el compromiso del cineasta para con el cine: en vez de demostrar, engendra el proceso dialéctico del cambio teniendo en cuenta el *pathos* de la composición.

La confrontación entre el negro y el blanco está instalada. Para Diouana, ya no tiene más sentido que la máscara de su pueblo continúe en la pared. Al darse cuenta de su ausencia, la patrona intenta recuperarla en una disputa de la máscara y las dos mujeres giran en *travelling*²⁷. El patrono decide pagarle veinte mil francos. La joven toma el dinero, se arrodilla en el piso en señal de agradecimiento, llora y, a continuación, se levanta devolviéndole los billetes sin decir palabra. Hace su maleta y se pone la máscara. Todo se encamina para el retorno de Diouana a Dakar pero la quinta célula de montaje genera el contrapunto final: la joven, inmolada con una navaja, tiñe la bañera blanca con su sangre negra. El *pathos* de la composición se ha consumado²⁸.

El intenso debate interior había creado las condiciones ideales para la toma de conciencia de que el sueño de una vida digna, con trabajo digno en Francia no se realizaría. Retornar a la situación anterior no sería posible pues lo que la esperaba en Dakar era una vida sin esperanza. La opción por la muerte denuncia la imposibilidad de vivir con una única alternativa. Parafraseando lo que ha afirmado Francis Fanon, su cuerpo solamente ha cumplido aquello que en ella se ha ramificado en cuestionamientos así “desenraizado, disperso, confuso, condenado a ver disolverse en una tras otra, las verdades que ha elaborado, se obliga a dejar de proyectar en el mundo una antinomia que le es inherente”²⁹. Dicho de otro modo: “La toma de conciencia, ya sea individual o colectiva pasa por la conciencia del cuerpo como forma de existir, de pensar y de transformar el mundo”³⁰.

La bañera se volvió una pieza emblemática de la inmolación. Fue en esta misma bañera donde había iniciado su tarea de limpiadora de la casa, fue hacia esta bañera que se dirigió la mirada de la patrona en una de sus últimas apariciones, cuando retira el ropón blanco de Diouana de la percha para que el marido lo ponga en la maleta. Como ha observado Nunn, “aunque las marcas de sangre

27. Sembène, *La noire de...*, 1966, 49'34".

28. Sembène, *La noire de...*, 1966, 52'17".

29. Frantz Fanon, *Pele negra máscaras brancas* (Salvador: EDUFBA, 2008), 26. Traducción de la autora.

30. Carlos y Torres-Correio, “A Negra de... e Moolaadé”, 147. Traducción de la autora.



no puedan verse más, la película, como un *griot* guardián de la memoria oral, preserva el mensaje de la voz silenciada en el reino visual”³¹.

El patrono retorna a Dakar para devolverle las pertenencias de Diouana a la familia. Al bajarse en el muelle, busca ayuda con la dirección anotada en un papel y llega a la escuela donde lo recibe el profesor, hermano de Diouana, el mismo escritor del inicio. El chico, hermano de Diouana, al ver la máscara, empieza a seguir los pasos del patrono que acompaña al profesor hasta la casa donde se encontraba la madre, que recibe la maleta y la máscara pero devuelve el dinero, en protesta por lo ocurrido con su hija y en respeto a su propia dignidad. El chico agarra la máscara y sale atrás del patrono que vuelve al muelle. En una persecución marcada y en montaje paralelo, el chico avanza y el patrono se asusta, mirando hacia atrás diversas veces. Con intenso pavor, aprieta el paso, pero el chico enmascarado avanza venciendo los obstáculos sin perderlo de vista (figura 8).

Figura 8. *El hermano de Diouana con la máscara*



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 56'22”.

31. Nunn, “The Screaming Mother”, 200. En el original en inglés: “Although the traces of blood can no longer be seen, the film, like a griot safeguarding oral memory, guards the message of the voice silenced in the visual realm”. Traducción de la autora.



Tras una carrera, el patrono entra en el auto y parte. El chico para y continúa con la vista fija en su objetivo. La máscara ocupa el cuadro (figura 10) hasta que el chico se la quita del rostro y el cuadro se cierra señalando el término de la película. Para la crítica interesada tan solo en la narrativa sobre el infortunio de la joven negra esclavizada en plena Riviera francesa el análisis termina con su muerte, consecuencia de las condiciones impuestas por la supremacía blanca y su régimen colonial. Como mucho, considera el fragmento que sigue, en que se enfoca la playa en la que los franceses blancos disfrutaban el mar, cuando la cámara, en un movimiento de *zoom*, se posa sobre un hombre leyendo el periódico que noticiaba el suicidio de una joven negra en la casa de los patronos.

No obstante, desde el punto de vista del montaje, el contrapunto final se esfuerza para superar estéticamente tales limitaciones temáticas concentradas en las anomalías de la imposición colonial y racial. Sin el dimensionamiento estético de los contrapuntos, la complejidad de los sentidos de la película se diluye en el lugar común de la denuncia que no forma reflexión capaz de señalar caminos.

Iconicidad de la tradición oral en el montaje audiovisual

En diferentes momentos de este estudio, se afirmó que Sembène ha hecho su película mirando el cine de forma que este se convierta en un camino de reflexión en la formación de la conciencia sobre los conflictos de la condición posneocolonial. Acabamos de examinar cómo el montaje construye el cine como un espacio semiótico en el que los conflictos temáticos se traducen plásticamente en la dialéctica de las transformaciones procesadas en el interior de sus células. Es hora de alcanzar el objeto semiótico que se encarga de las articulaciones en el *continuum* de dicho espacio en la extensión de la cultura que lo constituye como texto.

No se trata de un actante cuya acción la realiza un personaje, sino de un signo que se encamina hacia el ambiente de ancestralidad manifestado en la máscara. Esa ancestralidad se remonta a la tradición oral que desconoce la disociación entre lo espiritual y lo material, o, como lo entiende Amadou Hampâté Bâ, “al pasar de lo esotérico a lo exotérico, la tradición oral consigue colocarse al alcance de los hombres, hablarles de acuerdo con el entendimiento humano, revelarse de



acuerdo con las aptitudes humanas”³². Con ello, el guardián de la tradición es el tradicionalista en cuya memoria se guardan los secretos de la génesis cósmica y del conocimiento de la vida.

La máscara es la presencia viva de dicha tradición en la película y le corresponde a ella el protagonismo del cual se teje la trama de la narrativa y de la cultura en un tejido de un *continuum* estético-cultural. Es por la máscara que el poder de la ancestralidad se evoca y se hace presente en el espacio sonoro-acústico de la audiovisualidad que coloca en escena el *performance* oral de los *griots*³³ con sus historias, cantos y danzas al compás de instrumentos ancestrales. Aquí el montaje cumple aquello que Eisenstein ha entendido como verticalización entre la dimensión sonora y la visual. No es de extrañarse, por lo tanto, que el propio análisis se desplace de las imágenes visuales hacia las imágenes sonoras para imprimir en el movimiento la entonación rítmica, no del discurso neocolonial, sino del discurso de la cultura tradicional con su voz ancestral, ya que en las regiones del África subsahariana “la palabra hablada se empoderaba, además de un valor moral fundamental, de un carácter sagrado vinculado a su origen divino de ‘fuerzas etéreas’”³⁴. Esta voz se refracta en la máscara que en la película desempeña diferentes actuaciones: en determinado momento es un juguete, en otro momento es una obra de arte original, o incluso un objeto de intercambio para, solamente al final, emerger como presencia de los espíritus guardianes. La máscara se convierte en una voz que articula los diversos contrapuntos que han tensionado el espacio semiótico en todas las esferas de su constitución y así elabora otro camino de la construcción estético-política de la película.

¿Cómo examinar tal hipótesis si, para el raciocinio que entiende el cine negro africano como espacio en que las lenguas nativas habladas o entonadas por los cantos aparecen como legítimas enunciadoras de sus culturas, sin rendirles ningún tributo a las lenguas oficiales que continuaron dominando incluso en el período poscolonial? A fin

32. Amadou Hampâté Bâ, “A tradição viva”, en *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, ed. Joseph Ki-Zerbo (Brasília: UNESCO, 2010), 169. Traducción de la autora.

33. Los *griots* son narradores, cantores, eruditos con diferentes funciones sociales en las sociedades tradicionales del África occidental. Vicente Enrique Montes Nogales ha examinado la extensa tipología social de los *griots* desde el régimen de castas pasando por las corporaciones, guerreros y las formaciones que se distinguen en función de los instrumentos musicales de aprendizaje que se inicia en la infancia. Los *griots* ejercen también la función de mediadores que aconsejan a las personas públicas y a las familias, y que orientan en la toma de decisiones. A Léopold Sédar Senghor lo ha ayudado la griotte Yande Codou en el período en el que ha ocupado la presidencia de Senegal. Vicente-Enrique Montes-Nogales, “Los griots: de bardos protectores a narradores desprotegidos”, *Annales de Filología Francesa* 20 (2012): 187-205, <https://revistas.um.es/analesff/article/view/16717> Sin embargo, como esclarece Hampâté Bâ el *griot* no es un tradicionalista —guardián de secretos cósmicos y tenedor del conocimiento de la ciencia— aunque pueda convertirse en uno de ellos, si es esta su vocación. Hampâté Bâ, “A tradição viva”, 175-177.

34. Hampâté Bâ, “A tradição viva”, 169. Traducción de la autora.



de cuentas, la lengua oficial de *La noire de...* es el francés y las frases de los personajes se han grabado *a posteriori* no necesariamente por los propios actores, lo que explica, por ejemplo, el habla sin acento de Diouana. Antes que tal pensamiento pueda comprometer el argumento que se espera examinar, conviene discutirlo.

Según el escritor keniano Ngugi Wa Thiong'o al colocar en escena a sus personajes hablando francés, Sembène no solamente demostraría sumisión al neocolonialismo, sino que también traicionaría sus propias convicciones políticas contrarias a la asimilación cultural. En su argumento, Thiong'o afirma que:

Fue en el cine africano, poco importa lo que pensemos del contenido, que el personaje africano recuperó su lenguaje. Es en la pantalla donde encontramos al pueblo africano hablando su propia lengua, lidiando con los problemas en su propia lengua y tomando decisiones por intermedio de diálogos de la lengua materna. Asimismo, las tradiciones de la literatura africana eurocéntrica y su estudio de forma están atrasados en comparación con la breve tradición del cine africano. En su breve aparición en el escenario estético, el cine africano ya ha dado un paso gigante al rechazar la noción neocolonial de que las personas en África no tienen lenguas, que los africanos deben expresarse exclusivamente en lenguas extranjeras.³⁵

Thiong'o manifiesta su postura de defensa de las lenguas africanas ya reveladas en diferentes ocasiones. Según Fernanda A. Pereira, desde 1977 Thiong'o publica sus novelas en gikuyu con algunas versiones bilingües gikuyu/inglés. Para él, el uso irrestricto de “una lengua autóctona está totalmente justificado como forma de militancia contra el imperialismo”³⁶. Su objetivo pedagógico era que los niños pudieran crecer y trascender la enajenación colonial.

No quedan dudas de que la premisa manifiesta una verdad incuestionable. Estaríamos de nuevo lidiando con una contradicción analítica si por texto de cultura entenderíamos tan solo la producción lingüística. Desde el punto de vista semiótico de la cultura, la noción de texto se extiende a un conjunto de fenómenos culturales

35. Ngugi Wa Thiong'o, “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?”, en *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. África Volume I*, org. Alessandra Meleiro (São Paulo: Escritoras Editora, 2007), 25-34. Traducción de la autora.

36. Fernanda Alencar-Pereira, “O mundo desaba, uma leitura de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe”, ponencia presentada en el XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, Interações, Convergências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 13 al 17 de julio de 2008. En la versión en inglés: “I do not want Kenyan children growing up in that imperialist-imposed tradition of contempt for the tools of communication developed by their communities and their history I want them to transcend colonial alienation”. https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/045/FERNANDA_PEREIRA.pdf Traducción de la autora.



que no se limitan a la lengua. Es hora de profundizar en el concepto de texto de Yuri Lotman para quien este “es un enunciado en un lenguaje cualquiera”³⁷. Sin embargo, el texto de la cultura se distingue por la duplicidad o variedad de codificación: el código del lenguaje y los códigos de la cultura. Por consiguiente, entender la máscara como texto implica reconocer no solamente la codificación singular del acto de tallar la madera para crear la pieza escultórica, sino principalmente admitir el papel de los códigos culturales de la tradición que imprimen en el modelaje de gestos que significan los seres sagrados y todos los signos que los constituyen. Para el pensamiento semiótico de Lotman, son los textos de la cultura las fuentes generadoras de todos los lenguajes de las culturas así como de sus lenguas³⁸. Desde el punto de vista de la cultura oral, el texto primordial es el habla que cumple el papel de significar la percepción total de los seres en el universo. Como lo esclarece Hampâté Bâ:

Siendo el habla una exteriorización de las vibraciones de las fuerzas, toda manifestación de una sola fuerza, sea cual sea la forma que asume, debe ser considerada como su habla. Es por ello que, en el universo, todo habla: todo es habla que ha ganado cuerpo y forma. Su habla es fuerza porque crea uniones de vaivén que generan movimiento y ritmo, por lo tanto, vida y acción.³⁹

No solamente las máscaras, sino todos los objetos táctiles y sonoros de la cultura oral como el tambor, el silbido y toda la plasticidad sonoro-acústica del ambiente vivencial, que les dan ritmo y movimiento, pueden entenderse como portadores de voz del habla resonante en el universo. Ellos son textos de la cultura negra de origen africana que no encuentran términos de comparación con la cultura occidental ni pueden ser reducidos a estos.

La premisa de Lotman con respecto a los textos de la cultura puede causar controversias en lo que se refiere a las culturas occidentales eurocéntricas, centradas en los idiomas nacionales. Sin embargo, se justifica plenamente en las culturas tradicionales de los pueblos africanos —a no ser que se quiera imponer aquí también el modelo del pensamiento occidental—. Entonces podemos decir que los textos de la cultura oral del pueblo *wolof*, cuna de Sembène, se hacen presentes tanto en el montaje de las células temáticas como de la sonoplastia. Sonido e imagen visual colaboran en la composición del tejido tramado como narrativa organizándole el ritmo de la

37. Yuri Lotman, “El texto en el texto”, en *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996), 78.

38. Lotman, “El texto en”, 92.

39. Hampâté Bâ, “A tradição viva”, 172. Traducción de la autora.



entonación cuya voz no niega los vínculos con sus orígenes. Desde la multiacentualidad de las entonaciones de tan diferentes textos, la ideología generadora de formas se manifiesta con las diferentes tonalidades discursivas del pueblo negro.

Desde un inicio, la música rápida francesa contrasta con el sonido del *xalam*, un laúd de la tradición *wolof*, que acompaña las escenas de Diouana. Se crea así una alternancia melódica que funciona como banda sonora del personaje y que provoca el contrapunto de dos tradiciones culturales que no se mezclan. Lo que oímos son entonaciones instrumentales de pieles y maderas con la pulsación del cuerpo transformadas en energías que emanan de la fuerza espiritual traducida en gestos, cantos y danzas. Tal es el *performance* que difícilmente se alcanza cuando la idea central es tan solo la narrativa de la película según la lógica de la deducción y de la causalidad.

En el momento en que el patrono baja del buque con la maleta y la máscara, el montaje de la secuencia corre con el canto del *griot*, con su voz modulando el volumen a lo largo del episodio. Durante el desplazamiento de la persecución, el canto crece en volumen y ocupa todo el espacio acústico. La voz de la lengua africana, que no se había entonado como conversación a lo largo de la película, ahora resuena, conjuntamente con la máscara, una narrativa a la cual los blancos no tienen acceso ni control. Y el ritual de la muerte de la joven negra se realiza no sin el martirio del hombre blanco que vive su condenación por haberle robado los sueños y toda la vibración vital a la mujer de piel negra que ha pagado con su sangre el precio de su liberación de la miseria, al teñir para siempre la bañera blanca del apartamento de la pareja. El suicidio fue la única alternativa para la liberación de la condición esclava a la cual ella se había reducido y el camino al que fue llevada tras ser consciente de la imposibilidad de volver a la miseria de su condición anterior. La voz del *griot* consagra el ritual como la voz de los guardianes que protegen y liberan a los espíritus con la entonación rítmica de su canto que conduce al camino de la trascendencia del plano físico.

Como protagonista fundamental de este ritual, la máscara está lejos de ser tan solo un objeto exótico de valor, es por esto que vemos su aparición en momentos singulares de la trama componiendo con la misma un montaje icónico⁴⁰. En su primera aparición,

40. Montaje icónico que es común en las películas de Sembène. En *Moolaade*, la iconicidad del corte de los genitales femeninos en un ritual, que diezma y traumatiza a muchas niñas en diferentes pueblos, emerge de una asociación singular: la información que llega a través de las ondas de radio. La radio se convierte en un arma, ya que las nuevas generaciones aprenden que no están obligadas a mutilar sus cuerpos. Los hombres les prohíben a las mujeres oír radio y saquean todos los aparatos de la aldea, quemándolos en frente a la mezquita. En la escena final, después de muchas luchas y muertes de niñas, las mujeres agarran todos los cuchillos tirándolos a la hoguera. El cuadro final congela en la pantalla una antena. He aquí otro momento en que el montaje icónico compone un eje de las ideas fílmicas en una trama audiovisual de extrema sensorialidad estética en la expresión de prácticas políticas.



la máscara es un juguete del niño mientras el profesor escribe. Al sentirse feliz por haber conseguido un empleo con los blancos, Diouana corre anunciándoles a todos la alegría de la noticia. Le quita la máscara al niño y dando vueltas alrededor de una mujer con un balde de agua en la cabeza repite la frase: “*J’ai travail chez les blancs*” que el *travelling* acompaña. Vemos que el mismo movimiento giratorio se repetirá cuando la patrona intenta recuperar la máscara de manos de Diouana, a fin de cuentas fue un regalo recibido. Sin embargo, Diouana le ofreció el regalo a la mujer blanca como un valor espiritual en señal de agradecimiento y la pareja recibió el regalo como un bien de valor material gracias a la originalidad de la pieza. Pero era el valor de culto —en el sentido formulado por Walter Benjamin— el que ha motivado el gesto de la joven. Fue en un momento en que mira la máscara en la pared (figura 8) que Diouana reflexiona sobre los cambios y contradicciones que la han lanzado en un agujero negro o en un callejón sin salida, un camino sin vuelta. Al huir, el patrono deja evidente que en este dominio la supremacía blanca no ejerce control. Es natural que la máscara cierre y celebre el momento final de la vida de Diouana con la fuerza del habla que emana la totalidad de un conocimiento. El la toma final de la película la máscara emerge en encuadre de primer plano (figura 10) para que mire directamente hacia la cámara.

Figura 9. Plano final de la máscara



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 58’44”.



La magia de la mirada que tiene el poder de actuar sobre los espíritus e impulsar las potencias de acción se materializa en esta mirada directa⁴¹. Mirar de frente, encarar, no deja de ser un gesto transgresor de liberación del dominio colonial. En un fotograma único y sencillo, Sembène termina su película con un gesto liberatorio y pedagógico: que enseña a mirar de frente. Las rejas y los grilletes han quedado atrás, así como la red situada atrás de su espalda. El lenguaje fílmico cumple la función pedagógica formadora de la conciencia histórico-político-cultural prevista en la introducción de nuestro análisis.

Conclusiones

A lo largo del ensayo, la construcción estética de Sembène se ha examinado básicamente por medio de procedimientos de montaje: el contrapunto y el pasaje dialéctico de una situación a otra. Al mostrarse mutuamente implicados, fue posible reconocer en estos procedimientos no solamente los conflictos sino también la cooperación que mucho ha contribuido a la transformación dialéctica de los sentidos en la acción narrativa y en el modo de hacer cine de Sembène, definido aquí como una travesía. Este es el resultado primordial al cual el análisis fílmico condujo. Hay que resaltar asimismo la posibilidad de enriquecimiento del propio análisis semiótico que saltó de la instancia de signos aislados hacia la dinámica de los textos culturales de tan compleja trama histórico-política. Por ello, la escena final se ha examinado como una célula de montaje emblemática de las luchas, pasajes y confrontaciones involucrados en la travesía del cineasta y de su producción fílmica. En el ámbito de tales transformaciones y travesías, Sembène se ha convertido en *griot*.

Siguiendo las formulaciones de Anthère Nzbatsinda, uno de los principales críticos de la obra de Sembène, diríamos que el escritor y cineasta cumple aquí el papel de un *griot*, al ejercer con astucia la condición de colocar en escena la trama compleja de los textos de la cultura senegalesa cuya memoria revitaliza el circuito de continuidad de los planos materiales y espirituales de la tradición que encuentran expresión en las luces proyectadas en el espacio de las pantallas de cine a las cuales impreime tonos de cuerpos, ritmos y voces negras⁴².

De modo análogo al *griot*, Sembène cuenta una historia del pasado y recuerda la oralidad, es decir, este artículo ilustra un personaje que formó parte de la red de

41. Hampâté Bâ, "A tradição viva", 174-176.

42. Anthère Nzbatsinda, "Le Griot dans le récit d'Ousmane Sembène: entre la rupture et la continuité d'une représentation de la parole africaine", *The French Review* 70, no. 6 (1997): 865.



saber. Este revela el ser pensante dentro de un espacio dominado por el francés, donde el africano era constantemente bombardeado por la ideología enajenante de la misión civilizadora. Su arte de *griot* emerge como forma de liberación. Resulta que en su escalada de cuestionamientos, Sembène construye la travesía que lo encamina para el mundo, al desenmascarar la opresión impuesta por la condición esclava fundada en la anomalía de la supremacía blanca del régimen racial neocolonial:

La travesía dialoga a partir de una apertura infinita acerca de la producción de identidades. La travesía no tiene la preocupación de afirmar lo que fue, sino lo que se transforma; es el acontecimiento, la incompletud, es el lugar de la invención. Esta tiene la inmanencia como uno de los entes que agencian la producción de sentidos. La travesía es el provenir, lo desconocido.⁴³

Los pasajes y las travesías no ofrecen resultados definitivos, sino la posibilidad de agarrar *in fraganti* el momento de la mutación. Tal es el compromiso del cine de montaje y de su pedagogía de transformación del modo de ver el mundo que hemos seguido en este artículo. De esta forma, el montaje pone en relación planos de visibilidad e invisibilidad, sonido y silencio en otro nivel, aquel del montaje icónico, que opera fílmicamente el pasaje para el plano de la transcendencia que no se mide por las ambiciones políticas materiales, sino por el dominio de las fuerzas de transformación tantas veces formadas en la materia oscura de agujeros negros imprevisibles.

Agujeros negros que nos retrotraen al carácter incompleto del título de la película. Nos atrevemos a inferir que la marca gráfica de los puntos suspensivos de *La noire de...* pelea con la “tiranía discursiva”⁴⁴ fundadora de los dualismos que rodean al negro y su condición migratoria para revolver su identidad. La vacilación de los puntos suspensivos deja abierto el origen al mismo tiempo que pone bajo sospecha la “invención del hombre negro” configurada por el “mito epidérmico”⁴⁵ de superficies tales como color de la piel, territorio, raza, sin llegar jamás a la complejidad de la dimensión humana. En este sentido, se puede concluir que Sembène elabora un camino estético y ético-político para la emancipación cultural de los valores humanos, contribuyendo decisivamente al crecimiento de la autoestima tan necesaria para contener las ambiciones geopolíticas del eurocentrismo y para enseñar a mirar al otro de frente.

43. Luis-Carlos Ferreira, “La Noire de: A noção de liberdade a partir da Filosofia africana e o cinema africano”, *Artefilosofia* 15, no. 28 (2020): 131, <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/2204> Traducción de la autora.

44. Zachée Betché, *L'invention de l'homme noir. Une critique de la modernité* (París: L'Harmattan, 2012), 15.

45. Betché, *L'invention*, 171.



Bibliografía

Fuentes primarias

Multimedia y presentaciones

- [1] Sembène, Ousmane, dir. *La noire de...* 1966.

Fuentes secundarias

- [2] Alencar-Pereira, Fernanda. “O mundo desaba, uma leitura de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe”. Ponencia presentada en el XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, Interações, Convergências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 13 al 17 de julio de 2008.
- [3] Andrade Durão, Gustavo de. “Ousmane Sembène: uma abordagem cultural na luta contra o colonialismo de 1950 a 1969”. *Temporalidades* 5, no. 2 (2013): 123-136. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5479>
- [4] Annas, Max y Annett Busch, eds. *Ousmane Sembène Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- [5] Bajtín, Mijaíl. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Mineápolis y Londres: University of Minnesota Press, 1994.
- [6] Bamba, Mahomed. “Jean Rouch: cineasta africanista?”. *Devires: Cinema e Humanidades* 6, no. 1 (2009): 92-107.
- [7] Betché, Zachée. *L'invention de l'homme noir. Une critique de la modernité*. París: L'Harmattan, 2012.
- [8] Carlos, Maria-Ignes y Celia-Cristina Torres-Correio. “A Negra de... e Moolaadè. Que África e teorias as lentes de Ousmane Sembène nos revelam?”. *Comunicação & Educação* 21, no. 2 (2016): 135-147. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v21i2p135-147>
- [9] Cervoni, Albert. “Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Ousmane Sembène: ‘Tu nous regardes comme des insectes’”. *France Nouvelle*, no. 1033 (1965): 4-10.
- [10] Eisenstein, Sergei. *The Film Sense*. San Diego, Nueva York y Londres: HBJ Book, 1970.
- [11] Eisenstein, Sergei. “L'organique et le pathétique”. En *La non-indifférente nature/1*, 47-100. París: Union Générale d'Éditions, 1976.
- [12] Eisenstein, Sergei. “The Cinematographic Principle and the Ideogram”. En *Film Form: Essays in Film Theory*, 28-44. San Diego, Nueva York y Londres: HBJ Book, 1977.



- [13] Eisenstein, Sergei. “La musique du paysage et le devenir du contrepoint du montage a l’étape nouvelle”. En *La non-indifférente nature/2*, 47. París: Union Générale d’Éditions, 1978.
- [14] Eisenstein, Sergei. *Towards a Theory of Montage*, editado por Michael Glenny y Richard Taylor. Londres: British Film Institute, 1994.
- [15] Fanon, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- [16] Ferreira, Luis-Carlos. “La Noire de: A noção de liberdade a partir da Filosofia africana e o cinema africano”. *Artefilosofia* 15, no. 28 (2020): 129-150. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/2204>
- [17] Foucault, Michel. *Le corps utopique, Les heterotopies*. París: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- [18] Hampâté Bâ, Amadou. “A tradição viva”. En *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, editado por Joseph Ki-Zerbo, 169-212. Brasília: UNESCO, 2010.
- [19] Jafa, Arthur. *The Dark Matter of Black Cinema*. Porto: Museu Serralves, 2020.
- [20] Lotman, Yuri. “Acerca de la semiósfera”. En *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, 21-42. Madrid: Cátedra, 1996.
- [21] Lotman, Yuri. “El texto en el texto”. En *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 91-109. Madrid: Cátedra, 1996.
- [22] Marinho de Lima Júnior, David. “Ousmane Sembène: um cineasta contra o colonialismo e as elites africanas”. En *Cultura e mobilização: reflexões a partir do I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros*, organizado por Raissa Brescia dos Reis y Taciana Almeida, 105-126. Río de Janeiro: Synergia, 2016.
- [23] Montes-Nogales, Vicente-Enrique. “Los griots: de bardos protectores a narradores desprotegidos”. *Annales de Filología Francesa* 20 (2012): 187-205. <https://revistas.um.es/analesff/article/view/16717>
- [24] Nascimento, Saymon. “Sembène, o pai do cinema africano”. *RedeAngola.info: Jornalismo independente*. Cinemateca africana, 23 de abril de 2015. <http://www.redeangola.info/especiais/sembene-o-pai-do-cinema-africano/>
- [25] Nunn, Tessa. “The Screaming Mother and Silent in Ousmane Sembène’s La noire de...”. *Women in French Studies Special Conference Issue* (2019). 191-200. <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A722939/>
- [26] Nzbatsinda, Anthère. “Le Griot dans le récit d’Ousmane Sembène: entre la rupture et la continuité d’une representation de la parole africaine”. *The French Review* 70, no. 6 (1997): 865-872.
- [27] Thiong’o, Ngũgĩ Wa. “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?”. En *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. África Volume I*, organizado por Alessandra Meleiro, 25-34. São Paulo: Escritoras Editora, 2007.

