

DE LAS GRANDES A LAS PEQUEÑAS PANTALLAS. NUEVAS NARRATIVAS AFRICANAS DE ENTRETENIMIENTO¹

From Big to Small Screens. New African Narratives of Entertainment

ALEXIE TCHEUYAP^a
Universidad de Toronto

<http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41.003>

RESUMEN

El panorama cinematográfico africano ha cambiado drásticamente en las últimas décadas. El importante desarrollo del vídeo en Nigeria y Ghana habla, por ejemplo, de la necesidad de los espectadores africanos de identificarse con narraciones específicas que aborden experiencias cotidianas. En el África francófona donde, salvo Burkina Faso, no hay literalmente ni una sola sala de cine, se ha producido un importante avance en la producción de series de televisión. Influenciadas por las narraciones de India, Brasil y Argentina, varios países están experimentando un *boom* en la producción de las series de televisión. Esto ha sido posible no solo porque los gobiernos poscoloniales locales han perdido su monopolio sobre la producción televisiva sino, sobre todo, por la iniciativa de empresas privadas. A partir de los ejemplos de Camerún, Senegal y Costa de Marfil, este artículo explora el rápido desarrollo que ha hecho a los espectadores mudarse de las grandes a las pequeñas pantallas. La generalización de las series de televisión puede haber acelerado la «muerte» de un cine agonizante, pero también ha llevado a la creación de una nueva cultura visual que probablemente va a seguir expandiéndose.

Palabras clave: postcolonial, vídeo, salas de cine, Nigeria, Ghana, Camerún, Senegal, Costa de Marfil, espectadores, televisión, series, narrativas audiovisuales, entretenimiento, comedia.

ABSTRACT

The African cinematic landscape has changed drastically in the past decades. The important development of video in Nigeria and Ghana, for example, speaks to the need of African spectators to identify with specific narratives that address daily experiences. In French speaking Africa where, except Burkina Faso, there is literally not a single cinema hall, there have been important advances in the production of TV series. Influenced by Indian, Brazilian and Argentinean narratives, several countries are experiencing a boom of TV series. That has been made possible not only because local postcolonial governments have lost their monopoly over television production, but especially because of private business initiatives. This article uses the examples of Cameroon, Senegal and Ivory Coast to explore this rapid development which has shifted spectatorship from big to small screens. The spread of TV series may have accelerated the «death» of a moribund cinema, but has also lead to the creation of a new visual culture which is likely to expand.

Keywords: postcolonial, video, cinema theatres, Nigeria, Ghana, Cameroon, Senegal, Ivory Coast, audiences, television, series, audiovisual narrative, entertainment, comedy.

[1] Este ensayo es el resultado de *Cinemas africains et dynamiques du populaire*, una beca de investigación del Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

[a] ALEXIE TCHEUYAP es catedrático de cine y literatura francófonos en la Universidad de Toronto. Ha escrito extensamente sobre la literatura, el cine y los medios de comunicación africanos. Además de ser el autor de múltiples artículos en diversas revistas, ha publicado *Autoritarisme, presse et violence au Cameroun* (Karthala, 2014), *Postnationalist African Cinemas* (Manchester, Manchester University Press, 2011), *De l'écrit à l'écran* (Universidad de Ottawa, 2005), *Cinema and Social Discourse in Cameroun* (Bayreuth, Estudios Africanos Bayreuth, 2005) y *Esthétique et folie dans l'oeuvre de Pius Ngandu Nkashama* (Paris, L' Harmattan, 1998).

Como en otros países, las pantallas francesas han experimentado un desarrollo masivo de las series de televisión. La fragilidad de una industria cinematográfica generalmente subvencionada², casi sofocada por las producciones americanas y una popularidad sin precedentes de sus series, ha llevado a Jean-Pierre Esquenazi a plantearse seriamente en *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma?*³ si estas constituyen el futuro del cine. Mientras Esquenazi explora esta posibilidad, continuas transformaciones tecnológicas han llevado, en cambio, a André Gaudreault y Philippe Marion a preguntarse si esto no significará el final del cine. En esta línea se encuentra el provocativo título de su último libro: *La fin du cinéma? Un media en crise à l'ère du numérique*⁴. En la portada, además de un «The End» en una pantalla en la parte superior, existe un componente visual que ayuda a ilustrar el alcance de lo que se ha de percibir como la *gravedad* de la situación: la palabra *FIN* no está solo en mayúsculas, con un tamaño de letra mayor que su determinante previo, sino destacada en negrita. Según estos teóricos, algo significativo está sucediendo que merece una investigación más a fondo. La gran pantalla ha perdido su posición central como único espacio cultural de consumo visual.

Sin embargo, el libro de Gaudreault y Marion ofrece amplias pruebas de que los autores no han enterrado al cine en occidente. Más bien, prefieren investigar las profundas transformaciones generadas por la era digital. En tal contexto, uno se preguntará con razón cuál será la situación del África francófona. En esta región del mundo, el cine no parece estar completamente muerto. Aunque no solo ha experimentado grandes cambios con la llegada de la era digital, sino también con el desarrollo creciente de las series de televisión. Estos cambios, además de tener un impacto enorme en las nuevas tramas narrativas, han conseguido igualmente que los espectadores africanos se reconcilien con nuevas pantallas, no grandes como antes sino pequeñas. Todas estas novedades han sucedido mientras se cerraban salas de cine en la mayoría de los países en los que el estado ya no es el único socio cultural; un estado que, en cualquier caso, ha sido invariablemente un socio muy poco fiable⁵.

En tal contexto, los espectadores africanos actuales se han acostumbrado a nuevas *narrativas de la pantalla* que ofrecen tramas y temas completamente diferentes a los que existieron durante años. En lugar de películas nacionalistas que copaban los largometrajes de ficción, la televisión e internet ofrecen ahora narrativas completamente novedosas que parecen haber sido filmadas con un único objetivo en mente: entretener. Dentro del contexto de estas nuevas producciones, las comedias, en su sentido más amplio, parecen ser el género dominante. Si las comedias se han convertido en nuevos géneros narrativos populares, algunas de las cuestiones a responder se interrogarán sobre las circunstancias históricas, políticas y económicas que lo han hecho posible. ¿Cuál solía ser el espacio, de haberlo, de la comedia y el humor en las narrativas africanas? ¿Cuál es y cuál solía ser la relación de los espectadores africanos con las narrativas visuales distribuidas localmente y, especialmente, con el cine africano? ¿Qué cambios ha traído la televisión al paisaje cultural contemporáneo?

[2] La historia de la mayoría de los cines nacionales europeos, y sobre todo el francés, es la de producciones altamente subvencionadas. En *Creative Destruction; How Globalization is Changing the World's Cultures* (Princeton, Princeton University Press, 2004), Tyler Cowen apunta que las producciones realizadas no cumplen con las expectativas y los gustos de las audiencias, debiendo su existencia a burócratas que adjudican fondos públicos a productos culturales improductivos.

[3] (Paris, Arman Colin, 2010.)

[4] (Paris, Arman Colin, 2013.)

[5] En «Film cities and competitive advantage: Development factors in South African film» (*Journal of African Cinemas* 5[2], 2013), pp. 237-252, Keyan G. Tomaselli destaca algunos de los problemas a los que se enfrenta el desarrollo de los *mini-cines* apuntando que no pueden tener éxito por impedimentos relacionados con el gobierno.

En tal contexto, ¿qué espacio se reservará para los *valores africanos* en un contexto global donde circulan ideas, personas y, sobre todo, culturas?

Este artículo se ocupa precisamente de estos cambios empleando a Camerún, Costa de Marfil y Senegal como casos de estudio⁶. En primer lugar, se retratará la relación histórica entre el cine y sus espectadores, los cuales, como veremos, no han sido ni una entidad homogénea ni sujetos en busca de disfrute. Posteriormente, examinaremos la relación entre el cine y la televisión, poniendo énfasis en los modos en los que las series de televisión dan forma a los nuevos ámbitos culturales del continente.

La ficción africana y la ficción del espectador

Esta sección pretende determinar los modos en los que, históricamente, los cines africanos se convirtieron en un cine condicionado debido a variados factores políticos y económicos. Para entender las relaciones problemáticas entre las películas y sus espectadores es importante revisar los inicios del cine africano, al crearse un contexto ideológico que dificultó que los espectadores se viesen reflejados en la mayor parte de estas películas. Tal como han demostrado varios académicos, este cine nació en la segunda mitad del siglo pasado, cuando los poderes coloniales europeos estaban luchando por restablecerse de la guerra y resistiéndose ferozmente a la descolonización. Poco después de la independencia, Ousmane Sembène estrenó sus primeras películas, se fundó la *Federation Panafricaine des Cinéastes* y se adoptó, con sus dogmas, la Carta de Argel. La mayoría de los filmes fundacionales de Ousmane Sembène o Med Hondo exponen patrones específicos que Kenneth Harrow describe del siguiente modo: «Las condiciones de resistencia se establecieron con tal fuerza por [Ousmane] Sembène y su generación, que se volvió casi imposible para cualquier director [...] no adoptar una posición políticamente comprometida»⁷. Este compromiso político estaba basado en la percepción de que el cine, como la literatura, debe ser un arma de transformación social. Tiene una misión.

Según Mweze Ngangura⁸, esta *misión* es una de las principales causas de la incapacidad de las películas africanas para conectar por completo con un público que necesita desesperadamente entretenerse. Ngangura desafía la relevancia de las narrativas que reivindican un compromiso político a través de la crítica o la militancia como objetivo único, frente a cualquier forma de entretenimiento. Para él, los filmes de «escuela nocturna»⁹, como los dirigidos por Ousmane Sembène, son fracasos comerciales porque los espectadores africanos no se identifican con ellos. La proliferación de filmes de autor ha contribuido a alienar a un público cansado de la subyugación ideológica. El peligro de los filmes obsesivamente políticos fue puesto de relieve en fecha temprana por Pierre Haffner al afirmar que solo una minoría de espectadores era capaz de identificarse con las narrativas de liberación y construcción de la nación¹⁰. Esta per-

[6] Este artículo se centra solo en países francófonos. En Ghana, Kenia, Etiopía y, especialmente en Nigeria, se están produciendo transformaciones enormes. Para el caso específico de Nigeria, entre otros títulos, ver Matthias Krings y Onookome Okome (Eds), *Global Nollywood*, (Bloomington & Indianapolis, Indiana UP, 2013); Kenneth Harrow, *Trash. African Cinema from Below*, (Bloomington & Indianapolis, Indiana UP, 2013); Pierre Barrot (Ed), *Nollywood. The Video Phenomenon in Nigeria*, (Oxford & Indianapolis, James Currey & Indiana UP, 2005).

[7] Kenneth Harrow, *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism* (Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2007), p. 19.

[8] Ngangura, Mweze. «African Cinema. Militancy or Entertainment?», en Imruh Bakari y Mbye Cham (eds.), *African Experiences of Cinema* (London, BFI, 1996), pp. 60-64.

[9] Ousmane Sembène consideraba al cine como la «escuela nocturna». Para el cineasta senegalés, se trataba de un medio pedagógico más apto que la literatura al dirigirse a una población africana mayormente analfabeta. Esta afirmación ha sido citada constantemente en manuales para englobar a un conjunto de películas realizadas en las primeras décadas de los cines africanos cuya intención principal es pedagógica ligada a la construcción nacional. (N. del T.)

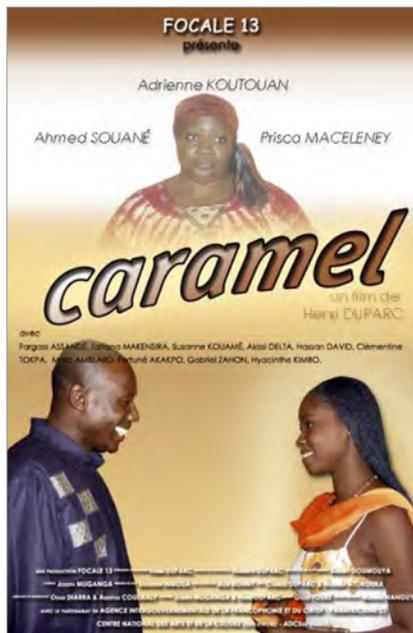
[10] Pierre Haffner, *Essai sur les fondements théoriques du cinéma africain* (Dakar, NEA, 1978), pp. 28 y 61.

cepción fue ilustrada a fondo por *Caramel* (2005) de Henri Duparc, una comedia que representa una alegoría de la relación que el cine africano tiene con su audiencia. La película presenta a Fred, un joven gerente de una sala de cine que está casi en quiebra porque nadie va a las proyecciones, inclusive las organizadas durante el Festival de Cine Africano. Fred comenta al gerente de la Junta Cinematográfica donde alquila las películas, que los filmes más populares son las comedias musicales indias porque los espectadores solo están interesados en soñar. Esta es precisamente la definición de cine escrita sobre su coche: *le cinema c'est le rêve* («El cine es sueño»). En *Aristotle Plot* (1997) de Jean-Pierre Bekolo, EssombaTouneur, uno de los personajes principales, afirma que no ve películas africanas porque son todas «una mierda».

Para compensar la decepcionante, inapropiada y repugnante naturaleza de la *mierda*, los espectadores africanos desarrollaron lealtades alternativas en base a las normas del mercado. Dado el número limitado de producciones, no sorprende que las pantallas locales se viesan inundadas con películas extranjeras durante décadas. Como señala Olivier Barlet, los estados miembros del Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique (CIDC) distribuían sobre todo películas de acción y amor provenientes de Europa, América o Asia. Entre los paquetes que se ofrecían a los propietarios de las salas de cine se incluía un número muy reducido de películas locales que, en tales circunstancias, se encontraban en clara desventaja¹¹. Debe indicarse que semejante invasión cultural tuvo lugar en un contexto de autocracias postcoloniales.

Cuando los países africanos alcanzaron la independencia en los años sesenta, el estado era el único productor de cine e imágenes. El estado era un cineasta en sí mismo, en el sentido de que financiaba y, habitualmente, controlaba la cinematografía, lo que tuvo consecuencias directas en el tipo y la cantidad de producciones a disposición del público. En *Production cinématographique et parti unique. L'exemple du Congo*¹², Sébastien Kamba detalla la relación profunda que existía entre el estado y el cine. Además de la corrupción y la mala gestión generalizada del gobierno congoleño, éste mantenía control absoluto sobre qué películas se debían financiar y sobre su contenido potencial. A ello hay que sumar que cada ministro a cargo de la cultura se reservaba el derecho a elegir sistemáticamente qué director se beneficiaría de los subsidios estatales en base a sus preferencias personales o étnicas.

En el caso de Camerún, sucedió algo mucho más perverso. Mientras detentó el poder, Ahmadou Ahidjo y el estado tuvieron control total sobre lo que se podía representar. La censura era feroz y desenfrenada. Sin contar a Mongo Beti y a un puñado de escritores politizados, la cultura era casi exclusi-



Cartel de *Caramel* (Henri Duparc, 2005).

[11] Olivier Barlet, *African Cinemas: Decolonizing the Gaze* (Londres y Nueva York: Zed Books, 2000), p. 232.

[12] (París, L'Harmattan, 1992.)

vamente institucional, financiada y controlada por el estado; el ballet, la orquesta y el grupo de teatro eran todas ellas entidades nacionales. El Ministerio de Información y Cultura, en colaboración con la Unidad de Comunicación en la Presidencia de la República, impulsaba una Unidad de la Imagen que debía grabar y archivar todas las actividades oficiales del Presidente. En un contexto en el que no había una producción cinematográfica local real, todas las salas de cine proyectaban películas francesas, indias, chinas, americanas o italianas. El único director local por aquel entonces era el propio estado y es en este momento cuando la autocracia postcolonial entra en juego.

Antes de cada proyección en salas comerciales, había siempre unos documentales introductorios de siete a diez minutos de duración llamados *Actualités*, o noticias. Estas *Actualités* eran una serie de imágenes comentadas representando las actividades del Presidente de la República. En las mismas se elogiaban sus viajes al extranjero, discursos, recepciones en el palacio presidencial o logros socioeconómicos. Mientras las películas de ficción internacionales inundaban las pantallas con culturas foráneas, las imágenes oficiales del estado contribuían a la alienación adoctrinando a sus ciudadanos. Aquellos que frecuentaban las salas de cine hasta finales de los años setenta, estaban familiarizados con las imágenes del llamado «padre de la nación» exhibiéndose en el extranjero, leyendo discursos interminables o inaugurando edificios en algún lugar recóndito del país. Es en este contexto que aparecieron los primeros directores y es por ello que se sometieron a un régimen político que financiaba y, por tanto, controlaba por completo las producciones en un país donde la gente amaba el cine.

En su estudio, ya anticuado, del cine de Camerún, Guy Jérémie Ngansop expresaba con pesar el hecho de que, cada año, más de cien películas extranjeras saturaban el pequeño mercado local impactando de manera negativa no solo en las producciones autóctonas sino en las mentalidades del pueblo. Para Ngansop:

Los héroes de las películas con los que los jóvenes cameruneses se quieren identificar al llevar sus nombres son, por así decirlo, modelos, estrellas que suscitan su admiración: El Zorro anteayer, Bruce Lee ayer y Rambo hoy. ¿Cómo no lamentar la invasión de las pantallas camerunesas de películas donde la violencia, el odio y el sexo se magnifican? Estas películas de baja moralidad se ofrecen diariamente para consumo del público a falta de una producción nacional digna de interés y motivada por los intereses mercantiles de distribuidores y exhibidores¹³.

Merece la pena señalar que esta queja acerca de la invasión de las pantallas africanas de películas extranjeras se ha convertido en una constante desde la época en que sólo había un puñado de salas de cine en el continente. En los años del *boom* económico, Costa de Marfil solía presumir de sus setenta y cinco salas de cine. En Malí había veinte, aproximadamente treinta en Camerún,

[13] Guy Jérémie Ngansop, *Le Cinéma camerounais en crise* (París, L'Harmattan, 1987), p. 45.

siete en Namibia y quince en Guinea Bissau¹⁴. Debido a las numerosas crisis económicas de los años setenta, a la corrupción y la mala gestión, a la inestabilidad política y a los planes de ajuste estructural, los gobiernos africanos dejaron de invertir en cultura, particularmente en cine. Instituciones como el *Fond de Développement de l'Industrie Cinématographique* (FODIC) que financiaba el cine en Camerún y la *Office National du Cinéma* del Congo quebraron¹⁵. Como consecuencia, las sucias y arcaicas salas de cine que existían en diversos países se vieron forzadas a cerrar. Olivier Barlet¹⁶ sostiene que las cosas no han mejorado. Por el contrario, en la mayoría de los casos, las condiciones no han hecho sino empeorar. Cerrar las escasas salas existentes se ha convertido en norma. En Costa de Marfil, que sufrió una larga guerra, se han cerrado todas las salas de cine. En la actualidad, no existe ninguna en Senegal o Camerún. En toda el África subsahariana, encontramos apenas veinte salas decentes y esto incluye Burkina Faso, la única excepción notable con quince salas que funcionan de manera permanente. Un país como Camerún, que se enorgullece de autores como Jean-Pierre Bekolo, Jean-Marie Teno o Bassekba Kobhio, no tiene ni una sala abierta. A pesar de que en 1970 había catorce en Brazzaville, Pointe Noire y Dolisie, hoy en día no queda ninguna en el Congo. Si África se convirtió durante cierto tiempo en un desierto cinematográfico, se debió en buena medida al duro gobierno de la oferta y la demanda (de calidad), sintetizado brillantemente por Manthia Diawara:

También es verdad que la mayoría de las películas africanas no se distribuyen ampliamente fuera de sus fronteras nacionales. En muchos casos, los dueños de los teatros prefieren producciones occidentales (películas de acción de Kung Fu y de Hollywood) lanzadas al mercado a bajo precio. El hecho de que la difusión de la televisión por cable en toda África haya llevado a la clausura de los cines es otro golpe al desarrollo de un cine popular africano y a los directores que todavía quieren conquistar esas salas [...] el crecimiento veloz de la tecnología rápida y del vídeo ha llevado a muchos directores de



Cine Vog, hoy desaparecido en Brazzaville.



Antiguo cine Le Wouri en Camerún, hoy cerrado.

[14] Olivier Barlet, *African Cinemas: Decolonizing the Gaze* (Londres y Nueva York: ZedBooks, 2000), p. 237.

[15] Para saber más sobre el FODIC, ver Guy Jérémie Ngansop, *Le Cinéma camerounais en crise* (París, L'Harmattan, 1987). Ver también el libro de Sébastien Kamba *Production cinématographique et parti unique. L'exemple du Congo* (París, L'Harmattan, 1992), donde ofrece información extensa sobre las dificultades del ONACI.

[16] *Les cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques* (París, L'Harmattan, 2012), pp. 339-340.

películas en 35 mm y 16 mm a reconsiderar sus modos de producción y distribución. En otras palabras, ¿deberían concentrarse en conquistar las salas de cine o el mercado de vídeo?¹⁷».

Existen pocas pruebas que demuestren que las cosas hayan mejorado, tanto en el aspecto institucional como en el de las infraestructuras: si existe una película, no será vista en la comodidad de un teatro de lujo. Es por ello que los africanos no han ido últimamente al cine y, como efecto, se han puesto en funcionamiento ciertas iniciativas para que las películas lleguen a la gente. En vez de que el espectador tome control de su consumo cultural, se le ha ofrecido habitualmente productos que se consideraban necesarios para él. A finales de los noventa y principios de los dos mil, la *Agence Intergouvernementale de la Francophonie* lanzó una iniciativa con el fin de exponer a públicos africanos a películas africanas. Además de editar y distribuir DVDs a precios asequibles, la organización creó la *Opération cinéma en milieu rural* o los *Cinéma dans les CLACS* (*Centre de Lecture et d'Animation Culturelle*). Este proyecto consistía en proyectar una película al mes en espacios rurales¹⁸. En ciudades seleccionadas, los espectadores podían ver una película al mes, con un máximo de doce anuales. Desafortunadamente, no basta para establecer una cultura del cine real o desarrollar un conocimiento suficiente sobre el cine africano. La organización eligió treinta películas para el proyecto, y las veinte primeras fueron: *A la Recherche du mari de ma femme* (Mohammed Abderrahman Tazi, 1993, Marruecos); *Au nom du Christ* (Roger M'bala, 1992, Costa de Marfil); *Le Ballon d'or* (Cheik Doukoure, 1993, Guinea); *Balpoussière* (Henri Duparc, 1988, Costa de Marfil); *Camp de Thiaroye* (Ousmane Sembène y Thierno Faty Sow, 1988, Senegal); *Le Damier* (Papa National Oyé y Balufu Bakupa Kanyinda, 1996, RDC); *Les Fables de La Fontaine* (textos leídos por Jacques Weber, 2002, Francia); *Finyé-The Wind* (Souleymane Cissé, 1982, Malí); *Gito the Ungrateful* (Léonce Ngabo, 1991, Burundi); *Guimba the Tyran* (Cheick Oumar Sissoko, 1995, Malí); *Halfaouine l'enfant des terrasses* (Férid Boughedir, 1990, Túnez); *Laafi* (Pierre Yameogo, 1991, Burkina Faso); *Macadam tribu* (José Laplaine, 1996, RDC); *Sango Malo. The Village Teacher* (Bassek Ba Kobhio, 1991, Camerún); *TGV* (Moussa Touré, 1997, Senegal); *Tiläi* (Idrissa Ouedraogo, 1989, Burkina Faso); *Totor* (Daniel Kamwa, 1993, Camerún); *La Vie est belle* (Ngangura Mweze y Benoit Lamy, 1987, RDC); *Wënd Kùuni. God's Gift* (Gaston Kaboré, 1988, Burkina Faso); *West Indies Story* (Med Hondo, 1979, Mauritania); *Yelega* (Mamo Cissé, 1992, Malí). Lo que este proyecto revela es que, en el mejor de los casos, los espectadores africanos más leales verían treinta películas africanas en dos años.

En las condiciones descritas arriba, no hay duda de que los espectadores, como mucho, han tenido una exposición limitada a películas producidas localmente. Incluso cuando el estado solía apoyar masivamente la producción, la lógica de la distribución impidió el acceso de las películas africanas existentes a las pantallas. Además de la triste realidad de que no haya salas de cine en

[17] Manthia Diawara, *African Film. New Forms of Aesthetics and Politics* (Múnich-Londres-Nueva York, Prestel, 2010), p. 142.

[18] La ONG francesa *Cinéma numérique ambulante* (CNA) ha desarrollado con éxito un proyecto similar en Camerún, Burkina Faso, Mali, Togo, Senegal y Benin.

muchos países, las estadísticas de espectadores son igualmente escasas. Según Nganso, quien no confirma sus cifras¹⁹, había más de un millón de espectadores en Camerún, de edades comprendidas entre los quince y los treinta años. En otras palabras, es la juventud la que suele ir al cine. Barlet no ofrece ninguna estadística de África, pero sostiene que películas como *Finye* o *Djeli* (Fadika Kramo-Lanciné, Costa de Marfil, 1981) lograron grandes éxitos en sus respectivos países. Sin embargo, los datos de taquilla de Francia hablan por sí solos: de ciento veinte mil a trescientos cuarenta mil espectadores para *Visages de femmes* (Désiré Écaré, 1985, Costa de Marfil), *Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987, Malí), *Bal Poussière* (Henri Duparc, 1988, Costa de Marfil), *Yaaba* (Idrissa Ouedraogo, 1989, Burkina Faso) y *Tilai*. Otras películas como *Samba Traoré* (Idrissa Ouedraogo, 1993, Burkina Faso) y *Hyenas* (Djibril Diop Mambéty, 1993, Senegal) dejaron también su marca con aproximadamente cincuenta mil entradas cada una. Tras *Le Ballon d'or*, con unas maravillosas 313.551 entradas vendidas en Francia, la película africana de más éxito hasta la fecha es *Timbuktu* (2014, Mauritania) de Abderrahmane Sissako, la que, según la página *Images Francophones* ha vendido 656.312 entradas y sigue subiendo²⁰. Esta cifra probablemente aumentó cuando se proyectó en América del Norte a finales de enero de 2015. La nominación de *Timbuktu* a



Fotograma de *Tilai* (Idrissa Ouedraogo, 1990).

mejor película de lengua no inglesa y las ocho nominaciones a los premios Cesar franceses²¹ se traducirán sin lugar a dudas en una taquilla mucho más espectacular en países occidentales, pero no en África.

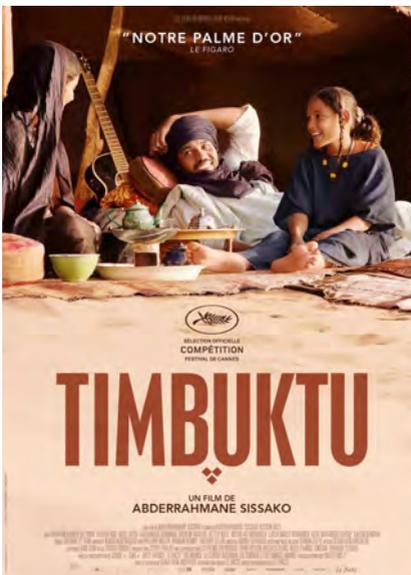
Independientemente del relativo éxito en taquilla, las películas apuntadas están alejadas del marco nacionalista que fue la principal fuerza motora de las narrativas durante un largo período de tiempo. Si las añadimos a la lista del proyecto *Cinéma en milieu rural*, la conclusión obvia es que pertenecen a lo que he llamado los «cines africanos postcoloniales»²², es decir, narrativas posteriores a los

[19] Guy Jérémie Nganso, *Le Cinéma camerounais en crise* (Paris, L'Harmattan, 1987), p. 46.

[20] Esta cifra se ha publicado en el boletín informativo de *Images francophones*, 28 de enero de 2015. Ver Thierno I. Dia. «*Timbuktu*: 8 nominations aux César, Prix de la critique française et record africain en salles». *Images francophones*, <http://www.imagesfrancophones.org/ficheMurmure.php?no=16899>. (28/01/2015).

[21] Seleccionada en las siguientes categorías: escenografía, música, guion, sonido, edición, cinematografía, dirección y película. Ver Thierno I. Dia en la nota previa.

[22] Alexie Tcheuyap, *Postnationalist African Cinemas* (Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2011).



Cartel de *Timbuktu* (Abderrahmane Sissako).

años noventa que consideran abiertamente el entretenimiento como parte de su objetivo artístico y son, radicalmente, un empeño comercial. Además de explorar temas más *universales* y *comerciales*, toman en consideración el hecho de que los espectadores africanos son consumidores que merecen total atención, que necesitan identificarse con las experiencias representadas en las pantallas y, especialmente, como sugería *Caramel*, que necesitan *soñar*. Este nuevo conjunto de narrativas forma parte de lo que Manthia Diawara llama «cine popular africano», un cine que responde tanto a las necesidades culturales como sociales de su desatendida audiencia. Para Diawara:

Solo el cine africano popular *toma en serio a los espectadores africanos* y, por tanto, representa el futuro del lenguaje fílmico en África. Paradójicamente, incluso aquellas películas que no gozan todavía de la audiencia que merecen, constituyen el inicio del cine africano para los africanos. Los directores de esta categoría, lejos de asumir que el cine es únicamente una actividad intelectual que alcanza su perfección y legitimidad con su inclusión en los festivales europeos, creen que cada cine debe ser, en primer lugar, apreciado por *sus propios espectadores*; y el cine africano, también, *por espectadores africanos*. *No podemos olvidar que los espectadores africanos, después de haber visto películas durante los últimos cien años, necesitan verse a sí mismos en la pantalla*²³.

Los espectadores africanos citados por Diawara y reconocidos por tantos críticos, son huérfanos abandonados a merced de cualquier imagen y ajenos a toda imagen autóctona. Irónicamente, los canales de televisión extranjeros, especialmente en Europa y América, llevan proveyendo durante años con films africanos tanto a televisiones occidentales como africanas. ARTE (Alemania y Francia), TFO (Canadá) y particularmente TV5 (Francia, Bélgica, Canadá, Suiza) y CFI (Francia) negocian paquetes («*bouquets*») con diversos directores cuyas películas han financiado o no previamente. Posteriormente les pagan una exigua tarifa plana por emitir sus películas en numerosos países. Para convertirse en *locales*, es decir, accesibles a espectadores nativos, muchas películas africanas deben pasar por una experiencia global o una transición, dada la dureza de las reglas de mercado. Según Barlet²⁴, una cadena europea temática paga menos de diez mil euros por emitir una película africana que puede que reúna o no los estándares técnicos. A pesar de esta situación inestable, M-Net, la cadena gigante de televisión privada de Sudáfrica, ha conseguido de veinte a treinta años de exclusividad con más de ochenta directores africanos y alrededor de seiscientas películas. Por su habitual situación precaria, muchos directores, incluyendo el extremadamente prudente y difícil de complacer Ousmane Sembène, se han visto forzados a firmar un contrato pésimamente negociado con M-Net que explota todas sus películas en un paquete llamado la *African Film Library*. Con el crecimiento esperado de los teléfonos inteligentes y de la cobertura de Internet en el continente, o por lo menos en Sudáfrica, no cabe

[23] Manthia Diawara, *African Film. New Forms of Aesthetics and Politics* (Múnich-Londres-Nueva York, Prestel, 2010), p. 145. *Cursivas mías*.

[24] *Les cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques* (París, L'Harmattan, 2012), p. 343.

duda de que M-Net ganará dinero en el futuro. A pesar de que hay amplias muestras de que las películas de Nollywood se distribuyen extensamente en Sudáfrica, por ejemplo, donde muchos espectadores parecen disfrutar de las narrativas que incluyen brujería, drama, romance, terror y gánsteres al máximo, a estas alturas es todavía complicado determinar si narrativas africanas clásicas de Ousmane Sembène o Jean-Pierre Bekolo, entre otros, pueden disfrutar de los mismos beneficios, especialmente los económicos, en el caso de haber algunos²⁵. Dada la disparidad de los avances tecnológicos en África, hay pocos datos que demuestren que países diversos vayan a disfrutar de películas de ficción al mismo nivel. La disponibilidad de las producciones africanas continuará siendo extremadamente limitada. Las industrias nacionales de televisión, que solo en fechas recientes han comenzado a ponerse al día con la realidad, no han tenido una historia de colaboración consistente en la promoción de imágenes africanas.

Las narrativas en las televisiones africanas

Resulta por tanto evidente que la distribución de las películas africanas en el continente ha sido, en el mejor de los casos, muy limitada. No solo el nacionalismo agresivo restringió las narrativas a tramas muy parecidas que apenas entretenían al público, sino que su escaso número mantuvo al público secuestrado por las producciones extranjeras. Como veremos más adelante, la televisión hoy en día, en diversos sentidos, ha sabido dar respuesta a la desconexión entre el cine y el público en países como Costa de Marfil, Senegal, República Democrática de Congo y Camerún. Sin embargo, no siempre ha sido así. En los albores de las independencias, se crearon cadenas de televisión en diversos lugares del continente, pero no se diseñaron como herramientas culturales. En línea con lo dicho por Louis Althusser²⁶, la radio y la televisión eran más bien parte del aparato ideológico del estado. Para Nwachukwu Frank Ukadike:

Considerando que la programación televisiva [en los países africanos] habitualmente sirve para promocionar los estrechos intereses del régimen en el poder –civil o militar–, la televisión a menudo se convierte en portavoz e intérprete que alaba a los gobiernos, intercalando dosis discretas de entretenimiento y programas de enseñanza. [...] En la mayoría de los estados africanos, el problema no reside en encontrar una audiencia predispuesta a ver programas de televisión producidos localmente, especialmente si son auténticos y evitan caer en toscos mimetismos occidentales o en la banalidad autóctona²⁷.

Según Ukadike, las televisiones controladas por el estado estaban (y todavía están) saturadas con discursos rutinarios del «padre de la nación» del momento cuyas imágenes, tomando como ejemplo el caso de Camerún, se pro-



Logotipo del African Film Library.

[25] Para saber más sobre la producción, distribución y recepción de Nollywood, ver *Journal of African Cinemas*, Volúmen 6, Número 1.1, abril de 2014. En concreto, ver Hyginus Ekwuazi's «The perception/reception of DSTV/multichoice's Africa Magic channels by selected Nigerian audiences» (pp. 21-48).

[26] Leer Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (Nueva York, Monthly Review Press, 1971). Ver también el artículo de Alejandra Val Cubero incluido en el presente monográfico, pp. 41-56.

[27] Nwachukwu Frank Ukadike, *Black African Cinema* (Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 1994), p. 110.

yectaban antes de cada película. Por tanto, históricamente, la televisión del estado apenas ha contribuido, si alguna vez lo hizo, al desarrollo de una industria cinematográfica autóctona. Aunque no especifica si se está refiriendo a cadenas locales o transnacionales, Barlet cree que la televisión representa el futuro «absoluto», la «esperanza» para el cine africano, tanto en términos de financiación como de distribución. Sin embargo, también reconoce que la relación entre el cine y la televisión queda todavía por establecerse debidamente o, por lo menos, merece ser reinventada. La realidad es desalentadora: muy pocas televisiones africanas pagarían por emitir una película local, especialmente porque a menudo las consiguen de manera gratuita de sus socios europeos²⁸. En *Afrique je te plumerai / Africa, I will fleece you* (1992) de Jean-Marie Teno, hay una escena en la que el director-narrador tiene una conversación con el director de la cadena de televisión nacional. El director le pregunta si estaría interesado en comprar su película. Su respuesta es ambigua: ¿por qué gastar dinero en películas «subversivas» cuando puede tener *Dallas* gratis? Esta respuesta solo se puede comprender en su totalidad si no consideramos únicamente el contexto de falta de una política cultural, sino sobre todo si atendemos a un contexto específico donde lo político no solo toma el control sino también fabrica lo cultural al determinar qué pertenece al ámbito de la *cultura*, es decir, cualquier cosa no-subversiva que no amenace la imagen y estabilidad del régimen.

Durante años, especialmente en el sistema de partido único, la televisión se identificaba con el estado, razón por la cual la gente no la veía o, si la veía, era porque no tenía otra opción. Cuando era necesario, los gobiernos preferían financiar documentales didácticos o programas culturales inofensivos. A pesar de la mano dura del estado de partido único en la producción de cine congoleño, Sébastien Kamba sostenía que, para aspirar a un futuro mejor, el cine necesita separarse de la televisión única nacional que le dio vida en su momento²⁹. De manera similar, en el FESPACO de 2003, *Africané*, una revista compuesta de críticos de cine africanos, describió la relación entre el cine y la televisión como «antropofágica», en la que, literalmente, la televisión mata al cine. En otras palabras, la televisión no se percibía como un socio con algo que aportar al cine. Las cosas han cambiado, sin duda a mejor, especialmente con la llegada de las series de televisión.

Es necesario recordar que, como se mencionó previamente, las televisiones transnacionales como TV5, CFI y ARTE han emitido con regularidad películas africanas en cadenas nacionales de televisión, forzando como resultado que las producciones locales circularan globalmente antes de llegar a su público local. El otro elemento importante que ha formado parte de las culturas visuales en África ha sido la emisión generalizada de series extranjeras que han cautivado de manera duradera a audiencias de varios continentes. Durante años, especialmente en los ochenta y noventa, los espectadores de televisión desarrollaron una fascinación especial, si no dependencia, por las series extranjeras. En su mayor parte eran series americanas: *Dallas*, *Raíces*, *Dinastía*, *Santa Bárbara*, *Falcon Crest*, *Colombo* o *Los vigilantes de la playa*. A pesar de su popularidad,

[28] *Les cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques* (París, L'Harmattan, 2012), pp. 356-357.

[29] *Production cinématographique et parti unique. L'exemple du Congo* (París, L'Harmattan, 1992), p. 90.

la sofisticación en la producción y la coherencia de la narrativa, estas series no encajaban en las culturas locales. De manera general, se percibían como poderosas fuerzas alienantes. Representaban una y otra vez estilos de vida diferentes a los experimentados por los espectadores locales tanto de escenarios rurales como urbanos, los cuales no se habían tenido en consideración al crearlas. El *sueño americano* encarnado en mansiones donde personajes ostentosos flotaban entre riqueza, *champagne*, sexo, moda y algo de violencia, eran los nuevos paradigmas. Posteriormente llegaron otras producciones que ganaron espectadores: *Isaura* de Brasil, *Marina*, *Rubí*, *Rosa Salvaje*, *Marimar* o *Luz Clarita* de México, se emitieron en varios países del occidente africano. Tan solo en Camerún, los siguientes programas se han emitido con regularidad por el medio público (Radio y Televisión de Camerún, CRTV) y cadenas privadas (Canal 2 International, Equinoxe Television y STV): *La hija del jardinero*, *La fuerza del destino*, *La fuerza del amor*, *Amigas y rivales* y *Triunfo del amor* (México), *Destinos cruzados* y *Torbellino de pasiones* (Venezuela), *La bella Ceci y el imprudente* (Colombia), *Avenida Brasil* (Brasil), y *El Diablo* (EE.UU., producida por la cadena de televisión en español Telemundo). Lo llamativo de la lista anterior es que los EE.UU. y Europa han sido sobrepasados con creces en la programación local por nuevos súper-poderes: Venezuela, Colombia y, especialmente, México.

Un rasgo interesante de este turismo *visual* o *narrativo* es la aparente competición entre series así como la evolución del gusto de los espectadores que puede influir en la elección de las series. Mientras que la relevancia histórica o la narrativa de la esclavitud en *Isaura* puede acercarla a las audiencias locales, no es menos evidente que los espectadores, muchos de ellos mujeres jóvenes, solo tienen un conocimiento remoto de lo que pasó hace cientos de años. Lo mismo sucede con *Raíces* que, como *Isaura*, evoca películas nacionalistas donde la violencia y el dolor son predominantes. Pero con *Marina*, *Rubí*, *Rosa salvaje*, *Marimar* y *Luz Clarita*, el contenido cambia completamente. Ahora todo es amor, sueños, flirteos, sexo y belleza. Pero, de nuevo, estas series no se adaptan completamente a los espectadores africanos, quienes, a pesar de sentirse fascinados por las tramas, las consideran relativamente distantes de su propia cultura. Si bien existe un gusto evidente por soñar sobre lo desconocido y un deseo obvio de experimentar visualmente lo prohibido, la necesidad de la relevancia cultural todavía otorga al público cierto control sobre lo que ven y, como efecto, determina la programación.

Esto es particularmente relevante en el caso de Senegal y Costa de Marfil, donde los espectadores acogen por completo *Saloni* y, sobre todo, *Vaidehi*, dos series indias que han capturado totalmente a sus audiencias. Según Marieme Selly Kane, de la televisión estatal senegalesa, los militares debían ver con anterioridad a su emisión las series brasileñas y borrar escenas «sensibles» (es decir, abiertamente eróticas), porque la cadena de televisión nacional no puede mostrar cualquier cosa en un país donde la población es 98%



Pallavi Kulkarni, actriz principal de la serie *Vaidehi*.

musulmana y bastante mojigata. Pero con *Vaidehi* no se precisa la censura porque en la serie las mujeres visten «normal»³⁰. Cuando Pallavi Kulkarni, la actriz india que interpreta a Vaidehi, visitó Dakar, tuvo un éxito enorme, con miles de personas apostadas en el camino desde el aeropuerto hasta los estudios de televisión. Algo similar sucedió cuando visitó Costa de Marfil donde, además de *Vaidehi* y *Maroni*, la serie mexicana *Marimar* era extremadamente popular en toda la subregión. Al contrario de Senegal, donde hay varias cadenas privadas de televisión negociando la importación de la serie, en Costa de Marfil lo realizan *Côte Ouest* y *Convergences*, dos compañías privadas enormes que pertenecen respectivamente a intereses israelíes y a políticos locales convertidos en empresarios³¹.

Con independencia del país que estemos considerando, todas estas series tienen algo en común: su contenido (amor) y su estructura narrativa: mujeres que se enamoran, un hombre que se enamora de la mejor amiga de su novia, una suegra que no aguanta al marido de su hija y trata por todos sus medios de destrozarse la relación, durísimas batallas por la herencia, etc. Dentro de este contexto es donde debemos ubicar y problematizar la explosión de las series de televisión en África.

Merece la pena mencionar brevemente que, de las películas elegidas por el proyecto *Opération cinéma en milieu rural*, la mayoría no podrían etiquetarse como abiertamente nacionalistas, lo que no quiere decir que no fuesen realistas ni que no hiciesen uso de algún tipo de discurso crítico social. Barlet indicó que, a finales de los noventa, las películas africanas de televisión eran todavía excepcionales en el África francófona, pero que existían. La tendencia, para estas producciones de bajo presupuesto, era centrarse en retratar las vidas de un público basadas en romanticismo, miseria, pérdida de empleo, brujería, infidelidad, etc. Tenía en efecto razón cuando afirmaba lo siguiente:

Existe un mercado potencial para las telenovelas africanas de bajo presupuesto. Todas las cadenas de televisión africanas, tanto públicas como privadas, tendrán que competir por llegar a un público que quiere ver sus propias imágenes. Pero dado que el público toma como norma la profesionalidad de las imágenes extranjeras, la calidad de estos productos tendrá que mejorar. Sólo

[30] Leer Omar Ndiaye, «Séries télévisées sur les chaînes sénégalaises: La montée en puissance des téléfilms hindous», *Le Soleil*, 29 de junio de 2012. Consultado online el 14 de octubre de 2013.

[31] Para saber más sobre el tema, leer Claire Diao, «Séries #1: Qu'est-ce qu'on regarde à Abidjan? Entrevista de Claire Diao con Yacouba Sangaré», disponible en <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=12420> (23/01/2015).

alcanzando esta cualidad serán capaces de saltar a un mercado continental –o incluso internacional–³².

Nwachuku Frank Ukadike afirma que, en el caso de Nigeria, ya desde finales de los ochenta, programas de humor como *Basi and Company* o *The Village Headmaster*, todos ellos haciendo uso del inglés *pidgin*, atrajeron a una audiencia aproximada de treinta millones. En el África francófona las estadísticas escasean, pero no cabe duda de que las series de televisión se han convertido en un fenómeno cultural revolucionario que ha generado nuevos códigos sociales. Antes, la gente organizaba reuniones «después de *Dinastía*» o «después de *Marimar*», pero las cosas han cambiado. Ahora, en Camerún por ejemplo, es «después de *Les Déballeurs*». A continuación incluyo una lista con series de televisión producidas de manera local en un grupo de países seleccionados. Cuando es posible, se menciona el número de episodios. Mientras que series como *Paradis* siguen en marcha (en este caso exclusivamente *on line*), muchas ya no están en antena.

PAÍS	SERIES DE TELEVISIÓN LOCALES	NÚMERO DE EPISODIOS
BURKINA FASO	<i>Waga Love</i> (Guy Désiré Yaméogo)	30
	<i>L'Épopée des Mossi</i> (Adama Traoré)	33
	<i>Kady Jolie</i> (Idrissa Ouedraogo)	80
	<i>Commissariat de Tampy</i> (Missa Hébié)	20
	<i>Le Secret de Goama</i> (Adama Traoré)	30
	<i>L'As du lycée</i> (Missa Hébié)	40
	<i>Quand les éléphants se battent</i> (Abdoulaye Dao)	104
	<i>Le Célibatorium</i> (Adama Roamba)	
	<i>Ina</i> (Valerie Kaboré)	
	<i>Noces croisées</i> (S. Bernard Yaméogo)	
	<i>Tempête sur la cité</i> (Aminata Diallo Glez)	
	<i>SuperFlics</i> (Aminata Diallo Glez)	
	<i>Affaires publiques</i> (Missa Hébié, Raymon Tiendré, etc.)	
	<i>Un homme, trois villages</i> (Boubacar Diallo)	
	<i>Série noire à Koulbi</i> (Boubacar Diallo)	
	<i>Une femme, trois villages</i> (Idrissa Ouedraogo)	
	<i>L'Avocat des causes perdues</i> (Tahirou Tasséré Ouédraogo)	
	<i>Le Testament</i> (Apolline Traoré)	
	<i>Petit soldat</i> (Adama Roamba)	
	<i>Bambino</i> (Tahirou Tasséré Ouédraogo)	
<i>Les Bobodiouf</i> (Patrick Martinet)	100	

[32] Olivier Barlet, *African Cinemas: Decolonizing the Gaze* (Londres y Nueva York: Zed Books, 2000), p. 281.

PAÍS	SERIES DE TELEVISIÓN LOCALES	NÚMERO DE EPISODIOS
COSTA DE MARFIL	<i>Comment ça va?</i>	
	<i>Ma famille</i> (Akissi Delta)	300
	<i>Terminale A3</i>	
	<i>Teenager</i>	112
	<i>Un mari pour deux</i>	
	<i>Superflics</i> (Aminata Diallo Glez)	30
	<i>Affaires conjugales</i> (Marie-Louise Asseu)	52
	<i>Dr Boris</i> (Michael Konan Mikayo & Agence INITIATIV)	15
	<i>Faut pas fâcher</i> (Guédéba Martin)	48
<i>Kimboo</i> (Gilles Gay y Alain Jaspard)		
CAMERÚN	<i>L'Orphelin</i> (Eboa Mobitang)	52
	<i>Le Maire de Douala</i>	
	<i>Au coeur de l'amour</i> (Chantal Youdom)	104
	<i>Au-delà de tout soupçon</i> (Nicole Françoise Houag)	77
	<i>Foyer polygamique</i>	
	<i>Ballesperdues</i>	
	<i>Tapioca Show</i>	
	<i>Paradis</i> (Ousmane Stéphane)	
	<i>Amours amères</i> (Foly Dirane)	
	<i>Baladedans la cité-Makala Party</i>	
	<i>Enigma</i> (Billy Bob Ndivo Lifongo)	
	<i>Tu know ma life</i> (Wilfried Ebene)	
	<i>Coup de tonnerre</i>	
	<i>Coup de balai Plus</i> (Achille Productions)	52
	<i>Amour et tradition</i>	26
	<i>Congossa Bar</i>	
	<i>Face aux destins</i>	
	<i>Cercle vicieux</i>	75
	<i>Femmes autoritaires</i>	
	<i>Les Déballeurs</i> (Ebénézer Kepombia)	
<i>Ennemisintimes</i> (Ebénézer Kepombia)	124	
<i>Le Procès</i>	42	
<i>Ma belle-mère</i>		
<i>Les Aventures de Monica</i>		

Se debe mencionar que la tabla superior no es ni remotamente representativa de las producciones disponibles en el continente a día de hoy. La mayoría de la información ha sido reunida durante mis viajes a Camerún, Costa de Marfil y Burkina Faso en los últimos tres años. En Burkina, los directores deben informar de las producciones nuevas a la *Dirección nacional de la cinematografía*. Sin embargo, mientras yo estaba realizando trabajo de campo en 2013,

me comentaron que un número notable de series circulan de manera informal y de manera eficiente, a pesar de que ni sus productores ni sus directores habían informado de ello. En Camerún no existe un mecanismo similar, donde lo cultural se ha convertido en la actualidad en casi exclusivamente informal. Es decir, la situación ha cambiado a tal velocidad que es difícil mantenerse al día por la cantidad de producciones. Gabón podría haberse mencionado arriba, con los veintiséis episodios de *L'Auberge du salut*. Similar ha sido el caso de Malí, donde los ocho episodios



Fotograma de la primera temporada de *Les Rois de Ségou* (2010).

de la épica *Les Rois de Ségou* de Boubacar Sidibé (de 78 minutos cada episodio) se emitieron por TV5 en 2011. Existe asimismo un mercado enorme en la República Democrática del Congo donde, además de numerosas series, Hallain Paluku ha conseguido asegurar el éxito popular con diez (y siguen) episodios de su comedia de situación *Sofa*, en la que tres amigos viven situaciones humorísticas adversas en el apartamento que comparten.

Al echar una ojeada rápida a la lista superior, se observa que las tramas giran en torno a un reducido número de temas: el amor, la infidelidad, la emancipación juvenil, la brecha generacional, el género, el SIDA, la corrupción, las iglesias pentecostales, las prácticas de culto, la poligamia, las drogas, la brujería, la crítica social y diversas situaciones cotidianas. Tras darse cuenta de que los espectadores del continente prefieren el entretenimiento a las desesperadas narrativas maniqueas nacionalistas que ni siquiera se encuentran disponibles, diversas iniciativas han revolucionado los hábitos audiovisuales del occidente africano y, como consecuencia, han exportado bienes culturales a varios lugares del mundo. Esta *revolución* comenzó en Costa de Marfil, donde la actriz Akissi Delta estrenó *Ma Famille*, una serie de trescientos episodios que ha moldeado la imaginación de la subregión y ciertamente ha jugado un papel destacado en lo que se ha de denominar «la revolución del entretenimiento» en las pantallas africanas. *Ma Famille*, donde aparece Akissi Delta y el ahora famoso a nivel continental Gowou, un personaje físicamente discapacitado, relata aventuras ordinarias y graciosas de héroes cotidianos en toda su ridícula debilidad. *Ma Famille* ha tenido tanto éxito que



Akissi Delta, estrella de la serie *Ma famille*.

sus DVDs se vendían en la FNAC. Además, la serie ha sido emitida en toda África y no es extraño ver copias piratas en cada mercado o calle del continente o en el Château Rouge, el mercado africano parisino. Con esta serie, Akissi Delta ha abierto camino a todos los productores y directores africanos. Considerando el número sin precedentes de episodios (trescientos), *Ma Famille* consiguió asegurar emisiones regulares en cadenas transnacionales como TV5 o CFI. Fue sin duda tras la estela de su éxito que *Waga Love*, *Teenager*, *Quand les éléphants se battent*, *Commissariat de Tampy*, *Au coeur de l'amour*, *Mpangi'Ami*, y tantas otras, han sido capaces de llegar a estas cadenas transnacionales. Los itinerarios de consumo de estas series merecen algunos comentarios.

Empezando con *Ma Famille*, sin duda el *precedente* de las series postcoloniales que ha generado el hábito cultural transfronterizo en el África francófona, se puede afirmar con seguridad que los directores africanos, finalmente, han resuelto y localizado las expectativas y demandas de un mercado local previamente ignorado. Nuevas producciones dan prueba fehaciente de que el *turismo cultural* no es únicamente un paradigma Norte-Sur. De hecho, el interés en las series africanas de televisión es similar, si no significativamente superior, al interés por las series extranjeras. El cambio de las series americanas, brasileñas y sudamericanas hacia producciones locales de gran éxito ha sido posible por dos factores principales. Primero, las transformaciones tecnológicas han vuelto las cámaras y los equipos más accesibles. Segundo, el estado y las cadenas privadas y transnacionales se han convertido en actores principales en relación al acceso a la cultura. Dicho de otro modo, los espectadores africanos tienen una experiencia visual y cultural nueva que no es solo *real* en el sentido que están permanentemente representados en ella sin mucho esfuerzo, sino que es mensurable. Tal experiencia ha desarrollado un nuevo hábito que da forma a las relaciones sociales y a las conversaciones. La televisión estatal que se especializó y limitó a cantar las hazañas de los dictadores postcoloniales se están enfrentando a una dura competencia, viéndose forzada, como en el caso de Camerún, a emitir series locales seleccionadas para asegurar mejores datos de audiencia. Las políticas de liberalización, en cierto sentido brutales, que empezaron a finales de los noventa, conllevaron la creación de cadenas privadas que desafían el derecho exclusivo del estado a representarse o a representar cualquier cosa. Camerún es un buen ejemplo de ello.

Hasta hace quince años, la Radio y Televisión de Camerún era la única compañía del país dedicada al negocio de producir la emisión de señales de cualquier tipo. El único modo de acceder a representaciones no estatales, las cuales fundamentalmente consistían en retransmisiones diarias de oficiales postcoloniales desfilando, era a través de antenas parabólicas. Estas, en un principio, estaban reservadas para las élites, pero con el tiempo se volvieron más asequibles e incluso comunes. Cuando un hombre de negocios semi-analfabeto con una «visión»³³ creó Canal 2 International en 2003, conmocionó todo el paisaje audiovisual. Al contrario que los medios oficiales, usados en buena medida para diseminar fervientes mentiras y cantar elogios, esta nueva cadena ofreció noti-

[33] Así es como Parfait Zambo, un productor de Canal 2 International, describe esta iniciativa privada.

cias alternativas, además de invertir con ahínco en producciones culturales. Dados los índices de audiencia y el discurso social en torno a las series de televisión sudamericanas adquiridas a bajo precio, Canal 2 International decidió animar a los directores locales. Además de emitir su trabajo, la cadena se metió en la producción de series marca de la casa. Según Parfait Zambo, en diez años Canal 2 International ha producido entre dos mil quinientas y tres mil películas entre episodios de series y largometrajes³⁴. En septiembre de 2014, Canal 2 International creó nuevos canales temáticos: además de Canal 2 News, existe ahora Canal 2 Music y, de especial interés para este estudio, Canal 2 Movies, que se especializa en transmitir y promover producciones camerunesas y africanas. En una entrevista, Zambo sostiene que el stock de contenidos producidos por la compañía desde 2003 permitiría a Canal 2 Movies emitir contenidos locales las veinticuatro horas del día. Según Zambo:

Queremos promocionar la identidad y la cultura camerunesas y ayudar a reducir la influencia extranjera en nuestra vida. Porque observamos que las películas extranjeras tienen impacto en la vida diaria y son una fuente de inspiración para los nombres, los peinados y otras costumbres de aquí³⁵.

Las preocupaciones de Zambo no son exactamente un caso de nacionalismo cultural tardío. Son la ilustración de una conciencia radical derivada del hecho de que las preferencias de los espectadores cameruneses y africanos están ahora en el centro de las iniciativas públicas y privadas. Antes de que hubiese competencia, los espectadores se veían literalmente *forzados o sujetos* a un régimen feroz de *mono-representación* generado por un sistema de partido único. Como bien representa el director Jean-Marie Teno en su película *Afrique je te plumerai / Africa, I will fleece you* (1992), los medios estatales inundaron con facilidad las pantallas con narrativas extranjeras (entonces únicamente americanas), promoviendo imágenes escapistas y estilos de vida percibidos como profundamente alienantes. Las reglas de la oferta y la demanda han transformado al espectador africano en un cliente cultural o patrón cuyas prioridades y gustos se toman seriamente en consideración. Esta es la razón por la que, a pesar del número todavía abundante de series mexicanas, brasileñas, colombianas o venezolanas, el continente ha asistido a una explosión sin precedente de narrativas diversas. La experiencia de Canal 2 Movies es bastante singular y demuestra que las historias africanas son comercializables. Además, la generalización de las telenovelas, las comedias de situación y otros programas muestra que existe un mercado enorme para soñar que dependen de tan sólo de un par de factores.

En primer lugar, como se indicó previamente, el contenido no tiene que girar en torno a superhéroes sino a gente corriente en situaciones humorísticas diversas, ya que se ha demostrado su popularidad. La preponderancia de la comedia y de una aguda crítica social tiene importantes implicaciones sociales y políticas. Es bien sabido que el género de la comedia, entendido en un sentido amplio, se refiere a un específico sector social; el *más bajo* de la escala social. A



Logotipo de la cadena Canal 2 International.



Fotograma del documental de Jean-Marie Teno *Afrique je te plumerai / Africa, I will fleece you* (1992).

[34] Conversación telefónica, 15 de enero de 2015.

[35] Jeanine Fankam, «Cameroun-Médias. Canal 2 se diversifie», *Cameroon Tribune*, 4 de octubre de 2014.

menudo se ocupa de *subordinados* que se enfrentan a infortunios o a una desgracia cómica³⁶. Para Mikhail Bakhtin³⁷, el poder de la risa y el derecho a que se rían de uno son algo intrínsecamente arraigado en la manera de vivir de los *subalternos*, siempre preparados para divertirse. Frente a la tragedia, donde los nobles y príncipes emprenden proyectos heroicos *superiores*, lo cómico se caracteriza por representar a *ciudadanos ordinarios* enfrentados a retos diarios convertidos en humorísticos. En este sentido, las series de producción local emplean un lenguaje abiertamente escatológico y grotesco para retratar experiencias graciosas corrientes donde diversos sujetos son ridiculizados sin cesar. Dry, el viejo de *Waga Love*, parece ser el perfecto patriarca conservador hasta que un burdel abre en su barrio. Dry tratará sin éxito de impedir que la reputación de un vecino suyo se vea mancillada por las prostitutas, cuyos pechos descuidados se hacen notar en exceso. En *Ma Famille*, las aventuras de Gowou, pillado en todo tipo de maquinaciones por sus rivales, amantes y amigos, son incontables. En *Ennemis intimes*, el protagonista principal, Mintoumba, se enfrenta con los retos de una poligamia caótica en una sociedad que ha perdido todos sus estándares morales, ya que casi todo el mundo, incluido el pastor local, es adicto al sexo y al dinero. En *Les Déballeurs*, Mami Ton es famosa por su maldad, que habitualmente se vuelve contra ella, y muchos de los personajes no dudan en usar la brujería como la única solución a los problemas más sencillos, hasta que se dan cuenta de que pueden convertirse en víctimas de sus propias acciones. En un episodio de tres minutos de *Sofa*, de Hallain Paluku, es una incontenible diarrea la que interrumpe la actuación de tres golfas en el escenario. *Le Secret de Goama* se centra en los infortunios de un rico pero analfabeto hombre de negocios, Goama, y de su amigo Tinga. Junto a sus mujeres, amantes y novias, se meten en todo tipo de desgracias inesperadas que acaban por revelar tanto su estupidez como su incapacidad para adaptarse a un medio cambiante. A pesar de que *Commissariat de Tampy* es una denuncia de la corrupción extendida por todo el país, Missa Hébié ha sido capaz de reconciliar con éxito la aguda crítica social con el humor. En cualquier caso, Manthia Diawaraha mencionado en relación a Boubacar Diallo que la nueva moda del «cine popular africano» se ha convertido en un negocio rentable. El enorme éxito de la series de televisión, junto a las nuevas narrativas postcoloniales carentes de pesado didactismo, son

[36] Aristóteles, *Poética*. 1449a32f, 1448a2-5, 16-18, 1448b24-6, en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas* (Madrid, Taurus, 1987), pp. 49-54.

[37] Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World* (Trad. H. Iswolsky. Bloomington, Indiana University Press.1984.)



Fotograma de la serie de Burkina Faso
Le secret de Goama.

Fotograma de la serie *Commissariat de Tampy*.



sin duda el futuro de las narrativas africanas en las pantallas al tomar prestados los mitos, leyendas, ansiedades, sueños y alegrías locales para transmitir mensajes morales o filosóficos. Estas nuevas narrativas han creado un novedoso hábito cultural y construido una relación diferente con los espectadores, los cuales se han reconciliado con su propia imagen.

Traducción del inglés: **Beatriz Leal Riesco**

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSER, L, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (Nueva York, Monthly Review Press, 1971).
- ARISTÓTELES, HORACIO, *Artes poéticas* (Madrid, Taurus, 1987).
- BAKARIA, Imruh y CHAM, Mbye (eds.), *African Experiences of Cinema* (Londres, British Film Institute, 1996).
- BARLET, Olivier, *Les cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques* (París, L'Harmattan, 2012).
- , *African Cinemas: Decolonizing the Gaze*. Translated by Chris Turner. (Londres y Nueva York: ZedBooks, 2000).
- BAKHTIN, M, *Rabelais and his World*. Trans. H. Iswolsky. (Bloomington, Indiana University Press, 1984).
- COWEN, T, *Creative Destruction; How Globalization is Changing the World's Cultures* (Princeton, Princeton University Press, 2004).
- DIAO, Claire, «Séries #1: Qu'est-ce qu'on regarde à Abidjan? Entrevista de Claire Diao con Yacouba Sangaré». Disponible en <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=12420#sthash.D4t4ccMQ.dpuf> (23/01/2015).
- DIAWARA, Manthia, *African Film. New Forms of Aesthetics and Politics* (Múnich, Londres y Nueva York, Prestel, 2010).
- EKWAZI, H., «The perception/reception of DSTV/multichoice's Africa Magic channels by selected Nigerian audiences», (*Journal of African Cinemas*, Volumen 6, Número 1.1, abril 2014), pp. 21-48.
- ESQUENAZI, J. P., *Les Séries télévisées. L'Avenir du cinéma?* (París, Armand Colin, 2010.)
- GAUDREAU, A. y MARION, Ph, *La Fin du cinéma? Un média en crise à l'heure du numérique*. (París, Armand Colin, 2013).
- HAFNER, P, *Essai sur les fondements théoriques du cinéma africain*. (Dakar, NEA, 1978).
- HARROW, K., *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*. (Bloomington & Indianápolis, Indiana University Press, 2007).
- KAMBA, S., *Production cinématographique et parti unique. L'exemple du Congo* (París, L'Harmattan, 1992).
- NDIAYE, O., «Séries télévisées sur les chaînes sénégalaises: La montée en puissance des téléfilms hindous», *Le Soleil*, June 29, 2012. (14/10/2013).
- NGANGURA, M. «African Cinema. Militancy or Entertainment?» en Imruh Bakari & Mbye Cham, dir, *African Experiences of Cinema*. (Londres, BFI, 1996), pp. 60-64.
- TCHUYAP, A., *Postnationalist African Cinemas*. (Manchester y Nueva York, Manchester UP, 2011).
- UKADIKE, N. F., *Black African Cinema*. (Berkeley, University of California Press, 1994).

