

En los inicios del siglo XXI hemos asistido a un aumento exponencial de publicaciones académicas, conferencias especializadas, festivales, retrospectivas, y apertura de centros de arte africano por todo el planeta, con especial acento en las antiguas metrópolis coloniales (Francia, Bélgica, Gran Bretaña, Portugal) y en aquellos países con lazos históricos con África y/o amplios grupos de población afrodescendiente como Brasil o los EE.UU. Esta tendencia de atención a la cultura y al arte africanos ha alcanzado a universidades norteamericanas punteras, las cuales han creado departamentos de estudios africanos (Princeton, 2015) e inaugurado espacios expositivos específicos (Harvard, 2015) en los que dar respuesta a esta necesidad vía cursos y muestras de cinematografías y autores africanos.

A pesar de que el cambio se haya puesto en marcha, los cines africanos siguen estando en un margen alarmante en los estudios filmicos, lastrados por la preeminencia durante años de la antropología y los estudios literarios y sus parciales análisis. Lentamente, obras y autores africanos y de la diáspora empiezan a suscitar interés entre los estudiosos cinematográficos, haciéndose eco de las exigencias de una comunidad cinéfila que ha alcanzado al espectador corriente fuera de África. Del aumento de trabajos sobre los cines africanos, así como de la variedad de acercamientos, son muestra los artículos originales reunidos en este monográfico y la selección de libros reseñados. La preeminencia de la producción anglófona y francófona y la casi total ausencia de publicaciones en español sitúa a los investigadores en castellano en un fructífero punto de partida desde el que, sin el peso de las herencias recibidas, crear un discurso que se adapte a la realidad de una producción cinematográfica africana prácticamente desconocida para los públicos hispanohablantes, en buena medida por la falta de películas con subtítulos o dobladas al castellano. El libro pionero de

[a] **BEATRIZ LEAL RIESCO** es investigadora, docente, crítica y programadora independiente especializada en arte y cine contemporáneos africanos, europeos y de Oriente Medio. Compagina su labor como conferenciante y profesora con la escritura periodística y académica en publicaciones como *El País*, *Cinema Journal*, *Secuencias*, *Caracteres*, *Ars Magazine*, *Asymptote*, *Hyperion*, *Rebelión*, *GuinGuinBali* y *Okayafrica*. Con residencia a caballo entre los EE.UU. y Europa, desde 2011 es programadora del *African Film Festival* de Nueva York y ha organizado ciclos de cine para instituciones españolas como la Filmoteca Española, La Alhóndiga, el ARTIUM, el CCCB, el MUSAC o la Filmoteca de Navarra. leal78@gmail.com

[b] **FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA** es profesor titular en la Universidad de Salamanca. Ha publicado monografías y artículos sobre autores como Pier Paolo Pasolini, Mohsen Makhmalbaf, o Ingmar Bergman. En el campo de los estudios sobre cines africanos, ha publicado: «Entre los géneros y la propaganda: el cine de Chahine de 1950 a 1970», en Alberto Elena (Ed.): *Youssef Chahine. El fuego y la palabra* (Córdoba, 2007), «Memoria del colonialismo en el cine africano subsahariano», *Secuencias*, nº 30, 2010, «Diversidad y riqueza de los cines africanos subsaharianos», en José Antonio Pérez Bowie (Coord.): *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Universidad de Salamanca, 2010, «Mahamat Saleh Haroun: de la confrontación a la competición», *Quaderns de cine*, nº 7, 2011, «Yeelen. Transnacionalità, mito e tragedia». *La Furia Umana*, nº 20, 2014. Dpto. de Historia del Arte y Bellas Artes. Universidad de Salamanca. fergogar@usal.es

Alberto Elena *Cines periféricos: África, Oriente Medio, India* (Paidós: 1999) se convirtió automáticamente en manual de referencia para el lector hispano al que recurrir para leer unas líneas introductorias sobre la producción africana, contextualizándola en el discurso global sin desatender sus peculiaridades. Hay que tener en cuenta también el magnífico monográfico coordinado en 2009 por Alberto Elena y dedicado a Nollywood en el número 62 de *Archivos de la Filmoteca*; también de 2009, hay que destacar el libro *Souleymane Cissé. Con los ojos de la eternidad*, de María Coletti y Leonardo De Franceschi, editado por el Festival Cines del Sur, el monográfico de *Quaderns de cine* de la Universidad de Alicante titulado «Cine y África» coordinado por Dulcinea Tomás Cámara (Universidad de Alicante: 2011), y las publicaciones de Casa África, que ha dedicado al cine tres números de su revista *Cuadernos Africanos*, y editado en 2010 el volumen de Guadalupe Arensburg *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*. En portugués, cabe destacar, *Filmes da África e da diáspora. Objetos de discursos* (EDUFBA: 2012), editado por Mahomed Bamba y Alessandra Meleiro.

En el mundo francófono y anglosajón, la producción académica y crítica dedicada a los cines africanos surge con retraso, en lógica sintonía con el nacimiento tardío de unas cinematografías que despuntan tras las olas de independencias de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. No será pues hasta los años noventa, a la vez que empezaba a manifestarse el fenómeno nigeriano de Nollywood, que se publiquen los primeros estudios comprehensivos en inglés, escritos o editados por académicos africanos en la diáspora, entre los que destacan: *African Cinema: Politics and Culture* de Manthia Diawara (Indiana University Press: 1992); *Black African Cinema* de N. Frank Ukadike (University of California Press: 1994); *African Experiences of Cinema* (BFI: 1996) editado por Imruh Bakari y Mbye Cham; o el volumen editado por June Givanni, *Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and Moving Image* (BFI: 2001). Movidos por ansias de visibilizar realidades, obras y autores silenciados, se centraron en análisis temáticos, de contenido y se ocuparon prioritariamente de establecer periodizaciones históricas, desatendiendo el estudio de géneros y estilos, aspectos fundamentales de análisis para los que se requería un conocimiento más profundo de las culturas y realidades africanas, de las trayectorias de los artistas así como del contexto industrial-productivo. Todo ello se ha venido paliando en fechas recientes con estudios parciales y sectoriales presentados en congresos, defensas de tesis, entrevistas con los propios autores (*Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*, de N. Frank Ukadike, University of Minnesota Press: 2002 o los volúmenes editados por el African Film Festival de Nueva York en 2003, 2010 y 2013) y un giro en obras especializadas que tratan de cubrir vacíos y ofrecer lecturas más informadas. *Africa Shoots Back: Alternative Perspective in Sub-Saharan Francophone African Film*, de la académica devenida cineasta Melissa Thackway (Indiana University Press: 2004); *African Film: New Forms of Aesthetics and Politics*, de Manthia Diawara (Prestel: 2010); *Viewing African Cinema in the Twenty-First*

Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution, de Mahir Saul y Ralph A. Austen (Ohio University Press: 2010) o *Postcolonial African Film: Ten Directors*, de David Murphy y Patrick Williams (Manchester University Press: 2013) son buena muestra de un giro académico en el que la urgencia ha dado paso a la reflexión y la atención por el detalle. En el ámbito británico, destacan por su parte los trabajos de Roy Armes, *African Filmmaking: North and South of the Sahara* (Edinburgh University Press: 2006), y su importante *Dictionary of African Filmmakers* (Indiana University Press: 2008). En este rápido recorrido bibliográfico merece mención aparte el director de la página de referencia sobre arte y cultura africanas gala *Africultures*, Olivier Barlet, quien durante décadas se ha entregado al monumental trabajo de creación de un archivo cinematográfico crítico de películas y autores africanos con cientos de artículos que han dado origen a los libros *Les Cinémas d'Afrique noire* y *Les cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques* (L'Harmattan: 1996 y 2012). Más errático en sus propuestas que la primera entrega, quizás en línea con unos cines que desde la entrada en el nuevo siglo se diversifican y complican, *Les cinémas d'Afrique des années 2000* tiene la virtud de ofrecer el más amplio catálogo comentado de la producción africana contemporánea del continente y su diáspora. La etapa de cuestionamiento de paradigmas aceptados en la que nos hallamos en la actualidad pretende dar respuesta a la rica y diferenciada realidad de los cines africanos. Las publicaciones reseñadas en este monográfico, consideradas en conjunto, demuestran un estadio de madurez en la aproximación al objeto de estudio por la diversidad de metodologías, autores y obras elegidos, cuya finalidad última es la de posicionar a los cines africanos en los estudios filmicos en el lugar que merecen de pleno derecho ofreciendo nuevas hipótesis de trabajo.

En esta misma tendencia de atracción renovada se sitúan volúmenes centrados en autores como Raoul Peck (*Raoul Peck. Power, Politics, and the Cinematic Imagination*, editado por Tony Pressley-Sanon y Sophie Saint-Just para Lexington Books: 2015), o películas-homenaje como el documental *Sembene!* (2015) sobre Osumane Sembène dirigida por su biógrafo Samba Gadjigo y Jason Silverman, y presentada en la última edición de Sundance, así como en la sección oficial de Cannes. A esto se ha de añadir el seguimiento constante de los cines africanos y afroamericanos de blogs como *Shadow and Act* de Tambay A. Obenson en la página *Indiwire* u *Okayafrica*, creada por el mítico grupo de Philadelphia The Roots. Ambas plataformas son consultadas diariamente por miles de personas en todo el planeta cuya curiosidad se extiende desde el tráiler del último proyecto de Spike Lee o desde analizar la inexistente representación negra en los Óscar, hasta enterarse de las opciones de visionado on line de las películas premiadas en el Festival internacional de cine de Zanzíbar. Merece la pena recordar aquí la fundación, en 2008, de la primera revista italiana on line dedicada al cine africano, *Cinemafrica. Africa e diaspora nel cinema*, dirigida por Maria Coletti y Leonardo De Francheschi, que colabora en este monográfico. En el circuito de festivales y la cinefilia estamos, por tanto, siendo testigos

de un dilatarse de los límites del espacio reservado a «otras cinematografías» en cuanto al interés y circulación de obras y autores, a los que académicos y críticos de prensa dan respuesta dentro de esta tendencia creciente de conquista de públicos más amplios y heterogéneos.

Varios hitos históricos como son la nominación de *Timbuktu* de Abderrahmane Sissako (2014) como película de habla no inglesa en los Oscar, su arrollador éxito en los César galos, así como los premios cosechados en Cannes y en tantos otros festivales internacionales, no tendrían valor si no fuesen acompañados por un éxito sin precedentes en las taquillas globales, demostrando la posibilidad de África y su cine de comunicar y entretener al mismo tiempo. *Timbuktu* no es un hecho aislado ni nace de la nada. Se trata de una película de autor surgida en un caldo de cultivo donde florecen festivales, certámenes y semanas de cine africano en África y en el extranjero; se suceden conferencias especializadas; se fundan revistas digitales; se abren ferias de arte donde el cine tiene su espacio, e instituciones reconocidas de arte contemporáneo dedican sesiones a jóvenes realizadoras cuyas obras reflexionan y transitan entre el video-arte y el cine, tal y como demuestran los casos recientes de la americana de origen ghanés Akosua Adoma Owusu en el MoMA neoyorquino o la nigeriana Zina Saro-Wiwa en la TATE londinense. En la era de la comunicación digital estamos viviendo un movimiento global de reconocimiento de la realidad artística africana surgido del diálogo entre creadores, críticos, programadores y académicos desconocido hasta la fecha. En línea con esa manera de trabajar del *mégotage* sembeniano actualizado a través de las herramientas digitales, pero también en producciones diaspóricas con mayores presupuestos, una nueva generación de mujeres y hombres africanos o de origen africano se están dando a conocer y atrayendo a un público autóctono y diaspórico enorme, negando la crítica reiterada al cine africano de tratarse de «un cine sin público». El cambio se ha producido y este monográfico así lo atestigua.

Es la cuestión del público o los públicos la que vincula todos los artículos que componen este monográfico: la capacidad nigeriana de la producción en video y actualmente en soporte digital para conquistar espectadores en África y en la diáspora, el interés internacional que suscitan las películas de la diáspora afrodescendiente, el reencuentro de los cineastas con los públicos africanos a través de la televisión, el tipo de espectador que proponen en su propio interior algunas películas africanas vinculadas doblemente a la tradición del cine de autor y a la oralidad.

Es este último el tema que Mahomed Bamba desarrolla en su estudio. No pretende Bamba acercarse a los cines africanos desde un punto de vista antropológico, sociológico, ni cercano a los Cultural Studies, sino, desde el análisis textual y pragmático, indagar en el espectador implícito que determinadas películas proponen. Su modo de proceder le permite enfrentarse al mismo tiempo a dos prejuicios muy distintos: el primero, el del esencialismo de ciertas tendencias de estudios poscoloniales que propone que si los filmes africanos son diferentes de los de la metrópoli no se les podrían aplicar procedimientos teó-

rico-analíticos aptos para el cine occidental; por otro, reconstruyendo el espectador implícito en estos filmes, responder indirectamente a la acusación hoy casi generalizada de que los cineastas africanos han descuidado a su público local. El artículo parte de la construcción del espectador en filmes que se articulan a partir de la presencia del *griot*, el cantor, el depositario de la memoria. En la lógica de la poética del cine de autor, siempre atenta a lo metaafilmico, el juego de espejos entre la retórica de la narración oral y los códigos del relato cinematográfico propone una experiencia cuyo calado dependerá no sólo de la procedencia del espectador empírico, de su identificación con el espectador implícito que surge del texto, sino también, como diría Roger Odin, del «modo de lectura» que aplique. En cualquier caso, en las películas y fragmentos analizados por Bamba están siempre presentes dos elementos que atañen, aunque de modo muy diferente, a la vez a la tradición oral y a la poética del cine de autor, que son la atención al espectador a través de la forma y a través de la interpelación o el guiño. Si la atención a la forma de la tradición oral es irreproducible en el cine, porque uno de sus elementos constitutivos es la variación constante, en el cine de autor la atención a la forma se articula muchas veces en torno a lo metaafilmico, a la cita, a la inclusión del cine dentro del cine como variaciones y reflexiones. Estos dos elementos –la atención a la forma y el guiño o la interpelación– terminan de dar cuerpo al artículo de Bamba, a partir de una serie de películas que incluyen en la ficción a personajes espectadores de películas –igual que las anteriores incluían como protagonistas a los personajes que escuchaban al *griot*–, o mediante recursos que reclaman la atención del espectador, como la alusión a realidades extratextuales, la ruptura de la narración, la inclusión de intertítulos, o desde elementos paratextuales como los títulos de cabecera y de crédito.

El artículo de Mahomed Bamba recupera para este monográfico esa tradición de cine moderno o cine de autor que, nacida con las independencias –ver la reseña sobre el libro de Sanogo–, ha sido muchas veces ocultada por un discurso dominante nacido en la Carta de Argel y expandido por los esencialismos académicos, confundida con este discurso esencialista o estigmatizada desde él mismo, paradójicamente, por servir a los intereses de un público no africano que busca lo exótico, criticada por no saber llegar a los públicos africanos y sobrevivir de subvenciones extranjeras, por circular solo en los *ghettos* de los festivales especializados.

Ese no saber llegar a los públicos africanos parece haber sido un problema superado por la industria nigeriana del video, hasta el punto no solo de haber conquistado al público de Nigeria, sino incluso de extenderse por buena parte de África, llegar exitosamente a la diáspora y, más aún, haber sido capaz de generar empresas multiétnicas que producen fuera de África, como en Estados Unidos, para Nigeria y su diáspora, haber interesado a una cadena de televisión sudafricana, M-Net, que ha invertido para la mejora de los productos nigerianos con vistas a su emisión, y generado festivales internacionales especializados, como el Festival Nollywood en Alemania. Desde una perspectiva histórica

y descriptiva, Alejandra Val Cubero traza en su artículo un interesante recorrido cuya forma se asemeja a la del círculo. Tras la independencia, Nigeria era un país donde la distribución estaba en manos principalmente sirias y libanesas y donde penetraron pronto también los intereses norteamericanos: los productos que se exhibían en las salas tenían origen estadounidense, asiático –principalmente indio– y europeo. Aunque el estado se mostró incapaz de promocionar un cine nacional, surgió dificultosamente en los setenta una ola de directores formados en el extranjero que realizaron un cine de preocupación social, muy crítico con el pasado colonial, que no encontró más que problemas a la hora de ser distribuido y exhibido. Al mismo tiempo, los altísimos niveles de violencia que desangraban el país contribuyeron a la desaparición de las salas cinematográficas. Aunque no se detiene en el importantísimo tema de la piratería y el mercado negro, sin el cual es imposible explicar el rápido desarrollo de la industria del video en Nigeria, el artículo muestra elocuentemente su importancia económica, los vínculos de esta producción con la cultura popular, el crecimiento de las ciudades, la difícil transformación cultural allí de una población de raíces campesinas, y la emigración al extranjero. El círculo se cierra con la reaparición de salas cinematográficas vinculadas al éxito popular de las producciones nigerianas en un ambiente en el que la violencia ha disminuido notablemente mientras emerge una clase media urbana y, al hilo de su internacionalización, la incorporación también de directores y guionistas con una mayor formación e intereses, de nuevo, de transformación social.

La reapertura de salas en Nigeria, aunque algunas con precios prohibitivos para la mayoría de la población, contrasta con su desaparición en Costa de Marfil, República Democrática del Congo, Senegal o Camerún. Las causas son múltiples: en unos casos guerra civil, en todos ellos falta de programas gubernamentales de apoyo a la cultura, desatención de los propietarios por unos locales cada vez más anticuados, sucios e incómodos, especulación inmobiliaria. Las causas son múltiples, pero su consecuencia es la reducción radical de la exposición de los habitantes de estos países a obras cinematográficas africanas que, como argumenta Alexie Tcheuyap en su estudio, no pueden paliar programas como los que desarrolló entre los noventa e inicio del nuevo milenio la Agence Intergouvernementale de la Francophonie llevando cine africano a las zonas rurales y a centros de lectura y animación cultural de algunas ciudades. Dejando aparte la dificultad para la distribución de películas africanas años atrás, cuando estos países sí disfrutaban de salas cinematográficas, Tcheuyap afirma que aquellas, en su gran mayoría, tampoco conseguían atraer a los espectadores y cuando lo hacían, con rendimientos normalmente bajos en taquilla incluso en los mercados europeos, se trataba de obras alejadas de la tendencia didáctica y nacionalista que había apartado de las pantallas a un público «que necesitaba desesperadamente entretenerse». Conectar con el público a través del entretenimiento es lo que ofrecen muchas de las películas del nuevo cine postnacionalista que Tcheuyap examina en el libro que reseñamos en este monográfico. En su artículo, complementario del libro, el autor se

desplaza hacia la televisión y, en ella, hacia un formato actualmente exitoso en todo el mundo: las series.

Si hoy en día Costa de Marfil, Senegal, Camerún y la República Democrática del Congo que, como se dijo antes, han perdido todas sus salas cinematográficas, reconectan a sus públicos locales con producciones audiovisuales africanas a través de la televisión, se ha llegado a esto solo tras un largo recorrido. Este pasa por la pérdida parcial del control de los estados por lo que pueden ver los telespectadores, gracias en un primer momento a las antenas parabólicas. Por otro, el éxito de las telenovelas sudamericanas y el mayor alcance aún de las indias, mejor aceptadas por los públicos africanos, entre otras cosas por su tratamiento menos explícito de la sexualidad, genera el deseo de ver productos similares pero culturalmente más cercanos. Nacen así negocios como Canal 2 International, del empresario camerunés Parfait Zambo, en continuo crecimiento, basado fundamentalmente en la producción de series. Las series de televisión locales proliferan en Burkina Faso, Camerún y Costa de Marfil, y en ellas podemos encontrar también como directores nombres conocidos provenientes del ámbito cinematográfico, como Ousmane Sembène, Boubakar Diallo o Idrissa Ouedraogo. Las tramas, según Tcheuyap, giran en torno a un grupo reducido de temas que tienen que ver con preocupaciones actuales de los públicos urbanos, pero tratadas de manera que conecten con la «desesperada necesidad» de entretenimiento, y uno de los géneros de más éxito es la serie cómica. Algunas de estas series, cuyo tratamiento el autor no duda en relacionar con lo carnavalesco bajtiniano, han sido capaces de rebasar las fronteras locales, y ser emitidas por televisiones transnacionales, generando un «hábito cultural transfronterizo».

Transnacionalismo, postracialidad y diáspora son las tres palabras clave y punto de partida para Leonardo De Franceschi. Transnacionalismo, que supera las dualidades simplificadoras del «binarismo anticolonial» y que presta atención a la relación de los públicos locales, globales y diaspóricos con obras que, surgidas en la diáspora, tienen vocación de circular internacionalmente, proponer distintas negociaciones con el concepto de lo nacional y que son consecuencia de corrientes policéntricas y multilocales. Postracialidad, no como ideal punto de llegada que ya se hubiera cumplido, sino como debate vivo que afecta a las modalidades de recepción crítica y a la respuesta de los públicos no sólo diaspóricos, sino globales, que manifiestan aún importantes diferencias a niveles de los distintos mercados nacionales y regionales. Finalmente, Diáspora, término que si en principio se planteaba también como binario –lugar de origen versus lugar de residencia de públicos y cineastas–, sigue en la actualidad buscando una definición.

De ahí que la opción metodológica de Leonardo De Franceschi pase por la decisión de centrarse en cineastas «afrodescendientes»: o bien nacidos en el continente africano, pero que trabajan fuera del mismo, o bien nacidos fuera de África, pero de padre o madre africanos, o bien, finalmente, descendientes de comunidades africanas arrancadas de sus lugares de origen por procesos histó-

ricos más o menos forzosos, como la trata de esclavos. Este concepto va unido al de «afropolitanismo»: se trata de tomar África –como propone Achille Mbembe– como punto de referencia, en función de su entrada en un nuevo contexto de dispersión y circulación de personas y de bienes culturales.

El artículo de De Franceschi despliega una considerable documentación que muestra la ingente producción diaspórica reciente, su enorme diversidad de propuestas e intereses, sus formas de producción, sus distintas condiciones de posibilidad en función de los países en los que se realiza, los resultados en taquilla en los distintos mercados nacionales y globales, apuntando siempre al problema que une de alguna manera todos los artículos de este monográfico: los públicos.

Este monográfico está dedicado a la querida memoria de Alberto Elena, que no se cansaba de abrir ventanas al mundo a través del cine.