

CONTEMPORARY CINEMA OF AFRICA AND THE DIASPORA

Anjali Prahbu

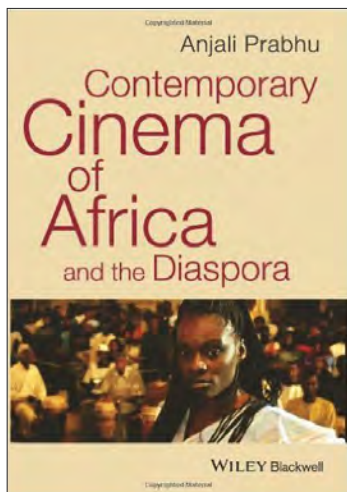
West Sussex

Wiley-Blackwell, 2014

272 páginas

29,82 €

<http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41>



Contemporary Cinema of Africa and the Diaspora de Anjali Prahbu es una de las contribuciones más relevantes a los estudios filmicos y africanistas. La autora trasciende limitaciones metodológicas y conceptuales vinculadas a los cines africanos con una erudición que muestra su profundo amor hacia los filmes analizados. Para una mayor operatividad, son un número limitado de filmes de autor y comerciales de África y la diáspora, privilegiando los realizados tras el año 2000. «El corpus [...] ha emergido durante décadas de experimentación intrépida, inter-referencialidad, juego con la forma y la narrativa a través de la ironía y la imitación sin miedo a convertirse en mero mimetismo y, sobre todo, ofreciendo ‘experiencias’ cinematográficas exquisitas a espectadores reales» (p. 14). El cine africano es una producción filmica única que ha alcanzado la mayoría de edad a la par que su teoría y análisis cinematográficos. Prahbu emplea teorías esté-

ticas, semióticas, históricas, del Tercer Cine, de la autoría, postcoloniales, del espectador, feministas, formalistas, etc. para responder con ingenio y claridad al reto que autores y películas le plantean.

«Este libro es, por encima de todo, un intento por compartir con el lector una experiencia de visionado prolongada» (p. 28), explica en la introducción, y la máxima aportación de *Contemporary Cinema* es la creación de este espectador africanizado. Para ello, se sirve de las ideas de Foucault sobre el discurso ligado a cuestiones éticas y del concepto de interpelación de Althusser o cómo los individuos participan en la estructura de poder que los domina. Añade también el aspecto sensorial de creación de sentido de Vivian Sobchack; la experiencia alienadora y de otredad de Frantz Fanon; las ideas tantas veces repetidas de Laura Mulvey y el «esencialismo estratégico» de Gayatri Chakravorty Spivak entendido como «una serie de procedimientos superpuestos introducidos por el sujeto-espectador en el provisional y limitado contexto de la experiencia filmica» (p. 5). Retoma, por fin, el concepto de amor de Lévinas que interpela al sujeto a través de la proximidad y la distancia con el otro. Un acto de amor que, para Prahbu, se da en su totalidad en el visionado filmico. A través de las experiencias intelectuales y sensoriales de ser «acariciado» por el filme, el espectador trasciende el presente orientándose hacia el futuro. Este amor sirve a Prahbu en un sentido práctico para tratar un corpus que conoce bien tras años de investigación y docencia. «Este libro es en primer lugar sobre películas africanas y de la diáspora y cómo podemos sentir las como espectadores diferentes: está escrito desde el amor que han inspirado en un espectador de este tipo» (p. 28). Se invita al lector a compartir su experiencia, facilitando y amenizando la lectura.

Tras el capítulo introductorio de sugerente título «Africa Watch: Parameters and Contexts» donde expone sus argumentos y referentes teórico-críticos, prosigue: «mucho del trabajo filmico incluido intenta crear un lenguaje cinemá-

tico para nuevos deseos y nuevas ideas políticas el cual está envuelto en la esperanza de crear un nuevo espectador, [...] el cine africano es subalterno en su propia diégesis en la historia del cine. Sus películas desempeñan movimientos pedagógicos y construyen a sus espectadores como agentes potenciales para el cambio político» (p. 5). Su propuesta de formar un nuevo espectador es audaz. Este se relaciona sin limitarse al de los postulados del Tercer Cine de los años sesenta, ya que bebe del Primer y Segundo Cine. «Las películas africanas y de la diáspora aquí examinadas emplean muchas técnicas y formas que se pueden encontrar en el Segundo Cine, pero finalmente exigen del espectador una interactividad y un compromiso emocional e intelectual que transporta y plantea cuestiones de África en su propia subjetividad y como un agente interactivo en su experiencia de visionado» (p. 12). Las posibilidades de este espectador reeducado son ilimitadas y el valor ético transformador de tal experiencia es ajena a los paradigmas teóricos occidentales.

El núcleo de *Contemporary Cinema* son análisis filmicos sobre tres conceptos vertebrales: el espacio, el personaje y la narración. En la primera sección dedicada al espacio, la ciudad postcolonial adquiere protagonismo en *The Cathedral* (2006) de Harrikrisna Anenden rodada en Port-Louis, isla Mauricio. La construcción y exploración del espacio crea una modernidad alternativa de lugares subalternos y solidarios que funde de manera intelectual y emocional la ética del personaje a la del espectador llamado a participar. Glissant, Sissako o Trinh T. Minh-ha acompañan las reflexiones. «Framing the City. Africanizing Viewer and Viewed through Angle, Distance, Genre, and Movement» parte de las escenas iniciales de *La noire de...* (Senegal, 1966) de Sembène y de filmes contemporáneos como *Casanegra* (Nour Eddine Lakhmari, Marruecos, 2008), *Tsotsi* (Gavin Hood, Sudáfrica, 2005) u obras de *banlieue* para concluir: «los filmes africanos y de la diáspora funden sus personajes en las estructuras materiales de la ciudad mientras

maniobran hacia redes más intangibles. Las ciudades no se africanizan únicamente por la presencia de africanos sino por la recuperación cinematográfica de una perspectiva de las exigencias africanas y diaspóricas a través de la especificidad de personajes, espacios y narrativas filmicos» (p. 55).

Los capítulos 4, 5 y 6 son estudios de personajes. En «Models of African Femininity» las representaciones de mujeres en tres filmes ejemplifican el concepto de espectador centrado en la mujer. Consciente de las realidades locales y globales, el espectador «seguirá con detenimiento la manera en la que la mujer se sitúa en estas películas como personaje, pero también pensará con osadía sobre el significado de tal posición para el espectador masculino y femenino más allá de la totalidad de la película» (p. 79). Las observaciones sobre *Faat Kiné* de Ousmane Sembène (Senegal, 2000), *Karmen Geï* de Joseph Gaï Ramaka (Senegal, 2001) y *Los silencios de Palacio* de Moufida Tlatli (*Les Silences du Palais*, Túnez, 1994) nos devuelven unas heroínas complejas donde temas de resistencia, esperanza y oposición fuerzan al espectador a replantearse su lugar en relación a la experiencia filmica y al mundo. Cada película despliega estrategias propias para crear una heroína monumental utópica que desafía al género (*Karmen Geï*); demuestra la capacidad de maniobra y oportunidades de la mujer real del África postcolonial (*Faat Kiné*), o pone en evidencia las restricciones espaciales a la creatividad femenina en un Túnez con una versión alternativa de modernidad (*Los silencios de Palacio*). En paralelo, los filmes de «African Masculinity: 'We Don't Need Another Hero'» «desmantelan una imagen de la masculinidad inextricablemente ligada al colonialismo» (p. 131) yendo «mucho más allá al re-imaginar y cuestionar las estructuras altamente evolucionadas de sus sociedades postcoloniales, especialmente visible en la brecha existente entre las élites y el resto de la población; una brecha que surgió de esta historia» (p. 131). En «Revolutio-

nary Personhood: Revolutionize the Spectator» Prahbu estudia *O Heroi* de Zézé Gamboa (Angola, 2004) y regresa a *Tsotsi*. El protagonista homónimo de esta última es el «nuevo hombre» del manifiesto del Tercer Cine de Solanas y Getino. El proceso de humanización de *Tsotsi* libera una verdad prohibida: los efectos violentos y económicos del *apartheid* en Sudáfrica hoy. El hombre nuevo nacido al desprenderse de los defectos opresores, tiene a su alcance la indignación y la subversión. Muchas películas africanas tienen «ejemplos magníficos de una personalidad revolucionaria en forma de héroes épicos y cotidianos» (p. 133), pero la representación del héroe actual «es diversa y ha evolucionado, el cine africano ha interiorizado una forma de compromiso pedagógico con el espectador a través de sus propias versiones de heroísmo» (p. 133). Siguiendo a Fanon, este héroe tiene una monumentalidad ética y se alía con los nuevos subalternos vía agendas políticas y estéticas nuevas.

Apoyándose en la narración, la última sección se centra en el documental, género preferido de muchos realizadores del continente al ser más económico y manejable. El momento de su llegada a África lo marcaría de por vida al estarse reinventado a lo largo del planeta y ser usado por los cineastas africanos como medio de oposición a documentales coloniales y etnográficos con sus representaciones negativas. Concentrándose en la filmografía del camerunés Jean-Marie Teno, Prahbu sitúa el documental africano en perspectiva histórica y comparativa demostrando cómo «su adaptación al género muestra que [los directores africanos] estaban menos restringidos por algunas de las expectativas tradicionales del documental» (p. 157). La presencia del director, su interés pedagógico no oculto y sus decisiones estéticas y técnicas crean «un discurso particular que desafía estéticamente la noción de modernidad [que] critica los rápidos cambios que la modernización ha infligido en las culturas que estas historias problematizan» (p. 160). La libertad de Salem Mekuria, Joseph Gaï Ramaka o

Raoul Peck alcanza cotas elevadas en *Lumumba: la mort du prophète* (Francia, 1990). Raoul Peck entrelaza la historia del héroe congoleño con la suya para obtener disonancias históricas y sensoriales con imágenes y sonidos contrapuestos. Al exponer las condiciones de producción de este cine, la historia cruenta del Congo y los efectos del colonialismo, interpela al espectador responsabilizándolo. Estas formas nuevas de contar historias «reclaman al espectador ser entendidas desde un punto de vista africanizado alejado de la nostalgia y el esencialismo. Se trata [...] de comprender temas sistémicos a través de historias personales y perspectivas que se vuelven reales a través de la experiencia del espectador, al que se le pide responder con una inteligencia ingeniosa que combine las diversas tonalidades de la interpelación» (p. 169). Su reflexión supera las fronteras de África alcanzando todo el mundo y convierten a sus realizadores en líderes que ofrecen «un idioma flexible y dialógico adelantado [...] que africanice el pensamiento» (p. 170). Ejemplo paradigmático es el método de Jean-Marie Teno quien hace uso de la ironía y el humor y realiza una puesta en escena que incluye al espectador para tratar problemas y situaciones contemporáneos sin caer en la pontificación e «interviniendo en el estilo dando a las mismas formas nueva sustancia» (p. 206). Su voz autoritativa se burla de sí misma y del espectador, «convidándolo a comprometerse en un proceso crítico de pensamiento» (p. 214).

El capítulo final –«Inside/Outside or How to Make a Film about Africa Today»– es una declaración de principios y guía de actuación. Acude inevitablemente a la película más abiertamente política de Abderrahmane Sissako (*Bamako*, Mali, 2006), plagada, no obstante, de sutilezas que han pasado inadvertidas para muchos críticos. La enfrenta a un film comercial coetáneo: *Diamante de sangre* de Edward Zwick (*Blood Diamond*, EE.UU., 2006) para «poner a prueba las certezas que este libro otorga al cine» al crear un espectador africanizado (p. 216).

Siguiendo el objetivo inicial, la autora ha conseguido «no tanto teorizar sobre el cine africano o aplicar teorías a las películas africanas [...] sino compartir [...] un viaje de diálogo, interrogación y placer surgido de ver películas de África y su diáspora que invite y logre la africanización del espectador» (p. 233). Su convicción en el potencial transformador de estas películas y en el rol de urgencia de sus directores en el cine global para dismantelar el capitalismo extremo «a través de la explotación de los mecanismos de la modernización y el capitalismo» (p. 233),

tiene en el espectador africanizado su firme aliado. La pasión y el detalle de las lecturas de la propia autora no dejan duda. Como decía Aimé Césaire en su *Cahier d'un retour au pays natal* (París, 1939), tantas veces citado por sus hijos cineastas: «Y sobre todo cuerpo mío y también alma,/ no os crucéis de brazos en la actitud estéril de espectador,/ pues la vida no es un espectáculo,/ porque un mar de dolores no es un prosencio,/ porque un hombre que grita no es un oso que baila...».

Beatriz Leal Riesco