

Una foto para alcanzar a Dios: pistas acerca de la iconografía muridista*

Julián López de Mesa Samudio[♦]

*You are our rescuer
Every day, every night, every moment
They are singing and they are crying
You may be gone but your spirit will remain
Oh! it will stay until the end of time
Youssou N'dour, Mame Bamba, 1994.*

Resumen

A partir de la única foto conocida de Amadu Bamba Mbecke (1853-1927), un santo musulmán de África Occidental, se relaciona la vida social de la misma con su entorno, con la comunidad sufi fundada por el santo, con el Islam y con la historia social, política y cultural de Senegal desde la época colonial hasta nuestros días. Siguiendo la corriente que se ha denominado *historia de los objetos*, se sigue la trayectoria de la foto de Amadu Bamba desde que fue tomada en 1913, yuxtaponiendo diversos planos de la historia senegalesa e islámica, y relacionando la función social y cultural de la imagen con la realidad histórica en la que se encuadra: la historia del ícono se entretiene con la historia colonial y poscolonial, con la diáspora senegalesa tras la independencia y con los movimientos artísticos urbanos de Dakar a partir de la década de los ochenta.

* Artículo recibido el 22 de agosto de 2008 y aprobado el 7 de noviembre de 2008. Artículo de investigación científica.

♦ Abogado de la Universidad del Rosario, Historiador de la Universidad de Toronto y Magíster en Historia de la Universidad de los Andes. Dirección de contacto: lopezdemesa@gmail.com

Palabras clave: Islam, África, colonialismo, resistencia, iconografía

Abstract

From the only known photograph of Amadou Bamba Mbecke (1853-1927), a Muslim saint from West Africa, the social life of the photo is related with its environment, the community founded by the Sufi saint, with Islam and with social history, politics and culture of Senegal since the colonial era until our days. Following the flow that has been called history of the objects, the path of the photograph of Amadu Bamba is followed since it was taken in 1913, juxtaposing different levels of the Senegalese and Islamic history, and linking social and cultural function of the image with the historical reality in which it belongs: the history of the icon is articulated with the colonial and postcolonial history, with the Senegalese diaspora after independence and with the urban artistic movements of Dakar from the eighties.

Keywords: Islam, Africa, colonialism, resistance, iconography



Fig. 1: Amadu Bamba, 1913.

Introducción

El *marabout*¹ no se sorprende por la extraña petición del funcionario francés. El *sheikh* es ya un hombre viejo; se protege la cabeza y el rostro del abrasador sol de la tarde con su lengua y blanquísima bufanda. Los fieles acaban de salir de la última oración en la mezquita y posiblemente muchos discípulos rodean al *sheikh* y a su comitiva. Algunos funcionarios franceses se aproximan al maestro. ¿Qué es lo que le pide el funcionario francés? ¿Cuál es la solicitud que respetuosamente se le traduce del francés al wolof? Hay expectativa. El enjuto maestro, completamente vestido de blanco, accede. Ha debido preguntar por algunos pormenores: ¿qué es lo que tiene que hacer? Únicamente permanecer quieto unos instantes. El *sheikh* debió alejarse un poco de la multitud deteniéndose frente al muro de

madera de la mezquita siguiendo las indicaciones del funcionario. Éste probablemente montó la cámara sobre un trípode. El *marabout* pacientemente espera, inmóvil. De pronto un sonido seco, sordo, como un suave pistoletazo sin eco. Dentro de la cámara se halla ya la única foto que se conoce del *sheikh* Amadu Bamba Mbecke, fundador de la orden sufi muridista.

Este episodio ocurrió en Diourbel, Senegal, en algún momento durante el año de 1913. En aquel entonces, Amadu Bamba se hallaba bajo arresto domiciliario y estricta vigilancia por parte del gobierno colonial francés, por lo que no han debido ser inusuales las visitas de funcionarios coloniales como aquella. Quizás lo único fuera de lo común en esta visita particular debió ser la fotografía. Pero este suceso en su momento tampoco supuso un cambio drástico en las dinámicas entre el *sheikh* y los franceses. Ninguna de las dos partes sospechaba que esta foto tendría la agencia que en décadas subsiguientes poseería – aunque un devoto muridista no estaría de acuerdo con esta afirmación por razones que se expondrán más adelante.

Esta única foto de Amadu Bamba ha recorrido el mundo y ha sido testigo de múltiples transformaciones sociales y procesos culturales que de una u otra forma han tenido que ver con ella. Ella misma ha mutado y se ha recompuesto innumerables veces. Ha sido copiada y pintada, grabada y tallada; ha sido miniaturizada y agrandada; ha sido el

¹ En este texto se utilizarán algunas palabras comúnmente utilizadas por académicos islámicos y estudiosos occidentales del Islam que vale la pena definir de antemano: *marabout* es una palabra cuyo significado es algo ambiguo. En lengua berebere quiere decir “santo” y es este vocablo el que los franceses adoptaron para designar a todo líder musulmán durante el proceso colonial francés en África Occidental. En Senegal el término designa a todo notable en materia religiosa sin implicar necesariamente santidad. La palabra en wolof es *serigne*. De otro lado, el término *sheikh* es más específico pues designa al notable quien además posee el estatus religioso necesario para transmitir el conocimiento místico (*wird*). En este sentido, el término *sheikh* se acerca más a la definición de “santo”. Ver VILLALON, Leonardo A., *Islamic Society and State Power in Senegal*, Nueva York, Cambridge University Press, 2006, pp. 64-67 y 280 n 52.

tema central de hagiografías pictóricas musulmanas y ha compartido muros con el Che Guevara y Bob Marley.

El presente trabajo es un intento por seguirle la pista a la foto de Amadu Bamba y a su “vida social” – para utilizar el concepto introducido por Arjun Appadurai². Al hacerlo, pretendo mostrar cómo se explica su contexto a través del manejo que se le ha dado a la imagen en las distintas etapas de su historia. Así mismo, trataré de demostrar su inserción dentro del imaginario muridista y éste a su vez dentro del mundo islámico. El muridismo es un típico caso de *africanización* del Islam cuya historia, ideales y patrones sociales y culturales desvirtúan, desde el Islam, la teoría de Samuel Huntington acerca del “choque de civilizaciones”, tan en boga en los últimos años. El presente trabajo quiere disputar la idea según la cual la “civilización occidental” se enfrenta a otras civilizaciones – dentro de las que se destaca el Islam – que no comparten su sistema de valores³. El Islam muridista no es confrontacional, como asume Huntington de todo el Islam, sino que se acomoda a su realidad histórica por medio de múltiples patrones de asimilación basados en una sólida doctrina musulmana. En este sentido, la historia de la imagen de Amadu

Bamba se convierte en uno de los ejes culturales más importantes de las dinámicas de acomodamiento de la comunidad frente al propio Islam, a la realidad colonial y poscolonial, y, últimamente, frente al fenómeno de la globalización. En cada una de estas etapas, como se demostrará, la comunidad se ha adaptado sin necesidad de acudir a la confrontación ni al conflicto.

Sobre el tema del muridismo y Amadu Bamba se ha escrito profusamente a partir de los años sesenta. Acerca del surgimiento del muridismo, su relación con el viejo orden musulmán y la esclavitud, los trabajos de Donal Cruise O’Brien y James Searing se destacan⁴. Leonardo Villalón ha escrito acerca de la comunidad en Fatick y su relación con el Estado Senegalés tras la independencia⁵. Otro autor destacado es David Robinson quien ha investigado a distintas comunidades musulmanas en África Occidental y cuyos trabajos acerca del muridismo demuestran los patrones de acomodamiento de la orden frente a las realidades coloniales⁶. En cuanto a la

² APPADURAI, Arjun, “Introduction: commodities and the politics of value”, APPADURAI, *The Social Life of Things*, UK, Cambridge University Press, 2003, p. 10 ss.

³ HUNTINGTON, Samuel, *The Clash of Civilizations*, New York, The Free Press, 2002.

⁴ SEARING, James F., “*God Alone is King*”: *Islam and Emancipation in Senegal. The Wolof Kingdoms of Kajoor and Bawol, 1859-1914*, Heinemann, James Currey, David Philip, USA, 2002, y CRUISE O’BRIEN, Donal, “The Shadow-Politics of Wolofisation”, *The Journal of Modern African Studies*, 36 (1), Cambridge University Press, marzo de 1998.

⁵ VILLALÓN, “Sufi Rituals as Rallies: Religious Ceremonies in the Politics of Senegalese State-Society Relations”, *Comparative Politics*, 26 (4), julio de 1994, pp. 415-437.

⁶ ROBINSON, David, “French ‘Islamic’ Policy and Practice in Late Nineteenth-Century Senegal”, *The*

iconografía muridista, los trabajos más completos los han realizado los historiadores del arte Allen Roberts y Mary Nooter Roberts; algunos de estos trabajos se utilizarán para el presente escrito. Hay que decir, sin embargo, que en el medio hispanohablante no hay prácticamente ningún trabajo acerca del muridismo, por lo cual este trabajo se hace necesario como una forma de introducir un tema de trascendencia global en nuestro medio. Finalmente, el presente ensayo también pretende ser una respuesta positiva a las críticas del postmodernismo al estudio de la historia por su marcado eurocentrismo.

En un primer término se hará un breve recuento histórico acerca del Islam en África y específicamente en Senegal y su relación con los procesos coloniales del siglo XIX. En segundo lugar, se hablará de Amadu Bamba, el muridismo y su doctrina; se mencionará la foto original, el contexto en que fue tomada y el destino que se le dio originalmente por parte de los franceses. En tercer lugar, se hará referencia al sufismo y a la relación de éste con las imágenes. En cuarto lugar, se analizarán las primeras apropiaciones de la foto por parte de la

comunidad muridista; en este punto se hablará acerca de la posición de la iconografía dentro del imaginario sufi de la orden. Por último, se analizará el papel que ha jugado la foto dentro de fenómenos culturales tanto dentro como fuera de Senegal; se hará especial énfasis en la diáspora senegalesa posterior a la independencia del país en la década de los sesenta, en el Gran Magal de la ciudad santa de Touba y en el movimiento urbano llamado *Set-Setal* de mediados de los ochenta.

1. Un poco de historia...

El Islam llegó a África en vida del profeta Mahoma⁷. Pero fue tras su muerte, con la primera ola expansiva de la religión surgida en los oasis de Arabia, que los jinetes árabes se adueñaron del norte de África y la Península Ibérica⁸. Durante los primeros siglos tras la invasión, el dominio fue precario pues las poblaciones indígenas del África Mediterránea eran en su mayoría berebere y profesaban otras religiones. Sin embargo, paulatinamente el norte de África se fue haciendo musulmán hasta llegar a hacer parte del *Dar al-Islam*⁹. En este

Journal of African History, 29 (3), Cambridge University Press, 1988, pp. 415-435; "The Murids: Surveillance and Collaboration", *The Journal of African History*, 40 (2), Cambridge University Press, 1999, pp. 193-213. *Muslim Societies in African History*, New York, Cambridge University Press, 2004, y *Paths of accommodation: Muslim societies and French colonial authorities in Senegal and Mauritania 1880-1920*, Oxford, Ohio University Press, Athens, James Currey, 2000.

⁷ Poco tiempo antes de la huida de Meca a Medina en 622 EC y que marca la *hégira* o el inicio "oficial" de la religión islámica, Mahoma envió a parte de su familia y a algunos de sus discípulos más cercanos a Etiopía para protegerlos de la persecución en Meca.

⁸ Los musulmanes llegan a España en 710, ochenta y ocho años después de la muerte de Mahoma. Véase: HOURANI, Albert, *A history of the Arab Peoples*, Londres, Faber and Faber, 1991, pp 41-43.

⁹ Los teólogos musulmanes dividen el mundo básicamente en dos zonas: *Dar al-Islam* (la tierra del Islam) y *Dar al-Kufr* (la tierra de la impiedad).

largo proceso de casi siete siglos, fueron muy importantes dos agentes: el mercader y el santo sufi. Este mismo patrón se repite, incluso hasta nuestros días, en la islamización de África Subsahariana.

Al hacer parte de una compleja red internacional de comercio, el mercader musulmán fue el primer agente de islamización en África. A su paso por los mercados del continente no solamente intercambiaba mercaderías sino que también comercializaba su cosmovisión. Por sus conexiones tanto dentro como fuera del mundo islámico que le permitían viajar constantemente y acceder a los círculos de poder de comunidades que en principio no eran musulmanas, el mercader primero conquistó los corazones de las élites. Además, con el tiempo el comercio subsahariano fue monopolizado casi exclusivamente por musulmanes, por lo que para acceder al lucrativo mercado era necesario convertirse al Islam. Sin embargo, el verdadero motor de la islamización, el maestro sufi, vendría detrás del mercader.

El Islam llegó a la región de lo que hoy en día es Senegal a partir del siglo IX¹⁰. La islamización de la zona y de las distintas etnias ha sido un proceso continuo, matizado por cambios drásticos que refuerzan o debilitan la absor-

ción de la religión dependiendo de cada comunidad. Para el caso que nos ocupa, la etnia Wolof históricamente se ubica entre el río Senegal, al norte, hasta el Gambia, al sur; y desde la costa Atlántica en el oeste, hasta los límites actuales con Malí por el este (Ver mapa). La relación del Islam con los Wolof comenzó en el siglo XI con las incursiones de los beréberes Almorávides provenientes del Maghreb, quienes a pesar de la fugacidad de su paso por la región, plantaron las primeras semillas de la nueva religión¹¹. Posteriormente, la expansión hacia el oeste del imperio de Malí involucró directamente a las élites Wolof (musulmanas) dentro del rentable comercio transahariano¹².

A partir del siglo XVI y hasta mediados del siglo XIX, la sociedad Wolof se dividió en un rígido sistema de castas en el cual la élite guerrera, esclavista y musulmana explotaba a las castas inferiores y a las comunidades vecinas, no musulmanas, a quienes les hacía la guerra para luego esclavizarlos¹³. Este sistema entra en crisis a partir del siglo XVIII cuando empieza a ser cuestionada su ortodoxia religiosa por parte de grupos reformistas islámicos¹⁴.

A estas dos se le agrega a veces una tercera que de alguna forma puede considerarse intermedia: *Dar al-Suhl* (zona de la tregua). ROBINSON, *Muslim Societies*, p. 43

¹⁰ ROBINSON, *Muslim Societies in African History*, p. 38.

¹¹ VON SIVERS, Peter, "Egypt and North Africa", LEVTZION, Nehemia y Randall POWELS (Ed.), *The History of Islam in Africa*, Oxford, Ohio University Press, Athens, James Currey, David Phillip, Cape Town, 2000, p. 25.

¹² LEVTZION, "Islam in the Bilad al-Sudan to 1800", LEVTZION y POWELS, *The History of Islam in Africa*, p. 78.

¹³ ROBINSON, *Paths of accommodation*, p. 14.

¹⁴ Véase: ROBINSON, *Paths of accommodation*, pp. 14-25.



Senegal. Zona de influencia Wolof. Mapa elaborado por el autor.

Sin embargo, es tan sólo desde mediados del siglo XIX con la progresiva injerencia en los asuntos internos de los reinos Wolof por parte de los franceses, que el *ancien regime* Wolof es herido de muerte. Precisamente el derrumbamiento definitivo del antiguo sistema está íntimamente ligado a los ataques tanto internos (movimientos reformistas islámicos) como externos (el avance colonial francés en la zona), frente a los cuales las viejas monarquías Wolof no tienen una adecuada y eficaz respuesta¹⁵. En el último tercio del siglo XIX se consolida el sistema colonial francés en África Occidental, por lo cual el Islam empieza una serie de procesos de

redefinición en la región; una búsqueda de nuevas identidades a partir de patrones de acomodamiento y resistencia frente a las nuevas realidades coloniales, políticas, sociales y culturales¹⁶. En este contexto surge la figura de Amadu Bamba Mbecke (1853-1927) y de la hermandad sufi por él fundada. El muridismo es una de muchas respuestas que desde el Islam surgen frente a las encrucijadas antes mencionadas.

¹⁵ SEARING, James F., *“God alone is king”: Islam and emancipation in Senegal*, Oxford, Heinemann, Portsmouth, NH, James Currey, David Phillip, Cape Town, 2002, pp. 3-24.

¹⁶ ROBINSON, *Muslim Societies*, pp. 183-185.

2. La fotografía del *sheikh*

Una de las narraciones predilectas de los rapsodas wolof es aquella en la cual el último soberano independiente del antiguo orden, Lat Dior Joop, se entrevista con Amadu Bamba en un paraje solitario de la sabana saheliana. En la víspera de la última batalla de Lat Dior contra los franceses, el rey le solicita al santo ayuda en su lucha contra la dominación foránea. El año anterior los franceses han concluido las obras de la carrilera que une a Saint Louis con Dakar, y Lat Dior se ha levantado en armas contra lo que considera, con razón, el fin de la independencia wolof. El *sheikh* escucha al soberano rebelde, le bendice, pero no accede a prestarle más que este soporte espiritual a su causa. Al día siguiente Lat Dior pierde la vida en el combate. Corre el año de 1886. La muerte del rey marca el fin del antiguo orden y el comienzo de una nueva era¹⁷.

Esta historia recrea el cambio de actitud de un amplio sector del Islam wolof frente al viejo orden monárquico así como frente al nuevo orden colonial. Amadu Bamba y la hermandad sufi por él fundada son los agentes del cambio a través de una prédica y unas actitudes distintas frente a la colonia y al poder temporal. Básicamente Bamba y sus discípulos generaron una serie de dinámicas novedosas tanto dentro como fuera de la comunidad muridista. Bamba fomentó exitosamente la incorporación

de unos patrones de colaboración y acomodamiento con las autoridades coloniales, mientras cimentaba una sólida identidad musulmana basada en la independencia espiritual y cultural de la orden. En síntesis, Bamba enaltecía el trabajo como la manera más idónea de dignificación humana, sin importar para quién se realizase dicho trabajo pues en últimas el beneficio era personal y espiritual. Con base en esta postura, los muridistas crearon amplias redes de trabajadores que suplieron la mano de obra esclava a comienzos del siglo XX, haciendo de la abolición de la esclavitud, sin quererlo específicamente, una realidad. A partir de las primeras décadas del siglo XX, los devotos muridistas constituyeron la mayor parte de la fuerza laboral en la Cuenca del Maní¹⁸, colaborando activamente con los franceses de ahí en adelante¹⁹.

Sin embargo, la relación del propio Bamba con las autoridades coloniales fue durante mucho tiempo tormentosa. Sus pronunciamientos ambiguos frente

¹⁸ Gran parte del interés francés en la zona tiene que ver con los cultivos intensivos de maní en la región conocida como la Cuenca del Maní, que corresponde aproximadamente al área de influencia Wolof (Mapa 1). Durante el siglo XIX, el aceite de maní es muy codiciado en Europa pues sustituye a bajo costo al aceite de oliva. Véase: BROOKS, George E., "Peanuts and Colonialism: Consequences of the Commercialization of Peanuts in West Africa, 1830-70", *The Journal of African History*, 16 (1), Cambridge University Press, 1975, p. 31.

¹⁹ Durante la Primera Guerra Mundial, las tropas senegalesas lideradas por muridistas se destacaron combatiendo para Francia. Véase: ROBINSON, *Muslim Societies*, p. 194.

¹⁷ SEARING, "God alone is king", pp. 90-91.

al poder temporal a lo largo del último tercio del siglo XIX, su creciente popularidad dentro de la sociedad wolof, y su posición dentro del *maraboutismo* islámico – tan sospechoso para las autoridades coloniales – hicieron de Amadu Bamba un líder peligroso para los franceses a lo largo de la mayor parte de su vida. Por estas razones, Bamba fue exiliado en tres ocasiones y cuando se le permitió regresar a Senegal, fue puesto bajo detención domiciliaria y vigilado de cerca hasta su muerte acaecida en 1927.

Es precisamente tras su tercer y último exilio en Jolof, del cual retornaría en 1912 para establecerse en Diourbel, que fue tomada la única foto que de él se conoce. Para entonces, el maestro tenía ya sesenta años y había pasado casi diecisiete años en tres sucesivos exilios en Gabón (1895-1902), Trarza en Mauritania (1903-1907) y Chéyène en Jolof (1907-1912)²⁰. Sus seguidores ya se contaban por millares y en 1902 había fundado oficialmente la hermandad sufi muridista²¹.

Sin embargo, el hombre capturado en la fotografía representaba algo totalmente distinto para las dos fuerzas en contienda en aquel momento en Senegal. Mientras que para los muridistas Amadu Bamba era ya un santo viviente, un ilu-

minado, un verdadero “amigo de dios” que había derrotado a la opresión, al infortunio y a la injusticia con sencillez y pureza de corazón, para los franceses no era más que un *marabout*, ni mejor ni peor que otros, que representaba tan sólo una de las múltiples vicisitudes de la colonia²². Para los franceses, el hombre capturado en la foto no era más que un objeto de estudio, quizás curioso, posiblemente aún sospechoso.

La fotografía colonial francesa en esta época tiene básicamente dos objetivos: de un lado, comercializar imágenes “exóticas” de moda entonces en la metrópoli y difundidas a través de postales; y, de otro, capturar objetos representativos del Islam y de otras cosmovisiones africanas para poder conocerlos y estudiarlos mejor. En ambos casos, los senegaleses son un objeto y no un sujeto en las fotos²³. La foto del sheikh, tomada quizás por el propio administrador francés de Senegal, hace parte del libro *Etudes sur l'Islam au Senegal* de Paul Marty, quien a la sazón era el mayor experto colonial en el Islam²⁴. Para este libro se utilizaron

²⁰ ROBINSON, *Paths of accommodation*, pp. 215-221.

²¹ Muridista del árabe *Muriddiyya*, que significa literalmente “discípulos” o “seguidores”.

²² BA, Oumar (Ed.), *Ahmadou Bamba face aux autorités coloniales (1889-1927)*, Dakar, IFAN, 1982, pp. 43ss y *Rapport sur CHEIKH AHMADOU BAMBA et les mourides à Diourbel*, octubre 29 de 1912; *Rapport du mois de Novembre sur le Mouridisme, Diourbel*, noviembre 10 de 1913.

²³ PROCHASKA, David, “Fantasia of the Phototheque: French Postcard Views of Colonial Senegal”, *African Arts*, 24 (4), Research Library Core, octubre de 1991, p. 46.

²⁴ MARTY, Paul, *Etudes sur l'Islam au Senegal*, París, 1917, p. 222.

otras fotos de santones musulmanes y líderes del Islam senegalés, y el propósito de la foto de 1913 fue el de iluminar el texto de Marty. Es de notar que la foto es publicada tan sólo cuatro años más tarde, con la impresión de la obra de Marty en 1917. Pero tan poca atención se le prestó a aquella imagen en un principio, que los negativos se perdieron y la copia original también desapareció²⁵; todas las reproducciones posteriores se han tomado directamente del libro de Marty.

El destino original de la foto fue el de mostrar una imagen representativa de aquello que se estaba describiendo con palabras en el libro. El objetivo al incorporar la foto de Bamba en el libro era darle un rostro (por más contradictoria que parezca esta afirmación), una presencia tangible, una vida real a aquello que describían los textos y que tan foráneo debió parecer a los lectores. La foto empero es algo accesorio y de importancia marginal para los franceses.

La obra de Marty estaba destinada a ser leída por un público especializado y selecto: por académicos “orientalistas”, y por los responsables de la administración francesa en África Occidental, dado que fueron éstos quienes fomentaron la investigación de Marty para servir a sus propios intereses. Ninguno de los dos grupos, sin embargo, ha debido darle mayor conside-

ración a la foto de Bamba pues para los primeros era importante construir una teoría justificadora de la política islámica en África Occidental a partir de las observaciones de Marty, mientras que para los segundos, el Islam era un sistema vetusto, esclavizante y feudal que iba en contravía del secularismo republicano imperante en la metrópoli a partir de 1905²⁶.

Esta fue también una época en la cual el darwinismo social gozó de gran prestigio pues al ubicar a la “civilización francesa” en la cúspide de la escala social evolutiva, se justificaba el colonialismo pretextando un esfuerzo civilizador frente a comunidades menos desarrolladas. Los textos de Marty son algunos de los primeros en denunciar al Islam, no ya como un paso necesario para alcanzar la civilización, sino más bien como una desviación del proceso evolutivo, como una mutación innecesaria y contraproducente en la cadena evolutiva²⁷. Es precisamente durante la época en que William Ponty fue Gobernador General de África Occidental (1907-1915) que el discurso francés frente al Islam se torna más crítico con base en los aportes del propio Ponty y de Paul Marty, entre otros. El tono se llenó de acrimonia y el *maraboutismo* fue señalado con el dedo tembloroso de la indignación como el responsable del

²⁵ ROBERTS, Allen F. y Mary NOOTER ROBERTS, “A saint in the city: Sufi arts of urban Senegal”, *African Arts*, 35 (4), Winter, 2002, pp. 54, 61 y 93.

²⁶ TRIAUD, Jean-Louis, “Islam in Africa under French Colonial rule”, LEVIZION y POWELS, *The History of Islam*, p. 174.

²⁷ TRIAUD, “Islam in Africa”, p. 172.

fracaso del proceso civilizador “basado en el respeto a la justicia y a la libertad humana”²⁸. En este ambiente hostil frente al Islam y al *maraboutismo* es tomada la foto de Amadu Bamba, por lo cual ha debido ser vista por los franceses quienes tuvieron acceso al libro de Marty, como un claro ejemplo de clientelismo, obsolescencia y fanatismo religioso. La fotografía debió encarnar para los franceses todos los vicios del Islam militante, pasando a ser el personaje retratado allí un mero instrumento de una doctrina exaltada, un nombre hueco sin personalidad propia y, me atrevo a sugerirlo, sin conciencia de humanidad.

La imagen del *sheikh* fue recuperada pronto por los senegaleses quienes le dieron un significado totalmente opuesto y la convirtieron en objeto de culto y devoción. Pero antes de analizar la trayectoria de la fotografía dentro de la comunidad muridista es necesario explicar más a fondo el sufismo y su relación con las imágenes.

3. El sufismo y las imágenes.

El sufismo es el término que engloba las diversas manifestaciones místicas dentro del Islam. El sufismo bebe de fuentes tan diversas como el neoplatonismo o el ascetismo cristiano, además de costumbres preislámicas e islámicas, por lo que sus manifestaciones externas, su filosofía, su organiza-

ción y sus ritualidades varían enormemente siendo profundamente heterogéneo y de difícil aprehensión. Son pocas las características comunes a todas estas manifestaciones en apariencia tan diferentes. Quizás lo que las distingue a todas es la búsqueda intuitiva y sensorial de Dios a partir de experiencias místicas personales e intransmisibles. El objetivo de dicha búsqueda es la unión total y plena con Allah. Este amalgamamiento con Dios hace parte de un proceso de aprendizaje, un camino, una *vía* o *tariqa* en el que las verdades ocultas han de ir conociéndose gradualmente. Para adentrarse en los secretos de cada *vía* es necesario tener un guía espiritual (*sheikh*) quien a partir del dominio absoluto de la *vía* y del conocimiento pleno de sus secretos, ha estado ya tan compenetrado con Dios que es considerado un “amigo de Dios” (*wali Allah*). Las manifestaciones sufi son muchas y muy diversas y cada *vía* (*tariqa*) está asociada a una filosofía particular y a unos ritos específicos; por esta razón los fieles se asocian a una u otra, formando verdaderas hermandades alrededor de uno o más maestros²⁹. El sufismo se halla muy difundido a lo largo y ancho de todo el mundo islámico. Parece ser, sin embargo, que casi todas las hermandades tienen su origen en tres lugares del mundo:

²⁸ TRIAUD, “Islam in Africa”, p. 174.

²⁹ Para profundizar acerca del tema del sufismo ver: SCHIMMEL, Annemarie, *Mystical Dimensions of Islam*, EUA, University of North Carolina Press, 1975, p. 3 ss; TRIMINGHAM, J. Spencer, *The sufi orders in Islam*, EUA, Oxford University Press, 1971, pp. 1-30.

Mesopotamia, Asia Central y el Maghreb³⁰.

El sufismo subsahariano – y por lo tanto el Muridismo – se desprende de la corriente Maghrebí, responsable de la difusión, no sólo del sufismo, sino de la religión islámica al sur del Sahara. Los agentes más efectivos de islamización en África Subsahariana fueron precisamente sufi quienes lentamente, de oasis en oasis, penetraron en el corazón del continente. El sufismo tiende el puente entre la religión islámica y muchas de las comunidades africanas en dos sentidos: de un lado su adaptabilidad intrínseca y su flexibilidad doctrinal le permite incorporar elementos foráneos – e incluso cuestionables desde la óptica islámica ortodoxa – dentro de su variopinto sistema ritual. De otro lado, utiliza recursos representativos infinitamente ricos que estimulan directamente los sentidos pues el componente exógeno de la fe, es para el sufismo tan importante como el endógeno³¹. El sufismo apela a los sentidos más que a la razón y es allí donde radica su fortaleza y su éxito en África Subsahariana. En comunidades donde la representación es tanto o más importante que lo representado³², donde la inmediatez de lo percibido sensorialmente tiene más valor que la morosidad de lo racional-

zado, el sufismo fue exitoso y sus efectos duraderos. Es importante resaltar que dentro del sufismo la enseñanza oral es superior, por su proximidad y por ser personalizada, a la enseñanza escrita; además el sufismo absorbe cualquier forma de expresión espiritual que no contradiga los preceptos básicos del Islam, lo cual permite un muy amplio margen de acción para sus practicantes³³.

Como se mencionó atrás, el sufismo permite a sus practicantes utilizar una extensa gama de recursos para alcanzar el deseado arrobo místico. Al ser la estimulación sensorial fundamental para lograr este objetivo, muchas órdenes sufi promueven la utilización de ciertas manifestaciones artísticas como la pintura, la música y el baile como medios para llegar a Dios. Esta permisividad de alguna forma choca con ciertas prohibiciones y sospechas por parte de las corrientes más ortodoxas dentro del Islam. Este es el caso de las representaciones antropomorfas, bien sea en la pintura como en la escultura, pues aunque el Corán no contiene ninguna prohibición explícita al respecto³⁴, juristas islámicos con base en algunos *hadiths*³⁵, opinan que sólo a Allah le corresponde crear vida. El retratista – pero sobre todo el

³⁰ TRIMINGHAM, *The sufi orders*, p. 16.

³¹ SCHIMMEL, *Mystical Dimensions*.

³² GEERTZ, Clifford, *Negara: El Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*, Barcelona, Editorial Paidós, 2000, p. 200.

³³ BURCKHARDT, Titus, *Esoterismo Islámico: introducción a las doctrinas esotéricas del Islam*, Madrid, Editorial Taurus, 1980, pp. 18-20.

³⁴ HOURANI, *A History of the Arab*, pp. 56-58.

³⁵ Los *Hadiths* son los hechos, dichos y tradiciones del Profeta. Son colecciones de hagiografías del Islam temprano, que son utilizados como complemento doctrinal y teológico del Corán y de la *sharia* (ley islámica).

escultor – estaría tratando de emular a Dios, lo cual es un sacrilegio. Empero, diversas corrientes sufi han utilizado la mayor parte de las representaciones artísticas – con la notable excepción de la escultura – como medios para lograr su fin.

Para el sufismo, las manifestaciones artísticas con propiedades místicas tienen un componente objetivo – aquello que es evidente para cualquier observador o escucha – y uno subjetivo y oculto, únicamente perceptible a través de un proceso gradual de descubrimiento. El sufismo va desvelando parte de esta dimensión pero nunca por completo; por lo demás, dicho conocimiento no se puede transmitir pues cada experiencia mística es única e incommunicable. Esta realidad oculta de las cosas es lo que se conoce como *batín*. Por cada realidad visible hay una dimensión oculta, por lo que en cada composición puede haber tantos significados ocultos como aspectos objetivamente perceptibles³⁶.

Valga decir que no sólo las imágenes poseen esta doble naturaleza. Los místicos musulmanes han traslapado la idea de *batín* a muchos más campos de la cotidianidad humana. La poesía mística (*qasidas*) es una de las formas predilectas en las que se manifiesta el sufismo y la manera idónea como Bamba se comunicaba y guiaba a sus discípulos. La poesía es en sí misma multifacética y puede ser apreciada des-

de distintos ángulos: desde lo explícitamente dicho y lo implícito, hasta el ritmo y la métrica; desde los sonidos y la entonación al ser cantada hasta la gesticulación empleada por el trovador para lograr un efecto dramático. No es coincidencia que el propio Corán sea una poesía épica. La palabra es poderosa en sí misma y encierra múltiples significados. Y no sólo la palabra pronunciada sino también la escrita. En gran medida por esta razón la caligrafía es la forma artística más elevada y sublime dentro del mundo musulmán, ya que las letras en sí mismas tienen una faceta escondida, un significado oculto. Esto incluye a los números y a la numerología que es la base de uno de los aportes más importantes del Islam al conocimiento humano: el álgebra³⁷.

4. La foto descubierta³⁸

No se sabe cómo tuvieron acceso los artistas senegaleses a la foto de Amadu Bamba, ni se sabe tampoco qué ocurrió con los negativos³⁹. Es posible

³⁷ Muchos de los grandes matemáticos del mundo musulmán eran sufi, pues le daban un significado místico al álgebra y a los números. Véase: ROBERTS y NOOTER ROBERTS, “Paintings like prayers”: The hidden side of senegalese reverse-glass images”, *Research in African Literatures*, 31 (4), Winter, 2000, p. 79.

³⁸ Todas las imágenes aquí presentadas hacen parte de la exposición itinerante: Passport to Paradise, organizada por el Fowler Museum of Cultural History de UCLA. La exposición está disponible en <http://www.fowler.ucla.edu/paradise/exhibitromore.htm>.

³⁹ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, “Paintings like prayers”, p. 83.

³⁶ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, “A saint in the city”, p. 64.

que algunos de los colaboradores senegaleses cercanos a las autoridades coloniales en Saint Louis hayan tenido acceso al libro de Marty. Como se mencionó atrás, éste había de ser una guía para los administradores coloniales por lo que muy seguramente a partir de 1917 debía existir al menos una copia en el asiento del gobierno colonial en Saint Louis. Sea como fuere, tras la guerra Primera Guerra Mundial, la fotografía comienza a hacer parte del arte pictórico más desarrollado y difundido en Senegal por aquel entonces: la pintura sobre cristal⁴⁰.

La pintura sobre cristal senegalesa – *suwer* (derivado del francés *sous-verre*) o *fixé* – tiene su antecedente en la cromolitografía religiosa procedente de Marruecos y el Maghreb, en donde es aún un arte muy popular y difundido entre los místicos musulmanes. Con la consolidación del sistema colonial y su materialización en el establecimiento de las “cuatro comunas” en 1890, el comercio en la zona empieza a ser estimulado por los franceses⁴¹. A partir de esa fecha gran cantidad de mercaderes musulmanes procedentes de todo el mundo islámico comienzan a establecerse en los puertos y centros comerciales de la región. Algunos de estos mercaderes procedentes del Maghreb traen consigo muestras de arte islámico dentro de las que se incluye la

cromolitografía y posiblemente también los rudimentos de la pintura sobre cristal⁴². A partir de entonces, la cromolitografía se vuelve inmensamente popular entre los musulmanes senegaleses quienes la utilizan como medio idóneo de difusión del pensamiento islámico.

Sin embargo, a partir del cambio de actitud del gobierno francés frente al Islam, ocurrido como consecuencia de las transformaciones republicanas en la metrópoli descritas atrás, las cromolitografías se convierten en instrumentos publicitarios incendiarios y peligrosos. Por esta razón, en 1908, el gobernador general William Ponty prohíbe la literatura y las cromolitografías musulmanas pues las considera propaganda de *marabouts* que fomentan la fe islámica así como la sedición e insurrección frente a la colonia⁴³. Ponty trata de fomentar el uso entre los musulmanes de las cromolitografías para recrear las vidas de héroes franceses y la propia historia de Francia⁴⁴.

A pesar de la prohibición, los musulmanes senegaleses pronto descubren que estas litografías podían ser reproducidas, y por tanto difundidas, copián-

⁴⁰ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, “Paintings like prayers”, p. 80.

⁴¹ ROBINSON, *Paths of accommodation*, pp. 97-98.

⁴² ROBERTS y NOOTER ROBERTS, “Paintings like prayers”, p. 78.

⁴³ CRUISE O'BRIEN, “Towards an ‘Islamic Policy’ in French West Africa, 1854-1914”, *The Journal of African History*, 8 (2), Cambridge University Press, 1967, pp. 303-316.

⁴⁴ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, “Paintings like prayers”, p. 79.

dolas sobre un cristal⁴⁵. Las cromolitografías que escapan a la censura son reproducidas sobre un cristal, no solamente por ser más fáciles de copiar, sino también por el efecto místico que se genera cuando la luz pasa por el cristal pintado. Los reflejos y las iridiscencias que la pintura proyecta hacen parte de aquel significado oculto (*batín*) que los sufi buscan. Las imágenes representaron un empoderamiento para quienes las poseían pues eran armas de desafío frente a la colonia, así como instrumentos de los cuales se desprendía un efectivo poder místico.

Uno de los primeros artistas senegaleses en utilizar esta técnica fue Gwar Moussé-Gueye a principios del siglo XX, quien probablemente viajó a Marruecos trayendo consigo la técnica para realizar estas pinturas⁴⁶. Las pinturas sobre cristal de Bamba se empiezan a producir después de la Primera Guerra Mundial aunque no se sabe exactamente cuándo. En el período entre guerras se crea un arte híbrido en el que la fotografía es sostenida por los marcos del vidrio, que a su vez es decorado con motivos islámicos. El marco hace parte de la obra en este caso y por tanto la composición comienza a tener un valor talismánico. Se acentúa la codificación simbólica para que pueda la foto ser leída más fácilmente por mu-

sulmanes. En aquellos primeros años, casi todas tenían un texto que de alguna forma matizaba la prohibición de pintar imágenes, pues traducía lo que la propia imagen quería decir reduciendo la multiplicidad de significados que podría tener; la composición era entonces una apropiación, una traducción. En el todo se generaba tensión entre lo evidente (la foto) y lo oculto (*batín*) de ésta. La idea era crear un impacto profundo y duradero para los sentidos. La foto hace que el cuadro tenga dos partes bien definidas, aparentemente contradictorias, pero en realidad complementarias que apelan a un número mayor de imaginarios. Los significados se multiplican y se adaptan a distintas cosmovisiones⁴⁷.

Pero la foto misma también es colmada de significado por sí sola. Al ser reproducida para utilizarse en los vitrales místicos, ésta comienza a tener también agencia en sí misma. El alto grado de contraste entre los tonos oscuros y los claros hace presumir a los devotos que la foto no fue fortuita y que de alguna forma el santo sabía cómo iba a aparecer frente a sus seguidores. La blanchura inmaculada de su sayal y su bufanda resalta la pureza de su fe y le da al *sheikh* una apariencia vaporosa y ultraterrena. El juego de sombras enfatiza ciertos aspectos velados como la ausencia del pie derecho oculto entre las sombras y que le da la apariencia a Bamba de estar flotando, o las manos

⁴⁵ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, "Paintings like prayers", p. 64.

⁴⁶ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, "Paintings like prayers", p. 77.

⁴⁷ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, "Paintings like prayers", p. 84.

perdidas dentro de las amplias mangas del sayal que exaltan aun más el misterio de la foto. Quizás el aspecto más inquietante de la foto original y sobre el cual los reproductores han trabajado más, son los rasgos del rostro, apenas adivinados entre el pliegue de la bufanda, y las cuencas de los ojos vacías, hundidas profundamente en la cara del *sheikh*, escrutando las almas de los observadores. El valor esotérico de esta foto por sí sola es ilimitado, irradiando múltiples significados ocultos; esta idea está claramente influenciada por el neoplatonismo.

Una idea desarrollada por el sufismo y materializada en la iconografía muridista es que la imagen del santo es el santo mismo, y por lo tanto el poder místico, el carisma del *sheikh*, se traslada con todo su vigor y su fuerza benéfica a las imágenes que de él se realizan. En este sentido, las imágenes de Bamba son producciones y no reproducciones, pues en estricto sentido presentan y no representan⁴⁸. Esto tiene que ver con la fuerza intrínseca de cada imagen, cualquiera que esta sea, para producir *baraka* (la energía mística derivada del poder de la persona del santo). Cada imagen es única, aunque haya sido producida en serie. Para Geertz los símbolos son tan importantes como aquello que representan ya que si no son siempre tangibles, sí son siempre aprehensibles y generan una rela-

⁴⁸ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, "Paintings like prayers", p. 64.

ción directa entre el símbolo (fácilmente reconocible y por lo mismo apropiable) y el hombre.⁴⁹ El santo existe pero se vuelve inmortal una vez que es reproducido y actualizado a través de los dibujos sobre él.

Incluso antes de la muerte de Amadu Bamba ocurrida en 1927, la posición colonial con relación al *sheikh* y a la comunidad muridista había venido cambiando positivamente. Incluso en 1910 había expresado públicamente su beneplácito frente a la administración colonial, en una célebre carta enviada por Bamba desde Mauritania a sus seguidores⁵⁰. Las actuaciones de Bamba finalmente habían sido captadas en su dimensión beneficiosa por los franceses, quienes incluso le ofrecieron en 1918 una condecoración de la Legión de Honor⁵¹ (condecoración que Bamba rechazó). Se puede afirmar que los últimos diez años de la vida de Bamba fueron tranquilos a pesar de que no se le permitió volver jamás a Touba, la ciudad santa por él fundada y *axis mundi* de la cosmogonía muridista⁵². Estos tiempos diez años coincidieron con la apropiación inicial de la foto de 1913 por parte de los senegaleses y las primeras adap-

⁴⁹ GEERTZ, *Interpretation of Cultures*, USA, Basic Book Classics, 2000.

⁵⁰ ROBINSON, *Paths of accommodation*, pp 221-222.

⁵¹ Au sujet de la CHEIKH AHMADOU BAMBA croix de la légion d'honneur au, ANS, noviembre 27 de 1918.

⁵² Gouverneur Merlin: Refus d'autorisation d'installation du CHEIKH à TOUBA, ANS, marzo 31 de 1921.

taciones de ésta a la técnica del vitral. Sin embargo, tras la muerte de Amadu Bamba, su vida empezó a mitificarse a través de hagiografías pictóricas que si bien utilizaban como modelo la foto original, ya se permitían alterarla y redefinirla (Ver Fig. 2)

Los pasajes más importantes y definitorios de la vida del santo empezaron a ser reproducidos en pinturas, prefiriéndose la técnica del vitral por las ventajas antes descritas. El propósito de estas hagiografías pictóricas se amplió: ya no se buscaba únicamente el arrobo

místico derivado del descubrimiento de facetas ocultas en la pintura, sino que también se esperaba educar a los nuevos devotos, a quienes posiblemente no conocieron al maestro, no solamente acerca de las vicisitudes del *sheikh* y la comunidad, sino también acerca de la religión en general. Durante los años Cuarenta, los artistas educaban acerca del Islam con sus pinturas⁵³, y por tanto tuvieron un rol central dentro del orden social muridista. El artista plástico muridista comenzó a desempeñar el papel del bardo tradicional Wolof, aunque su discurso no se hacía a través de



Fig. 2: Amadu Bamba rezando sobre las aguas, pues a bordo del barco que lo habría de llevar al exilio le había sido prohibido hacerlo. Vitral de Mor Gueye (1998), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

⁵³ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, "Paintings like prayers", p. 61.

palabras, sino de imágenes. La memoria de la comunidad se preservó – y se preserva – a través de éstas. (Ver Fig. 3) Pero, cómo se verá más adelante, el artista/juglar no puede trabajar solo. Bamba siempre ha de estar presente, bien sea en sueños o por la intermediación del *marabout* del artista, para guiar la mano creadora.

5. La foto en el mundo contemporáneo.

Tras la independencia de Senegal en 1960, las transformaciones de la foto se hicieron más variadas y las técnicas para hacerlo se diversificaron. Hubo una ex-

plosión representativa, y hoy en día los motivos alusivos a la foto de 1913 se encuentran por doquier en Senegal y en otras partes del mundo.

A pesar de que la independencia fue en gran medida un proceso pacífico y sin mayores tensiones entre Francia y la naciente República de Senegal, los primeros años de la década de los Sesenta fueron decisivos para la consolidación de patrones culturales senegaleses contemporáneos. En este proceso fue decisiva la elección de Leopold Sédar Senghor como primer presidente de Senegal. Su larga presidencia (1960 – 1981) marcó las pautas



Fig. 3: Un grupo de jóvenes observan una película acerca de la vida de Amadu Bamba y aprenden de los hechos del santo. Vitral de autor desconocido (1999). Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

a seguir en la región en su etapa postcolonial. Senghor, un intelectual cristiano educado en Francia, fue el puente idóneo para unir el mundo colonial y el nuevo orden soberano. Sus políticas culturales fueron inspiradas por el concepto de *negritud* (*négritude*) acuñado por él en su vasta obra poética. Este movimiento, que tendría aceptación casi inmediata en muchas de las ex-colonias francesas, gira en torno a una idea común de solidaridad basada en una bien estructurada identidad negra. Aunque originalmente fue una reacción frente al racismo colonial francés, pronto fue adaptado como una filosofía que buscaba crear una conciencia postcolonial, a través de una relectura de la historia africana desde la época faraónica de Egipto, hasta el siglo XX. Dentro de la idea de *negritud* son importantes los hombres y mujeres negros que han contribuido a su consolidación sin importar el credo o la procedencia. En este sentido, desde el gobierno de Senghor, en Senegal se celebran a los héroes de la negritud, desde el propio Senghor hasta Mandela, pasando por Malcolm X, Martin Luther King y Bob Marley. Por supuesto, Amadu Bamba tiene un sitio muy importante dentro de esta mentalidad híbrida, multicultural, popular y sobretodo, suprarreligiosa. Es así que desde la independencia de Senegal, la foto de Bamba ha empezado a sortear los límites de la religión islámica para insertarse firmemente dentro de una más amplia cultura popular senegalesa.

Las nuevas generaciones de artistas postcoloniales han explorado nuevos

motivos y técnicas sin perder la esencia sufi y musulmana en sus composiciones. Con la independencia, la foto ha superado las barreras religiosas para insertarse en la cultura popular – como se mencionó atrás – y esto ha hecho que, paradójicamente, los cuadros derivados de la foto sean cada vez más complejos y variopintos aunque la foto originalmente sea monocromática. Alrededor de las reproducciones de la foto ha habido una explosión de color, diseño, texturas, representaciones, técnicas y temáticas que reflejan la identidad multicultural del Senegal contemporáneo. El arte nacido de la foto en esta etapa de su historia es de tres tipos: absolutamente privado; público aunque íntimo para los muridistas; y exterior, colosal y público.

En cuanto al primer tipo, vale la pena destacar que este arte pertenece aún a la herencia colonial y a la identidad individual muridista, por lo que su función social se sigue circunscribiendo a la comunidad. Muchos de los artistas contemporáneos son a su vez discípulos de un *marabout* y por tanto instrumentos del propio Bamba. Al artista se le va revelando, a través de su maestro, un mensaje a lo largo de su vida que éste va plasmando en sus pinturas; de esta forma, la experiencia mística incluye igualmente el proceso creativo, pues el artista no es autónomo en su oficio, sino que es el instrumento de la voluntad del sheikh⁵⁴. Pintar al santo es como orar y

⁵⁴ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, "Paintings like prayers", p. 87.

tiene la misma fuerza. Por esta razón, algunos de los artistas contemporáneos como Mor Gueye, decano de los artistas del vitral, pintan mientras cantan *qasidas* y recitan *dhikir* (cantos de remembranza)⁵⁵. Muchos de estos artistas conservan sus obras y no las comercializan ni las hacen públicas: hacen parte de su propio camino como muridistas y seguidores del *sheikh*. La hagiografía es presente y sirve para acomodar las vidas de los devotos a la del santo. La pintura misma carga consigo la bendición mística, e incluso pen-

sar en Amadu Bamba cuando se ve una imagen de él, trae inmediatamente bendiciones⁵⁶. Algunos artistas han incorporado textos del Corán y *qasidas* de Bamba a las composiciones para reforzar su poder y realzar su dimensión mística. Estos caligramas transforman al objeto, a la imagen presentada, en una verdadera oración⁵⁷. Las letras y pasajes del caligrama se pueden leer de muchas maneras. Puede ser a través de la numerología, o poéticamente o buscando ciertos significados ocultos de la imagen (Ver Fig. 4).



Fig. 4: Caligrama basado en la foto de 1913, producido en el estudio de Mor Gueye (1998); está compuesto por los nombres sagrados de Allah y Mahoma. Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

⁵⁵ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, "Paintings like prayers", p. 83.

⁵⁶ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, "Paintings like prayers", p. 89.

⁵⁷ ROBERTS y NOOTER ROBERTS, "Paintings like prayers", p. 67.

A este tipo de imágenes generalmente se les da un uso personal, pues se cree que tienen virtudes curativas tanto para el alma como para el cuerpo. Esta forma de arte personal e íntimo se realiza generalmente en formatos pequeños y con técnicas y materiales que le permitan al devoto cargarlo siempre consigo; no es extraño fotocopiar o pirograbar los originales para ser llevados a todas partes como un talismán.

Dentro del segundo tipo de representaciones de Bamba se hallan aquellas le sirven a toda la comunidad. Parte de la doctrina de Bamba tiene que ver con el espacio sagrado e inviolable de todo muridista y musulmán, en el cual pueda reafirmar a la vez su identidad islámica, sufi y africana. Este espacio geográfico puede ser de muchas formas. Puede ser una habitación o inclusive parte de una habitación; puede también ser el espacio físico de una mezquita. Este espacio, el *espacio muridista*, fue utilizado por Bamba y sus seguidores como el refugio ante la dominación colonial, ya que era allí donde la colonia, la opresión y lo mundano, se evaporaba. En el instante en el que se cruza el umbral del espacio muridista, el fiel pasa a otro mundo, a un lugar mucho más cercano a la deidad en el que puede ser verdaderamente él mismo. Parte esencial de este espacio lo conforman los símbolos representativos y visibles del Muridismo. Y dentro de éstos, como se ha visto, la imagen de Bamba juega un papel protagónico. Por lo tanto, los múltiples espacios muridistas tanto dentro como fuera de Senegal están colmados de ico-

nografía derivada de la foto de 1913⁵⁸. El cuadro preside las reuniones comunales y las aprueba, debido a que la actividad consumada frente a la imagen se entiende realizada como si fuese en presencia del propio santo. El lugar donde se halla una imagen de Bamba cambia. La geografía se vuelve ultraterrena.

Pero es quizás en Touba – la ciudad santa del Muridismo – donde se puede apreciar en toda su magnitud, la devoción y el poder de las imágenes para la hermandad. Touba fue fundada por el propio Bamba en 1887, aunque con la persecución francesa no pudo ver realizado su sueño de permanecer por el resto de sus días en ella, ni tampoco pudo ver terminada la gran mezquita que hoy por hoy es una de las más grandes de África Occidental. La última vez que Bamba permaneció en Touba fue en 1903 y jamás la vería de nuevo; respetando su última voluntad, su cuerpo fue enterrado en un modesto mausoleo adyacente a la mezquita y construido especialmente para este fin. El hecho de que el cuerpo del santo y los de sus compañeros y sucesores se hallen en Touba

⁵⁸ Los espacios muridistas se han conservado tras la descolonización, pues encarnan parte de la identidad comunal. Su propósito se ha ampliado, pues han sido muy importantes para los senegaleses de la diáspora postcolonial para poder copar con un entorno ajeno y muchas veces hostil. Los patrones de acomodamiento y resistencia se han acoplado a las realidades de un mundo globalizado, permitiendo a los senegaleses fuera de Senegal vivir armoniosamente dentro de las comunidades que los reciben. Véase: ROBINSON, *Muslim Societies*, p. 194.

resaltó aun más la importancia de la ciudad. Los sucesores del *sheikh*, conscientes del lugar privilegiado que desempeña la ciudad en el imaginario de la hermandad conservan hasta nuestros días una residencia permanente en la ciudad⁵⁹. Hoy en día, Touba no sólo sigue siendo el centro del mundo muridista, sino que también es lugar obligado de peregrinaje y epicentro del Gran Magal, la celebración religiosa más importante de la hermandad y que año tras año congrega a cientos de miles de devotos frente a las puertas de la gran mezquita⁶⁰. Lo visible hace parte fundamental de la celebración, por lo que la mezquita es adornada con pendones gigantescos que celebran a Bamba y a los personajes más representativos de la historia muridista. Pero también en las calles aledañas se celebra la vida de Amadu Bamba a través de comercios ambulantes e improvisados donde se pueden conseguir cualquier cantidad de reproducciones y obras alusivas al santo, desde audio casetes con sus poemas, hasta colecciones impresas de sus discursos; por supuesto, la iconografía talismánica allí no puede faltar.

La foto se ha masificado y se reproduce a gran escala, no sólo para el Gran Magal, sino que llegó a ser parte de la cotidianidad senegalesa. En las grandes

ciudades como Dakar se halla por doquier: tallada en las puertas de las casas, pintada en los buses de servicio público, colgada a la entrada de los restaurantes, etcétera. Empero, la transformación más impactante que ha tenido durante los últimos años tiene que ver con el movimiento urbano denominado Set/Setal originado en los arrabales de Dakar a finales de los ochenta.

Set/Setal, que quiere decir literalmente Límpiate/Límpialo, fue un movimiento urbano liderado por jóvenes, producto de la depresión económica de la “década perdida” la cual afectó dramáticamente a África. A mediados de los Ochenta, Dakar era un caos. El sistema sanitario había colapsado y las basuras se amontonaban por doquier generando un riesgo latente para la salud pública. Los organismos gubernamentales eran ineficaces y un clima de desasosiego y frustración se vivía en las calles. Influenciados por los pegajosos ritmos urbanos del mbalax y las inspiradoras letras de las canciones de Youssou N’dour (un reconocido devoto muridista), los jóvenes refabulan la ciudad, pintando, organizando, limpiando, bailando⁶¹. La ciudad se llena de imágenes positivas que apelan a un sentimiento nacional basado en parte en el panafricanismo, en la doctrina de la *negritud* del presidente-poeta Leopold Sédar Senghor y en el Muridismo. La

⁵⁹ COULON, Christian, “The Grand Magal in Touba: A religious festival of the mouride brotherhood of Senegal”, *African Affairs*, 98 (391), Oxford University Press, abril de 1999, pp. 195-210.

⁶⁰ COULON, “The Grand Magal”, p. 196.

⁶¹ McLAUGHLIN, Fiona, “Islam and popular music in Senegal: The emergence of a ‘new tradition’”, *Africa*, 67 (4), ProQuest Religion, 1997, p. 561.

juventud literalmente se toma las calles y los barrios adueñándose efectivamente de la ciudad, limpiándola y embelleciéndola⁶². Dakar se vuelve una ciudad de murales. Murales alusivos a la resistencia, a la paz y a los imaginarios musul-

manes. En los murales de Papisto Boy, por ejemplo, se recombinan y se funden elementos de muy diversas tradiciones culturales generando algo completamente distinto a la mera suma de sus componentes (Ver Fig. 5).



Fig. 5. Detalle de un mural en Belaire, Dakar pintado por Papisto Boy. Del cuello de Bob Marley pende la imagen sagrada de Ibra Fall, el discípulo más reconocido de Bamba y continuador de su obra. En: *Africa Online digital Library*: http://www.aodl.org/object_result.php?pbd=warc-a0a2f6-a consultada el 14 de noviembre de 2007.

⁶² ROBERTS y NOOTER ROBERTS, "Paintings like prayers", p. 58.

Este es un verdadero sincretismo cultural en el que la mayoría de los grandes muralistas como Papisto Boy son a su vez muridistas que combinan las más diversas cosmovisiones dentro de sus trabajos: desde Nelson Mandela hasta el Papa Juan Pablo II. Por supuesto, la presencia de Amadu Bamba se percibe en cada rincón, y aunque la foto de 1913 ha sido recompuesta, es evidente que aún es una presencia viva en el alma de Senegal. Esta adaptación sin traumatismos de una cosmovisión islámica a un entorno multiétnico, multilinguístico y multicultural, contradice la tesis central de Huntington, pues desde el Islam africano ha sido posible que civilizaciones en apariencia tan disímiles como la Occidental (representada por Francia) y la islámica, puedan coexistir, cooperar e incluso nutrirse la una de la otra.

Conclusión

Dakar es una de las grandes capitales de África, y Senegal se ha ido consolidando como uno de los destinos turísticos más atractivos del continente. La relación entre Francia y su ex-colonia ahora se realiza en otros términos. Año tras año el turismo lleva a miles de franceses a Senegal. Muchos de estos turistas ignoran en buena medida las vicisitudes coloniales de los sitios que visitan, aunque, como buenos turistas, se entusiasman con aquellas dinámicas culturales que para ellos son enteramente foráneas. Dentro del gran mercado de artesanías destinado al turismo se halla el complejo arte muridista con

Amadu Bamba como eje central del mismo. Los viajeros franceses compran las reproducciones con entusiasmo. Como si fuese un caso de “justicia poética” cientos de reinterpretaciones de la foto de 1913 van a parar a las casas de estos turistas quienes les reservarán, como todo turista, un sitio muy importante dentro de sus experiencias de viaje. La imagen del *sheikh*, y por tanto el propio *sheikh*, se adueña ahora de los espacios íntimos de los excursionistas franceses, de sus hogares, de sus recuerdos, de sus vidas. Es muy probable que un devoto muridista no se sorprenda de esta paradoja: Amadu Bamba sabía, cuando posó aquella tarde en Diourbel, que a la postre el triunfo sería para la comunidad, pues el tiempo de Dios es misterioso, y sólo a Él le corresponde decidir el destino de los hombres

A lo largo de su recorrido, la foto de 1913 ha sido testigo de las transformaciones de Senegal, del Muridismo y del Islam africano. Ella misma ha mutado con los tiempos y se ha adaptado a la complejidad de su entorno. Los misteriosos ojos de Amadu Bamba han escrutado las almas de sus seguidores por cuatro generaciones y lo seguirán haciendo por los tiempos por venir.

Bibliografía

APPADURAI, Arjun, “Introduction: commodities and the politics of value”, APPADURAI, Arjun, (Ed.), *The Social Life of Things*, UK, Cambridge University Press, 2003.

- Au sujet de la CHEIKH AHMADOU BAMBA croix de la légion d'honneur au, ANS, noviembre 27 de 1918.
- BA, Oumar (Ed.), *Ahmadou Bamba face aux autorités coloniales (1889-1927)*, Dakar, IFAN, 1996.
- BROOKS, George E., "Peanuts and Colonialism: Consequences of the Commercialization of Peanuts in West Africa, 1830-70", *The Journal of African History*, 16 (1), Cambridge University Press, 1975.
- BURCKHARDT, Titus, *Esoterismo Islámico: introducción a las doctrinas esotéricas del Islam*, Madrid, Editorial Taurus, 1980.
- COULON, Christian, "The Grand Magal in Touba: A religious festival of the mouride brotherhood of Senegal", *African Affairs*, 98 (391), Oxford University Press, abril de 1999, pp. 195-210.
- CRUISE O'BRIEN, Donal, "The Shadow-Politics of Wolofisation", *The Journal of Modern African Studies*, 36 (1), Cambridge University Press, marzo de 1998.
- CRUISE O'BRIEN, "Towards an 'Islamic Policy' in French West Africa, 1854-1914", *The Journal of African History*, 8 (2), Cambridge University Press, 1967, pp. 303-316.
- GEERTZ, Clifford, *Interpretation of Cultures*, USA, Basic Book Classics, 2000.
- GEERTZ, *Negara: El Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*, Barcelona, Editorial Paidós, 2000.
- Gouverneur Merlin: Refus d'autorisation d'installation du CHEIKH à TOUBA, ANS, marzo 31 de 1921.
- HOURLANI, Albert, *A history of the Arab Peoples*, Londres, Faber and Faber, 1991.
- HUNTINGTON, Samuel, *The Clash of Civilizations*, New York, The Free Press, 2002.
- LEVTZION, Nehemia, "Islam in the Bilad al-Sudan to 1800", LEVTZION, Nehemia y Randall POWWELS (Ed.), *The History of Islam in Africa*, Oxford, Ohio University Press, Athens, James Currey, David Phillip, Cape Town, 2000.
- MADDEN, Edward H., "Some Characteristics of Islamic Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (4), Summer, 1975, pp. 423-430.
- MARTY, Paul, *Etudes sur l'Islam au Senegal*, París, 1917.
- MCLAUGHLIN, Fiona, "Islam and popular music in Senegal: The emergence of a 'new tradition'", *Africa*, 67 (4), ProQuest Religion, 1997.
- MULLEN KREAMER, Christine, Mary Nooter ROBERTS, Elizabeth HARNEY y Allyson PURPURA, "Inscribing Meaning", *African Arts*, 40 (3), Los Angeles, Autumn, 2007, pp. 78-91.

- PROCHASKA, David, "Fantasia of the Phototheque: French Postcard Views of Colonial Senegal" *African Arts*, 24 (4), Research Library Core, octubre de 1991.
- Rapport du mois de Novembre sur le Mouridisme, Diourbel*, noviembre 10 de 1913.
- Rapport sur CHEIKH AHMADOU BAMBA et les mourides à Diourbel*, octubre 29 de 1912.
- ROBERTS, Allen F. y Mary NOOTER ROBERTS, "Paintings like prayers": The hidden side of senegalese reverse-glass images", *Research in African Literatures*, 31 (4), Winter, 2000.
- ROBERTS y NOOTER ROBERTS, "A saint in the city: Sufi arts of urban Senegal", *African Arts*, 35 (4), Winter, 2002.
- ROBINSON, David, "French 'Islamic' Policy and Practice in Late Nineteenth-Century Senegal", *The Journal of African History*, 29 (3), Cambridge University Press, 1988, pp. 415-435.
- ROBINSON, The Murids: Surveillance and Collaboration", *The Journal of African History*, 40 (2), Cambridge University Press, 1999, pp. 193-213
- ROBINSON, *Muslim Societies in African History*, New York, Cambridge University Press, 2004.
- ROBINSON, *Paths of accommodation: Muslim societies and French colonial authorities in Senegal and Mauritania 1880-1920*, Oxford, Ohio University Press, Athens, James Currey, 2000.
- ROSS, Eric, "Touba, a spiritual metropolis in the modern world", *Canadian Journal of African Studies/Revue Canadienne des Études Africaines*, 29 (2) Canadian Association of African Studies, 1995, pp. 222-259.
- SCHIMMEL, Annemarie, *Mystical Dimensions of Islam*, EUA, University of North Carolina Press, 1975.
- SEARING, James F., "God Alone is King": *Islam and Emancipation in Senegal. The Wolof Kingdoms of Kajoor and Bawol, 1859-1914*, Heinemann, James Currey, David Philip, USA, 2002.
- TRIAUD, Jean-Louis, "Islam in Africa under French Colonial rule", LEVTZION, Nehemia y Randall POWWELS (Ed.), *The History of Islam in Africa*, Oxford, Ohio University Press, Athens, James Currey, David Phillip, Cape Town, 2000.
- TRIMINGHAM, J. Spencer, *The sufi orders in Islam*, EUA, Oxford University Press, 1971.
- VILLALON, Leonardo A., *Islamic Society and State Power in Senegal*, Nueva York, Cambridge University Press, 2006.
- VILLALON, "Sufi Rituals as Rallies: Religious Ceremonies in the Politics

of Senegalese State-Society Relations”, *Comparative Politics*, 26 (4), julio de 1994, pp. 415-437.

VON SIVERS, Peter, “Egypt and North Africa”, LEVTZION, y POWELS, *The History of Islam in Africa*.

Todas las imágenes aquí presentadas hacen parte de la exposición itinerante: Passport to Paradise organizada por el Fowler Museum of Cultural History de UCLA. La exposición está disponible en <http://www.fowler.ucla.edu/paradise/exhibintromore.htm>.