
SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

1º semestre 2015

41

Vª
época

BEATRIZ LEAL RIESCO,
FERNANDO GONZÁLEZ
GARCÍA (EDS.)

Pantallas contemporáneas de África y su diáspora



SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

41

Fundador:

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

Director:

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos, Madrid*)

Subdirectora:

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma, Madrid*)

Jefe de Redacción:

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma, Madrid*)

Equipo de Redacción:

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad Camilo José Cela, Madrid*)

MINERVA CAMPOS (*Universidad Carlos III, Madrid*)

JAVIER H. ESTRADA (*Universidad Autónoma, Madrid*)

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

ELENA CORDERO (*Universidad Rey Juan Carlos, Madrid*)

LIDIA MERÁS (*Royal Holloway University, Londres*)

Consejo Editorial:

JOSÉ CARLOS AVELLAR (*www.escrevercinema.com*)

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma, Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

ANDRÉ GAUDREULT (*Université de Montréal*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma, Barcelona*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III, Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

B. RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III, Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

Revisores del número:

LAILA HOTAIT (*Universidad Autónoma de Madrid*)

KEYAN TOMASELLI (*University of KwaZulu-Natal*)

JAUME PERIS BLANES (*Universitat de València*)

ALESSANDRO JEDLOWSKI (*Université de Liège*)

VINCENT BOUCHARD (*Indiana University*)

ABOUBAKAR SANOGO (*Carleton University*)

DANIELA RICCI (*La Sorbonne Nouvelle*)

ANNALISA MIRIZIO (*Universitat de Barcelona*)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Edita

© ASOCIACIÓN CULTURAL «ANIMATÓGRAFO», 2015

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, 2015

ISSN: 1134-6795

Depósito legal: M-29.578-1994

Diseño

SABÁTICA

Coordinación y maquetación

AMPARO DÍAZ-CORRALEJO

Editorial 7

Presentación 9

Beatriz Leal Riesco
Fernando González García

Artículos

Reflexión sobre la dimensión espectral de las películas africanas: o cómo los cines africanos piensan de otra manera en sus públicos 19
Mahomed Bamba

Del *Home Video* al Nuevo Nollywood: la poderosa industria audiovisual en Nigeria 41
Alejandra Val Cubero

De grandes a pequeñas pantallas. Nuevas narrativas africanas de entretenimiento 57
Alexie Tcheuyap

Cineastas afrodescendientes del siglo XXI, entre diáspora, transnacionalismo y post-racialidad 77
Leonardo De Francheschi

Libros

Curating Africa in the Age of Film Festivals 113
Lindiwe Dovey
Minerva Campos

The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization 117
Mary Harrod, Mariana Liz and Alissa Timoshkina (Eds.)
Lidia Merás

Images et animation. Le cinéma d'animation en Afrique Centrale. Introduction au cinéma d'animation en République Démocratique du Congo, au Rwanda et au Burundi 121
Guido Convents
Laura Montero Plata

- Nationalist African Cinema: Legacy and Transformations***
Sada Niang 125
 Beatriz Marín García
- Postnationalist African Cinemas***
Alexie Tcheuyap 129
 Fernando González García
- Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974***
Mariano Mestman (Dir) 133
 Olivier Hadouchi
- Critical Approaches to African Cinema Discourse***
Nwachukwu Frank Ukadike (Ed.) 137
 Beatriz Leal Riesco
- Contemporary Cinema of Africa and The Diaspora***
Anjali Prahbu 141
 Beatriz Leal Riesco
- El cine y la transición política en España (1975-1982)***
Manuel Palacio (Ed.) 145
- Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia***
Manuel Palacio (Ed.)
 Alicia Alted Vigil

DVD

- Lo mejor de Alain Robbe-Grillet*** 149
 Manuel Vidal Estévez
- Del trazo al píxel. Un recorrido por la animación española*** 152
 Raúl González Monaj
- Le cave est piegé*** 157
 Pablo Cepero
- La carretera del infierno*** 161
 Carmen Guiralt Gomar

Editorial 7

Presentation 9

Beatriz Leal Riesco
Fernando González García

Articles

**Reflection On the Spectatorial Dimension of African Films:
Or How African Cinemas Think About Their Public Differently** 19
Mahomed Bamba

**From the Home Video to the New Nollywood: The Powerful
Audiovisual Industry in Nigeria** 41
Alejandra Val Cubero

**From Big to Small Screens.
New African Narratives of Entertainment** 57
Alexie Tcheuyap

**Filmmakers of African descent in the XXI century, between
diaspora, transnationalism and post-raciality** 77
Leonardo De Francheschi

Books

Curating Africa in the Age of Film Festivals
Lindiwe Dovey 113
Minerva Campos

*The Europeanness of European Cinema. Identity,
Meaning, Globalization*
Mary Harrod, Mariana Liz and Alissa Timoshkina (Eds.) 117
Lidia Merás

*Images and Animation. The Animation Cinema in Central
Africa. Introduction to African Cinema in the Democratic
Republic of Congo, Rwanda and Burundi*
Guido Convents 121
Laura Montero Plata

Nationalist African Cinema: Legacy and Transformations

Sada Niang 125

Beatriz Marín García

Postnationalist African Cinemas

Alexie Tcheuyap 129

Fernando González García

General Condition of Third Cinema. Montreal's Documents, 1974

Mariano Mestman (Dir) 133

Olivier Hadouchi

Critical Approaches to African Cinema Discourse

Nwachukwu Frank Ukadike (Ed.) 137

Beatriz Leal Riesco

Contemporary Cinema of Africa and The Diaspora

Anjali Prahbu 141

Beatriz Leal Riesco

Film and Political Transition in Spain (1975-1982)

Manuel Palacio (Ed.) 145

Images of Change. Audiovisual Media in Transitions

to Democracy

Manuel Palacio (Ed.)

Alicia Alted Vigil

DVD

Best of Alain Robbe-Grillet 149

Manuel Vidal Estévez

From Stroke to Pixel. A Tour Through Spanish Animation 152

Raúl González Monaj

Le cave est piegé 157

Pablo Cepero

Hell's Highway 161

Carmen Guiralt Gomar

Secuencias. Revista de historia del cine cambia de etapa. El presente número supone el paso del formato en papel al formato electrónico. Las razones que nos llevan al cambio tienen que ver con la manera en cómo se ha conformado el universo académico actual, incluyendo, claro está, el ámbito de los estudios cinematográficos. Sin duda, el entorno digital es, a día de hoy, el espacio de circulación fundamental para la producción científica, y las revistas académicas se han ido incorporando al mismo hasta convertirlo en, prácticamente, su lugar natural. *Secuencias* siempre ha sido consciente de este proceso. A ello respondió el crecimiento paulatino de nuestra presencia en la red, primero mediante nuestra página web y más adelante con nuestra presencia en las redes sociales. Tuvo especial relevancia nuestra incorporación hace cinco años al repositorio electrónico institucional de la UAM, Biblos-e Archivo, en el que puede encontrarse el histórico de la revista. Ahora, *Secuencias* da un paso definitivo en su integración digital al sumarse al Portal de Revistas Electrónicas de la UAM, la iniciativa de la Universidad Autónoma de Madrid para reunir e impulsar a sus principales revistas científicas *on line*. Nos sumamos así al camino emprendido por la mayoría de las publicaciones periódicas de nuestro ámbito tanto en el contexto nacional como en el internacional. Buscamos compartir con ellas los canales por los que hoy circula buena parte del conocimiento contemporáneo y aumentar la difusión que nos haga sumar nuevos lectores. No solo a ellos, sino también a todos los que nos han seguido durante nuestra andadura impresa y que, con todo nuestro agradecimiento, han hecho posible que lleguemos hasta aquí, les queremos citar en el nuevo espacio en abierto para seguir encontrándose con *Secuencias*:

<https://revistas.uam.es/secuencias>

Muchas gracias a todos.

Secuencias en la red:

Secuencias. Revista de historia del cine:

<https://revistas.uam.es/secuencias>

Histórico de *Secuencias* en el Biblos-e Archivo:

<https://repositorio.uam.es/>

Web de *Secuencias. Revista de historia del cine:*



<http://revistasecuencias.tumblr.com/>

Secuencias en Facebook:



www.facebook.com/Secuencias-Revista-de-historia-del-cine-234460016577998/

Secuencias en Twitter:



<https://twitter.com/revsecuencias>

CINE ESTUDIO CBA

MARQUÉS DE CASA RIERA, 2

www.circulobellasartes.com

CINE

PROXIMAMENTE

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 Africal 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.

ARTÍCULOS

REFLEXIÓN SOBRE LA DIMENSIÓN ESPECTATORIAL DE LAS PELÍCULAS AFRICANAS: O CÓMO LOS CINES AFRICANOS PIENSAN DE OTRA MANERA EN SUS PÚBLICOS¹

Reflection About the Spectatorial Dimension of African Films: or How African Cinemas Think of Their Public Otherwise

MAHOMED BAMBA^a

Universidad Federal de Bahía

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41.001>

RESUMEN

Este artículo investiga la construcción textual del espectador en varias películas africanas. Un espectador que aparece inscrito «en filigrana» a través de los gestos enunciativos y estrategias paratextuales de cineastas que siguen la lógica poética del cine de autor. Es a través del análisis de estas estrategias estilísticas y narrativas, de los recursos simbólicos utilizados, de las huellas metadiscursivas presentes en los textos, como se puede averiguar, más allá de las intenciones expresadas por los propios cineastas, o de los resultados en taquilla, en qué medida los autores han pensado o no en los públicos africanos, y si se dirigen exclusivamente a ellos.

Palabras clave: relato, sistema textual, paratexto, espectador implícito, semiopragmática, *griot*, cine de autor.

ABSTRACT

This article explores the textual construction of the spectator in various African films. A spectator that seems to be registered as a 'watermark' through the expository gestures and paratextual strategies of filmmakers that follow the poetic logic of auteur cinema. It is through the analysis of these stylistic and narrative strategies, of the symbolic resources used, and of the metadiscursive traces present in the texts, that the extent to which the authors have taken into consideration the African audience, and whether or not they are aiming exclusively at them, can be explored - even in terms beyond those directly expressed by the filmmakers themselves.

Keywords: story, textual system, paratext, implicit spectator, semio-pragmatics, *griot*, auteur cinema

[a] MAHOMED BAMBA, nacido en Costa de Marfil, ha fallecido inesperadamente durante la elaboración de este monográfico. Enseñaba en la Facultad de Comunicación de la Universidad Federal de Bahía (Brasil). Como investigador, estaba especializado en Historia de los cines africanos y las diásporas, Teorías de la Recepción, Cine e identidades plurales, Teorías del cine transnacional, y Semiología y narratología fílmicas. Fue editor, junto a Alessandra Meleiro de *Filmes da África e da Diáspora. Objetos de discursos* (EDUFBA: 2012). Acaba de publicarse póstumamente su libro *O Legível e o Visível no Cinema: O Signo Escrito na Construção e na Leitura Fílmicas* (Appris, 2015).

Introducción

«Solo el cine popular se toma a los espectadores africanos en serio y, por lo tanto, representa el futuro del lenguaje cinematográfico en África. Paradójicamente, a pesar de que estas películas todavía no disfrutan de los espectadores que se merecen, constituyen el verdadero comienzo del cine africano para los africanos»¹

Como en el caso de otras cinematografías del *world cinema*, la cuestión del público siempre ha estado presente en los debates y estudios críticos sobre los cines africanos. Tras los antropólogos e historiadores que se cuestionaron muy pronto las relaciones simbólicas entre las poblaciones africanas y la imagen fílmica en general, son ahora los propios cineastas africanos los que han hecho de los «públicos africanos» el objeto de sus preocupaciones². A diferencia de una película de ficción por ejemplo, un documental africano puede mostrar su intención de ir al encuentro «físico» del público que consume el cine en África. Es a esta búsqueda a la que se lanza Jean-Marie Teno en *Lieux Saints* (2009). Son las mujeres, los hombres y los niños en su relación con el arte y el cine lo que parece interesar al autor. Son por tanto, los espectadores cinematográficos africanos de los cineclubs los que se expresan en este documental de Teno. Los aísla en los lugares que ocupan, es decir en dichos cineclubs, pero también explora su universo, intentando comprender su imaginario, así como sus modos de consumo y apropiación de películas y de productos audiovisuales en un mundo que se dice globalizado. Pero desde un punto de vista más teórico y siguiendo una perspectiva pragmática, la cuestión del «público» en los cines africanos puede plantearse en términos de «sujeto espectador» y de implicación espectacular en la economía narrativa de la ficción. En otras palabras, sería una forma de buscar las huellas de la recepción en el texto fílmico, de abordar la cuestión del espectador a partir de los gestos enunciativos propios de cada película (tomada individualmente) o de una categoría de películas (que forma un sistema textual particular dentro del vasto campo de los cines africanos). Estos son los pasos que me propongo seguir en este artículo.

Las películas africanas (como toda película), además de intentar dar una representación realista y, en ocasiones crítica de África y de sus culturas, también hacen vivir al espectador una experiencia discursiva y narrativa: todo está urdido para atraer la atención perceptiva sobre la trama de la historia narrada, pero también sobre la estructura del relato. Es por lo tanto, a través de la experiencia de la enunciación, como también podemos encontrar los rastros y las figuras del espectador de forma implícita en las películas africanas. Algunos cineastas africanos, siguiendo la lógica de la poética del cine moderno o del cine de autor, van todavía más lejos: inscriben implícitamente su intención de «significar» de otro modo la presencia del espectador en su trabajo de puesta en escena, mediante guiños, alusiones a otras películas, con miradas (in)directas y con referencias metafílmicas. En estas películas de autor se crea un efecto de espejo que vuelve a llevar al espectador implícito a la imagen de los otros espec-

[1] Manthia Diawara, *African Film: New Forms of Aesthetic and Politics* (Munich/Berlin, Prestel Verlag, 2010), p. 145.

[2] Aunque es verdad que algunos cineastas africanos han sido acusados con razón o sin ella de hacer «películas de y para festivales», paradójicamente los críticos de cine no cesan de hacer del didactismo uno de los rasgos de las primeras películas africanas. El mismo Ousmane Sembène anunciaba, por ejemplo, en una emisión de televisión, su deseo de ver todas sus películas dobladas a varias lenguas africanas, con el fin de que llegaran al mayor número posible de espectadores en cada rincón de ese continente.

tadores vistos en la pantalla. No es pues el espectador empírico de carne y hueso³ el que me interesa. Tampoco es el público real que ha ido a ver una película africana en una sala de cine o en un festival mi objeto de estudio. Mi intención concierne, ante todo, al espectador de la película africana según me permiten construirlo por inferencia y por deducción el texto y el paratexto filmicos. Es pues, por las brechas de la enunciación y de la reflexividad cinematográficas por las que avanzaré para interrogar a las relaciones semióticas, metafóricas y simbólicas de los cines africanos con el espectador y los públicos implícitos, virtuales e hipotéticos. Es por los entresijos, por los pliegues, por la autorreferencialidad del texto narrativo filmico en sí y también por el paratexto (comentario, mensaje, prólogo, dedicatoria en los créditos de la película) por donde quisiera abordar las cuestiones ligadas a la recepción, a los modos de lectura y a los tipos de espectadorialidad previstos por algunas películas africanas contemporáneas.

Como sabemos, toda película (de ficción o documental) se refiere a su espectador, le asigna un lugar⁴ en el orden de la representación y del relato. O simplemente la película narrativa reclama la cooperación⁵ del espectador, de forma visible o sutil. Incluso si la interpelación⁶ al espectador es un proceso visible dentro de un conjunto de figuras (que la pragmática y la teoría de la enunciación ya han definido) comunes a todo el funcionamiento del lenguaje cinematográfico, en las películas africanas⁷, sin embargo, este proceso tiende a tomar otro aspecto en el interior del edificio de la representación (que permanece fuertemente construida sobre la opacidad del discurso filmico, por un lado y sobre el naturalismo cuasi documental, por el otro).

Por otra parte, el estudio de la espectadorialidad que me propongo hacer en este artículo parte de dos constataciones que han acabado por imponerse como lugares comunes en las obras críticas sobre la cinematografía africana. La idea según la cual las películas africanas no llegan a su público supone, en primer lugar, que dichas películas se dirigen sobre todo a un tipo de espectador, el «espectador africano» (que habría que educar y sensibilizar a través de las imágenes y los relatos sobre África). Aunque es cierto que toda cinematografía nacional se dirige, entre otros, a un público local, me parece más aconsejable abordar esta cuestión desde el origen, es decir, a través de las estrategias narrativas que desarrolla cada película o sistema filmico. En otras palabras, se puede examinar de otra forma la manera en la que la cinematografía africana piensa —o no— en sus espectadores, y no simplemente desde el punto de vista de una cierta intencionalidad de los cineastas.

Por otra parte, el estudio de la espectadorialidad desde una perspectiva pragmática puede chocar con una vieja problemática (o desconfianza) de origen epistemológico, a saber, si es posible o no aplicar ciertos procedimientos teórico—analíticos a las películas africanas. Por mi parte, me opongo a la idea de que las herramientas teóricas (que han sido avaladas en el estudio de una cinematografía supuestamente occidental) no sean extrapolables al estudio de la cinematografía africana. No hay que olvidar que también las películas

[3] Con el que, por otra parte, un cineasta africano podría intercambiar algunas palabras durante un debate, por ejemplo, en un festival.

[4] Mientras que Christian Metz ve en las huellas de este proceso textual una dimensión constitutiva de lo que él llama «enunciación impersonal» (1991), Francesco Casetti, los interpreta al contrario, como formas de interpelación y de mirada directa al espectador (1998).

[5] Pienso, sobre todo, en la noción de «cooperación» en el acto de lectura según ha sido desarrollada por Umberto Eco y otros teóricos de la semiótica de la lectura y de la interpretación a través de las categorías de «lector modelo» y «lector implícito». Umberto Eco, *Lector in fabula: le rôle du lecteur, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris, Grasset, 1985).

[6] Aunque Casetti haga una distinción entre «interpelación» y «mirada» en la película, utilizaré aquí estas dos nociones como sinónimas.

[7] Me refiero, por supuesto, a un cierto «cine de autor» africano.

africanas se construyen a través de los códigos del lenguaje cinematográfico, (que encontramos en cualquier película⁸). Por lo tanto, las películas realizadas por cineastas africanos no deberían diferir en lo relativo al alcance heurístico de estas herramientas. Todo estudio de la espectadorialidad (desde una perspectiva contextualista) se dirige por un lado a desvelar las lógicas internas del texto fílmico y por otro lado a describir las determinaciones que pesan sobre la lectura de la película en el espacio de su recepción. La elección del enfoque pragmático⁹ para hablar sobre la dimensión espectadorial de ciertas películas africanas se justifica por la voluntad de restringir este estudio al único contexto de las películas o categorías fílmicas, y de describir las figuras del espectador a través de una estructura enunciativa así como de las marcas metadiscursivas.

Examinaré por lo tanto ciertas películas a partir de este principio y a partir de mi propia experiencia como espectador. No se tratará de un análisis fílmico estrictamente hablando sino más bien de un estudio descriptivo de algunos segmentos y escenas fílmicos que me llevarán a poder discernir mejor la implicación espectadorial implícita en ellas. Empezaré por lo tanto por un pequeño corpus de películas africanas elegidas aleatoriamente (aunque no se trata en absoluto de películas rutinarias, como se verá más adelante) para, por una parte justificar mi tesis sobre la espectadorialidad en ciertas obras, y por otra parte, para examinar las formas peculiares que el modo de funcionamiento discursivo y pragmático del lenguaje cinematográfico adopta en la cinematografía africana. Para ello comenzaré por suponer dentro de la misma un vasto conjunto discursivo constituido por lo que hoy en día llamamos cine africano de autor¹⁰. En esta cinematografía de la opacidad en la que vemos todo sin ver nada, que nos interpela tanto por la forma discursiva como por el contenido narrativo, las figuras del enunciadador-espectador se distinguen entre líneas. Es también por la apropiación de ciertos géneros y códigos narrativos africanos que ciertos cineastas de ese continente construyen un relato fílmico que llega tanto al espectador africano como al espectador occidental. Me centraré en particular en las películas de autor cuyo relato está claramente estructurado sobre la base de la retórica del *griot*¹¹: las películas en las que el *griot* aparece como un personaje narrador (en posición intra o extradiegética). Por el uso de este recurso, estas películas forman ya un sistema textual singular¹². La incorporación del relato del *griot* al relato fílmico se presenta como un código extracineamatográfico, tanto en el plano de la construcción enunciativa como en el plano de la recepción¹³. Como consecuencia, este sistema textual singular que llamaré de ahora en adelante «película griótica»¹⁴, presenta en el plano formal estrategias narrativas y enunciativas particulares que presuponen un modo de impli-

[8] ¿No es este acaso el principio fundador de la semiótica? A este respecto C. Metz recuerda que el análisis semiológico (narratológico y enunciativo) consiste sobre todo en preguntarse cómo una película es comprendida por el espectador (y no solamente cómo se construye).

[9] Según el enfoque pragmático del cine que ha sido formalizado por los desvíos de la teoría de la enunciaci3n fílmica en los escritos de Metz (1991), Odin (2000), Casetti (1990) y Bettetini (1996).

[10] Aunque reconozco el carácter un tanto vago y genérico de esta expresi3n, interpreto aqu3 el cine de autor como una forma y una categor3a fílmica (en oposici3n con el cine llamado «popular o para el gran p3blico») y cuya existencia deriva tanto de elecciones est3ticas (por parte de los autores-cineastas) como de la percepci3n de las obras (en el espacio de la recepci3n cr3tica).

[11] *N. del T.*: el t3rmino «griot» es un africanismo de la lengua francesa que designa al narrador de historias en 3frica occidental. Se podr3a traducir por bardo, trovador o cuenta-cuentos en castellano; pero dejaremos *griot* en el texto ya que refleja las connotaciones africanas de esta figura.

[12] Por lo menos en las cinematograf3as del 3frica negra franc3fona y occidental.

[13] Preciso que no es la cuesti3n de la oralidad relativa a la figura del *griot* en la cinematograf3a africana lo que me interesa (este tema ya ha sido objeto de numerosos estudios), sino m3s bien las preguntas de orden te3rico ligadas a la recepci3n y a la lectura de las pel3culas donde la figura y el relato de este «contador de historias» crean un nivel de enunciaci3n adicional.

[14] Concibo la «pel3cula gri3tica» no como un g3nero fílmico, sino m3s bien como un sistema textual singular fundado en el predominio de un c3digo narrativo extracineamatogr3fico.

cación del espectador y de anclaje cultural específicos. Por último, examinaré brevemente otros modos de interpelación pragmática y de construcción discursiva del sujeto espectador en las películas que entran dentro de la categoría de «cine africano de autor».

Los modos de construcción del espectador en dos «películas grióticas»: *Keita! L'héritage du griot* y *Djeli, Contes d'aujourd'hui*

La figura del espectador se percibe en la elección estética y retórica de ciertas películas africanas de poner claramente en escena al *griot*-narrador¹⁵. En ciertos casos, el discurso del *griot* se dirige siempre a un auditorio copresente en la o las escenas de la película donde aparece. De esta forma el espectador puede ver al *griot* cantando o declamando su texto. El espectador comparte con los personajes de la película la misma experiencia al escuchar el texto oral del *griot*. Entre la imagen de este auditorio en la diégesis y el espectador de la película se crea una relación de espejo, ya que ambos ocupan una relación de escucha en relación con el discurso y el relato del *griot*. Llamaré espectador-auditor al sujeto espectador que puedo inferir de estas películas grióticas. Por otra parte, vale la pena recordar que el relator griótico de las películas africanas no se dirige necesariamente a un público cinematográfico ordinario, más bien al contrario; por su complejidad hace intervenir a una figura de espectador cómplice, el cual, además de seguir la trama narrativa, presta una atención particular al juego formal que opera en el plano enunciativo. La voz y la imagen del *griot* con la que comienza el relato filmico añaden un nuevo nivel discursivo que hace que el espectador escuche y vea a un narrador (extra)diegético que le canta y le cuenta una historia en palabras y que la película pone en imágenes. Es a partir de los intersticios de esta imbricación narrativa y enunciativa desde donde me gustaría comentar dos películas que, en mi opinión, constituyen los dos mejores ejemplos de la elección estética y retórica del *griot* en la construcción de un modo espectadorial particular: *Keita! L'héritage du griot* (Dani Kouyaté, 1995) y *Djeli, Contes d'aujourd'hui* (Kramo Lanciné Fadika, 1981).

Si *Keita! L'héritage du griot* y *Djeli* son ejemplos perfectos de lo que podemos llamar películas grióticas es porque hacen del relato oral la base de su estructura narrativa. La figura del *griot* aparece como el



Dani Kouyaté.

[15] Existe una corriente de la cinematografía del África negra que tiende a acercar la enunciaci3n de la representaci3n cinematogr3fica a la de la literatura oral, a la tradici3n del cuento. Michel Serceau, «Le cin3ma d'Afrique francophone face au mod3le occidental: la ran9on du refus» (*IRIS, Revue de th3orie de l'image et du son*, n^o 18, dossier: Nouveaux discours du cin3ma africain. 1995), p. 45.

hilo conductor del relato filmico y, por lo tanto, la descripción de su régimen espectadorial y de su dimensión pragmática es inseparable de la de su aparato enunciativo. Estas dos películas están construidas según el principio de la intertextualidad y de la intermedialidad, pero también como experiencias estéticas para el espectador; así, además de traducir y de poner en imágenes un cuento o una leyenda / fábula africanas, estas películas transportan al espectador al campo del mito y de la cosmogonía de ciertos grupos étnicos africanos. El espectador vive una doble experiencia en el plano narrativo y en el simbólico. De ahí la riqueza de la experiencia de recepción de la película griótica tanto en el plano afectivo como en el cognitivo.

Fábula, leyenda y ficción en *Keita! L'héritage du griot*

Al adaptar el mito de Soundiata al cine, el cineasta Dani Kouyaté era consciente de que se dirigía a la vez a un público africano y a un espectador no africano, y que los dos podrían vivir plenamente esta experiencia. Para transponer esta epopeya a una película, se utiliza al *griot* como una estrategia discursiva que interpela o llega a un espectador conocedor de la tradición oral africana y en particular, que hace descubrir esta historia del destino de un niño prodigio a un público más amplio. Puede que esta epopeya o fábula sea conocida de antemano por los espectadores que la hayan leído en la literatura africana¹⁶. Con este conocimiento previo, se puede suponer que los espectadores-lectores viven una segunda experiencia de la historia de Soundiata al ver la película *Keita! L'héritage du griot* (por la transposición del contenido narrativo de los *griots* a la novela africana y de la novela a la película). Esto mismo es válido también para un espectador africano al que su abuelo o su abuela le hubieran contado oralmente el relato de Soundiata.



Cartel de *Keita! L'héritage du griot* (Dani Kouyaté, 1994).

Entre fábula y leyenda

Pasaré directamente a la descripción de la secuencia que me interesa para este análisis. Desde los primeros planos de la película, la imagen del *griot* Djeliba aparece en pantalla. El espectador lo ve tumbado en una hamaca. Un ligero movimiento lateral de la cámara nos lo muestra progresivamente de

[16] Djibril Tamsir Niane, *Soundjata, ou l'épopée mandingue* (Paris, Présence Africaine, 1971).

pies a cabeza. Djeliba está inmerso en un sueño. Cuenta una historia (voz en off) que tiene tono de fábula y se remonta a tiempos inmemoriales; el mundo sale del caos:

Las tinieblas y la oscuridad del «antes de la vida» se disipaban. Wagadu era el escenario de la primera reunión de todas las criaturas del universo. En aquel tiempo, nadie mandaba a los hombres. Un hombre, Maghan Kon Fatta, se levantó y habló a los otros. El mundo no puede continuar como hasta ahora sin guía. ¡Yo quiero ser vuestro rey! ¿Estáis de acuerdo? –¡Konate!– Inmediatamente Maghan Kon Fatta tomó el nombre de Konate. Y se proclamó rey de los Mandé.

Este pequeño cuento (o fábula) en off es el arranque del relato fílmico. Es lo que pone en movimiento el resto del relato. Es también un nivel de enunciación acentuado por planos panorámicos de acantilados, de *travellings* verticales sobre un termitero. Dado que *Keita! L'héritage du griot*, se construye de acuerdo a la lógica del mito y la fábula, el film permite al espectador (en el proceso de la lectura o del análisis) construir un sujeto enunciador irreal. Es esta instancia de discurso la que hace que la película funcione como una fábula cinematográfica y también como una epopeya (incluso si no recoge todos los ingredientes del género épico como ha sido consagrado en el cine de Hollywood). Este enunciador es el *griot*. Así como Djeliba es el personaje principal, el *griot* es el que empieza y otorga el punto de partida a la historia. Su voz en off se escucha desde los primeros minutos de la película. Después *Keita!* pone en escena a un niño pequeño en el papel de ayudante del *griot*. La película hace que la fascinación del espectador sea la misma que la del niño, que es el primer destinatario y oyente del mito y de la fábula que narra el *griot*. Pero el deseo del niño de escuchar más sobre la historia de su antepasado puede ser interpretado como una metáfora del deseo de ficción y de fábula¹⁷ por parte del espectador.

[17] Entiendo aquí por fábula su significado literal en los estudios literarios: es decir, una historia imaginaria, generalmente en verso, que tiene como objetivo ilustrar una moraleja. En el ámbito del cine, Jacques Rancière nos da una definición más filosófica, más compleja y densa de la fábula cinematográfica, hasta el punto de extender su gama semántica y su aplicación a casi todas las películas (en las cuales habría una especie de «fábula discordante») y la propia teoría cinematográfica. Para Rancière, el cine es el arte de la fábula por excelencia, porque es un arte mixto, un arte con el que se puede hacer otra fábula ...

[18] Roger Odin, «La question du public: approche sémiopragmatique» (*Réseaux*, vol. 18, No 99, 2000), p. 59.

El deseo de fábula y de ficción

Al seguir la voz del *griot*-narrador, el espectador y el niño adoptan, cada uno en su espacio respectivo de recepción, un modo de lectura «fabulizante», actitud que, según Roger Odin, consiste en ver una película para extraer la moraleja del relato que propone¹⁸. La voz de Djeliba sumerge al niño y al espectador en las profundidades de un pasado imaginario. En efecto, una vez llegados a la ciudad y a una familia, el *griot* decide contarle a Mabo, el niño de la pareja, la historia de su genealogía y el origen de su apellido ilustre. A partir de este momento, se instala una relación de amistad y de complicidad entre el niño y el *griot* (que hace oficio de *griot* de la familia). Por la figura del destinatario, se puede decir que la leyenda de Soundiata en la película toma la forma de un cuento para niños. Como todo niño africano escolarizado

en la ciudad, Mabo hace de sus libros su pasatiempo favorito. Pero a medida que comienza a deleitarse con el relato del *griot*, Mabo deja poco a poco de lado las novelas en beneficio de esta otra forma de relato. Djelibida es el responsable de este cambio de gustos, ya que además de ser el depositario de un «relato que puede durar toda la vida», actúa como un libro viviente. En una escena de la película, vemos a la madre de Mabo quejándose y pidiendo al *griot* que detenga su relato. Este último le responde: «Hija mía, no es mi culpa.



Sotigui Kouyaté en *Keita! L'héritage du griot* (Dani Kouyaté, 1994).

Esta historia es como el viento, no puede pararse». Como buen *griot* que es, Djelibida utiliza a la perfección todos los artificios de la narración de un cuento. Un cuento sin fin. Como decía Camara Laye (en su definición de la función del *griot*), el *griot*-narrador, a diferencia del historiador, no tiene más que un solo compromiso o deber; el compromiso con el lenguaje, el discurso: el de bien narrar y contar la leyenda y los cuentos de la tradición oral a aquel que le escucha. Se le juzga más por su capacidad de fabular que por su deber de contar la realidad de los hechos. Para Camara Laye, el «maestro de la palabra», es el creador de un orden discursivo en el que el valor estético del relato importa más que la veracidad del contenido narrativo¹⁹. El *griot* por lo tanto es un gran fabulador, un hacedor de fábulas. En *Keita!* es esta capacidad de fabular la que se destaca. El personaje del niño es copartícipe, de cierta forma, en la enunciación y la gestación de la historia de Soundiata (ya que es a menudo por su insistencia por lo que el *griot* es llevado a continuar su relato). Nosotros espectadores, ¿no compartimos también en el fondo la ignorancia de Mabo en la película *Keita! L'héritage du griot*? ¿No es acaso el espectador tradicional el que es convocado y al que se dirige la película, a través del deseo de fábula de Mabo y del relato sin fin del *griot*? Es decir, un espectador ávido de historias bien contadas y mil veces repetidas y reiteradas. En suma, un espectador de ficción.

Así pues, se puede aplicar a *Keita!* el modo de lectura fabulizante. Varios aspectos de la película permiten suponer que tal lectura es plausible. Después de todo, el espectador experimenta una fábula narrada en la ficción. Así, la primera secuencia de la película tiene el valor de una unidad discursiva y un operador narrativo que señala el principio de la ficción (y no solamente el principio de la película). Hasta se puede dividir esta secuencia inaugural de la ficción en dos grandes partes: la primera parte cuando el presentador-*griot* empieza su relato después de haber recibido la misión en sueños. La segunda se refiere al momento en el que el espectador lo ve prepararse para el viaje; se despide de su mujer para ir a la ciudad. Es sobre la base de estas dos partes que el espectador

[19] Camara Laye, *Le Maître de la Parole: Kouma Lafôlo Kouma* (Paris, Plon, 1978), p. 21.

diegetiza, en el sentido en que ve perfilarse un mundo sobre las imágenes figurativas. Este proceso de diegetización en *Keita!* se acompaña también de una impresión de realidad debido a las imágenes casi documentales de la vida en este pequeño pueblo de donde parte el *griot*. La película invita así al espectador a entrar en dos mundos africanos: el del campo y el de la ciudad; con todos los elementos descriptivos visuales y sonoros necesarios para la diegetización y la construcción de estos dos espacios africanos cargados de las características de la tradición y de la modernidad.

El efecto ficción, por otra parte, procede del encadenamiento de las acciones y de la partida del personaje del *griot* de un lugar A hacia un lugar B, así como del objetivo de este movimiento. Interviene aquí un cambio espacio-temporal. Como un héroe al que se le acaba de dar una misión, el *griot* se lanza hacia la ciudad con un objetivo (o un objeto) a realizar: el de transmitir la historia de Soundiata a uno de sus descendientes. Según esta lógica de la construcción narrativa de ficción clásica, hasta podemos avanzar la hipótesis de que ni el público occidental, ni el espectador africano tendrán la impresión de ver una película etnográfica o un documental sobre la tradición oral mandé. Ya que es el efecto ficción el que prevalece al final.

En lo que se refiere a la construcción del punto de vista de la historia, estamos prácticamente en el régimen de la focalización interna, ya que a lo largo de la película el espectador comparte la misma mirada, la misma sensibilidad y el mismo punto de escucha que el personaje de Mabo. La identificación espectacular con el discurso del *griot* y con la opinión de Mabo se obtiene gracias a la utilización estratégica de los códigos del relato construido en cajas chinas (un relato insertado en otro; una historia en la historia) y gracias a la importancia funcional y a la recurrencia de la figura del *flash back*. Con todos estos métodos, la película consigue que el espectador se adhiera a la configuración ficcional que está tomando forma.

Sin embargo, es necesario recordar que el conocimiento que el espectador tiene de los hechos y la responsabilidad del relato griótico (tal como acabo de describirlos) siguen estando bajo el control del meganarrador, es decir, otra instancia del discurso desde donde es posible construir un enunciador real (algunos dirán las instancias responsables de la creación de la película, entre las cuales se encuentra naturalmente el autor-cineasta, él mismo hijo del *griot*). El discurso de Djeliba forma un subrelato dentro del complejo enunciativo global. De manera parsimoniosa, la película deja al relato del *griot* desarrollarse por pequeñas etapas, casi por pequeños episodios. Lo que supone que Mabo quiera más y vuelva a pedir. *Keita!* es así una experiencia fílmica y narrativa en la cual el discurso del *griot*, aun manteniendo un lugar importante, funciona sobre todo como una estrategia enunciativa, poética e incluso retórica que se dirige sobre todo al espectador. Por esta razón la mayoría de los análisis de esta película subrayan este aspecto formal y narratológico. Valerie Thiers-Thiam, por ejemplo, que realizó un estudio denso sobre el lugar del mito del *griot*-narrador en la literatura y la cinematografía africanas, ve en la

película de Dani Kouyate una tendencia de los cineastas a apropiarse el mito del *griot*-narrador y a transformarlo en icono del cine africano²⁰, ya que gracias a la manipulación de las voces narrativas, las figuras y las misiones del cineasta y el *griot* terminan por confundirse y asimilarse²¹. A fin de cuentas, el cineasta y el *griot* son ambos los recolectores, guardianes y testigos de las tradiciones orales y ancestrales. Para Joseph Paré, la película *Keïta!* participa de una «estética de la recuperación»²², es decir, de un proceso de cita en el que el cineasta utiliza la estética africana tradicional (cuya materia prima es la oralidad) para construir el relato fílmico.

El espectador ante dos historias en un mismo relato fílmico: *Djeli, Contes d'aujourd'hui*

Las modalidades de utilización estratégicas y retóricas de la figura del *griot*-narrador, así como sus efectos pragmáticos en la construcción de la espectacularidad pueden observarse en otras películas africanas y a otros niveles del tejido narrativo. Al igual que en *Keïta!*, *Djeli* es una película que ofrece al espectador un cuento griótico. Como tal, se construye según la lógica de la incorporación del relato del *griot* en el relato fílmico, es decir, al nivel de la narración verbal y oral que se desarrolla dentro del complejo audiovisual. La película hace de la actuación, de la voz y del canto del *griot* su punto de partida. Por tanto, la importancia de la apertura de *Djeli* así como su paratexto (los títulos de crédito del final) en la instauración de la estructura enunciativa, en la constitución del régimen ficticio y en la comprensión global de la película (por el espectador) merecen algunos comentarios.



Cartel de *Djeli, conte d'aujourd'hui* (Kramo-Lanciné Fadika, 1981).

Los primeros planos de apertura de la película introducen al espectador en la residencia de una familia donde se ve a un *griot* sentado en el suelo. La escena tiene lugar en el salón. Enfrente del *griot*, los miembros de la familia están instalados cómodamente en un sofá y escuchan su canto y la historia que les relata. En *Djeli*, el *griot* sirve también de enlace entre el pasado y el presente. Al parecer, se trata de una familia de clase media que vive de manera moderna y recurre al *griot* para que les rememore una parte de su historia familiar y personal (eso, el espectador solo lo sabrá al final de la película). En este principio de la película, el

[20] Valérie Thiers-Thiam. *A chacun son griot: le mythe du griot narrateur dans la littérature et le cinéma de l'Afrique de l'Ouest* (Paris: L'Harmattan, 2004).

[21] «El *griot* es lo que hago y el papel del cineasta en la sociedad. Es una palabra *wolof* que significa más que ser un simple contador de historias: el *griot* es un mensajero de su tiempo, un visionario y el creador del futuro» Djibril Diop Mambety, cineasta senegalés, en una entrevista con June Giavanni, en *African conversations*, British Films Institute/ScreenGriots, 1995. Citado por Olivier Barlet, *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question* (Paris, L'Harmattan, 1996). p. 180.

[22] Joseph Paré, «*Keïta! L'héritage du griot: l'esthétique de la parole au service de l'image*» (*Cinémas*, vol.11, n° 1, automne 2000), pp. 45-59.

espectador solo ve al *griot* como a un personaje que narra una historia a una audiencia limitada y en un marco privado (como en el modo privado de recepción fílmica). En realidad, los hechos contados por el *griot* constituyen el contenido narrativo de la película. Y el espectador no tardará en darse cuenta.

En efecto, después de esta breve secuencia de apertura, el relato del *griot* y la película proyectan al espectador hacia un pasado lejano. Se pasa rápidamente de la escena del salón de la pareja a una escena entre los arbustos de la sabana: el espectador ve a dos hombres que caminan extenuados y muertos de hambre. No hablan. Se sientan bajo un árbol. Uno de los personajes ofrece su carne al otro, sellando así simbólicamente una suerte de pacto de sangre y carne entre dos líneas familiares. Los descendientes de estos dos personajes están desde ahora marcados por una especie de pacto o deuda simbólica. Esta escena cantada y relatada por el *griot* también es puesta en imágenes. Es casi un segmento aislado que se inserta al principio de la película, pero primordial para la posterior comprensión de la historia principal²³. Constituye una suerte de preludio a la trama principal del film. El espectador recibe, por lo tanto, esta primera historia, dentro de la disposición general de la película, como una explicación suplementaria en su ejercicio de lectura del relato. Como se puede ver, esta información se le da por medio del canto, el relato oral y la imagen. Así pues, este segmento-preludio funciona también como una puerta de entrada del espectador en la ficción de *Djeli*.

La entrada del espectador en la ficción de Djeli, mediante el relato del griot-narrador

La trama principal se refiere a la historia de amor entre dos jóvenes que luchan contra el peso de las tradiciones y de las prohibiciones que les impiden casarse, ya que pertenecen a familias y a castas diferentes. Pero por el mecanismo del relato, el espectador no pondrá en relación el desenlace de esta historia con el cuento del *griot* hasta el final de la película. La película exige del espectador que este se acuerde de la pequeña historia del pacto de sangre y carne para completar el final de la película que parece quedar abierto. Por la misma sutileza enunciativa, la película solo permite al espectador hacer esta conexión al final. En efecto, la película se vuelve a cerrar sobre la misma secuencia de apertura (es un segmento que se repite dos veces) en la que se ve a la pareja y al *griot* en el salón. Pero, esta vez, el espectador ve y oye al *griot* que acaba su historia con una moraleja. Por un ligero movimiento de cámara, la película revela la presencia de un niño que está con la pareja, dejando entender que los dos personajes hicieron frente a las prohibiciones de la tradición y pudieron vivir su amor. En realidad, el *griot* les está contando una parte de su propia historia. En los créditos del final, como para hacer una referencia clara al sustrato oral y griótico de la estructura enunciativa, el realizador rinde homenaje a un *griot* moderno cuyo canto y música han servido de banda sonora original de la película, con estas palabras: «La música [*douga*] de Kouyate Sori Kandia se eligió

[23] Recordemos que *Djeli* trata sobre la historia de amor y matrimonio imposible de dos jóvenes estudiantes marfileños Fanta y Karamoko. La primera pertenece a una familia que, según las prohibiciones de casta de los mandinga, no puede casarse con Karamoko porque este es hijo de *griot*. Para señalar bien su tema sobre el conflicto entre tradición y modernidad, el cineasta Kramo-Lanciné Fadika desarrolla la trama narrativa en dos espacios diferentes, pasando de la ciudad al campo.

para rendir homenaje al artista por su obra de rehabilitación de la música y la cultura africanas». A través de esta información lacónica, la película construye una dedicatoria al *griot*, que se lee también como un mensaje a su espectador. Como bien decía Genette, toda dedicatoria que parte de los márgenes del texto, del espacio del paratexto, se refiere tanto a la obra en sí, como al destinatario de la dedicatoria y, por supuesto, al espectador que la lee y la experimenta. El efecto de la dedicatoria de *Djeli* hace una autorreferencia meta-discursiva a la película y define así los contornos de su dimensión pragmática, a la vez que otorga una información al espectador, a todos sus espectadores.



Fotograma de *Djeli, conte d'aujourd'hui* (Kramo-Lanciné Fadika, 1981).

El tipo de espectador que puedo inferir de *Keita!* y de *Djeli* pasa por una descripción del personaje del *griot*-narrador (en posición intradiegética y extradiegética), guardián vivo de los mitos, de las leyendas y de la tradición oral. Desde el principio de la película, el espectador se da cuenta de que es el *griot* el que desempeña el papel de narrador explícito. Sin embargo, a diferencia de *Keita!*, el narrador-*griot* de *Djeli* se limita a empezar la historia y es dejado inmediatamente de lado. Solo reaparece al final de la película, en la escena final. El auditorio del *griot* en las dos películas trasciende los límites de los personajes que se ponen en escena para escuchar su historia. *Keita!* y *Djeli* se ofrecen a un público cinematográfico universal, haciendo al mismo tiempo conocer a este público la leyenda que los *griots* africanos tienen que transmitir. Este público no es obligatoriamente africano; no es tampoco una entidad que deba medirse por el número de entradas de las salas de cine o por las cifras de caja. Las dos películas ponen el relato del *griot* en imágenes y sonido. Por lo tanto lo conservan y lo dirigen a espectadores virtuales (sujetos de discurso que las propias películas construyen) y que pueden disponer de este relato oral el tiempo de un pase en una sala de cine, en un aula, en un cineclub, etc. La transposición del arte de narrar del *griot* al cine se fundamenta por lo tanto en una poética en el sentido aristotélico del término. Independientemente de los aspectos idiosincrásicos de las fábulas o de las leyendas de los *griots* puestas en escena en una película africana, estas se dirigen a un amplio auditorio, su objetivo es ante todo el gran público, más allá del público africano.

La construcción del espectador en el cine africano de autor

Al igual que en las películas grióticas, otras películas de autor africanas presentan en su estructura enunciativa métodos de construcción espectral. Siguiendo el estudio de los efectos de los gestos enunciativos y de las estrategias

[24] Según la lógica de la semio-pragmática, Roger Odin nos recuerda que es el analista el que debe construir por inferencia los modos de lectura previstos en la película (y que pueden eventualmente corresponder o no a los modos de lectura realmente puestos en marcha por el espectador en el espacio de la recepción).

[25] La noción misma de «espectador africano» (dirigida y construida por el cine africano) está también presente en el estudio narratológico que Manthia Diawara propone para las películas populares africanas y especialmente las producciones en vídeo de Nollywood (por oposición a un supuesto espectador cinéfilo occidental objetivo de las películas de autor africanas que solo son vistas en los festivales): «Solo el cine popular se toma a los espectadores africanos en serio y, por lo tanto, representa el futuro del lenguaje cinematográfico en África. Paradójicamente, a pesar de que estas películas todavía no disfrutaban de los espectadores que se merecen, constituyen el verdadero comienzo del cine africano para los africanos. Los directores que podemos incluir en esta categoría, lejos de asumir que el cine es solo una actividad intelectual que alcanza su perfección y legitimidad a través de su inclusión en festivales europeos, creen que el cine debe ser sobre todo apreciado por sus propios espectadores; y el cine africano, también, por los espectadores africanos. Los espectadores africanos, que han visto películas durante los últimos cien años, ahora necesitan verse a sí mismos en la pantalla» Manthia Diawara, *African Film: New Forms of Aesthetic and Politics* (Munich/Berlin, Prestel Verlag, 2010), p. 145.

[26] André Gardies, *Cinéma d'Afrique noire Francophone: l'espace miroir* (Paris, L'Harmattan, 1989), p. 16.

[27] André Gardies, *Cinéma d'Afrique noire Francophone: l'espace miroir* (Paris, L'Harmattan, 1989), p. 161.

[28] Utilizo metapeliícula según el significado de este término en la teoría de la enunciación cinematográfica. Ver también la definición de metapeliícula en los trabajos de poética cinematográfica de Marc Cerisuelo *Hollywood à l'écran: Essai de poétique historique des films: l'exemple des métafilms américains* (Paris, Presse de la Sorbonne-Nouvelle, 2000).

de interpelación, podemos decir que toda película africana se dirige a y prevé ante todo un sujeto enunciatario, es decir, un espectador textual y abstracto al que se le asigna un lugar y un recorrido²⁴. Recordemos, sin embargo, que la hipótesis de un «espectador africano» (construido por la cinematografía africana) condujo a otros estudios espectatoriales incluyendo una perspectiva narratológica. Por ejemplo, es desde el lado del dispositivo escenográfico, del juego de identificaciones, de la construcción textual y enunciativa que André Gardies postula la figura del «espectador africano»²⁵ (por oposición al espectador occidental). Según Gardies, lo que caracteriza a la implicación espectatorial en un gran número de películas de cine negro-africano (CNA), es el anclaje del mundo de la ficción dentro del espacio cultural del espectador. Al jugar constantemente con la similitud entre el mundo de la ficción (la diégesis) y el mundo profílmico, Gardies observa que algunos cineastas del CNA exploran en sus películas la función especular y establecen una disposición textual y una economía narrativa en las cuales se crea un «espacio-espejo». Entre las películas africanas de los años setenta y ochenta y sus espectadores se crea por lo tanto una relación singular que hace del destinatario el socio privilegiado:

Al favorecer el proceso de identificación, al jugar sobre las modalidades de enunciación y de focalización, [el cine negro africano] inscribe al espectador en un espacio de comunicación encargado de hacer de aquel un sujeto no ya «omni perceptor», sino un sujeto que todo lo ve y es omnisciente²⁶.

Este sujeto enunciatario así construido por la película africana supone también «un espectador que se definiría por un conocimiento cultural específico (...)»²⁷. Por lo tanto, el cine negro africano, así como su narrador-enunciador, «localiza» a su espectador modelo africano en una especie de «espacio-espejo» asignándole al mismo tiempo un lugar, invitándolo a entrar en un mundo ficticio dotado de un saber implícito. Para Gardies, podríamos imaginar y reconstituir (por inferencia), en la perspectiva de una semiótica de la recepción la figura del enunciatario (espectador) de las películas africanas por el examen de lo discursivo explícito e implícito a propósito de los códigos culturales de referencia.

En las películas africanas más contemporáneas, asistimos a otras experiencias de construcción discursiva del espectador que merecen algunos comentarios. Son películas que se construyen según la lógica del cine de autor, es decir, presentando un rigor desde el punto de vista de la puesta en escena, pero cuya dimensión comunicativa y pragmática es visible en los rastros de la enunciación, en las marcas de la metapeliícula²⁸ (que interpelan y se dirigen al sujeto

enunciatario). No se trata ya de postular solamente «el espectador africano» a partir del examen de las configuraciones metafílmicas, autoreflexivas y de los paratextos de estas películas, sino más bien de ver la figura de un espectador modelo e implícito (un espectador construido y previsto por el texto fílmico). La película *Les saignantes* (Jean-Pierre Bekolo, 2005) nos ofrece un ejemplo perfecto de la implicación espectadorial por el comentario verbal escrito. A primera vista, el montaje



Fotograma de *Les saignantes* (Jean Pierre Bekolo, 2005).

complejo y el tratamiento narrativo poco ortodoxo de esta película la vuelve poco accesible al gran público. Sin embargo, *Les saignantes* construye su dimensión comunicativa por medio del paratexto que aparece en la estructura de la película en forma de intertítulos. A menudo el comentario de algunas de estas menciones escritas (que encuadran las partes principales del relato) desbordan el contenido referencial de las escenas para referirse a la propia película: «¿Cómo hacer una película de amor allí donde el amor es imposible?», «¿cómo hacer una película policíaca en un país donde no se puede investigar?». O este otro intertítulo que puede leerse como un llamamiento directo dirigido al sujeto enunciatario receptor: «¿Cómo ver una película como esta y no hacer nada después?». Estos pequeños carteles tienen una función metadiscursiva²⁹ en la medida en que producen un segundo discurso en *Les saignantes*. Por otra parte, aunque asumiendo la etiqueta de género para hablar de algunas de sus películas (*Les saignantes* es una película híbrida que puede ser definida como una película de terror, una película de amor o una película policíaca), Jean-Pierre Bekolo defiende también una idea de cine personal³⁰ e independiente (por lo tanto un cine de autor). En consecuencia, no duda en trastocar los códigos y las normas narrativas que regulan los géneros fílmicos y el cine clásico. Sin embargo, *Les saignantes* tiene en cuenta a su espectador construyéndolo al mismo tiempo como receptor de un discurso en el que lo verbal contribuye a reforzar la dimensión pragmática. En *Bamako* de Abderrahmane Sissako (2006), por ejemplo, encontramos el mismo principio metadiscursivo en el recurso a la figura de la metapelícula: a través de un segmento separado del orden sintagmático del relato, la película desafía abiertamente a su espectador.

La secuencia *western* de *Bamako*: un guiño al espectador

Ya sabemos que *Bamako*, no es una película para el gran público. Es una película exigente en su forma. Y como tal, apuesta por romper con la transparencia del relato clásico. Juega con la paciencia del espectador³¹, comenzando por la

[29] Para Christian Metz, el espectador es el objetivo primero de todo intertítulo o comentario insertado en la película.

[30] «Las películas clásicas te pueden enseñar cómo contar historias con un principio, un desarrollo y un final, y cómo desarrollar una trama continua, con un punto de inflexión y unas peripecias. Eso fue lo que aprendimos en la escuela de cine y a través de nuestros años de formación. Personalmente, tengo mis reservas acerca de la aceptación de estas estructuras y siempre las pongo en duda para ver si, al final, en su núcleo central, me han aportado algo». Manthia Diawara, *African Film: New Forms of Aesthetic and Politics* (Munich/Berlin, Prestel Verlag, 2010), p. 206.

[31] Tuve la oportunidad de asistir al estreno de *Bamako* en una gran sala de espectáculos con ocasión del Festival Internacional de Cine en Salvador de Bahía, Brasil. Un cuarto de los espectadores se habían ido de la sala a los treinta minutos de empezar la película.



Danny Glover en la secuencia western «Death in Timbuktu» de la película *Bamako* (Abderrahmane Sissako, 2006)

[32] Si los espectadores tienen buena memoria, se acordarán de las escenas de conversaciones entre los agricultores-ganaderos de un pueblo senegalés sentados bajo el baobab en el documental *Kaddu Beykat/Lettre Paysanne* de Safi Faye, 1975. Uno de los temas de su conversación versaba sobre los efectos del monocultivo, de la política agrícola del gobierno.

[33] Umberto Eco, *Lector in fabula: le rôle du lecteur, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris/Grasset, 1985).

[34] El segmento autónomo (en la formalización teórica de la gran sintagmática) se define como «una parte de la película y no una parte de una parte de la película» Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Vol. I. (Paris, Klincksieck, 1975), p. 125.

[35] A propósito de las relaciones de los segmentos autónomos con el resto de la película, Metz recordaba precisamente que la autonomía no es independiente en la medida en que cada uno de los segmentos solo adquiere su significado definitivo en función de la película en su conjunto (la película es considerada como «sintagma máximo» del cine). Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Vol. I. (Paris, Klincksieck, 1975), p. 125.

forma en la que se construye el espacio discursivo. La articulación de los turnos de palabra (y por lo tanto de niveles de enunciación) en este tribunal improvisado en un patio comunitario (tribunal penal), recuerda el modelo de enjuiciamiento o de conversación bajo el árbol de la palabra³² en algunas tradiciones africanas. Este modelo discursivo trasladado a una película (películas de juicios) dificulta la construcción de un enunciador o de un punto de vista único (como en las películas que se ajustan a un relato clásico). Este método hace que la lectura filmica sea difícil para el espectador ordinario. Al tomar esta decisión, la película construye y convoca a otro tipo de espectador. Un espectador cómplice que podríamos asimilar al espectador modelo³³.

Pero como no pretendo inferir el espectador de *Bamako* del análisis global de la película, me contentaré aquí con la descripción de un segmento autónomo³⁴ (correspondiente a una escena completa, con una unidad de sentido) que no deja a ningún espectador indiferente al visionado de la película. Aparece como salido de la nada en mitad del film y parece que el relato queda suspendido. En esta escena, que dura sus seis buenos minutos, vemos personajes vestidos de vaqueros con revólveres. Se respetan todos los códigos de vestimenta, cromáticos, de iluminación y topográficos propios al género del *western*. Sin embargo, el espacio (la diégesis) de esta corta película es un pueblo de la África subsahariana en Mali, en donde los habitantes son abatidos fríamente por los vaqueros como en un juego de tiro con arco.

Es un segmento que incomoda al espectador, pero que no está desprovisto de sentido. Mantiene una relación extraña con el resto de la película. A pesar de su autonomía³⁵ en la economía narrativa de *Bamako*, este segmento no es completamente independiente de la película como conjunto. A la pregunta de



Fotograma de «Death in Timbuktu» en *Bamako* (Abderrahmane Sissako,, 2006)

cuál era el vínculo entre la escena de *spaghetti western* y el resto de la película, Sissako respondía, en una entrevista que el sentido era alegórico. Pero más allá de la connotación de esta secuencia separada del resto de la historia, lo que me interesa aquí es su funcionamiento como fragmento filmico insertado en la estructura enunciativa global de la película. En otras palabras, ¿qué modo de lectura y a qué tipo de espectador convoca este segmento aislado dentro de *Bamako*?

De esta transposición de una escena de película de vaqueros a un decorado africano surge un efecto de reflexividad en forma de alusión al cine de género. Se trata efectivamente de una película dentro de la película dirigida a un público intradiegetico. Este fragmento de *Bamako* forma una unidad discursiva plena, con un principio, una parte central y un final. Es casi un cortometraje³⁶ que tiene sus propios títulos de crédito de apertura: «Present... Danny Glover; Elia Suleiman; Zeka Laplaine...» y sus títulos de crédito al final donde el espectador puede leer el título en inglés «*Death in Timbuktu*». Los nombres están escritos en letras y caracteres tipográficos que recuerdan el estilo caligráfico de los *westerns*. La secuencia se le presenta al espectador de la película tras un pequeño problema técnico durante un telediario (se ve a un grupo de personas apiñadas delante de un pequeño televisor). Los jóvenes telespectadores parecen adorar la película; el espectador los ve reír. Se crea un efecto de espejo entre los personajes telespectadores de la secuencia y el espectador de *Bamako*. Hay pues un guiño al espectador que se reconoce así como destinatario de esta secuencia filmica.

Los *cowboys* malos son también personajes conocidos en el mundo del cine (actores y cineastas). Todo cinéfilo conoce sus nombres y sus caras. El propio Abderrahmane Sissako aparece como personaje en la escena. Recordemos de paso que la irrupción del cineasta en sus propias películas se convirtió en

[36] Otros cineastas como Woody Allen o Almodóvar nos han acostumbrado a este juego de referencias metafílmico. Ver también el estudio de Marc Cerisuelo sobre los casos de metapelículas en el cine de Hollywood, desde la perspectiva que se llama de poética histórica. Marc Cerisuelo. *Hollywood à l'écran: Essai de poétique historique des métafilms américains* (Paris, Presse de la Sorbonne-Nouvelle, 2000)

una especie de seña de identidad de su obra, hasta el punto de originar numerosos análisis referentes a la autorepresentación o la autobiografía en sus películas. Por mi parte, prefiero considerar esta presencia como una figura de la metalepsis³⁷ de autor (irrupción del cineasta en la representación fílmica) según la definición de Genette, a causa, en particular, de los efectos producidos en el plano de la recepción. ¿No se refleja acaso la imagen del propio autor en su obra y en el espectador que la ve, la reconoce y la interpreta como tal? La lectura autobiográfica se deriva tanto del protocolo de producción como de los conocimientos que se movilizan en el ámbito de la recepción y de la lectura. Es sobre todo el espectador que conoce y reconoce a Sissako en esta breve secuencia el que la leerá desde una perspectiva autobiográfica.

Es pues a través de este guiño que *Bamako* solicita y asigna un lugar a su espectador. La metalepsis del autor así como el segmento aislado toman aquí valor de fuertes señales de la enunciación: rasgan la tela de la transparencia del discurso fílmico y dejan surgir un excedente de información que va más allá del contenido narrativo. Este excedente de información se refiere a la película como un texto con sus instancias de discurso. Estos dos fuertes signos de enunciación confieren, por otra parte, una dimensión pragmática al discurso de la película *Bamako* y hacen que se abra sobre su exterior, sobre su contexto, funcionando al mismo tiempo como una forma de interpelación directa y de guiño al espectador. Con su segmento aislado (en medio de la estructura de la película), *Bamako* solicita a la vez una participación emocional y activa por parte de su espectador. Esta tensión toma incluso la forma de una solicitud de adhesión a una complicidad entre cinéfilos que se comprenden entre sí. Aquí, es el enunciador principal de película (el cineasta) el que hace referencia a su propia cinefilia³⁸, transmitiendo su afición por los *westerns* a un espectador implícito capaz de entenderlo en este sentido.

[37] Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction* (Paris: Seuil, coll. «poétique», 2004).

[38] Como sucede a menudo con el cineasta Quentin Tarantino, por ejemplo. Además de visitar de forma lúdica el *western* o la *blaxploitation*, Tarantino afirma así su gusto por estos géneros un poco en desuso.

[39] Para Christian Metz, la figura de la película dentro de la película (que puede presentarse bajo varias formas) revela más claramente la complejidad del trabajo de enunciación en ciertos films. *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film* (Paris, Méridiens Klincksieck, 1991), p. 94.

Imágenes de la sala de cine, los espectadores y el cineclub: *Abouna y Moi et mon Blanc*

Recordemos que hay más películas de autor africanas que están marcadas por rastros de enunciación metafílmica y de interpelaciones al espectador. Es el caso, por ejemplo, de *Abouna* (Mahamat-Saleh Haroun, 2002), cuando la pantalla de cine se convierte en el lugar de encuentro entre dos niños y el padre a quien habían buscado desesperadamente por toda la ciudad de Djamena ¿Sueño, delirio o realidad? Una cosa es cierta y es que en esta escena, ya antológica de la cinematografía africana, el espectador de *Abouna* esta confrontado a su vez a un juego de espejos al mirar a estos dos niños espectadores de otra película (la película dentro de la película³⁹). Mediante la manipulación por la enunciación, la *mise en abyme* cobra todo su sentido. Aquí hay probablemente un sentido casi psicoanalítico de la imagen soñada del padre que se confunde con el deseo de ficción que, en un primer momento, llevó a los niños a la sala



Fotograma de *Abouna* (Mahamat-Saleh Haroun, 2002).

de cine, antes de que uno de ellos descubra de repente la figura del padre. Van a intentar en vano extraer al padre de la banda-imagen de la película. Pero esta secuencia fílmica también se puede leer como una referencia metalingüística directa al cine, a la sala de cine como lugar institucional de recepción fílmica por excelencia (salas que tienden, desgraciadamente a desaparecer para siempre del paisaje urbano africano). En *Bye Bye Africa* (1999), una película anterior de Mahamat-Saleh Haroun, esta referencia directa al cine se convierte en el tema principal y en una verdadera reflexión sobre el sentido mismo de «hacer el cine» en un país en guerra y desprovisto de toda infraestructura de producción. *Bye Bye Africa* ofrece por lo tanto a su espectador un ensayo sobre el cine.

Encontramos el mismo proceso de redirigir al espectador a la imagen de otros espectadores de cine en *Moi et mon Blanc* (Pierre Yameogo, 2003). A diferencia de *Abouna*, *Moi et mon Blanc* enfrenta a su espectador a un grupo de jóvenes espectadores que no están en la sala de cine, sino en el exterior. Uno de ellos desempeña el papel de narrador al explicar la película a los otros que le escuchan. Como un narrador-*griot*, sus palabras se hacen imágenes. La escena es irreal y cómica, ya que tiene lugar cerca de una sala de cine y nos podemos preguntar por qué los espectadores-oyentes no entran para ver la película con sus propios ojos. La reseña de *Moi et mon Blanc* presenta la película como una comedia dramática y una película de aventuras. Aunque las cuestiones de la alteridad cultural y las miradas invertidas entre Francia y África sean la base temática de la película, el tono es ligero. Se trata por lo tanto de una película popular, una película de género dirigida al gran público. Una película que se dirige al espectador normal y corriente que se quiere divertir. *Moi et mon Blanc* parece por momentos una película de aficionados,



Cartel de *Moi et mon blanc* (S. Pierre Yameogo, 2003).

sobre todo a causa de la actuación de sus protagonistas, que lo tiene todo para desagradar a un espectador cinéfilo adepto al rigor en el trabajo de escritura y en la puesta en escena. Sin embargo, la película de Pierre Yameogo demuestra una sutil manera de construir sus figuras de enunciación metafílica: aunque es verdad que no vemos a sus espectadores en una sala de cine (sino fuera con el charlatán), sí que el director elogia a través de su película lo que podemos llamar el lugar alternativo de recepción de películas en África: el cineclub. En efecto, en la última escena de *Moi et mon Blanc* el espectador ve a un grupo de niños y adolescentes agrupados alrededor de

un televisor y un magnetoscopio. Asisten, entre risas y aplausos, a una película de vaqueros. La última escena de la película nos deja ver y oír un divertido debate entre dos niños de este cineclub que provoca la sonrisa o la risa en todo espectador.

La interpelación directa al espectador a través del paratexto⁴⁰ de los títulos de crédito.

Como acabamos de ver, las referencias al espectador son numerosas en la cinematografía africana. En la ficción, las imágenes de espectadores se convierten en estrategias para la construcción del esquema narrativo y enunciativo. Pero otras películas africanas prefieren dirigirse directamente al espectador por métodos de interpelación en el paratexto filmico, es decir, desde los títulos de crédito de principio o de final de la película. En *Djeli*, por ejemplo la palabra «Habana» (en lengua malinké) sustituye a las tradicionales letras de «FIN». Como si el enunciadador o el autor supusieran que la película había sido vista por un público africano que comprende el sentido de esta palabra. Pero es también una manera de señalar el anclaje cultural y lingüístico de la película. El pequeño texto explicativo que aparece en el prólogo en los títulos de crédito del principio de *Sarraouina* (Med Hondo, 1986) es también una especie de mensaje dirigido a un espectador africano y no africano, al que se le sitúa en el contexto histórico y colonial de la historia de *Sarraouina* (la película es una adaptación de una obra literaria). Se le prepara, así, para adentrarse en este drama épico y bélico en el que se mezclan la voluntad de reconstitución histórica y la venganza sobre la historia. La palabra final en los títulos de crédito de *Teza*

[40] Entiendo aquí paratexto tal y como ha sido definido por Gérard Genette en sus dos libros *Seuils* (Paris, Seuil, 2002) y *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1992) y más tarde aplicado al campo del cine.

(Haile Gerima, 2008) toma, al contrario, la forma de una dedicatoria: «Esta película está dedicada: a mi madre Mulu Basiliou y mi hermana Elsa Gerima. A todas las personas de raza negra que han sido golpeadas y asesinadas solo por ser negras; y a un sinnúmero de jóvenes etíopes que fueron asesinados por atreverse a traer un cambio sincero a Etiopía.». Con estas pocas palabras, *Teza* se dirige a un público específico: los espectadores etíopes, africanos, negros americanos y los espectadores de las diásporas que se reconocen respectivamente en la dedicatoria del final de la película. Como vemos, los títulos de crédito de todas estas películas africanas (y muchas más) forman fragmentos de un metadiscursio (hablan de la película), pero a través de estos fragmentos el enunciador cineasta se dirige directamente y sin artificios retóricos a un espectador que es a la vez implícito e hipotético.

Conclusión

Si los estudios narratológicos de cine hablan de la universalidad de los relatos, es por un lado, porque parten de la hipótesis de que todo espectador está dotado de una habilidad o de una intuición particular que le permite descifrar todo texto narrativo. El relato, como lo definía bien Barthes⁴¹, comienza por la historia de la humanidad (al menos, tal y como cada pueblo la concibe, la construye y la cuenta a sus miembros). Así, todos los grupos humanos tienen sus propios relatos. Pero con frecuencia estos relatos también se construyen, se comparten y se aprecian con otros seres humanos pertenecientes a culturas diferentes. Las películas africanas comparten, a su manera, esta característica. En lo referente a los enfoques pragmáticos del cine, parten de la idea de que toda película «se hace para ser vista» señalando así de una forma u otra la presencia del sujeto al que se dirige⁴². La dimensión espectadorial se revela, entre otras cosas, por una serie de rastros de enunciación. Es, por lo tanto, en la confluencia de estos dos enfoques sobre la «comunicación cinematográfica» (que toma forma bajo el relato en la ficción) donde me he situado para examinar los métodos de inscripción de las figuras del espectador implícito en la estructura enunciativa de algunas películas africanas. En líneas generales, lo que he propuesto en este artículo, consiste en desplazar la pregunta de los públicos de la cinematografía africana al terreno teórico de la recepción cinematográfica. Como hemos visto, tal planteamiento teórico exige inevitablemente la construcción de la instancia espectadorial dentro de las propias películas.

Por una parte, al seguir la estética de la recuperación y la apropiación del discurso del *griot* por cineastas africanos, he intentado problematizar el tipo de implicación espectadorial que se observa en la categoría fílmica de lo que he llamado «película griótica» (en el seno de un cierto tipo de cine de autor africano). Esta utilización del *griot* convoca, pues, entre los públicos africanos y no africanos, posturas y modos de lectura fílmicos particulares que solo pode-

[41] Roland Barthes (org.), *Análise estrutural da narrativa* (Petrópolis, RJ: Vozes, 2008).

[42] Francesco Casetti. *D'un regard l'autre: le film et son spectateur* (Lyon, Presses Universitaires, 1990), p. 12.

mos delimitar y examinar a través del texto cinematográfico, desde una perspectiva textual y semiopragmática. Ante una película griótica, podríamos incluso inferir otros modos de lectura además de la ficcionalización y la fabulización. Pienso por ejemplo, en el modo estético que deliberadamente he omitido mencionar aquí. El espectador puede hacer intervenir al modo estético en la medida en que puede observar una película griótica desde el punto de vista de la combinación de la imagen fílmica con el canto y la actuación musical del *griot*, por ejemplo. Algunos espectadores cinéfilos o un teórico de los cines africanos podrán practicar este modo de lectura. Pienso, por ejemplo, en el cortometraje de Ousmane Sembène *Niaye* (1964), en el cual un *griot* cuenta las consecuencias del embarazo de una joven en una comunidad de Senegal. Lo que capta la atención del espectador es que los comentarios del *griot* intervienen en voz en off y que esta voz es completada por la de una mujer. Las dos voces (masculina y femenina) se relevan en el relato de esta historia. Algunos espectadores se darán cuenta de este juego de entrecruzamiento de voces en esta pequeña película griótica y movilizarán un modo de lectura estética de la misma. Aunque mi análisis se ha centrado en las películas grióticas, hemos visto que existen otras películas africanas, en el registro de la ficción, que constituyen casos interesantes que merecen también ser estudiados. Por otra parte, en cuanto a la reflexividad que observamos en el discurso de películas como *Les saignantes* y *Bamako*, podemos suponer que hacen alusión a rasgos del cine moderno. En efecto, si existe una tendencia en el cine moderno⁴³ en el ámbito de la cinematografía africana, esta puede verse en las películas de autor, en la negación de los códigos normales de la construcción narrativa. En definitiva, esta dimensión metadiscursiva termina por significar una forma de implicación espectral sutil, ya que el espectador ve en este redoblamiento del discurso un guiño. En ese caso, las configuraciones metafílmicas que puntúan el tejido enunciativo (así como las interpelaciones directas en los títulos de crédito y en el paratexto) valen como interpelaciones directas e indirectas al sujeto enunciatario-espectador.

En resumen, los regímenes espectatoriales desplegados en las películas africanas que he examinado aquí tienen en común el deseo de dirigirse a un espectador hipotético (si consideramos la cuestión desde el punto de vista del espacio de la recepción, este espectador puede ser africano u occidental, cinéfilo, de la diáspora, etc.) por medio de pequeñas estrategias de interpelación y alusión. Siguiendo esta lógica de lectura, se podría concluir que existe una preocupación por el público en la cinematografía africana; se puede inferir tal preocupación teniendo en cuenta el proceso de transformación del público en sujeto espectador del texto fílmico. Es el análisis textual y contextual el que nos permite medir todo el alcance pragmático, y simbólico de tal postulado.

[43] Un cine moderno que prefiera la opacidad a la transparencia del discurso del relato.

Traducción del francés: **María Valenzuela**

BIBLIOGRAFÍA

- BARLET, Olivier. *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question* (Paris, L'Harmattan, 1996).
- BARTHES, Roland (org.) *Análise estrutural da narrativa* (Petrópolis, RJ: Vozes, 2008)
- BETTETINI, Gianfranco. *La conversación audiovisual* (Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1996)
- CASETTI, Francesco. *D'un regard l'autre, le film et son spectateur* (Lyon, Presses Universitaires, 1990)
- CERISUELO, Marc. *Hollywood à l'écran: Essai de poétique historique des films: l'exemple des métafilms américains* (Paris, Presse de la Sorbonne-Nouvelle, 2000)
- DIAWARA, Manthia. *African Film: New Forms of Aesthetic and Politics* (Munich/Berlin, Prestel Verlag, 2010)
- DIOP, Cheikh Anta. *Nations nègres et culture* (Paris, Présence Africaine, 1954)
- ECO, Umberto. *Lector in fábula: le rôle du lecteur, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris, Grasset, 1985)
- GARDIES, André. *Cinéma d'Afrique noire Francophone: l'espace miroir* (Paris, L'Harmattan, 1989)
- GAUDREULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica* (Brasília, UNB, 2009)
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1992)
- , *Seuils* (Paris, Seuil, 2002)
- , *Métalepse. De la figure à la fiction* (Paris, Seuil, coll. «poétique», 2004)
- LAYE, Camara. *Le Maître de la Parole: Kouma Lafôlo Kouma* (Paris, Plon, 1978)
- METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Tome I. (Paris, Klincksieck, 1975)
- , *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film* (Paris, Méridiens Klincksieck, 1991)
- ODIN, Roger. «La question du public: approche sémio-pragmatique» (*Réseaux*, vol. 18, No 99, 2000).
- PARÉ, Joseph, «Keïta! L'héritage du griot: l'esthétique de la parole au service de l'image» (*Cinémas*, vol.11, n° 1, automne 2000), p. 45-59.
- SERCEAU, Michel. «Le cinéma d'Afrique francophone face au modèle occidental: la rancœur du refus» (*IRIS, Revue de théorie de l'image et du son*, n° 18, dossier: Nouveaux discours du cinéma africain. 1995), p. 39-45.
- THIERS-THIAM, Valérie. *À chacun son griot: le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma de l'Afrique de l'Ouest* (Paris, L'Harmattan, 2004).

DEL *HOME VIDEO* AL NUEVO NOLLYWOOD: LA PODEROSA INDUSTRIA AUDIOVISUAL EN NIGERIA

From the Home Video to the New Nollywood: The Powerful Audiovisual Industry in Nigeria

ALEJANDRA VAL CUBERO^a

Universidad Carlos III de Madrid

DOI:<http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41.002>

RESUMEN

El *home video* de Nigeria tuvo su nacimiento en un contexto de crisis económica, política y social; se desarrolló sin ninguna ayuda estatal, con unos medios técnicos muy básicos, grabando historias cotidianas que han abierto la puerta a una nueva filmografía que en sus inicios dio la espalda a la clásica manera de contar y de producir historias en occidente. En la actualidad la fuerte atracción que el vídeo ha despertado entre la diáspora nigeriana está dando lugar a nuevas realizaciones filmicas que rompen con los videos clásicos de los noventa, planteando numerosos interrogantes relativos a la diversidad audiovisual en un contexto de cambio nacional y transnacional.

Palabras clave: Nigeria, cine, *home video*, Nollywood, Transnational Cinema.

ABSTRACT

The home video in Nigeria is born in a context of economic and social crisis and was developed without any governmental assistance, with very basic technical resources and filming everyday-life stories that opened the door to a new filmography that initially turned away from the traditional Western trend. At present, the strong attraction that the video has aroused within the Nigerian diaspora is leading to new productions that break with the classic videos of the nineties, raising many questions regarding visual diversity in a context of national and transnational change.

Keywords: Nigeria, Cinema, home video, Nollywood, Transnational Cinema.

[a] ALEJANDRA VAL CUBERO (Madrid, 1959) es profesora en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, en la Universidad Carlos III de Madrid. Especialista en cines de la India y Medio Oriente, ha publicado recientemente el libro sobre la realizadora bengalí Aparna Sen (Eila, 2015). En la actualidad se encuentra en Dubai realizando una investigación postdoctoral en la American University Dubai sobre el cine en los Emiratos Árabes.

Introducción

El objetivo de este artículo es tratar de aproximarnos a la importancia que el *home video* ha tenido y tiene como medio de apropiación visual en Nigeria, y la manera en que su éxito ha creado una industria cultural en pleno desarrollo, conocida en la actualidad como *Nollywood*. Para aproximarnos al cine nigeriano actual hemos creído conveniente describir la manera en la que el cine llegó a Nigeria, cuáles fueron las primeras películas que se exhibieron, de qué manera tras la independencia en los sesenta surge un grupo de cineastas comprometidos social y políticamente, formados en su mayoría en el extranjero, y cómo a finales de los ochenta y principios de los noventa una nueva ola de directores comienza a realizar vídeos de gran éxito entre el público, realizaciones que conviven en la actualidad con un tipo de cine más comercial, más cuidado estéticamente, con más medios y destinado principalmente a la diáspora nigeriana en concreto y africana en general.

Pensamos que este breve recorrido histórico y genealógico es clave para observar los momentos de cambio, transformaciones y conflictos que tuvo y está teniendo el *home video* en Nigeria, un campo cinematográfico muy criticado desde diferentes tribunas por el tipo de temática que trata y su peculiar manera de producción, distribución y consumo. Sin embargo, estas narraciones son un golpe al fenómeno colonial y a un cierto gusto occidental de lo que debe ser el cine, y por ello son obras que no pueden ser desdeñadas en la cultura nigeriana, africana y en el nuevo cine transnacional. El intelectual y escritor keniata Nguagiwa Thiong'o destacó con el concepto de «descolonización mental» la importancia de hacer cine para consumo nacional porque la verdadera colonización se había realizado a través de la cultura y de las imágenes que los otros habían hecho y seguían haciendo de los africanos¹. Debido a unas condiciones sociales, políticas, económicas y culturales determinadas, el *home video* permitió dar la espalda a las creaciones procedentes de Europa y principalmente de Estados Unidos, o como señalara el especialista en cultura africana y colonialismo Chukwuma Okoye supuso una estrategia exitosa al construir un marco soberano a pesar de la imposición cultural y económica de occidente².

La larga historia del cine en Nigeria: usos y prácticas coloniales

El cine llegó a África a finales del siglo XIX con el intento, por parte de los colonizadores, de instruir y de propagar las ideas coloniales. En Nigeria la primera proyección tuvo lugar en Lagos en agosto de 1903 de la mano del guineano Balboa de Barcelona³. Dos décadas más tarde, en 1929, se creó en Inglaterra *The Commission on Educational and Cultural Films*, que publicó un informe en el que recomendaba el uso del cine como medio de instrucción tanto en las islas británicas como en las colonias. Siguiendo estas directrices, ese mismo año

[1] Brendon Nicholls, *Nguagiwa Thiong'o's, Gender, and the Ethics of Postcolonial Reading* (Surrey, Ashgate Publishing Company, 2010).

[2] Chukwuma Okoye, «Looking at Ourselves in Our Mirror: Agency, Counter Discourse and the Nigerian Video Film» (*Film International*, vol. 5, nº 4, 2007), pp. 20-29.

[3] Onyero Mgbajume, «Film in Nigeria: Development, Problems and Promise» (*African Council on Communication Education*, nº 21), 1989.

aparece el *Bantu Educational Kinema Experiment* (BEKE), gestionado por el *International Missionary Council* y financiado por la *Carnegie Corporation* y otras empresas relacionadas con la extracción de minas en Rhodesia como *The Roan Antelope*, *Rhokana* o *Mufulira*⁴. En el mismo periodo y con intereses similares surgió en el Reino Unido *The Colonial Film Unit (CFU)* para promover la creación de películas en las colonias⁵.

Pero antes de que se pusieran en marcha estas instituciones, los británicos residentes en Nigeria ya habían comenzado a filmar sus propias obras. En 1926 el doctor A. R. Paterson del *Kenya Department of Medical and Sanitary Service* realizó un película en 16 mm sobre un parásito intestinal, el anquilosoma⁶. Y en 1929 gracias a una beca del *Colonial Development Fund* William Sellers filmó más de quince películas para el *Nigerian Health Service* sobre temas relacionados con la salud que se pudieron ver en las principales ciudades nigerianas.

Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial *The Colonial Film Unit* (CFU) instauró una nueva estrategia exhibiendo documentales sobre la vida y las costumbres británicas como *Mr. English at Home* (1940) y *An African in London* (1940). La primera mostraba el día de una familia inglesa (levantarse, lavarse, desayunar, vestirse e ir al trabajo) y la segunda contaba la historia de un nigeriano en Londres, una sutil declaración de intereses al insinuar que los colonos eran miembros de pleno derecho del *British Empire*. El CFU capitaneado por William Sellers rodó más de veinte títulos en el periodo de posguerra sobre temas relativos a la salud en diferentes localidades de Nigeria: *Fight TB in the Home* (1946), *Weaving in Togoland* (1946), *Good Business* (1947), *Towards True Democracy* (1947), *Better Pottery* (1948) y *Village Development* (1948), entre otros. Para Sellers los materiales tenían que ser simples y sencillos porque... «la audiencia africana tiene limitadas habilidades cognitivas que le imposibilitan entender el moderno lenguaje fílmico»⁷. Ideas que se hicieron populares entre las colonias y persistieron durante décadas⁸.

A partir de la década de los cincuenta la necesidad de ir dejando la industria del cine en manos de los africanos se expresó en la conferencia *The Film in Colonial Development* organizada por el *British Film Institute* en 1948. John Grierson, uno de los participantes en esta conferencia, habló de la necesidad del *Colonial Film Unit* de iniciar una nueva etapa: «las películas deben ser creadas desde dentro, por y para las colonias»⁹. Siguiendo estos planteamientos y a iniciativa del CFU se fundó en Accra la primera escuela de cine en 1949, y ese mismo año, el gobierno Nigeriano creó la primera organización relativa al cine: el *Federal Film Unit* (FFU), cuyas tareas principales eran producir noticieros y documentales para mostrarse en cines públicos, unidades de cine móviles y televisiones. Pero para Alberto Elena el verdadero legado de las autoridades coloniales fue dejar en manos de extranjeros el monopolio de la distribución de películas en todo el país, gestionado fundamentalmente por sirios y libaneses, legado que ligeramente

[4] Rob Skinner, «Natives Are Not Critical of Photographic Quality: Censorship, Education and Films in African Colonies Between the Wars» (*Journal of Contemporary History*, 2010), <<https://www.sussex.ac.uk/websites/gateway/file.php?name=2-skinner-natives-are-notcritical-of-photographic-quality&site=15>> (05/12/2015)

[5] En 1933 nacía el *British Film Institute* (BFI).

[6] Rosaleen Smyth, «The Roots of Community Development in Colonial Office Policy and Practice in Africa» (*Social Policy & Administration*, n.º 38, August, 2004), pp. 418-436.

[7] Leen Engelen, «The Black Face of Cinema in Africa» (*Historical Journal of Film, Radio and TV*, vol. 26, n.º. 1, March, 2006), pp. 103-109. Como señala el historiador de cine africano Manthia Diawara: «el papel del CFU no puede ser desdeñado porque introdujo tecnología y maneras de hacer, aunque a nivel de producción el legado colonial fue prácticamente inexistente: el material para filmar era importado y el CFU se encargó de que toda la estructura y operaciones dependieran de Reino Unido», Manthia Diawara (*African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1992), pp. 4.

[8] James Burns, «Watching Africans Watch Films: Theories of Spectatorship in British Colonial Africa», (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 2, n.º 20, 2000), pp. 197-211.

[9] *The Film in Colonial Development: A Report of a Conference* (London, British Film Institute, 1948).



Nigerian Film Market.

consiguió alterarse con el nacimiento del *home video* a finales de los ochenta¹⁰.

Los EEUU no se interesaron por el potencial mercado audiovisual africano hasta los años cincuenta, pero desde este momento lo tuvieron en el punto de mira. En 1961 se creó el *American Motion Picture Export Company of Africa* (AMPECA) que cubría los países anglófonos de África y estaba formada por las mismas *Mayors* que integraban la *Motion Pictures Export Association* (MPEA): *Metro-Goldwyn-Mayer*, *Paramount Pictures*, *20th Century Fox Film Corporation*, *RKO Pictures Inc*, *Warner Bros. Inc*, *Universal Pictures*, *United Artists* y *Columbia Pictures*. A partir de esta fecha la AMPECA se hizo con el control de la distribución de las películas junto a las compañías libanesas *NDO Films* y *CINE*, estas últimas especializadas en cine indio y egipcio¹¹. El gobierno nigeriano, para contrarrestar el cada vez mayor peso americano, promulgó *The Nigerian Enterprises Promotion Decree* en 1972, que obligaba a las empresas extranjeras a vender un determinado capital a los nigerianos, medida que no tuvo resultado alguno debido a las turbulencias políticas del país.

En el año de la independencia nigeriana, 1960, la industria filmica era inexistente, los canales de distribución eran inaccesibles, el gobierno no ofrecía ningún apoyo para el desarrollo de este sector y había pocas personas formadas en el medio cinematográfico. Hasta los años sesenta las películas que se proyectaban en todo el continente africano, y en Nigeria en particular, tenían un origen americano, europeo o asiático. Sin embargo, un nuevo grupo de directores, la mayoría de ellos formados en el extranjero y convertidos también en productores, comenzaron a realizar un cine que sirvió como plataforma para el proyecto nacional de reconstrucción cinematográfica en África. Una manera de contrarrestar la mirada de un África colonial y colonizada que, aunque no tuvo gran éxito en taquilla, inició una nueva etapa en la historia del cine en Nigeria.

[10] Alberto Elena, *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona, Paidós, 1999. Especial mención a este respecto merece el monográfico *Nollywood Forever*, coordinado también por Alberto Elena (*Archivos de la Filmoteca*, 2009) y en el que colaboraron Daniel Kunzler y Jaume Peris, entre otros.

[11] Kerry Segrave, *American Films Abroad: How Hollywood's Domination of the World's Movie Screens* (Jefferson, N.C, Mc Farland, 1997).

Esta nueva ola de directores educados en Francia e Inglaterra hizo frente a innumerables problemas para producir y distribuir sus largometrajes. Nuevos aires cinematográficos soplaban en los países llamados del Tercer Mundo, quienes a través de sus cámaras empezaron a contar sus historias, pese a que tuvieron, como hemos dicho, un escaso éxito comercial.

Los historiadores del cine de Nigeria consideran *Kongi's Harvest* (1970), dirigida por Ossie Davis y producida por Francis Oladele, como la primera película nigeriana. Oladele trabajó en los años cuarenta y cincuenta en la televisión americana y volvió a Nigeria para incorporarse en 1956 al *Federal Film Unit*. Tras la independencia fundó la compañía *Calpenny Nigeria Films Limited*. *Kongi's Harvest*, adaptación de una obra del Premio Nobel de literatura Wole Soyinka, denuncia los delirios de grandeza de una Nigeria independiente, y al igual que en su siguiente largometraje, *Bullgrog in the Sun* basada en la obra *Todo se desmorona* (*Things Fall Apart*, 1958) del escritor Chinua Achebe, criticó el peso que la llegada de los ingleses tuvo en la vida cotidiana de los nigerianos, donde la incomprensión mutua fue un aspecto que marcó el enfrentamiento y las disputas coloniales.

Ola Balogun es otro de los más destacados directores de la década de los setenta y ochenta en Nigeria. Balogun nació en 1945, estudió en el *Institut des Hautes Études Cinematographiques* de París en los sesenta, y rodó de manera independiente una veintena de documentales y largometrajes desde 1969 hasta 1982, la mayoría a través de su productora *Afrocult Foundation Limited*. Entre sus documentales destacan *One Nigeria* (1969) sobre la independencia nigeriana y las luchas coloniales, junto a *Thundergod* (1971), *Fire in the Afternoon* (1971), *In the Beginning* (1972), *Owuama* y *New Yam Festival* (1973) en los que trató de reflejar las tradiciones culturales nigerianas a través de la danza, el baile y la música.

Algo mayor que Balogun, Adamu Halilu, nacido en 1936 y formado en la *Shell Film Unit* de Londres después de haber colaborado en el *Film Unit* a partir de 1955, rodó más de sesenta documentales sobre temas sociales como *Mama Learns a Lesson*, sobre los beneficios de dar a luz en el hospital, o *Child Bride* sobre los efectos del matrimonio a temprana edad, ambos financiados



Rodaje de una película de Nollywood.

por el gobierno británico. Con *Sheru Umar* (1977), otra de sus obras, representó a Nigeria en el festival FESTAC, pero como venía siendo normal en estos años, la película no tuvo distribución comercial; igual que sucedió con el documental *Moments of Truth* (1976), que trata sobre la realidad socio cultural de las mujeres en Nigeria y que solo se exhibió en el extranjero¹².

A partir de la década de los ochenta la alta dosis de violencia que se vivía en la calle, junto con la desaparición de salas de cine¹³ y la mejora económica de una frágil clase media hizo que el *home video* comenzara a despuntar; sin recursos, sin ayudas estatales o privadas pero con una idea clara: la de llegar a los hogares. Esta nueva generación de directores amateurs encontró la varita mágica para alcanzar el éxito comercial que no había conseguido la generación de directores de los setenta, iniciando un nuevo capítulo que todavía se está escribiendo.

La llegada del *home video* en los noventa

La aparición de las reservas de petróleo a finales de la década de los cincuenta coincidió con la obtención de la independencia política de Nigeria en 1960, iniciándose una etapa marcada por los conflictos entre las diferentes comunidades yoruba, igbo y hausa que se saldó con varias décadas de desconfianza hacia la clase dirigente por su desmesurado enriquecimiento, con una alta tasa de desempleo, desánimo y violencia. En 1962 el Gobierno nigeriano lanzó el Primer Plan de Desarrollo Nacional que no tuvo efectos prácticos debido al golpe de Estado de Johnson Aguiyi Iroisi en 1966, asesinado siete meses después de haber llegado al poder. Comenzaba un periodo que duraría más de treinta

[12] Siguiendo una estela parecida, Sanya Dosunmu, conocido por la popular serie de televisión *The Village Headmaster*, dirigió *Dinner with the Devil* (1975) y produjo *Count-down at Kusini* (1976). Eddie Ugbomah, formado en periodismo y artes escénicas en Londres, creó igual que sus compatriotas su propia productora *Edifosa Film Enterprise* en 1976, desde donde rodó numerosas películas centradas en los problemas de la sociedad nigeriana tras la guerra de independencia convirtiéndose, además de realizador, en productor y actor. Así, en *The Rise and Fall of Doctor Oyenusi* (1977), cuenta la historia de uno de los más célebres ladrones nigerianos ejecutado públicamente en los años setenta. En *The Mask* (1979), narra la operación de rescate de una máscara que ha sido llevada a Inglaterra por los colonizadores y en *The Death of Black President* (1983), trata, basándose en una historia real, el asesinato del general Murtala Mohamed, Jefe de Estado de julio de 1975 a febrero de 1976.

[13] Durante el boom petrolero de los años setenta había numerosas salas de cine, gestionadas la mayoría por libaneses en las grandes ciudades como Lagos, Ibadan, Kano y Jos.



Tienda de venta de DVD en Lagos (Nigeria).

años y estaría marcado por la inestabilidad política y social, y las guerrillas entre las diferentes etnias, convirtiendo a Nigeria en uno de los países más sangrientos del mundo.

A comienzos de los años noventa se puede situar el nacimiento del *home video* en Nigeria: continuaban las altas dosis de violencia en las calles y los duros enfrentamientos entre las diferentes etnias, al tiempo que la apertura del país a las empresas extranjeras y la ligera mejora económica permitieron a muchos nigerianos adquirir equipos de televisión y vídeo, y con ello la posibilidad de ver este tipo de obras en el hogar. Las diferencias geográficas, lingüísticas y religiosas de las tres etnias principales, en un país de más de ciento setenta millones de habitantes, según el último censo oficial del 2012, marcaron la temática del tipo de vídeos de cada región: los realizados en el norte del país de habla hausa y religión musulmana; los producidos en el este, rodados en lengua igbo o en inglés; y los vídeos en lengua yoruba y también en inglés, del suroeste de Nigeria¹⁴. Aunque no vamos a entrar a estudiar en profundidad sus diferencias, en los vídeos hausas tienen una enorme influencia la literatura hausa, el cine popular indio y las canciones indias, y son vídeos adaptados a los ritmos locales que han pasado a formar parte de la cultura popular, con la utilización de instrumentos autóctonos como el *bandir*¹⁵. Kano, la capital de esta región, es una de las más pobladas y activas económicamente del norte del país, con más de tres millones de habitantes, y con una producción anual de más de ciento cuarenta películas. El presupuesto medio de una película es de 500.000 nairas –3.000 euros–, y el caché de una actriz es de 40.000 nairas –235 euros– por cinco o seis días de rodaje¹⁶. El peso de la religión musulmana marcó un punto de inflexión tras la promulgación de la *sharia* en el año 2000, cuando se debatió la posibilidad de prohibir este tipo de vídeos, medida que no llegó a aplicarse debido a la importancia económica de un sector que crea miles de puestos de trabajo tanto en el sector formal como en el informal.

Los vídeos igbo, según Daniel Kunzler, presentan comedias que abordan las cuestiones vitales de la cotidianidad africana, como la tensión entre la vida contemporánea (matrimonio por amor) y las tradiciones (matrimonio concertado), la corrupción, las relaciones entre jóvenes y mayores, hombres y mujeres, pobres y ricos. Pero han sido los vídeos yoruba los que han encontrado mayor desarrollo y repercusión en toda África anglófona por su mayor calidad técnica y por ser la etnia mayoritaria en Nigeria¹⁷. Todo indica que el teatro itinerante yoruba fue una de las fuentes principales del vídeo, donde directores y actores de teatro comenzaron a grabar sus representaciones teatrales para emitirlos en los espacios televisivos. En fechas tan alejadas como 1959 nacería la cadena *WNTV*, una de las primeras estaciones de televisión en África, las cuales cedieron espacios al teatro grabado y posteriormente a los vídeos¹⁸.

Pero si las actuaciones filmadas del teatro itinerante trataron temas concernientes al mundo rural y a las relaciones sociales, el *home video* pronto

[14] Los hausas son uno de los grupos étnicos con mayor presencia en África Occidental. Los hausas están ubicados mayoritariamente en el norte de Nigeria y en el sureste de Níger, pero tienen una presencia significativa también en diferentes regiones de Camerún, Ghana, Costa de Marfil, Chad y Sudán. Los ibos (originarios del sureste, llamado Biafra) representan el tercer grupo étnico de Nigeria. Son particularmente activos en el comercio y controlan una buena parte del mercado de vídeos. La villa de Onitsha es el segundo mercado de películas a escala nacional.

[15] Frédéric Noy, «Hausa Video & Sharia Law» en Pierre Barrot (ed), *The Video Phenomenon in Nigeria*, (Bloomington, Indiana University Press, 2009), pp. 78-89.

[16] Frédéric Noy, «Hausa Video & Sharia Law», pp. 93.

[17] Daniel Kunzler, «El caso de la industria nigeriana del vídeo (Nollywood)» (*Archivos de la Filmoteca*, nº 62, 2009), pp. 33-54.

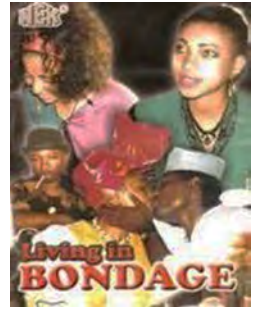
[18] Abiodun Olayiwola, «No Nollywood at the Borders of History: Yoruba Travelling Theatre and Video Film Development in Nigeria» (*The Journal of Pan African Studies*, vol. 4, nº. 5, September, 2011).

comenzó a abandonar este escenario para adentrarse en el espacio de la ciudad¹⁹. Las ciudades se habían convertido en los noventa en los principales núcleos de emigración y asentamiento: Lagos, la más poblada y uno de los puertos más importantes de toda África, junto con Ibadán, Kano, Iwo y Aba empezaron a acoger a numerosos núcleos de población asentados en los suburbios de estas macrociudades. El *home video*, en cierta medida, exorcizaría la difícil llegada al mundo urbano de poblaciones arraigadas en el hábitat rural y, como ha señalado Frances Harding, uno de los mayores conocedores de esta industria audiovisual: «el *home video* absorbe una función social que en la sociedad nigeriana habían desempeñado tradicionalmente los fabus o mitos populares, entendiendo el fabu como la transformación de la existencia de personas propulsadas de la pobreza a la riqueza a través de medios invisibles (...) apoyándose en intercambios y transacciones que una persona normal no puede ver»²⁰. La pobreza, la brujería, los infortunios, el amor y también la maldad encontraban su razón de ser dentro de la pantalla televisiva.

Los historiadores del cine de Nigeria consideran *Living in Bondage* (1992) dirigida por Chris Obi Rapu y guionizada por Kenneth Nnebue como la obra pionera del *home video*. Grabada en lengua igbo, subtitulada al inglés y con más de ciento sesenta y siete minutos de duración, salió al mercado en VHS y alcanzó un gran éxito de ventas gracias a su formato y temática. *Living in Bondage*, interpretada por Kanayo O. Kanayo y Francis Agu, entre otros, cuenta el ascenso social de un hombre tras la muerte de su esposa debido a un conjuro. Este tipo de creaciones audiovisuales comenzaron a lanzar al estrellato a actores y actrices que hoy conforman el *Star-System* nigeriano como Geneviève Nnaji, Omotola, Stéphanie Okereke, Jim Iyke, Nkem Owoh, y Emeka Ike, convertidos en iconos publicitarios y cinematográficos en numerosas partes de África y de fuera de ella.

Se hable de vídeos yoruba, hausa o igbo, los *home video* han sido muy criticados, tanto por los cineastas de la generación de los setenta, como por otros intelectuales que opinan que el *home video* basa sus narraciones en historias muy predecibles, donde la cámara es muy estática, proliferan las secuencias largas, los actores sobreactúan y la mayoría gira en torno a la violencia desmedida que va desde violaciones a suicidios, incestos y torturas. Otra de las críticas es que se trata de una industria centrada en el aspecto mercantil donde lo importante es producir y vender de manera rápida.

Y aunque estas críticas escondan cierta realidad, también es cierto que su aprecio entre un público al que le llegaban principalmente largometrajes americanos e indios es indiscutible. Por otra parte, su fuerza también reside en que son creaciones realizadas por directores nigerianos para un público nigeriano, que mira al público *de la calle*, sin financiación externa y por ello, sin intromisión de los países extranjeros, una práctica que venía siendo constante desde la época colonial; y este hecho tiene fuertes connotaciones culturales pero también políticas y económicas, y no debe ser obviado.



Cartel de *Living in Bondage* (1992) dirigida por Chris Obi Rapu.

[19] Okome Onnokome, Jonathan Haynes (eds), *Cinema and Social Change in West Africa*, (Jos, Nigerian Film Corporation, 1995).

[20] Frances Harding, «Mythes Populaires dans les homes videos: de l'amour tendre au sexe terrifiant», en Pierre Barrot (ed), *Nollywood. Le phénomène video du Nigeria* (Paris, l'Harmattan, 2005), pp. 143-159.

El Nuevo Nollywood

En el cambio de siglo, el *home video* ha pasado de constituir pequeñas producciones de escasos días de rodaje y poco presupuesto, a convertirse en producciones mucho más complejas técnicamente, películas que atraen a la clase media nigeriana y a una diáspora que no ha cortado los lazos con su país de origen. El *home video* se ha transformado en una industria que produce de mil a dos mil películas al año, inyecta entre doscientos cincuenta a quinientos millones en la economía nigeriana y emplea de medio millón a un millón de personas²¹.

El interés que esta industria ha despertado en los últimos diez años ha hecho que a este tipo de vídeos se les conozca bajo la etiqueta de «Nollywood», término que apareció por primera vez en un artículo en el *New York Times* en el año 2002, destacando que Nigeria era la segunda industria cinematográfica del mundo, por detrás de Bollywood y delante de Hollywood²².

La realización y la producción de vídeos ha sufrido cambios muy destacados en esta última década: los vídeos están más cuidados estéticamente, cuentan con actores más profesionales, más medios y las campañas de marketing para su promoción empiezan a tener un presupuesto considerable. Los directores, al contrario de lo que sucedía en los años noventa, se han formado en escuelas de cine, y el público al que va dirigido este tipo de vídeos ya no solo pertenece a una clase popular, sino que hay directores que ruedan para una clase media alta que reside tanto en Nigeria como en el extranjero; lo que ha influido en la temática, que, sin dejar de lado el tema de la violencia, ha incorporado nuevos referentes

como el exilio, la emigración, la identidad, y el difícil ajuste entre la tradición y la modernidad. En la actualidad las películas hausa producidas en Kano están muy presentes en Níger, igual que los casetes yoruba en Benín y Togo. Y los vídeos doblados en francés se venden en diferentes países del África francófona, con tal éxito entre el público que ha llevado a que la cadena *Africa Magic* emita de manera ininterrumpida estos vídeos durante su programación²³, pero su distribución va más allá y hoy resulta normal encontrar directores nigerianos que trabajan en Hollywood y que, sin abandonar la temática clásica de los *home videos*, trata de llegar no solo a la diáspora sino a un público más internacional.

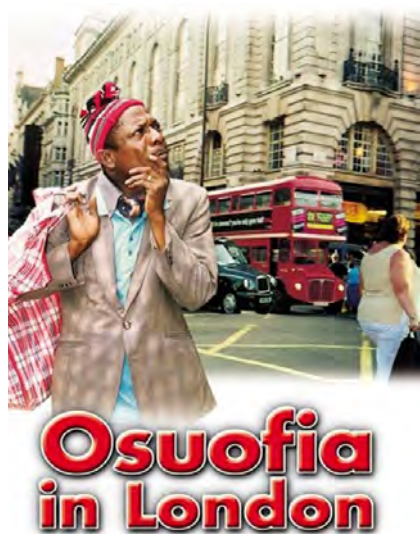
[21] Santori Chamley, «New Nollywood Cinema. From Home-Video Productions Back to the Big Screen», (*Cineaste*, 2012), pp. 21-23.

[22] Norimitsu Onishi, «Step Aside, L.A. and Bombay, for Nollywood» (*New York Times*, 2002) <<http://www.nytimes.com/2002/09/16/world/step-aside-la-and-bombay-for-nollywood.html>> (05/11/2015)

[23] *Africa Magic* pertenece a la cadena sudafricana *M-Net*. En julio de 2004 la cadena *M-Net* envió a dos especialistas a Lagos para formar a los técnicos en sonido y mejorar la calidad de producción. También hay un programa europeo por satélite que muestra vídeos nigerianos y una edición londinense del magazine *Nigerian Videos*. *Thunderbolt*; tuvo un presupuesto de 75.000 dólares cuando una película de *home video* suele contar con un presupuesto entre 15.000 y 20.000.



Cartel de *Thunderbolt* (2001) del realizador Tunde Kelani.



Cartel de *Osuofia in London I* (2003) del realizador Kingsley Ogoro.

Tunde Kelani es uno de los realizadores más representativos de esta nueva etapa. En *Thunderbolt* (2001), Kelani, formado en Nigeria e Inglaterra, plantea las complejas relaciones entre la medicina tradicional y la occidental, al tiempo que destaca las dificultades culturales existentes entre un matrimonio de diferente procedencia étnica: Ngozi, una joven de la etnia igbo casada con un yoruba, recibe la visita de un espíritu que le echa el mal de ojo y le impide hacer el amor bajo pena de que el hombre muera al instante²⁴. Otra película del mismo estilo es *The Mourning After* (2004) dirigida por Jimi Oduosusu, sobre la historia de Bisi, una cardióloga de éxito que desea tener

un hijo varón y, tras ver cumplido su sueño, se enfrenta al espíritu de su marido por no haber asistido a su entierro; o la exitosa *Araromire* (*The Figurine*, 2009) de Kundle Afolayan, en la que dos amigos que quieren a la misma mujer se retan al encontrar una figura de la diosa yoruba de la buena suerte y la fortuna.

En la actualidad, más de veinte millones de nigerianos viven fuera de su país, fundamentalmente en Gran Bretaña o Estados Unidos y son numerosas las películas que reflejan la difícil adaptación de los nigerianos en el extranjero²⁵. El primer vídeo en conseguir renombre internacional fue *Osuofia in London I y II* (2003 y 2004) escrita y dirigida por Kingsley Ogoro sobre los infortunios de un nigeriano en Londres. Este vídeo se asemeja a *American Visa I* (2004), centrada en los esfuerzos inútiles de un ciudadano nigeriano para obtener un visado de turista y emprender una nueva vida en los Estados Unidos, temática que ha proliferado en este cambio de siglo. En esta línea de recoger el sueño occidental tenemos: *Ibu in London* (2004) de Adim Williams, *This America* (2004) de Tunde Kelani, *God's Own Country* (2007) de Femi Agbayewa y *Only in America* (2005) y *My American Nurse I y II* (2006, 2010) de Pascal Atum. O las enredadas historias de ida y vuelta de occidente a Nigeria que presentan los vídeos *Dangerous Twins I, II, III* (2004) del director Tade Ogidanen en la que dos gemelos, uno residente en Londres y otro en Lagos, deciden intercambiar sus respectivas vidas; narración que se repite en *Ijé: The Journey* (2010) en la que la joven Chioma intenta convencer a su hermana Anya para que no se marche a Estados Unidos; diez años más tarde Anya es acusada de asesinar a tres hombres en una mansión de Hollywood y

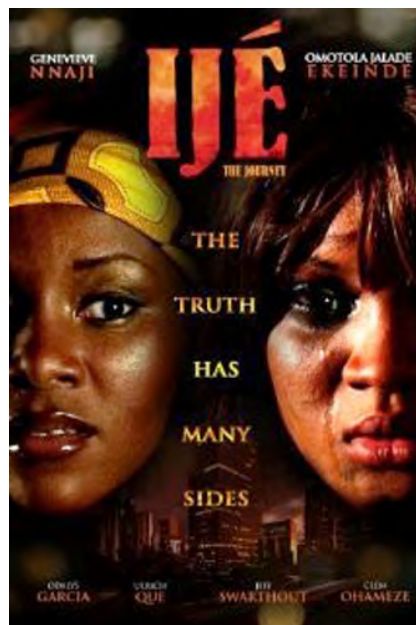
[24] La música es del compositor nigeriano residente en Londres Tunji Oyelana.

[25] Sola Akinrinade, Olukoya Ogen, «Historicising the Nigerian Diaspora: Nigerian Migrants and Homeland Relations» (*Turkish Journal of Politics*, vol. 2, nº 2 Winter, 2011), pp. 71-85.

Chioma viaja a Los Angeles en busca de los verdaderos culpables. Mientras *Dangerous Twins* conserva la esencia de los vídeos más artesanales y está dirigida fundamentalmente al público nigeriano, *IJÉ*, rodada en 35 milímetros, estrenada primero en Estados Unidos que en Nigeria y con un elenco muy internacional que va desde la joven realizadora Chineze Anyaene hasta la productora Paula Moreno, con la participación de las estrellas de Nollywood Genevieve Nnaji y Omolota Jalade, trata de aproximarse a la diáspora nigeriana que vive en los Estados Unidos con un lenguaje fílmico muy próximo a los dramas de Hollywood. Otro ejemplo muy similar es *Doctor Bello* estrenada en 2013 y dirigida por Tony Abulu; es la historia de un brillante médico de origen nigeriano que tras la muerte de su hijo de cáncer, trata de curar a otro niño mediante un brebaje que solo existe en Nigeria y allí acude para encontrar la bebida misteriosa²⁶.

En cualquier caso, sean producciones más o menos costosas que se vendan en el mercado de Idumoto en Lagos, o se proyecten en los lujosos teatros de reciente creación en las principales ciudades nigerianas, unas y otras presentan los miedos, los temores, el rechazo y el sueño de la vida en occidente y la pérdida de la identidad que acontece al vivir en lugares culturalmente tan diversos²⁷.

Pero quizá sean las comedias de amor el género que más aceptación ha tenido entre la diáspora nigeriana y el que más se aproxima a la estética hollywoodiense. Así, la película *Tango with Me* (2011) de Mahmood Ali-Balogun estrenada en las pantallas americanas, inglesas y nigerianas prácticamente al mismo tiempo, con cinco nominaciones en el *African Movie Academy Awards* y con la participación de Genevieve Nnaji y Joseph Benjamin; *Phone Swap* (2012) de Kunle Afolayan, en la que dos jóvenes de muy diferente procedencia social se intercambian en el aeropuerto sus teléfonos móviles iniciándose una aventura con final feliz; o la serie televisiva emitida en la HBO *Brooklyn Shaka* de Femi Agbayewa que imita y sigue la línea argumental de *Mi gran boda griega* (*My Big Fat Greek Wedding*, Joel Zwick, 2002) son algunos de los numerosos ejemplos que abordan las relaciones de pareja desde una perspec-



Cartel de *Ijé: The Journey* (2010), del realizador Chineze Anyaene. Con la actuación de las estrellas de Nollywood Genevieve Nnaji y Omolota Jalade.

[26] Tony Abulu es el presidente de la Asociación de directores nigerianos en los Estados Unidos y editor de *Black Ivory Magazine*. Otro de sus largometrajes más conocidos ha sido *American Dream* (2007) sobre los problemas de un nigeriano en busca del sueño americano para obtener un visado americano.

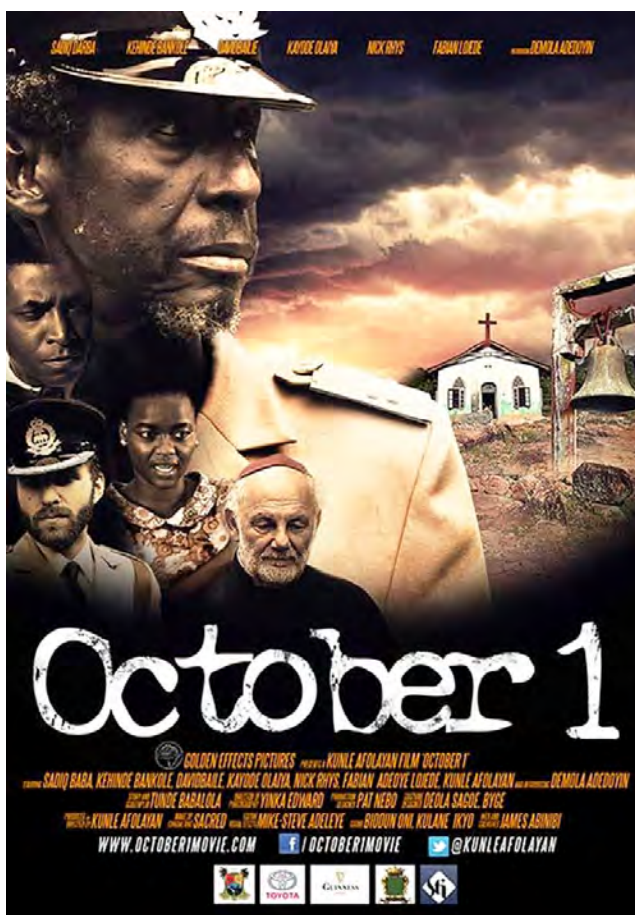
[27] *God's Own Country* de Femi Agbayewa cuenta la historia de Ike, un abogado nigeriano que emigra a los Estados Unidos en busca del sueño americano para darse cuenta de que ese sueño no existe, y que hay más competitividad que en su país y mucho más racismo.

tiva cómica y que se olvidan de la violencia y el terror presentes en otras producciones.

Por otra parte, a través de la ficción, los directores nigerianos de la primera década del siglo XXI han presentado temas que serían difíciles de tratar de manera tan explícita en otros medios, como es el caso de la corrupción, el poder o el colonialismo: *Agogo Eewo (Le gong du Tabou, 2002)* de Tunde Kelani, primera parte de una trilogía política inspirada en la llegada de la democracia a Nigeria y el ascenso del presidente Olusegun Obasajjo. O *The President Must Not Die (2004)* de Zeb Ejiro cuyo título original *The President Must Die* fue censurado porque la mitad de los jefes de Estado habían sido asesinados durante o al final de su mandato²⁸. O *Black November. The Struggle for Niger (2012)* de Jeta Amata, con la participación de los actores nigerianos Hakeem Kae-Kazim y Enyinna Nwigwe y de americanos, entre los que se incluyen Mickey Rourke, Kim Basinger, Vivica Foxx,

Michael Madsen y Tom Sizemore. Se trata de un drama sobre lo que sucedió y está sucediendo en el Delta del río Níger, y que el director dedicó en honor a la desaparición del activista Ken Saro-Wiwa. Incluso *October 1 (2013)* una interesante película de Kunle Afolayan sobre la llegada de la independencia nigeriana en 1960 y las misteriosas muertes de numerosas mujeres en un pueblo con gran presencia británica que el anciano detective Dan Waziri tiene que investigar. Estos son algunos de los muchos ejemplos de esta vuelta de tuerca del cine nigeriano en busca de una respuesta a temas del pasado aún no resueltos.

En este cambio de siglo convive el *home video* más artesanal de los noventa con la realización de largometrajes de mayor presupuesto, aunque las diferencias no sean solo financieras. En el *home video* sigue existiendo mucho diálogo (influencia de la tradición oral), se filmaba y se sigue filmando en escasos días, con una duración de casi dos horas, y sin presupuesto de marketing. En el nuevo cine de Nollywood los diálogos son menores, y la mayoría de los nuevos realizadores como Saddik Balewa, Newton Aduaka o Odion P. Agboh, al igual que sucediera con los realizadores de los años setenta, están formados



Cartel de *October 1* (2013) de Kunle Afolayan.

[28] Como ha sido el caso de los Presidentes Tafawa Balewa, Johnson Ironsi, Murtala Mohammed, Sani Abacha y Moshod Abiola.

fuera de Nigeria, principalmente en los Estados Unidos o Inglaterra donde fijan su residencia. Aunque a diferencia de la generación de los setenta, su cine es más comercial y no tienen los problemas de distribución y exhibición que se encontraron esta generación de pioneros; incluso sus películas se estrenan al mismo tiempo que en Nigeria, en Inglaterra o Estados Unidos, como ha sido el caso de *Groovy Housewives* o *African Mafioso* del nigeriano afincado en Dallas Brodricks Abumere, cuyas obras, según el mismo explica, «son intentos de africanizar a los americanos».

A modo de conclusión

El *home video* nigeriano caracterizado en sus inicios por un bajo presupuesto, actores no profesionales y directores amateurs está conviviendo con otro tipo de cine más internacional, más dirigido a los nigerianos que viven fuera del país y a la creciente clase media alta nigeriana donde priman los temas románticos o más comerciales, que se asemejan al tipo de filmografías que Bollywood ofrece a su diáspora. Y en este punto Bollywood y Nollywood han comenzado a establecer interesantes sinergias. En marzo de 2013 se estrenó *J.U.D.E* dirigida por el director nigeriano Chukwuma Osakwe, bajo la supervisión de Parveen Kumar y que contó con la participación de actores de ambos países como Daniel Lloyd, Lovina Qureishi, Tina Mba, Ani Iyoho, Abhey Attri y Uche Nwaezeapu, y los conocidos Abbey Attri, Amitabh Bachchan, Amanjot Gill y Lavina Qureshi. Rodada en Lagos y en Chandigarh y dirigida principalmente a la comunidad india que reside en África, cuenta la historia del joven publicista que por problemas de visa acaba en la India, en concreto en el Punjab y tiene que adaptarse a las nuevas normas de un país que desconoce y que nunca hubiera imaginado visitar.

La historia del cine de Nigeria está aún por escribir y es una historia que va mucho más allá de las fronteras nacionales: las cámaras llegaron a Nigeria traídas de las manos de los colonizadores británicos dispuestos a educar, instruir y colonizar mediante unas directivas paternalistas y racistas que trataron de guiar lo que se veía y se producía en el país –y en toda África– durante más de seis décadas, alejándose de la idiosincrasia de la vida africana y de sus tradiciones.

En los setenta un grupo de realizadores optaron por contar sus historias, unas historias que tuvieron dificultades para ser producidas y exhibidas, y en las que se percibe el peso de la colonización; mientras que el *home video* bebe de otras prácticas culturales como la danza, el teatro o la música popular, un universo con el que el público nigeriano se siente identificado y con el que los espectadores pueden reconocerse, exorcizando, en cierta medida, las tensiones sociales sufridas por el pueblo nigeriano en los últimos cuarenta años.

El nuevo cine de Nollywood atraviesa fronteras y abarca nuevas temáticas y por ello es tan sugerente: el desarrollo de la clase media nigeriana, la aper-

tura económica y la menor violencia que se vive en el país han dado lugar a la creación de complejos de ocio en los que el cine tiene un papel fundamental. La sociedad américo-sudafricana *Nu Metro* ha construido un macrocine en Lagos que compite en tamaño con el *Silverbird Cinema* situado en la ultramoderna Galería Mall. Y cada domingo al medio día, las familias se dirigen al *National Theater* donde se proyectan los vídeos yoruba de mayor éxito y a los que acude la clase alta nigeriana, porque el coste de la entrada está entre los quince y treinta euros, mientras que una película de vídeo no supera el coste de un euro.

Lo cierto es que existen varios mundos paralelos interconectados: se siguen filmando vídeos artesanales, junto con producciones más costosas rodadas en Nigeria y otras aún más costosas rodadas principalmente en Estados Unidos para la diáspora nigeriana en concreto y africana en general. Mientras tanto Europa mira a Nollywood con el recién creado *The Nollywood Europe Golden Awards* (NEGA) que se entrega desde el año 2015 en el Festival de Nollywood en Alemania. Y aunque, sin duda, lo interesante sería que se realizaran vídeos y largometrajes más incisivos y críticos que representen a otras minorías olvidadas, y no solo a la clase media urbana, también es cierto que quizá una nueva generación más comprometida surgirá al cobijo de esta novedosa industria y tome de la generación de los setenta su ansia de presentar otras realidades. El viaje de ida y vuelta no ha hecho más que comenzar, aunque lleve más de un siglo de historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIODUN, Olayiwola, «Nollywood at the Borders of History: Yoruba Travelling Theatre and Video Film Development in Nigeria», (*The Journal of Pan African Studies*, vol.4, nº.5, 2001), pp. 183-195.
- ADELEYE-FAYESI, Bisi, «Either One or the Other: Images of Women in Nigerian Television» en Karin Barber (ed.), *Readings in African Popular Culture*, (London, James Curry, 1997), pp. 125-30.
- ADESOKAN, Akin, «Practising Democracy in Nigerian Films» (*African Affairs*, 108 [433], 2009), pp. 599-619.
- AKINRINADE, Sola; OGEN, Olukoya, «Historicising the Nigerian Diaspora: Nigerian Migrants and Homeland Relations», (*Turkish Journal of Politics*, vol. 2, nº 2 Winter, 2001), pp. 71-85.
- ÁLVAREZ, Aloia, *Nigeria: las brechas de un petroestado* (Madrid, Casa África, 2010).
- BALOGUN, Francoise, *Le cinéma du Nigeria*. (Bruselas, L' Harmattan, 1984).
- BURNS, James, «Watching Africans Watch Films: Theories of Spectatorship in British Colonial Africa» (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, nº 20. vol. 2, 2000), pp. 197-211.
- BRITISH FILM INSTITUTE, *The Film in Colonial Development: A Report of a Conference*. (London: British Film Institute, 1948)

- CHAMLEY, Santori, «New Nollywood Cinema. From Home-Video Productions Back to the Big Screen» (*Cineaste*, 2012), pp. 21-23.
- DIAWARA, Manthia, *African Cinema: Politics and Culture*. (Bloomington, Indiana University Press, 1992)
- ELENA, Alberto, *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*. (Madrid, Turfan, 1993)
- , *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. (Barcelona, Paidós, 1999)
- , «Nollywood Forever» (*Archivos de la Filmoteca*, n° 62, 2009), pp. 12-31.
- EKWUAZI, Hyginus, «The Hausa Video Film: The Call of the Muezzin» (*Film International*, vol. 5, n° 4, 2007), pp. 64-70.
- HARDING, Frances, *The Performance Arts in Africa*. (London and New York: Routledge, 2002)
- , «Mythes Populaires dans les homes videos: de l' amour tendre au sexe terrifiant», en Pierre Barrot (ed), *Nollywood. Le phénomène vidéo du Nigeria* (Paris, l' Harmattan, 2005), pp. 143-159.
- HAYNES, Jonathan (ed), *Nigerian Video Films* (Ohio University Center for International Studies, 2000)
- , «Political Critique in Nigerian Video Films» (*African Affairs*, 105/421, 2006), p. 33.
- , «Nollywood in Lagos, Lagos in Nollywood Films» (*Africa Today*, n° vol. 13.2, 2009), pp. 131-150.
- JAAFAR, Ali, «Hollywood Hears Africa's Call» (*Variety*, vol. 404, 2006), pp. 13-19.
- KORLEY, Nii Laryea, «The video Boom», (*Écrans d' Afrique*, n° 7, 2004), pp. 66-70.
- KUNZLER, Daniel, «El caso de la industria nigeriana del vídeo (Nollywood)» (*Archivos de la Filmoteca*, n° 62, 2009), pp. 33-54.
- LARKIN, Brian, «Hausa Dramas and the Rise of Video Culture in Nigeria», en Jonathan Haynes (ed.) *Nigerian Video Films*, (Ohio University Center for International Studies, 2000) pp. 209-241.
- MAHIR, Saul; RAHUL A. Austen (eds.), *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*. (Athens: Ohio University Press, 2010)
- MGBEJUME, Onyero, «Film in Nigeria: Development, Problems and Promise», (*African Council on Communication Education*, n° 21, 1989)
- MILTON, Thomas, «La production audiovisuelle au Nigeria», en «Cinémás africains, une oasis dans le désert ?» (*Ciném' Action*, n° 106, 2003)
- NOY, Frédéric, «Hausa Video & Sharia Law» en Pierre Barrot (ed), *The Video Phenomenon in Nigeria* (Bloomington, Indiana University Press, 2009), pp. 78-89.
- OBIAYA, Ikechukwu, «A Break with the Past: The Nigerian video-film Industry in the Context of Colonial Filmmaking» (*Film History*, n° 23, 2001), pp. 126-146.
- OKOYE, Chukwuma, «Looking at Ourselves in Our Mirror: Agency, Counter Discourse and the Nigerian Video Film» (*Film International*, vol. 5, n° 4, 2007), pp. 20-29.
- ONOOKOME, Okome, «Loud in Lagos Home Videos» (*African Quarterly on the Arts*, vol. 2, 2010), pp. 105-120.
- ONISHI, Norimitsu, «Step Aside, L.A. and Bombay, for Nollywood», (*New York Times*. 2002). Disponible en: <http://www.nytimes.com/2002/09/16/world/step-aside-la-and-bombay-for-nollywood.html>.

- PERIS, Jaume, «Sueño y Pesadilla de la modernización urbana» (*Archivos de la Filmoteca*, nº. 62, 2009), pp. 56-71.
- PONZANESI, Sandra; WALLER, Marguerite, *Postcolonial CinemaStudies*. (London, Routledge, 2011).
- SERVANT, Jean-Christophe, «Le Nigeria, Eldorado de la home video», *Libération*, 7 juillet 2004. Disponible en: http://next.liberation.fr/cinema/2004/07/07/le-nigeria-eldorado-de-la-home-video_485648.
- SKINNER, Rob, «Natives Are Not Critical of Photographic Quality: Censorship, Education and Films in African Colonies Between the Wars» (*Journal of Contemporary History*, 2010). Disponible en: <https://www.sussex.ac.uk/webteam/gateway/file.php?name=2-skinner-natives-are-not-critical-of-photographic-quality&site=15>.
- SMYTH, Rosaleen, «The Roots of Community Development in Colonial Office Policy and Practice in Africa» (*Social Policy & Administration*, 38, august 2004), pp. 418-436.
- UKADIKE, N. Frank (2000). «Video Booms and the manifestation of 'first' cinema in anglophone Africa» en Anthony R. Guneratne y Wimal Dissanayakeed, *Rethinking Third Cinema* (London, Roudledge, 2000), pp. 126-143.
- VV.AA, «Nigeria. Ficha país» (Embajada de España en Nigeria, 2013). Disponible en: http://www.exteriores.gob.es/Documents/FichasPais/NIGERIA_FICHA%20PAIS.pdf.
- VOURLIAS, Christopher, «Nollywood diáspora shows webside the Love» (*Variety*, oct 3-9, 424, 2011), p. 8.
- ZAKARI, Jenkeri, «A Dramatised Society: representing rituals of human sacrifice as efficacious action in Nigerian home video movies» (*Journal of African Cultural Studies*, vol. 16, nº 1, 2003), pp. 7-23.

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.)

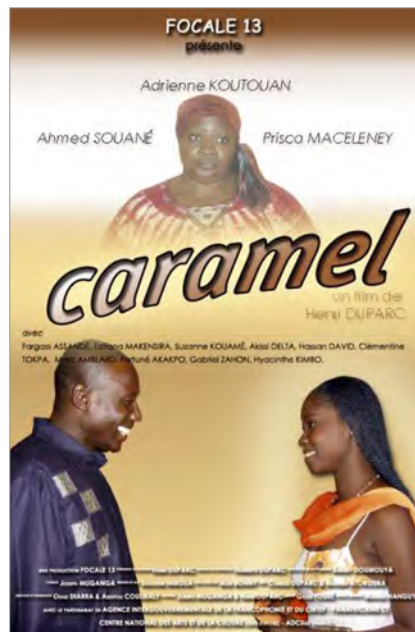
[10] Pierre Haffner, *Essai sur les fondements théoriques du cinéma africain* (Dakar, NEA, 1978), pp. 28 y 61.

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 seiscientos 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

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



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



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).
- HAFFNER, 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).

CINEASTAS AFRODESCENDIENTES DEL SIGLO XXI, ENTRE DIÁSPORA, TRANSNACIONALISMO Y POST-RACIALIDAD

Filmmakers of African descent in the XXI century,
between diaspora, transnationalism and post-raciality

LEONARDO DE FRANCESCHI^a

Università Roma Tre. Dipartimento Filosofia Comunicazione e Spettacolo

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41.004>

RESUMEN

En los últimos quince años (2001-14), el cine diaspórico afrodescendiente ha crecido, aunque haya sido a través de modalidades diferentes, según los diferentes contextos nacionales. El creciente éxito de estrellas como Denzel Washington, Idris Elba o Omar Sy, junto a la irrupción en los Oscars de 2014 del director Steve McQueen, está facilitando el desarrollo de un nicho de público transnacional, formado sobre todo por jóvenes afrodescendientes cada vez más conscientes y deseosos de verse representados por personajes negros en papeles importantes. De Estados Unidos a Europa, estamos asistiendo al surgimiento de una sensibilidad más proactiva, flexible y pragmática por parte de directores afrodescendientes, que se mueven con distintas estrategias de política identitaria y de relación con la industria, pero con los mismos objetivos de empoderamiento. La referencia a la agenda nacional e identitaria, cuando está presente de una forma marcada, sí que tiende a construir una relación privilegiada con un público de referencia afrodescendiente, pero apuesta también por influir en el imaginario y el mercado *mainstream*. Llama la atención el intento de algunos de deshacerse de la hipoteca de un *peso de la representación* que sigue afectando a directores afrodescendientes, con la complicidad de una crítica cinematográfica que sigue interpretando la experiencia de los directores afrodiaspóricos desde una perspectiva discontinuista, excepcionalista, como expresión de una «comunidad imaginada», además, cada vez más difícil de circunscribir. Lo que me propongo es recorrer, de manera no sistemática, el trayecto que han realizado las personalidades afrodescendientes más significativas que emergieron o se confirmaron en el panorama cinematográfico durante el período examinado, con atención especial a Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos.

Palabras clave: Cine, diáspora, África, transnacionalismo, post-racialidad, afropolitanismo, afrodescendientes

ABSTRACT

In the last fifteen years (2001-14), the afro-descendant diasporic film has grown, albeit different modes of the different national contexts. The rising success of stars like Denzel Washington, Idris Elba and Omar Sy, together with the award of an Oscar in 2014 to the director Steve McQueen, have allowed the development of a transnational public formed mostly by young afro-descendants that are ever more conscious and willing to see themselves represented by black characters in key roles. From the United States to Europe, we are witnessing the emergence of a more proactive, flexible and pragmatic sensibility on the part of afro-descendant directors that work with different identity politics strategies and different ways of relating to the industry, but with the same objective of empowerment. Reference to national and identity agendas, when made visible, certainly does tend to construct a privileged relationship with an afro-descendant public, but it is also intended to influence the social imaginary and the mainstream market. The effort that some go to in order to remove the burden of representation that still affects afro-descendant directors is noteworthy, as is the complicity of a cinematographic critique that continues to interpret the experience of afro-diasporic directors from a non-continuist, exceptionalist perspective, as an expression of an «imagined community» that is ever more difficult to circumscribe. My aim here is to review, in a non-systematic way, the journey undertaken by the most significant afro-descendant personalities that have emerged or were consolidated in the cinematographic panorama during the period under review, with particular attention to the cases of France, the United Kingdom and the United States.

Keywords: Film, diaspora, Africa, Transnationalism, Post-raciality, Afro-politanism, Afro-descendants

[a] LEONARDO DE FRANCESCHI enseña Cine Postcolonial y Media Studies en la Universidad Roma Tre. Su investigación se centra en la imagen de África y de las diásporas en el cine, y en la experiencia de los realizadores africanos o afrodescendientes. En términos más generales, trabaja en la reconfiguración de un campo de estudio focalizado en el cine y los medios de comunicación, vistos a través de lo poscolonial, en un marco transnacional/traslacional, prestando atención a cuestiones de raza, género y clase. Sobre estos temas, ha escrito muchos artículos para antologías y revistas (*África e Mediterraneo*, *afriche e orienti*, *Bianco e Nero*, *CinemaAction*, *Cinergie*, *Close-Up*, *Eidos*, *Imago*, *Iperstoria*, *Parole chiave*, *Quaderni del CSCI*, *Sentieri selvaggi*, *The Postcolonialis*) y cuatro monografías, la última de las cuales es *L'África in Italia: Per una controistoria postcoloniale del cinema italiano* (Roma: Aracne editrice, 2013). Dirige una colección de libros para la editorial Aracne, codirige el sitio web en italiano *Cinematrafica* (cinematrafica.org) y el blog *Cinematrafrodscendente* (cinematrafrodscendente.com).

Abrir un espacio de reflexión sobre la producción cinematográfica afrodiáspórica significa interrogarse de forma preventiva sobre la epistemología y la metodología a utilizar¹. La primera opción tiene que ver con el periodo que voy a examinar: con el objetivo de establecer un horizonte temporal lo más homogéneo posible, he decidido dedicarme a la producción de los últimos quince años (2001-14), usando como *terminus ante quem* el año del 11 de septiembre, no solo y no tanto por el impacto que este evento ha tenido en las dinámicas de las relaciones entre el norte y el sur global, cuanto por las recaídas que ha producido en la esfera cinematográfica, como explicaré mejor más adelante. En este lapso temporal, el debate alrededor de conceptos cruciales de la contemporaneidad como la globalización, la multiculturalidad y el transnacionalismo ha vuelto, en parte, a poner en discusión una disposición de saberes que maduraron en los primeros años noventa, justo después de otro hecho histórico como la caída del muro de Berlín. Naturalmente, este no es el sitio para dar cuenta de la complejidad de este debate; me contentaré mencionando algunos aspectos que han tenido una particular relevancia para el cine, entendido en el doble horizonte pragmático y teórico-crítico.

Mi representación de este debate, sintomática y orientada, obedece a un enfoque *discursivo*, según la acepción que utilizan Will Higbee y Song Hwee Lim². Me dispongo a releer este proceso de revisión epistemológica que ha tenido lugar en estos últimos quince años sobre la base de un interés específico que me ha llevado desde hace años a trabajar, desde mi ámbito disciplinar, los *film studies*, y desde mi país de nacimiento y residencia, Italia, con vistas a la consolidación de un horizonte de estudios postcoloniales sobre el cine y los medios de comunicación, y a la luz de dos reflexiones, producidas en dos ambientes y dos momentos históricos diferentes, pero que en mi opinión van en la misma dirección.

La primera viene del antropólogo crítico Jean-Loup Amselle, que insiste de forma particular en la necesidad de superar la así llamada *razón etnológica* en el análisis de los hechos sociales, sobre la base de una perspectiva *continuista* o mestiza³. Esta perspectiva teórica, que vuelve a definir sobre bases antropológicas una difusa orientación antiesencialista presente en los estudios críticos florecidos a partir del pensamiento post-estructuralista, me induce a desconfiar de muchos intentos que se han hecho, a lo largo de los años, para definir y circunscribir en términos excluyentes el horizonte de las producciones culturales diaspóricas.

La segunda reflexión, en cambio, tiene que ver con los *film studies* y en particular con los estudios sobre «cine africano» (las comillas son obligatorias tratándose de un concepto muy forzado y construido históricamente); proviene del estudioso canadiense Alexie Tcheuyap y gira en torno a su interés por las narraciones filmicas *postnacionalistas* que han surgido como reacción contra un orden discursivo dominante en la producción y en el debate crítico-teórico que ha caracterizado al «cine africano»: un orden discursivo atrincherado en la valoración exclusiva de directores «que han predicado sobre un deseo entendi-

[1] Agradezco la invitación a participar en número monográfico a mi amigo Fernando González, al cual me une, además del interés y la pasión por las cinematografías del sur del mundo, la común amistad por el llorado Alberto Elena. A la querida memoria de Alberto está dedicado el presente ensayo. Un agradecimiento también a Lidia Merás, que ha seguido el trabajo de redacción.

[2] Will Higbee, Song Hwee Lim, «Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies» (*Transnational Cinemas*, vol. 1, n° 1, 2010), p. 9.

[3] Jean-Loup Amselle, «Chapitre premier: La raison ethnologique» en *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs* (Paris, Payot, 1990), pp. 15-44. Soy consciente del hecho de que mi intento de recuperar las categorías de Amselle desde una perspectiva hermenéutica postcolonial, fuerza de manera considerable el enfoque total del pensamiento del autor.

ble de definir África por oposición al “occidente” unificado, una búsqueda de un “ser africano” ontológico, una ansiedad genuina sobre una historia perdida y una identidad amenazada»⁴. Este cortocircuito entre ámbito creativo y receptivo, con los años, ha marginado toda experiencia y todo intento de interpretación que prescindiesen de la centralidad del *peso de la representación*, una especie de reedición asimétrica del *white man's burden* de Kipling, que obliga a directores (y artistas en general) africanos y afrodescendientes a responder al repertorio de estereotipos y mensajes alienantes lanzados por el cine *mainstream* sobre África y sus sujetos diaspóricos, imponiendo una visión *auténtica* y *popular* de África y sus comunidades, y a moverse en un registro rigurosamente realista⁵. El contrapunto perfecto de este síndrome, eminentemente postcolonial y postracial (en el sentido que se precisará mejor más adelante), está representado por la recurrente tendencia a leer cada producción del «cine africano» o diaspórico como *alegoría* o *expresión* de alguna identidad colectiva superior, (trans)nacional.

Tres palabras clave y una opción de método

1) Diáspora. Ato Quayson y Girish Daswani han examinado muy oportunamente la serie de etapas que han marcado la apropiación de este concepto clave en el ámbito discursivo de la comunidad afroamericana y, más en general, afrodescendiente⁶. Al mismo tiempo que durante estos años, hacia finales del siglo pasado, se consolidaba una subdisciplina académica específica, los *diaspora studies*. Los estudiosos han intentado circunscribir y definir la experiencia diaspórica, distinguiéndola, por un lado, de la del exilio, y, por otro, de la de las minorías étnicas o culturales. Esta lógica se ha hecho notar también en los estudios dedicados a las producciones cinematográficas, donde en el primer caso, el elemento discriminatorio se había encontrado con la opción entre la identificación del sujeto del discurso en una perspectiva individual *versus* colectiva, mientras que en el segundo, la alternativa estaba entre la proyección ideal hacia un territorio de origen y la relación, más o menos problemática, con el de residencia. Como alternativa a este binarismo artificial e inservible si se quiere hacer un análisis de textos y contextos, han surgido dos textos seminales a caballo entre los dos siglos: *The Skin of Film* de Laura Marks⁷ y *An Accented Cinema* de Hamid Naficy⁸.

Estos dos ensayos, utilizando marcos teóricos que en algunos aspectos pueden superponerse, han propuesto una serie de constantes productivas y estilísticas adscribibles a las producciones filmicas diaspóricas y transnacionales, definidas por la primera como «interculturales» y por el segundo como «acentuadas»: el énfasis se ha puesto, por un lado, en el carácter *intersticial* de los modos de producción, al margen de las lógicas industriales del mercado, y por el otro, sobre una estética basada en la centralidad del cuerpo como vector de emociones y memorias irreproducibles.

[4] Alexie Tcheuyap, «Introduction», en *Postnationalist African Cinemas* (Manchester, Manchester University Press, 2011), p. 10.

[5] Kobena Mercer, «Black Art and the Burden of Representation» (*Third Text*, vol. 4, n° 10, 1990), pp. 61-78; Ella, Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media* (New York/London, Routledge, 1994), pp. 182-188.

[6] Ato Quayson, Girish Daswani, «Introduction – Diaspora and Transnationalism: Scapes, Scales, and Scopes», en Ato Quayson, Girish Daswani (dir.), *A Companion to Diaspora and Transnationalism* (Malden/Oxford/Chichester, Wiley-Blackwell, 2013), p. 7.

[7] Laura Marks, *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham/London, Duke University Press, 2000).

[8] Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton, NJ/Oxford, Princeton University Press, 2001).

Sin embargo, vistos a través de una lente continuista y postnacionalista, los dos textos presentan, paradójicamente, el límite de hacer demasiado énfasis sobre una perspectiva que pretende definir en sentido exclusivo el cine diaspórico y transnacional, «ubicado en los márgenes de las culturas filmicas dominantes o en las periferias de las prácticas industriales, haciendo casi imposible evaluar el impacto que tales películas puedan tener en el *mainstream* o en los cines populares ya sea dentro de un contexto nacional o transnacional»⁹.

Pese a ser consciente de los riesgos de las definiciones, Michael T. Martin, algunos años antes, había publicado una importante antología de textos críticos, en cuya introducción, pese a afirmar que «la filmación de películas en la diáspora negra no es un proyecto unificado o monolítico», terminaba por sintetizar su visión del cine diaspórico negro, «primero, como un proceso de producción filmica, independiente y comercial, preocupado por temas negros donde la gente de linaje africano participa como guionista, director y/o productor. Y segundo, como una orientación política y una práctica cultural de oposición»¹⁰. Por tanto, se vuelve, exportándola a un contexto transnacional, a la competición denunciada por Tcheuyap entre directores y críticos para ver quién es más realista que el rey, para ver quién es capaz de llegar a una práctica y a una definición más rigurosas del «cine africano». Además, la experiencia del cine diaspórico ha seguido siendo, también desde el punto de vista del léxico, constantemente racializada, como si no existiese una producción relevante por parte de directores expatriados u originarios de países del norte de África o de la Sudáfrica blanca post-Apartheid.

2) Pero vayamos al término transnacionalismo. Quayton y Daswani nos recuerdan que este término fue utilizado por primera vez en el lejano 1916¹¹, entrando en el léxico simbólico colectivo únicamente en los primeros años noventa. Pese a haber sido utilizado de forma intercambiable con el de diáspora, el concepto de transnacionalismo tiende a ser considerado como una expansión del primero, en el sentido de hacer visible una presencia de posibles factores de coalición que supera el horizonte comunitario: «como categoría analítica, las comunidades transnacionales son entendidas como diásporas superadas, porque tales comunidades pueden no derivar principal o exclusivamente de formas de identificación cultural o co-étnica que son constitutivas de las diásporas, sino de modos opcionales de identificación que incluyen clase, sexualidad e intereses profesionales»¹².

Además, según Quayson y Daswani, otro matiz de significado puede encontrarse en esa especie de *modelo bipolar* que domina el léxico diaspórico, que da importancia a las relaciones que conectan al sujeto del discurso con el país de origen y de residencia, mientras que el léxico transnacionalista subraya la presencia de corrientes multilocales y policéntricas¹³ que superan, cuantitativamente y cualitativamente, el esquema simbólico de los *diaspora studies*. No en vano, estos están todavía ligados, en algunos aspectos, a un binarismo anticolonial y a una experiencia de la trayectoria migratoria como viaje solo de ida.

[9] Will Higbee, Song Hwee Lim, «Concepts of Transnational Cinema», p. 10.

[10] Michael T. Martin, «Framing the 'Black' in Black Diasporic Cinemas», en Michael T. Martin (dir.), *Cinemas of Black Diaspora. Diversity, Dependence and Oppositionality* (Detroit, Wayne State University Press, 1995), p. 3.

[11] Ato Quayson, Girish Daswani, «Introduction – Diaspora and Transnationalism», p. 12.

[12] Ato Quayson, Girish Daswani, «Introduction – Diaspora and Transnationalism», p. 4.

[13] Arjun Appadurai, «Dis-juncture and Difference in the Global Cultural Economy», en *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996), p. 33.

La línea, bastante reciente, de los estudios transnacionales de cine, inaugurada virtualmente por el citado ensayo de Higbee y Lim, extrae su planteamiento de un transnacionalismo crítico que, programáticamente, «no aísla la producción filmica transnacional en intersticios o espacios marginales, sino que interroga sobre cómo estas actividades de realización filmica negocian con lo nacional en todos los niveles»¹⁴; y en relación con el público, se propone «examinar la capacidad de las audiencias locales, globales y diaspóricas para decodificar películas mientras circulan de manera transnacional (...), construyendo una variedad de significados que van de la adaptación y la asimilación a lecturas más desafiantes o subversivas de estas películas transnacionales»¹⁵. Esta perspectiva analítica, como veremos, nos será muy útil para entender la red de conexiones que enlaza de forma fáctica o que pone en común virtualmente distintas expresiones fílmicas de la diáspora africana.

3) Postracialidad. También este discutido término será evocado de una forma alusiva y acaso también superficial. Me refiero evidentemente al debate que ha tenido lugar en Estados Unidos desde noviembre de 2008, cuando llegó al poder el primer presidente de fenotipo no caucásico. Este debate ha puesto sobre la mesa la cuestión del estatus presuntamente *postracial* alcanzado por el sistema-país después de la elección de Barack Obama¹⁶, avivando de nuevo una serie de discusiones sobre los discutibles efectos del *color* o *race blindness*¹⁷. Han sido necesarios los disturbios de Ferguson, Missouri, en agosto del 2014, y otros hechos de resonancia todavía más recientes, como el homicidio de Eric Garner, para que los medios de comunicación volviesen a prestar atención al *racial profiling* habitual de la policía en las metrópolis estadounidenses y el intolerable *white privilege* que todavía marca el destino para los ciudadanos *White Anglo-Saxon Protestant* de nacimiento.

Por otro lado, las discusiones sobre la persistencia de la raza como constructo social y discursivo plenamente operativo en la orientación del debate público, en las prácticas políticas y en las producciones artísticas a los dos lados del Atlántico negro, continúan incendiando la escena académica, volviendo a proponer antiguas contraposiciones y problemas de *traducción cultural* en la interpretación de los conflictos sociopolíticos internos, por ejemplo entre Francia y Estados Unidos¹⁸.

Este debate también ha tenido repercusiones en la escena cinema-



Denzel Washington, con uno de los dos Oscar de la Academia conseguidos.

[14] Will Higbee, Song Hwee Lim, «Concepts of Transnational Cinema», p. 18.

[15] Will Higbee, Song Hwee Lim, «Concepts of Transnational Cinema», p. 18..

[16] Para profundizar en el debate véase Mark Ledwidge, Kevern Verney, Inderjeet Parmar (dir.), *Barack Obama and the Myth of a Post-Racial America* (New York and London, Routledge, 2013), Michael Tessler, David O. Sears, *Obama's Race: The 2008 Election and the Dream of a Post-Racial America* (Chicago, The University of Chicago Press, 2008).

[17] Cfr. Eduardo Bonilla Silva, *Racism without Racists: Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in America*, 4th ed., (Plymouth, Rowman & Littlefield Publishers, 2013), Dennis Delippe, *Protesting Affirmative Action: The Struggle over Equality after the Civil Rights Revolution* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2012).

[18] Véase por ejemplo Ella Shohat, Robert Stam, *Race in Translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic* (New York and London, New York University Press, 2012).

tográfica global, en concomitancia con algunos momentos de una fuerte carga simbólica, como en los Premios de la Academia de Hollywood con la estatuilla a la mejor interpretación para actores muy populares como Denzel Washington (2001) y Halle Berry (2002), el ascenso de Will Smith al estatus de estrella *post-black*¹⁹, la aparición sobre el escenario de jóvenes autores afroamericanos independientes como Lee Daniels impulsados por el Festival de Sundance (*Precious* es de 2009), el reciente éxito de público obtenido por películas de temática vinculada a la raza como *The Blind Side - Un sueño imposible* (*The Blind Side*, John Lee Hancock, 2009²⁰) o *Criadas y señoras* (*The Help*, Tate Taylor, 2011²¹) y por el neofilón de *slave movies* inaugurado por Quentin Tarantino con *Django desencadenado* (*Django Unchained*, 2012) y retomado por el *Black British* Steve McQueen con *12 años de esclavitud* (*Twelve Years a Slave*, 2013).



Cartel original de *12 años de Esclavitud* (*12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2013).

Dentro de Europa, un escenario parecido, salvando las distancias, se ha planteado en Francia, aunque es verdad que, por un lado, el mercado ha visto emerger potentemente *vedettes* de origen inmigrante como Omar Sy e Dany Boon²², y por otro, también la crítica y la red de festivales de serie A han consagrado el ascenso de directores postmigrantes como Rachid Bouchareb²³ y Abdelatif Kechiche²⁴. Tuvo también un gran eco la entrega, por parte del Festival de Cannes, del premio como mejor actor al elenco de *Días de gloria* (*Indigènes/Days of Glory*, Rachid Bouchareb) en 2006, que comprendía a intérpretes de origen franco-magrebí del calibre de Amel Debouze, Samy Naceri, Roschdy Zem y Sami Bouajila.

de dólares de ingresos en todo el mundo (245.144.417). Fuentes: Box Office Mojo <<http://www.boxofficemojo.com>> y Wikipédia France <https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_plus_gros_succès_du_box-office_en_France>.

[23] Rachid Bouchareb, nacido en París en 1959, de padres argelinos, ha sido seleccionado a concurso varias veces en el Festival de Berlín (*Little Senegal*, 2001; *London River*, 2009; *La voie de l'ennemi*, 2014) y en Cannes (*Días de Gloria*, 2006; *Fuera de la ley* [*Hors la loi*], 2010).

[24] Nacido en Túnez en 1960 pero llegado a Niza con solo seis años, Adellatif Kechiche fue promocionado por el Festival de Venecia, donde su debut *La culpa la tiene Voltaire* (*La Faute à Voltaire*) ganó en 2000 el Premio Luigi De Laurentiis a la mejor opera prima; también en Venecia se presentaron *Cuscús* (*La graine et le mulet*, León de Oro, 2007) y *Venus negra* (*Venus noire*, 2010), mientras que la última y aclamada *La vida de Adèle* ha conseguido más de ochenta premios, a partir de la Palma de Oro en Cannes.

[19] Entre el 2007 y el 2008, *Soy leyenda* (Francis Lawrence, 2007) y *Hancock* (Peter Berg, 2008) superan ambas la barrera de los doscientos millones de dólares de ganancias solo en el mercado interno (256 y 227 millones de dólares, respectivamente), acercándose a los cuatrocientos millones en el extranjero (328 y 396 millones de dólares), y al récord alcanzado en los años noventa por *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), con 306 y 511 millones de dólares. Fuente (para este y el resto de datos posteriores): Box Office Mojo <<http://www.boxofficemojo.com>>.

[20] *The Blind Side* obtuvo, respectivamente, 255 y 53 millones de dólares en los mercados local y mundial.

[21] *Criadas y señoras*, con un presupuesto de veinticinco millones de dólares, se llevó a casa algo así como 169 y 46 millones de dólares, respectivamente en los mercados local y mundial.

[22] Nacido en Trappes, de madre mauritana y de padre senegalés, Sy ha sido coprotagonista de *Intocable* (*Intouchables*, Eric Toledano, Olivier Nakache, 2008) vista, solo en Francia, por casi veinte millones de espectadores (19.440.920), ganando 420 millones de dólares a escala mundial. Por su parte, Dany Boon, nacido en Armentières, en el norte de Francia, de padre argelino-cabilio y madre ch'ti, es el director e intérprete, junto al franco-argelino Kad Merad de *Bienvenidos al Norte* (*Bienvenue chez les Ch'tis*, 2007) que ha obtenido un total de más de veinte millones de espectadores (20.489.303) en Francia, rozando los 250 millo-

[25] Me refiero por ejemplo al caso de *Intocable*, recibido con una frialdad mucho mayor en Estados Unidos que en Francia por parte de la crítica, que reconoció en el personaje de Omar Sy algunos rasgos y una práctica performativa en la línea de estereotipos de la peor tradición hollywoodiense. Véase, por ejemplo, las críticas de *Variety* (<http://variety.com/2011/film/reviews/untouchable-1117946269/>) y *Hollywood Reporter* (<http://www.hollywoodreporter.com/movie/intouchables-france/review/240178>).

[26] Gerald Sim, *The Subject of Film and Race: Rethorizing Politics, Ideology, and Cinema* (New York/London/New Delhi, Sidney, Bloomsbury Academic, 2014), p. 1.

[27] Miguel Mellino, *La crítica postcolonial. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, (Roma, Meltemi, 2005), pp. 19-27.

[28] En *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano* (Roma, Aracne editrice, 2013), he analizado, junto a otros estudiosos, la contribución aportada por los cineastas afrodescendientes al cine italiano, desde el mudo hasta hoy, convencido de que el cine, práctica eminentemente colaborativa e industrial, tiene que estudiarse superando una visión excesivamente focalizada en el papel del director-autor. En este caso, he adoptado el término «afrodescendientes» en una acepción todavía más inclusiva, comprendiendo directoras y directores africanos de origen pero también de nacimiento. El trabajo de monitorización y reflexión continuará en el blog *Cinemaafrodiscendente* (cine.mafrodiscendente.com), actualmente en un estado avanzado de desarrollo.

[29] Muy en uso sobre todo en América Latina hispanófona y lusófona entre cuantos se reconocen descendientes de las víctimas de la trata atlántica y por tanto inicialmente adoptado para definir a los sujetos afrolatinos, el término ha sido reconocido como expresión de una amplia red de movimientos de base, que se llevan luchando desde el 2000 para que la noción fuese adoptada para definir a todos los sujetos y pueblos de la diáspora africana, propuesta que fue recibida por la Naciones Unidas ya en la conferencia de Durban en 2001.

Sería interesante, desde el punto de vista del debate crítico, releer paralelamente los análisis producidos por parte de observadores privilegiados de la escena afrodiáspórica global durante estos años, como Olivier Barlet y Tambay Obenson en sus muy seguidas e influyentes cabeceras *on line*, de las respectivas *Africultures* (africultures.com) y *Shadow and Act* (blogs.indiewire.com/shadowandact), para valorar las dinámicas específicas de recepción de las películas citadas, pero también de los filmes, eminentemente transculturales, que tienen que ver con intentos de conquistar el mercado extranjero²⁵.

Con respecto a algunas de las películas citadas (*The Blind Side*, *Precious*, *Criadas y señoras* y *Django desencadenado*), Gerald Sim observa como «las reseñas filmicas y los comentarios sociales que generan, demuestran que la raza continúa siendo un tema de disputa. La cultura filmica es un foro prominente para ese debate público. Su audiencia parece poseer una conciencia entusiasta de la presencia ideológica en las películas, dentro del estereotipo pero también más allá»²⁶.

Estas consideraciones pueden explicar las razones por las cuales sostengo, desde hace tiempo, que el patrimonio de experiencias y saberes interpretativos asociados al binomio *raza* y *cine* producido en Estados Unidos representa un inestimable bagaje para todo proyecto de fundación de una crítica de orientación multiculturalista radical y postcolonial. Pero aclaran también por qué considero que es útil leer las producciones filmicas diaspóricas a través de una lente postracial, sugiriendo una utilización paradójica –no literaria sino metafórica– del prefijo «post», en la línea de lo que sugiere el antropólogo Miguel Mellino cuando se refiere al término postcolonial²⁷, para así no ocultar, sino hacer visibles, las conexiones entre pasado y presente.

4) Y cerramos esta sección de reflexiones epistemológicas con algunas puntualizaciones ulteriores sobre mis opciones de método. Aunque en el texto haya hecho referencia, por razones pragmáticas, al *cine diaspórico negro* o africano, en la línea de una cierta tradición de estudios de origen nacionalista, considero más productivo revisar el posicionamiento de los *directores*, juntándolos en el horizonte léxico del origen *afrodiscendente*²⁸. Los identifico como afrodescendientes en cuanto que considero que el término presenta una cierta incompatibilidad con las lógicas esencialistas de una razón racializada, no continuista y nacionalista²⁹.

Tomando postura en contra de algunas clasificaciones que, a mi parecer, son excesivamente excluyentes, cuando hablo de directores afrodescendientes reconozco en este horizonte discursivo un *continuum* que comprende, en masculino y en femenino: a) directores expatriados, que trabajan fuera del conti-

nente pero nacieron en un país africano; b) directores de segunda generación, al menos uno de cuyos progenitores es de origen africano; c) directores diaspóricos, ubicables en comunidades vinculadas con África por procesos de migración históricos, más o menos forzados. Especifico además que, independientemente del espacio que les dedicaré en este artículo, considero parte de esta gran familia afrodescendiente a todas y todos los directores activos en una práctica audiovisual narrativa o paranarrativa reconducible a las tres tipologías señaladas, independientemente del hecho de que sean habitualmente enmarcados en el *cine diaspórico negro*, o a otros horizontes discursivos, por el mercado, la crítica y el circuito de los festivales.

Por meras razones de espacio, además de por coherencia del corpus de textos, estaré obligado a limitar mi mirada a directoras y directores que han realizado largometrajes de ficción, dejando fuera a las y los que están prevalentemente orientados, en cambio, hacia otros formatos expresivos en el ámbito de la ficción, desde el cortometraje hasta la serie, o hacia creaciones que se pueden inscribir en el horizonte de la no-ficción, desde las varias acepciones del cine documental hasta las prácticas incluidas en el videoarte.

Soy, por último, consciente del carácter parcial y deliberadamente no exhaustivo de mi enfoque histórico: algunos vacíos, así como rápidos resúmenes sirven para recordar que cada narración, pese a que esté argumentada, obedece siempre a criterios refutables; por otra parte, como nos recordaba Foucault, «el saber no se hace para comprender, se hace para resolver»³⁰.

Algunas consideraciones de conjunto

Uno de los conceptos más recurrentes para definir a artistas e intelectuales africanos, de origen o de nacimiento, que se mueven ya en una perspectiva transnacional, es el de «afropolitanismo», introducido originariamente por la escritora y fotógrafa Taiye Selasi³¹, y retomado por el filósofo Achille Mbembe, en relación con «la entrada de África en una nueva era de dispersión y de circulación» que:

se caracteriza por la intensificación de las migraciones y por la implantación de nuevas diásporas africanas en el mundo. Con la emergencia de estas nuevas diásporas, África ya no constituye un centro en sí. A partir de ahora está hecha de polos entre los cuales hay un constante paso, circulación y caminos abiertos. [...] La conciencia de esta imbricación del aquí y del allá, la presencia del allá en el aquí y viceversa, esta relativización de las raíces y de las pertenencias primarias y esta manera de abrazar, con todo conocimiento de causa, lo extraño, lo extranjero y lo distante, esta capacidad de reconocer su cara en el rostro del extranjero y de valorar las huellas de lo lejano en lo cercano, de domesticar lo siniestro, de

[30] Michel Foucault, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», en AA.VV., *Hommage à Jean Hyppolite* (Paris, Presses Universitaires de France, 1971), p. 160.

[31] Taiye Selasi, «Bye-Bye Barbar» (*The Lip*, 3 March 2005), <<http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>>.

trabajar con lo que parece opuesto; es esa sensibilidad cultural, histórica y estética la que muestra bien el término “afropolitano”»³².

Curiosamente, son todavía pocos los que están intentando aplicar este horizonte conceptual al cine³³, a lo mejor precisamente porque es paradójicamente difícil circunscribirlo a un ámbito restringido y reconocible de directores. Basta con pensar, por ejemplo, en el hecho de que, a causa de la sustancial carencia de infraestructuras para la formación, la producción y la postproducción –con la parcial excepción de cinematografías históricamente más estructuradas sobre el plano industrial (Egipto y Sudáfrica)–, desde los años sesenta, las directoras y directores africanos están en su mayoría obligados a formarse, buscar financiación para sus propias películas y proveerse de los equipos técnicos y establecimientos de postproducción en países del Norte global, por lo general entre Europa y Norteamérica, activando, de hecho, modalidades eminentemente transnacionales de economía del cine. Muchos de ellos se han visto echando raíces en París, Londres o Bruselas, desarrollando un vertiginoso vaivén entre su país de origen y su(s) país(es) de acogida. Cuando este dinamismo transnacional ha conseguido socios para la coproducción, fondos internacionales y contratos de preventiva con emisores, se ha llegado a ver con cierta regularidad cómo una película se distribuye a partir de

[32] Achille Mbembe, *Sortir de la longue nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée* (Paris, Éditions La Découverte, 2013), pp. 224, 229. Hay que decir, de paso, que el término, de alguna manera contrapuesto al de panafricanismo, se lo ha apropiado la industria cultural postcolonial como una etiqueta de fácil aplicación a toda clase de productos culturales, tanto que críticos y escritores también cercanos a esta categoría como Adichie y Wainiana, se están distanciando de ella.

[33] Vanessa Lanari lo hizo en una ponencia para el congreso *Africa en movimento/Africa on the Move* (Macerata, 17-20/9/2014), <http://cirafrica.unimc.it/it/convegno-asai/panel-1/5_Lanari_Afropolitanelcine_maafricano_ASAI_2014.pdf>.

[34] Véase: Alessandro Jedlo-wski, *Nollywood. L'industria video nigeriana e le sue diramazioni* (Napoli, Liguori, in corso di pubblicazione); Matthias Krings, Onokome Okome (dir.), *Global Nollywood. The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry* (Indiana University Press, Bloomington, 2013). Ver también el artículo de Alejandra Val Curober incluido en el presente monográfico, pp. 41-56.



Festival Panafricain de Cinéma de Ouagadougou (FESPACO).

acuerdos concretos en los mercados nacionales correspondientes, pero se trata de dinámicas que no han aumentado todavía en modo significativo el mercado de este cine afropolitano transnacional.

Otro modelo diferente, más intersticial y sumergido, vinculado a las posibilidades ofrecidas por las redes diaspóricas transnacionales que sostienen a las comunidades nigerianas y ghanesas expatriadas, ha hecho emerger en estos últimos años películas de bajo presupuesto, rodadas, antes en vídeo analógico y ahora en digital, por exponentes de estas comunidades que residen en el extranjero. Son dirigidas tanto al público de las diásporas como al de origen, y distribuidas a través de circuitos de economía informal que hacen de sustento a empresarios de *import/export* y a través de la web³⁴.

La red de los festivales de cine africano, panafricano y diaspórico ha promovido y consolidado con los años el conocimiento de directoras y directores africanos de origen a través de distintos contextos. El histórico FESPACO (Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou), fundado en 1969 y que llega ya a su vigésimo tercera edición, creó en 1989 el Prix Paul Robeson, destinado a la

mejor película de la diáspora. Con la parcial excepción de *Lumumba*, una coproducción Francia-Bélgica-Alemania-Haití dirigida por el haitiano Raoul Peck, premiada en 2001, ninguna de las películas que han obtenido el Paul Robeson ha conseguido alcanzar una distribución comercial internacional, probablemente porque la mayor parte de los reconocimientos han ido, con la excepción de la estadounidense Lisa Gay Hamilton (premiada en 2005 por el documental *Beah: A Black Woman Speaks*), a directores caribeños poco conocidos en el mercado global, como el haitiano Arnold Antonin (premiado tres veces seguidas en 2007, 2009 y 2011) o la martiniquesa Mariette Monpierre (premiada en 2013 por *Le bonheur de Elza*)

En Europa, vale la pena señalar una cita de referencia como el Black International Cinema de Berlín (blackinternationalcinema.de), instituido en 1986 y transformado en una *kermesse* competitiva en 1991. En el ámbito estadounidense, hay que recordar el valioso trabajo realizado por el Pan African Film Festival de Los Ángeles (PAFF: paff.org), activo desde 1992, el African Diaspora Film Festival de Nueva York (ADFF: nyadiff.org), fundado en 1993 y que pertenece a la etiqueta ArtMattan (africanfilm.com), y por el American Black Film Festival (ABFF: abff.com), inaugurado en 1997, también con sede en Nueva York, solo por citar los festivales más focalizados en el cine diaspórico internacional.

Sin embargo, hay que constatar que el impacto de estas iniciativas ha tenido un débil efecto sobre el mercado, y que el horizonte conceptual del Estado-nación sigue teniendo su relevancia en lo referente a la distribución y la exhibición. No son muchos las directoras y los directores que tienen la posibilidad de ver, con cierta regularidad, sus propias películas introducidas en el circuito global de la distribución de pago (salas de cine, *homevideo*, televisión, web): Lee Daniels, Antoine Fuqua, Allen y Albert Hughes, Spike Lee, John Singleton; el inglés Steve McQueen; y el francés Dany Boon. Verdaderos hijos predilectos para el público local como el estadounidense Tyler Perry son relativamente desconocidos en otros mercados.

Probablemente internet y, quizás, las televisiones de pago podrán a medio y largo plazo producir una virtuosa dinámica de reacercamiento entre las distintas audiencias afrodescendientes locales, favoreciendo procesos de estrellato y autoría transnacionales. Con todo, no me consta que existan actualmente, por ejemplo, portales VOD dirigidos específicamente a un público afrodiaspórico³⁵, pero creo que se trata de una nueva frontera que el mercado audiovisual global debería tener mucho interés en explorar.

Europa

Razonando desde una perspectiva comparada, solo en Francia y en Gran Bretaña, y precisamente en estos quince últimos años, podríamos decir que se está cumpliendo esa especie de círculo virtuoso que ha llevado desde la emergencia

[35] El portal sudafricano *Africafilms.tv* (<http://www.africafilms.tv>) todavía no ha atraído un número consistente de productos dirigidos por directores afrodiaspóricos, pero podría hacer de útil pionero en este sentido.

de un filón sobre los temas de la inmigración hasta el encumbramiento de directores postmigrantes en la escena internacional, pasando por la llegada de una primera ola de producciones diaspóricas (el *cinéma beur* en Francia, el *Black British Cinema* en Reino Unido).

1) En Francia, conviven directores de primera y segunda generación en el rico tejido del cine afrodescendiente, algunos activos incluso desde los años sesenta, como Med Hondo (último trabajo: *Fatima, l'Algérienne de Dakar*, 2004). Para el argelino Mahmoud Zemmouri (1946-), que vive en Francia ya desde la segunda mitad de los años setenta, las primeras décadas del segundo milenio han sido difíciles y poco productivas –ha realizado solo dos largometrajes:



Alloume (Sotigui Kouyate) e Ida (Sharon Hope) en *Little Senegal* (Rachid Bouchareb, 2001).

Beur blanc rouge en 2006, ocho años después del anterior; y la reciente *Certifiée halal* (2014)–, mientras que el coterráneo y casi coetáneo Merck Allouache (1944-), más atento a mantener con vida las relaciones de producción con su país de origen, ha firmado ya once títulos entre largometrajes y *tv movies* entre los cuales hay un auténtico *blockbuster*: *Chouchou*, (2003)³⁶ y dos títulos muy bien valorados por la crítica como *Harragas* (2009) y *Es-stouh* (2013), presentada a concurso en la Mostra de Venecia. Para Abdelkrim Bahloul (1950-, en Francia desde 1971), Mehdi Charef (1952-, en Francia desde 1962), Karim Dridi (nacido en

1961 en Tunez, activo en Francia desde 1987) y Malik Chibane (1964-), los mosqueteros del *cinéma beur*, que explotó en la segunda mitad de los ochenta, han sido también años complicados: algunos de ellos (Bahloul con *Le soleil assassiné*, en 2003, en Venecia; Charef con *Cartouches gaulois*, en 2007, en Cannes; Dridi con *Khamsa*, en 2008, en Locarno) han tenido la oportunidad de presentar sus películas en plazas importantes; o, como Dridi con *El último vuelo* (*Le dernier vol*, 2009), la posibilidad de tener a su disposición un presupuesto considerable (veinticuatro millones de dólares) y una estrella internacional (Marion Cotillard). Pero los resultados han sido inferiores a las expectativas.

La consagración ha llegado, en cambio, para dos talentos, hijos también ellos de los cruciales años ochenta, como Rachid Bouchareb y Abdellatif Kechiche. El primero empezó a recoger resultados de una carrera de ya casi treinta años (el debut, *Baton rouge*, es de 1985) precisamente en 2001, cuando su *Little Senegal* se presentó a concurso en la Berlinale: con la excepción de *Just Like a Woman* (2012), todos sus largometrajes se han presentado a concurso en un festival de serie A, lo que confirma su entrada en el restringido grupo de directores a tener en cuenta. Bouchareb tiene, por su parte, varios puntos fuer-

[36] La película facturó casi treinta y tres millones de euros (32.950.862) en 2003, y la vieron 3.876.572 personas, acabando sexta en la clasificación general del año, segunda entre las francesas después de *Taxi 3* (Gérard Krawczyk, 2003).

tes: subrayaría de manera particular su capacidad para escribir guiones compactos al estilo clásico, calibrados sobre personajes sólidos y reconocibles con la capacidad de dotar de valor a actores afrodescendientes y a los que no lo son, y también su aptitud para montar su propia productora (la 3B Productions, fundada en 1989). Además, tiene el talento para construir películas que, ya sea en el plano de la política cultural o en el de los modelos estilísticos, se dirigen de igual manera tanto hacia una integración europea (pienso sobre todo en *London River*, sobre el luto de la comunidad inglesa y franco-diaspórica tras los atentados de Londres en 2005), como hacia el diálogo con la tradición y el imaginario ya sea hollywoodiense o *indy* (en este sentido el camino ya empieza con *Bâton rouge* y llega hasta dos películas «americanas», *Just Like a Woman* y *La voie de l'ennemi*, pasando por la citada *Little Senegal*). Podríamos decir que, en cierto sentido, Bouchareb es el director francés más en primera línea en lo que atañe a la construcción de un nicho de mercado afrodescendiente transnacional.

Por su parte, Abdellatif Kechiche, después de una primera etapa como actor destacado del *cinéma beur* (protagonizó *Le thé à la menthe*, Abdelkrim Bahloul, 1984), se estrena como director-autor con la multipremiada *La culpa la tiene Voltaire* (*La Faute à Voltaire*, 2000), ganando –por primera vez absoluta para un director de origen franco-magrebí– el César por su dirección en *La escurridiza* (*L'Esquive*, 2005).

De ahí en adelante Cannes y Venecia se han disputado cada uno de sus nuevos títulos al son de los premios, consagrándolo definitivamente con la Palma de Oro por *La vida de Adèle* (*La vie d'Adèle*, 2013). Kechiche es portador de una poética, respecto a la de Bouchareb, aparentemente aún más en la línea maestra del cine africano nacionalista. En realidad, Kechiche acepta el reto con argumentos y elenco transnacionales, y con cuestiones que pueden parecer externas a la agenda de los emigrantes o postmigrantes (la experiencia LGTB). Pero sobre todo persigue una investigación estilística rigurosamente modernista, en busca de un naturalismo radical, a partir de un estilo de rodaje a la altura del intérprete e implicando al espectador sobre todo mediante el juego con la performatividad de los cuerpos de los actores.

En la vertiente autoral, durante estos quince años han surgido otros dos directores, de orígenes y edades distintas, pero unidos por un modelo de producción muy distintivo, es decir, por trabajar de una forma independiente, sosteniendo su propia productora y con bajos presupuestos. El mayor es Rabah



Abdellatif Kechiche con la Palma de Oro por *La vida de Adèle* (*La vie d'Adèle*, 2013).

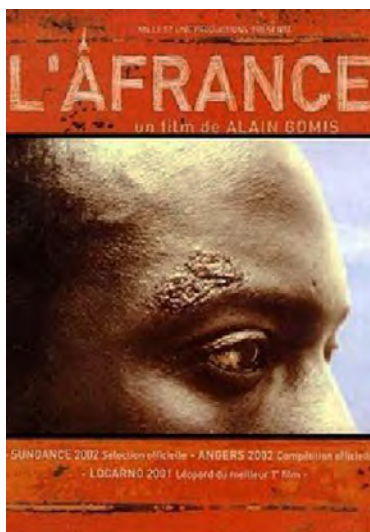
Ameur-Zaïméche (nacido en 1966 en Argelia, pero ya en Francia dos años después), que se estrena como director en 2001 con *Wesh wesh, qu'est qui ce passe?* (Prix Louis Delluc a la ópera prima) y que en el arco de quince años realiza otras tres películas, presentadas con éxito en Cannes y Locarno, pasando de un drama sobre la exclusión social ambientado en la *cit  des Bosquets* en Saint-Denis, a una película histórica sobre la vida de un popular bandido del siglo XVIII (*Les Chants du Mandrin*, 2011), e imponiéndose con un estilo «de baja intensidad», hecho de un naturalismo minimalista y extrañador con tintes surreales y una sutil ironía. Quince años más joven, Djnn Carrénard (nacido en Haití en 1981 y afincado en Francia desde 1998), al final de un complicado periplo entre Togo, Guyana y Estados Unidos, hace su debut con *Donoma* (2011), un *film de guerrilla* de presupuesto irrisorio (la nota de prensa hablaba de ciento cincuenta euros!), realizado sin un equipo profesional (Carrénard se ocupa él solo de guion, fotografía, montaje y sonido). El film, seleccionado en Cannes por el ACID, se convierte en una verdadera obra de culto, seguida por el menos ambicioso *FLA* (2014): las dos películas, la primera más coral, la segunda con una estructura de tres personajes, insisten en una trama de dramaturgia densa y llena de complejas problemáticas, que contrasta con una escritura visual muy nerviosa y agresiva.

Rachid Djaidani (nacido en 1974, de padre argelino y madre sudanesa) también llega al cine después de un recorrido absolutamente personal e independiente. Como Ameur-Zaïméche, él también viene de una *cit *, y después de una breve carrera como boxeador, inicia un camino paralelo como escritor y cineasta, empezando como actor en cine, televisión y teatro (cinco años con Peter Brook), y debutando como director en 2012 con la apreciada y amarga *Rengaine*, seleccionada para la Quinzaine des R alisateurs, lo que le vale una nominación a los César como mejor ópera prima.

Los tres nombres que estoy a punto de escribir pertenecen, en cambio, a la nutrida subfamilia de los cineastas afrodescendientes de origen subsahariano, afropolitano por destino y convicción, y descubiertos en este lapso temporal. Newton I. Aduaka (oriundo de la región nigeriana del Biafra y nacido en 1966, poco antes del estallido de la guerra), ya en 1985 se encamin  en una dirección diaspórica sin retorno, primero a Londres (donde estudia en la London International Film School y rueda *Rage*, su primera película), y después a París, ciudad a la que se muda y donde vive hoy en día. En estos quince años realiza unas de las películas de referencia del «cine africano» del nuevo milenio, *Ezra*, seleccionada en Cannes y en Sundance, premiada en el FESPACO 2007, ensayo de ejemplar libertad compositiva y prodigiosa construcción a partir de una amalgama de profesionales y no profesionales sobre un tema de riesgo como es la condición de los niños soldado. Emile Aboosolo-Mbo empieza a ser finalmente valorado, junto a la siempre profunda Aissa Ma ga, por una película de cámara mucho más intimista (*One Man's Band*, 2012), en la cual un actor de mediana edad se enfrenta a las tres mujeres de su vida cuando la noticia de un tumor le obliga a hacer cuentas con sus propios límites. Aduaka ha presentado

en Cannes y en Roma el proyecto de un nuevo largometraje (*Oil on Water*, de la novela de Helon Habila) sobre la miserable guerra que acontece en el delta del Níger, pero, también en este caso, todo hace suponer que su mirada estará filtrada por su retórica filmica, que se sostiene a través de una narración no lineal y una utilización extrañadora de la música.

Alain Gomis (nacido en 1972, de padre senegalés y madre francesa) ha debutado precisamente en 2001 con *L'Afrance* (Pardo d'Argento en Locarno), siendo consagrado entre los mejores autores afrodescendientes en activo con *Aujourd'hui* (presentada en 2012 a concurso en la Berlinale y ganadora del



Cartel de *L'Afrance* (Alain Gomis, 2001).

Etalon de Yennenga en FESPACO 2013): inmigración, alienación, búsqueda de sentido, las películas de Gomis tocan temas universales en ciertos aspectos, que, sin embargo, declina cuando recupera precisos modelos *afrocéntricos* (Fanon, Lumumba, Kane y Hondo en *L'Afrance*) pero aprendiendo a alejarse rápidamente de ellos, para englobar puntos de vista excéntricos, como el de un joven *banlieusard* de orígenes argelinos obsesionado con Andalucía (*Andalucía*, 2007), o el de un más maduro senegalés que vuelve de Estados Unidos y se despierta sabiendo que va a vivir el último día de su vida (en *Aujourd'hui*, producida por la Granit, que funda con Aduaka).

Dyana Gaye (nacida en 1975, de padre senegalés y madre italiana) llegó al largometraje en 2013 con *Des étoiles*, después de un aprendizaje de más de diez años, en el curso de los cuales realizó cuatro cortos muy apreciados en los festivales. Presentado como preestreno mundial en Toronto, el debut de Gaye presenta varias ingenuidades en el plano de la verosimilitud, pero enlaza tres historias de migración y búsqueda de la felicidad entre Dakar, Nueva York y Turín, reflejando con eficacia la condición de toda una generación de jóvenes africanos cada vez más dispuestos a apostar por su futuro en un horizonte de posibilidades virtualmente inmenso.

Historias en femenino, moduladas por una mirada intimista que cruza razones personales y colectivas, llegan de otra cineasta afrodescendiente como Karin Albou (nacida en Francia, de padres franco-argelinos) autora de, por ahora, solo dos largometrajes, *La petite Jerusalem* (2004) y *La canción de las novias* (*Le chant des mariées*, 2008), muy bien valorados por la crítica por su capacidad de reflejar la mirada de algunas adolescentes que deben de afrontar pequeñas y grandes decisiones sobre su futuro, dentro de un contexto dominado por el peso de las tradiciones.



Lizzie Brocheré y Olympe Borval en *La canción de las novias* (*Le chant des mariées*, Karin Albou, 2008).

El nuevo milenio en Francia se recordará también como la época del surgimiento de una nueva generación de actores y directores afrodescendientes que crecieron entre la pequeña pantalla y el escenario. El más amado, también más allá de las fronteras, es seguramente Dany Boon. Con solo cuatro películas realizadas hasta ahora como director (frente a veintidós solo como intérprete), la segunda de las cuales, *Bienvenidos al Norte* (*Bienvenue chez les Ch'tis*, 2007), lo reveló como actor poliédrico y director brioso, se trata, sin embargo, de un talento discontinuo, puesto que los dos títulos siguientes *Nada que declarar* (*Rien à déclarer*, 2011; más de ocho millones de espectadores) y, sobre todo, *Hypercondriaque* (2014, más de cinco millones) solo han repetido parte del éxito de público de la segunda.

Muy lejos de estos resultados, nos encontramos con *Case départ* (2012), discutida comedia de enredo ambientada en una plantación esclavista del siglo XVIII, dirigida e interpretada por el dúo cómico conformado por Thomas Ngijol y Fabrice Eboué, dos treintañeros de origen camerunés, que quedó séptima entre los títulos franceses del año, con cerca de un millón ochocientos mil espectadores. Otros favoritos del público transalpino, desde Gad Elmaleh hasta Kad Merad, han intentado también el camino de la dirección, aunque con resultados muy inferiores a las expectativas.

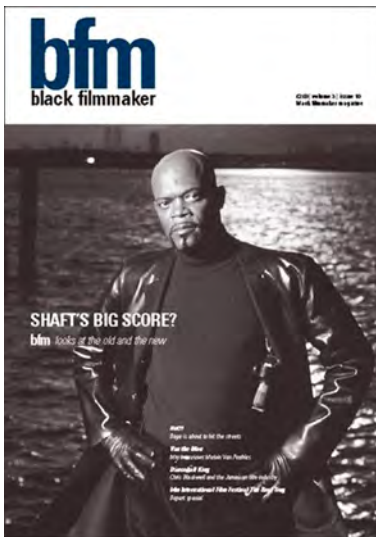
Quedándonos en el territorio del cine de género, vale la pena señalar un recorrido a contracorriente, transnacional y postnacionalista, como el de Mabrouk El Mechri (nacido en 1976, de padres de origen tunecino), que, estrenándose en 2005 con *Virgil*, insólita y pequeña película de boxeo producida por la Gaumont con Jalil Lespert, construye su segunda obra sobre la biografía

de Jean Claude Van Damme, *JCVD* (2008). Después del intervalo de una serie francesa para Canal Plus, llega incluso a realizar un thriller de acción independiente en los Estados Unidos, *Cold Light of the Day* (2012).

2) Si se considera la vivacidad de la escena artística afroinglesa en los años ochenta y noventa, dominada por el fervor de los grupos Black Audio Film Collective (1982-98) y Sankofa (1983-92), así como por el debate crítico promovido por estudiosos como Stuart Hall, Koben Mercer y Coco Fusco, y si se tiene en cuenta el agotamiento de experiencias relevantes como la revista *Black Filmmaker Magazine* (1998-2008) y el BFM International Film Festival con sede en Londres (1998-2010)³⁷ llevadas

a cabo por Menelik Shabazz, es posible que el cuadro actual aparezca como menos estructurado. Hay que reconocer que el sistema-país ha puesto igualmente sobre la mesa varias iniciativas para mejorar las posibilidades de acceso al mercado para los talentos afrodescendientes en los ultimísimos años: aquí me limito a citar la exposición fotográfica *Want to See More of Me?*³⁸, realizada en 2009 por el fotógrafo Donald MacLellan en colaboración con el UK Film Council. La exposición mostraba numerosos retratos, sobre todo de actores y actrices *Black British*, algunos definitivamente consagrados como estrellas transnacionales justo en estos ultimísimos años, desde Chiwetel Ejiofor a David Oyelowo. En 2011, la crítica y promotora Nadia Denton publicó *The Black British Filmmaker's Guide to Success*, un instrumento muy útil que reúne observaciones y entrevistas que cubren todo el espectro de la maquinaria cinematográfica³⁹, seguido en septiembre del 2014 por un nuevo volumen dedicado esta vez a Nollywood. Por último, en noviembre del 2012, la periodista *freelance* Akua Gyamfi lanzó su portal *The British Blacklist* (thebritishblacklist.com), el cual presenta informaciones y artículos en profundidad sobre la actividad de los talentos afroingleses activos en el mundo del *showbusiness* (en particular el cine, la televisión, el teatro y la literatura).

Si se considera que la primera película de un director *Black British* distribuida comercialmente en salas fue *Burning an Illusion* (1981), obra del ya citado director originario de las Barbados, Menelik Shabazz, que volvió a la dirección solo en 2011 con un documental sobre un género pop que estuvo de moda durante los años ochenta (*The Story of Lovers Rock*)⁴⁰, es posible comprobar la persistencia de una notable dificultad para los directores afrobritánicos no tanto para rodar su primera película, como para encontrar su público y



Black Filmmaker Magazine.

[37] En la fase de revisión del texto, me ha llegado la feliz noticia de la vuelta del BFMIFF, programado en Londres del 2 al 5 de julio de 2015.

[38] «Donald MacLellan's portraits of black actors», (*The Guardian*, 23 February 2009), <<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/feb/23/photography-theatre>>.

[39] El volumen se puede descargar de forma gratuita en la siguiente url: <<http://www.nadiadenton.com/books/black-british-filmmakers-guide-success>>.

[40] En enero del 2015, la segunda película de Shabazz (con el título provisional de *Looking for Love*) está todavía en post-producción y se está financiando a través de una campaña de crowdfunding en la web Indiegogo (<https://www.indiegogo.com/projects/looking-for-love--2#/>).



Cassie McFarlane en *Burning an illusion* (Menelik Shabazz, 1981).

trabajar con una cierta continuidad. La base de datos *The British Blacklist* contiene fichas de hasta cuarenta y ocho directores afroingleses, muchos de los cuales proceden de excolonias británicas, treinta y dos hombres y dieciséis mujeres. De estos, sin embargo, solo trece han conseguido realizar un largometraje de ficción en el lapso temporal aquí analizado, y para seis de ellos (Julius Amedume, Destiny Ekaragha, Jesse Lawrence, Leon Herbert y Debbie Tucker Green) se trata por ahora del único. La mayor parte de ellos, a veces o por lo general, intérpretes (Richard Ayoade, dos títulos; Noel Clarke, tres títulos; además del citado Herbert), trabajan con presupuestos reducidos y pequeñas productoras independientes, encontrándose con dificultades para distribuir e incluso tan solo para presentar sus propias películas fuera del territorio nacional.

Algunos han tenido, en cambio, la posibilidad de ser lanzados en importantes festivales: Amma Asante (nacida en 1969, de padres ghaneses), después de una etapa como actriz sobre todo televisiva, vio como en 2004 y 2013, respectivamente, se presentaban sus dos largometrajes en Toronto. Mientras el primero (el drama social *A Way of Life*, ambientado en Cardiff) se estrenó después únicamente en Gran Bretaña, el segundo (*Belle*) participó en varios festivales estadounidenses, consiguiendo importantes reconocimientos y llegando a numerosos mercados, tantos que consiguió más de dieciséis millones de dólares en ingresos globales. Quizá fue por efecto del éxito transnacional de *12 Años de Esclavitud*, ya que también en este caso el guion está inspirado en la verdadera historia de una chica, hija ilegítima de una esclava negra y de un aristócrata en la Inglaterra del siglo XVIII, y sobrina de un juez encargado de deliberar en un juicio crucial para el futuro de la esclavitud en el Reino Unido.

Richard Ayoade (nacido en 1977, de padre nigeriano), parecía destinado a un ascenso fulgurante después de su debut con la comedia *Submarine* (2010), producida por Ben Stiller, acogida con un consenso considerable por parte de la crítica en Toronto y distribuida en varios mercados. Pero el thriller *The Double* (2013), inspirado en *El Doble* de Dostoievski, a pesar de que el elenco era de primer nivel, y se presentó también en Toronto, Londres, Tokio y otros festivales muy respetables, decepcionó en parte las expectativas puestas en ella.

La base de datos se olvida, curiosamente, de dos nombres emergentes. Sobre todo, de la prometidora Sally El Hosaini, de padre egipcio, cuyo único largometraje realizado hasta ahora (*My Brother the Devil*, 2012), acerca de la relación entre dos hermanos *British Arabs* en la frontera de la edad adulta, el descubrimiento de la sexualidad y las desviaciones sociales, ha sido multimpremiado por la crítica británica y la americana en Sundance, en la Berlinale y en el London Film Festival. Todavía más reciente es la primera experiencia en el cine del novelista y comediógrafo Biyi Bandele, nacido en Nigera en 1967, pero residente en Londres desde 1990, que en la edición del 2013 del Festival de Toronto presentó en preestreno mundial una adaptación del *bestseller* *Half of a Yellow Sun* de Adichie, coproducción anglonigeriana, interpretada por las estrellas *Black British* transnacionales Chjijwetel Ejiofor y Thandie Newton, y que fue recibida tibiamente por la prensa americana.

De lo que no hay duda es de que la verdadera punta de lanza surgida en la escena afroinglesa de estos quince años es Steve McQueen, de cuarenta y cinco años, nacido a las afueras de Londres, de padre de Granada y madre de Trinidad. En realidad, el director ha recogido en estos años los frutos de una actividad de más de veinte años de investigación y experimentación sobre soportes, lenguajes y fórmulas narrativas, que en los años noventa, después de una formación en artes visuales en el Chelsea College of Art and Design, en el Goldsmith College y en la Tisch School of the Arts de Nueva York, tomó forma sobre todo en cortometrajes e instalaciones destinadas a museos y galerías, y le valió la consecución del prestigioso Premio Turner. El debut llega en 2008 con *Hunger*, película sobre la incansable lucha en prisión llevada a cabo por Bobby Sands y otros miembros del IRA para obtener el estatus de presos políticos: seleccionada en Cannes en la sección Un Certain Regard, y premio Camara d'Or. En *Shame* (2011), realizada con un presupuesto más importante y presentada a concurso en el festival de Venecia, se reencuentra con su actor fetiche, Michael Fassbender, premiado con la Coppa Volpi por la mejor interpretación masculina, en el papel de un hombre obsesionado por una sexualidad compulsiva y alienante: la película logra un más que discreto favor del público, consiguiendo en taquilla más de diecisiete millones de dólares, de los cuales solo cuatro fueron en Estados Unidos. Quiero hacer notar que con ambas películas McQueen se coloca con valentía fuera de una lógica nacionalista, en el primer caso, afrontando un tema y un personaje centrales para la historia británica del siglo xx; en el segundo, arriesgando con una historia de fuertes implicaciones universales. Ya en *Shame*, McQueen había introducido un personaje afrodes-

endiente decisivo, a su manera, en la economía de la trama: Marianne. Pero el viraje que prepara lo va a consagrar como autor de relevancia del cine contemporáneo, posicionándolo en un espacio reconocible también por parte del público negro. Me refiero naturalmente a la elección de las memorias de Solomon Northrup, *12 Años de esclavitud*, que le vale un importante éxito en taquilla (casi ciento ochenta y ocho millones de dólares de recaudación total, de los cuales más de cincuenta y seis fueron en Estados Unidos) y sobre todo una impresionante serie de reconocimientos, desde los Globos de Oro (mejor película dramática), pasando por los BAFTA (mejor película y mejor protagonista para Chiwetel Ejiofor), hasta los Premios de la Academia de Hollywood, en los que se premió al guionista John Ridley, a la intérprete no protagonista Lupita Nyong'o y al equipo de producción, incluido McQueen, con la estatuilla a la mejor película del año, honor jamás concedido a un director afrodescendiente hasta ese momento. McQueen, que realiza una puesta en escena de tendencias extrañadoras, centrada en el cuerpo como lugar de negociación privilegiado del sujeto en lo que atañe a las relaciones de fuerza entre individuo y sociedad, y en una escritura visual tan modernista en lo sintáctico como formalista en lo compositivo, forma parte de una generación de cineastas *Black British*, como Ejiofor, Elba y Newton que, manteniendo elevada la dignidad del oficio y con la mirada fija en el horizonte del mercado, están contribuyendo de manera importante a la consolidación de un público transnacional negro y, más en general, afrodescendiente, y, consecuentemente, al refuerzo del poder contractual de los cineastas negros en el propio Hollywood.

3) En el resto de países europeos, la presencia de una comunidad diaspórica de asentamiento más reciente y menos ligada a la herencia de las ex potencias coloniales, y la menor capacidad de la industria nacional para dar espacio a talentos de origen emigrante, ha hecho más difícil la aparición no tanto de figuras singulares de directores, como de un potencial movimiento de cineastas afrodescendientes.

En Bélgica, o mejor dicho en un constante ir y venir entre Bruselas y Kinshasa, su ciudad natal, vive un director afropolitano por antonomasia como Balufu Bakupa-Kanyinda (nacido en 1957), que por razones de formación, trabajo y enseñanza ha pasado largos períodos también en Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos. Autor de diversos cortometrajes y documentales multipremiados, en 2007 firmó su primer y hasta ahora único largometraje, *Juju factory*, sobre las vivencias de un escritor congoleño exiliado en Bruselas, al que su editor encarga una especie de guía turística de Matonge, una zona de la ciudad con mucha población inmigrante.

En el país están también en activo varios directores de segunda generación y origen marroquí. Mourad Boucif, nacido en el 1967 en Argelia, de padres marroquíes que enseguida se trasladaron a Bélgica, ha trabajado durante mucho tiempo como educador en organizaciones interesadas en favorecer la integración o tutelar los derechos negados de migrantes de diferentes generaciones. Los dos largometrajes de ficción que ha realizado reflejan esta sensibili-

dad social: *Au-delà de Gibraltar*, realizado en 2001 y codirigido con Taylan Barman, sobre los problemas de integración de la juventud de origen migrante, y *Les larmes d'argent*, de 2007, sobre la sangre vertida por las tropas de extracción colonial durante la segunda guerra mundial.

Ismaël Saïdi (1976-) ha realizado en los quince años que estamos examinando numerosos cortos y películas de tono brillante para la televisión, entre los cuales se incluye la afortunada serie *Rhimou*, muy apreciada en Marruecos. Dos son los largometrajes que ha dirigido hasta ahora: el biopic histórico *Ahmed Gassiaux* (2010) sobre las experiencias de un marroquí adoptado por un oficial del ejército colonial francés, y la brillante comedia *Moroccan gigolos* (2013).

Ha suscitado cierto entusiasmo el debut de Nabil Ben Yadir (1979-) de padres marroquíes, con la comedia amarga *Les barons*, de coproducción franco-belga (2009, sobre las peripecias de un pequeño grupo de *vitelloni* de segunda generación, que oscilan entre el parasitismo social y la integración alienante. Su segunda obra, *La marche* (2013), relectura personal de la histórica Marcha por la igualdad y contra el racismo del 1983, no convenció, a pesar de que el casting incluye nombres queridos por el público francófono como Jamel Debbouze, Olivier Gourmet y Hafsia Herzi, y el aval de personalidades de primer plano de la escena política francesa. Muy reciente y apreciado, en cambio, ha sido el debut a cuatro manos de dos directores nacidos en 1988, Adil El Arbi y Bilall Fallah, con el thriller *Image* (2014), sobre las experiencias de una periodista encargada de hacer un reportaje en las periferias de Bruselas, que se deja arrastrar por un joven marroquí.

En Suiza, Holanda e Italia viven desde hace varias décadas tres directores argelinos de nacimiento, nacidos en 1949 y crecidos en los terribles años de la guerra de liberación. En Suiza desde 1972, Mohammed Soudani, diplomado en el IDHEC de París y activo también como director de fotografía, ha realizado cinco largometrajes, cuatro de los cuales entre 2007 y 2014, rodados mayoritariamente en la Suiza italiana y caracterizados por un cierto eclecticismo en la elección de los géneros. En Holanda desde 1989, Karim Traïdia se dio a conocer con su ópera prima (*De Poolse bruid*, 1998), una historia de amor e inmigración clandestina premiada en Rotterdam. Activo también en el ámbito televisivo, Traïdia realizó la adaptación de una novela contemporánea, *Eilandgasten* (2005) y está ultimando una película histórica de sabor autobiográfico, ambientada durante la guerra de liberación (*Chroniques de mon village*). En Italia desde mediados de los años noventa, Rachid Benhadj ha dirigido varios documentales y dos largometrajes en el período que nos interesa, moviéndose por diferentes países del Mediterráneo: *El khoubz el hafi* (2005) es una adaptación personal de una de las más aclamadas novelas de la literatura árabe del siglo xx, obra del marroquí Mohammed Choukri, ambientada en el Marruecos de los años sesenta; *Parfums d'Alger* (2013) marca en cambio su vuelta a Argelia después del terrible período de la guerra civil, narrado a través de una fotógrafa crecida en Francia que se ve obligada a

enfrentarse a un hermano terrorista dispuesto a aprovechar la ley sobre el arrepentimiento. Hay varios cineastas afrodescendientes activos en la industria italiana, entre los cuales vale la pena señalar por lo menos al director de cortos italo-(afro-)americano Jonas Carpignano, el director-actor de origen tunecino Hedy Krissane (*Aspromonte*, 2012) y el italo-ghanés Fred Kudjo Kuwornu, que actualmente está trabajando en un documental sobre las condiciones de los actores afrodescendientes (*Blaxploitalian-Cent'anni di afrostorie nel cinema italiano*).

En Alemania, el talento más significativo es Branwen Okpako, nacida en Lagos (1969) de padre nigeriano y madre galesa, y residente en Berlín desde 1992: activa principalmente en la realización de cortos y documentales, entre ellos el retrato de una excompañera de estudios, cuyo destino es convertirse en la hermana del presidente Barack Obama (*Die Geschichte der Auma Obama*, 2011). También ha realizado un corto incluido en la antológica *Neue Bilder-Schwarzer Filmschaffender in Deutschland* (Berlinale 2007), así como su primer largometraje de ficción, *Tal del Ahnunglosen* (2003), presentado en Toronto y en Berlín, sobre la búsqueda de identidad de una mujer policía afroalemana crecida en un orfanato⁴¹.

En España a pesar de la notable producción de largometrajes y documentales sobre el tema de la inmigración desde África⁴², apenas ha emergido una primera ola de directores de segunda generación. Se mantiene por lo tanto aislada la experiencia de Santiago Zannou, hijo de un inmigrante de Benin (a cuyo viaje ha dedicado en 2012 el emotivo documental *La puerta de no retorno*) y ganador de tres prestigiosos premios Goya por su film de debut *El truco del manco* (2008), acerca de la amistad de un cantante de hip-hop afectado por una forma de parálisis motora y un amigo afrodescendiente con problemas de drogas, conectados por el sueño de abrir un estudio musical propio. Se apreció menos su segunda obra, *Alacrán enamorado* (2013), sobre las vivencias de un joven dividido entre la lealtad a un grupo neonazi y el amor por una chica afrodescendiente.

[41] Más particular fue la carrera llevada a cabo por el brillante actor afroalemán Pierre Sanoussi-Blis (nacido en 1962 en Berlín, hijo de un diplomático guineano y una profesora de la ex RDA), conocido por el gran público por su participación en una serie de televisión de éxito como *Der Alte* y en decenas de papeles (también gracias a Doris Dörrie en *Nadie me quiere* [*Keiner liebt mich*, 1994]). Es autor además de una buena comedia (*Zürich auf Los!*, 2000) sobre los temas del amor y de la solidaridad en la comunidad LGTB.

[42] Son varios los estudios críticos dedicados a esta producción. Señalo particularmente Isabel Santaolalla, *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo* (Zaragoza/Madrid, Prensas Universitarias de Zaragoza/Ocho y Medio, 2005) y la tesis doctoral de Eero Jesurun, *Representación del inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo. Aproximaciones a la condición poscolonial* (Madrid, Universidad Carlos III, 2011).



Santiago Zannou.

Estados Unidos

De los directores afrodiaspóricos protagonistas de la época de la *blaxploitation* y de la antagonista Escuela de Los Angeles, pocos quedan en activo: Charles Burnett (1944-) no ha vuelto a recuperar la visibilidad que obtuvo en los años ochenta y noventa y sigue activo sobre todo en la realización de cortos y películas para la televisión. Pero el etíope de nacimiento Haile Gerima (1946-), residente en los Estados Unidos desde 1967, a pesar de los numerosos proyectos que se le han ido quedando en el cajón, consiguió finalmente terminar *Teza* (2008), presentado y premiado en el Festival de Venecia, una historia de retorno y reconciliación con el país natal, que lo ha ratificado como uno de los grandes autores vivos del cine panafricano. Los años ochenta y noventa habían consagrado el surgimiento de una primera generación de directores-guionistas (Spike Lee, John Singleton, Allen e Albert Hughes, Bill Duke, Carl Franklin, por citar solo algunos nombres) listos para dialogar con las *majors*, gracias a un nicho de público consistente y un interés creciente por parte del público internacional. El período examinado aquí se ha caracterizado, por un lado, por la consolidación de una producción de tendencia independiente y orientada al público afroamericano, en la tradición del *All'Black movie*, y por el otro, por el intento de algunos directores de ubicarse en una perspectiva postracial, incluyendo progresivamente historias, personajes e intérpretes blancos y escabulléndose de las trampas del *peso de la representación*.



Spike Lee junto a Edward Norton y Philip Seymour Hoffman en el rodaje de *La última noche* (*25th hour*, 2002).

El prolífico Spike Lee (1957-) ha realizado en el período que nos interesa una treintena abundante de cortos, documentales y películas para la televisión, además de ocho largometrajes destinados a la distribución en salas. Lee dio un giro decisivo a su poética con una película clave en la producción contemporánea estadounidense, *La última noche* (*25th hour*, 2002), en la que, dejando atrás la subjetividad *afroamericanocéntrica* de sus inicios y reconectándose con la tradición del Nuevo Hollywood por la capacidad de moverse entre géneros y autorías, independencia productiva y diálogo con el mercado, demostró mejor que otros autores de su generación la capacidad de elaborar el luto del 11 de septiembre. Si bien es cierto que la película claramente más querida tanto por la crítica como por el público estadounidense de la época sigue siendo una *heist movie* post-racial como *Plan oculto* (*Inside Man*, 2006, casi ciento ochenta y cinco millones de dólares acumulados en el mercado mundial, un record absoluto para el director), en la reubicación de Lee fuera de los límites del comunitarismo nacional entrarían también otros dos proyectos menos apreciados como *Miracle at St. Anna* (2008), inédita coproducción italo-estadounidense sobre el rol que jugaron los Buffalo Soldiers en la liberación de Italia de la ocupación nazi-fascista, y *Oldboy* (2013), remake de un clásico del cine coreano de Park Chan-Wook.

Mucho más allá en esta carrera por la conquista del público *mainstream* y postracial han ido John Singleton (*A todo gas 2* [*2 Fast 2 Furious*, 2003]; *Cuatro hermanos* [*Four Brothers*, 2005]), F. Gary Gray (*The Italian Job*, 2003; *Un ciudadano ejemplar* [*Law Abiding Citizen*, 2009]), Albert y Allen Hughes (*El libro de Eli* [*The Book of Eli*, 2010]) y, sobre todo, Antoine Fuqua (*Objetivo: la Casa Blanca* [*Olympus Has Fallen*, 2013]; *El protector* [*The Equalizer*, 2014]), que han sabido explotar el estatus de estrella consolidada de actores como Denzel Washington y Jamie Fox. Absolutamente en contra de las tendencias, moviéndose en una perspectiva rigurosamente independiente como productor, director e intérprete de sus propias películas, caracterizadas por una relevante marca serial, el volcánico Tyler Perry (1969-) ha sabido conquistar una sólida popularidad, construida sobre todo en torno a la brillante saga *cross-dressing* y *transmedia* de *Madea*. La saga empezó en 2002 con *Madea's Family Reunion*, consiguiendo ingresos muy respetables como los más de noventa millones de dólares de *Madea Goesto Jail*, pero pagándolo con la aversión de la crítica y resultando de escaso atractivo para el público internacional⁴³.

Pero este período ha estado marcado por otros dos factores relacionados con el *black cinema*: el ascenso de un aguerrido grupo de directoras y el de una nueva generación de directores independientes, crecidos a la sombra del Sundance Film Festival.

Si ya en los años noventa habían surgido directoras de talento, activas también en el largometraje, como Julie Dash (*Daughters of the Dust*, 1991), Darnell Martin (*Así me gusta* [*I Like It Like That*, 1994]) y Kasi Lemmons (*Eve's Bayou*, 1997) en los últimos quince años, la flota de autoras afroamericanas ha crecido considerablemente. Entre ellas, Gina Prince-Bythewood (1969-), que



Cartel de *Madea goes to jail* (Tyler Perry, 2009).

[43] En la misma línea aparece el recorrido de otros directores vinculados al filón de la comedia ligera y *black oriented*, como Keenen Ivory Wayans, autor del primer *Scary Movie*, 2000 (obtuvo 278 millones de dólares en todo el mundo) y Malcolm D. Lee (su mayor éxito: *El reencuentro* [*The Best Man Holiday*, 2013], con 71 millones de dólares de taquilla). Tim Story en cambio oscila entre el *blockbuster* de éxito universal como *Los cuatro fantásticos* (*Fantastic Four*, 330 millones de dólares) y comedias que gustan al público afroamericano, pero con relativamente poca suerte en el extranjero, como la reciente *Vaya patrulla* (*Ride Along*, 2014, 153 millones de dólares).

lanzada por Lee en el 2000 con su primer largometraje *Love and Basketball*, ha sabido afinar la capacidad de producir películas que buscan al público *mainstream* también internacional, pudiendo contar con intérpretes conocidas por el público y dirigiéndose de manera particular a la audiencia femenina (*La vida secreta de la abejas* [*The Secret Life of Bees*, 2008]).

Siguiendo la estrella polar de Park City, corazón palpitante del alma más *mainstream* del cine independiente americano, un cuarteto de autoras que rondan los cuarenta años ha sabido llamar la atención de la crítica estadounidense e internacional. Así, ha dado valor el *background* de una actriz más bien televisiva ya desde los noventa, Victoria Mahoney, que ha sabido construir pacientemente su debut con *Yelling to the Sky* (2011), presentado en preestreno mundial en la Berlinale. Más joven pero no con menos determinación, también Dee Rees ha debutado con una película bandera del malestar juvenil femenino, *Pariah* (2011), lanzada por el Sundance después de que Rees, diplomada en la NYU con Spike Lee, hubiera pasado justamente por el Screening and Directing Lab de Park City, acompañada por un corto a modo de diploma que no era otra cosa que una *primera versión* de la película con la que iba a debutar. Pero si Mahoney, aun dirigiendo eficazmente a la jovencísima Zoë Kravitz, ha seguido quizás demasiado el modelo de *Precious*, recuperando también a su protagonista y dejando fría a la crítica, Rees ha conseguido recrear una experiencia de crecimiento y descubrimiento de la sexualidad, ampliando la agenda de la representación del imaginario negro y la experiencia LGTB en una perspectiva intimista y poética, tanto como para poner de acuerdo a la prensa estadounidense.

Bastante apreciada por Sundance fue también *Night Catches Us* (2011), debut de Tanya Hamilton, jamaicana de origen, que empieza por un tema caliente como el de del movimiento Black Power, para mostrar su posterior caída en esos años setenta, que supusieron el repliegue hacia el individualismo.



Gabourey Sidibe en *Precious* (Lee Daniels, 2009).

Aunque la más cercana a la consagración, en esta fase, sigue siendo Ava DuVernay (1972-) que, reubicándose conscientemente en la tradición de la Escuela de Los Ángeles, apunta a un cine de la exploración interior que trabaja sobre temas universales como la aceptación de la muerte de una persona querida (*I Will Follow*, 2010) y las condiciones de los presos (*Middle of Nowhere*, 2012). Ya premiada en Sundance por la dirección de la segunda película, Du Vernay ha sido nominada a los Globos de Oro como mejor directora por *Selma* (2014), y también en este caso se trata de una primera vez absoluta para una directora afroamericana. La tercera obra de Du Vernay, que reconstruye una de las páginas más densas de la historia del movimiento por los derechos civiles –las marchas que se llevaron a cabo en marzo de 1965 por miles de manifestantes bajo el liderazgo de Martin Luther King–, parece destinada a convertirse en un trampolín ideal para la directora californiana de cuarenta y dos años, quizás también debido a las polémicas que surgieron a causa de no haber sido nominada a los Oscar.

Como anticipábamos, la revelación de Rees, Hamilton y Du Vernay han sido posibles debido a la importancia que ha ido asumiendo el Festival de Sundance para el mercado estadounidense. Este nuevo punto de referencia ha permitido la emergencia de una nueva generación de directores independientes negros a partir del éxito global conseguido por Lee Daniels (1959-) con *Precious*, vencedor tanto del Premio del Jurado como del Premio del Público en Sundance (además del Premio Especial del Jurado para su protagonista), primera proeza de una afortunada carrera tanto en el circuito de los festivales y de los premios más importantes (incluso el BAFTA y los Oscar, que correspondieron respectivamente al guionista y a la intérprete no profesional Mo'Nique) como en la taquilla (sesenta y tres millones de dólares en todo el mercado). Daniels, que tenía a sus espaldas una ópera prima poco apreciada, ha seguido dando pruebas de discontinuidad, intentando volver la mirada hacia un público *postblack*, pero atascándose en un fracaso absoluto con *El chico del periódico* (*The Paperboy*, 2012, más de doce millones de dólares de presupuesto para poco más de un millón de ingresos en taquilla). Ha sido muy razonada la decisión que lo ha llevado a recuperar antes que nada a su propio público «natural», a través de la prudente elección del argumento y de los intérpretes de una película que ha terminado por convertirse en una especie de manifiesto de la América de Obama, ambiciosamente presentada con su nombre antes del título, *The Butler* (2013), con el objetivo de consolidar su poder contractual y su llamada comercial, en virtud de la visibilidad conseguida en todo los mercados (ciento setenta y seis millones de dólares recaudados a escala global), aunque la crítica se haya mostrado más bien tibia.

A pesar de la fuerza y la actualidad de su argumento, *Fruitvale Station*, presentada con éxito en Sundance 2013, y premiada por el jurado y por el público, no ha conseguido el favor del público internacional. Sin embargo, Ryan Coogler (1986-) se ha lanzado a una arriesgada operación de reposicionamiento aceptando la dirección de una suerte de *spin off* de la saga de Rocky Balboa,

siempre con Michael B. Jordan como protagonista, con el título de *Creed. La leyenda de Rocky* (2015).

Más subterráneo es el recorrido de dos debutantes *indies* descubiertos por Sundance entre 2011 y 2012, y que por la elección de los argumentos y el casting, buscan afianzarse ante el público negro. *Gun Hill Road* (2011), dirigida por Rashaad Ernesto Green (1978-), se ubica en una reconocible tradición de realismo social urbano, y aunque habría tenido muchas posibilidades de mercado, no ha encontrado distribuidores dispuestos a creer en su potencialidad. Ni tampoco *An Oversimplification of Her Beauty* (2012) dirigido, montado e interpretado por Terence Nance (1982-), ha conseguido encontrar su público, a pesar de haber seducido a la crítica americana en Sundance, pero ha llamado la atención sobre el talento visionario, incluso egocéntrico, de un joven cineasta con una huella muy personal, del que seguramente seguiremos escuchando hablar. Igual que oiremos hablar del último *chico de oro* del circuito independiente americano, Justin Simien (1983-) promocionado con una afortunada campaña de Indiegogo y patrocinado por el Festival Tribeca, y saludado finalmente con la acogida triunfal de su debut en Sundance con *Querida gente blanca* (*Dear White People*, 2014), una comedia divertida que no se ha reconciliado con los conflictos y privilegios de raza en la América de Obama, ambientada en el exclusivo contexto de un *college* imaginario dominado por una mayoría de estudiantes blancos pero con un rector negro.

A propósito de independientes descubiertos por Sundance, no se puede cerrar esta sección sin mencionar a un autor transnacional como Andrew Dosunmu: nigeriano de nacimiento, con estudios en Londres y una afortunada carrera como fotógrafo de moda, director de videoclips, documentales y episodios de series. Dosunmu hasta ahora ha realizado dos largometrajes ambientados en una Nueva York apartada y menor, *Restless City* (2011) y *Mother of George* (2013). Si ambas buscan equilibrar una escritura audiovisual fuertemente agresiva –caracterizada por planos largos, uso de la cámara lenta y el ajuste en marcha del enfoque– con un material narrativo dramático, el segundo largometraje (retrato de una mujer obsesionada por tener que entregar a su hijo al marido) delinea perfiles psicológicos más complejos y profundos, tanto que ha conseguido poner de acuerdo a gran parte de la crítica estadounidense.

Las otras Américas

La escena del cine afrodiaspórico canadiense aún aparece fragmentada y dispersa. Clement Virgo, de cuarenta y nueve años, de origen jamaicano, ha tenido hasta ahora buenas oportunidades de lanzamiento internacional que tal vez no haya sabido explotar mejor. *Lie with Me. El diario íntimo de Leila* (*Lie with Me*) presentada en Toronto en 2005 sobre la base de una lógica rigurosamente no nacionalista (la historia era la de un *amour fou* entre dos jóvenes blancos) y un buen ojo para utilizar prudentemente el factor erótico, era un film intere-

sante sobre todo para una audiencia atenta a las producciones independientes y, de hecho, llegó a varios mercados europeos. *Último asalto* (*Poor Boy's Game*, 2007), exhibida en dos importantes plazas como Toronto y Berlín, está mayormente en sintonía con la tradición del cine orientado al público negro, gracias a una historia que trabaja los temas de la marginación social, el racismo y la redención a través del deporte, dejando aparte el atractivo que garantiza el rostro de Danny Glover. Pese a todo ello, no ha encontrado distribución. Después de algunas series de televisión, Virgo ha vuelto a trabajar en un prometedor proyecto de serie televisiva (*The Book of Negroes*), muy similar al filón de las *slave movie* que ha vuelto con los éxitos de Tarantino y McQueen.

También el escritor de sesenta y un años Dany Laferrière proviene del Caribe, nacido en Haití y refugiado en Montreal en 1976 a causa de su actividad como periodista disidente contra el régimen de Duvalier. Muchos de sus textos han sido objeto de adaptaciones cinematográficas, empezando por su primer best seller *Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse* (*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Jacques W. Benoit, 1989). Laferrière intentó también el camino del debut detrás de la cámara en 2004 con una comedia diaspórica divertida pero elaborada a partir de estereotipos ya gastados, *Comment conquérir l'Amérique* (2004).

Dos jóvenes talentos diaspóricos de origen caribeño como Dawn Wilkinson y Sudz Sutherland, debutaron la primera con *Devotion* (2005) y el segundo incluso antes con *Love, Sex and Eating the Bones* (2003), presentado en Toronto. Aun siendo muy conocidos en la red de festivales *black* y muy activos en la dirección en televisión, esperan todavía una oportunidad de difusión entre un público más grande e internacional.

Si nos movemos desde América Central, al Caribe o a Sudamérica, la situación se vuelve más difusa y compleja de interpretar, por lo cual resulta difícil articular reflexiones que puedan generalizarse. La percepción, aquí también, es la de que es un mercado disperso, aún sin organizar, con potencialidades de desarrollo que aún no se han realizado, sin que por ello falte el talento.

En el área de las Antillas, paradójicamente las experiencias más visibles vienen de un contexto no estatal, como el de los tradicionalmente llamados DOM-TOM: departamentos y territorios del *outrre-mer* francés. Directores como Christian Lara (1939-), Euzhan Palcy (1958-), Guy Deslauriers (1958-), Lucien Jean-Baptiste (1964-), Christian Grandman (1969-), Jean-Claude Flammant Barny y Marc Barrat, por citar solo algunos de los directores nacidos en las Antillas Francesas cuyas obras se desarrollan en un arco temporal de varias décadas –desde el final de los años setenta en adelante (*Coco la fleur, candidat*, debut de Lara, es de 1979)–, se encuadran en un horizonte intelectual común, como expresión de un *cine negro francés*⁴⁴. Este, después de algunas experiencias pioneras anteriores especialmente desde finales de los años noventa, se ha manifestado en tres géneros –la película histórica, el drama social y la comedia– dentro de un contexto que comprende producciones dirigidas tanto a las salas como a la pequeña pantalla. Parece lógico en este caso encontrar una sus-

[44] Régis Dubois, «Le cinéma noir de France» en *Les Noirs dans le cinéma français. Images et imaginaires d'hier et d'aujourd'hui* (s.l., The Book Edition, 2012), pp. 81-95.

tancial continuidad entre *1802, l'épopée guadeloupéenne* (Lara, 2005), *Aliker* (Deslauriers, 2009) y algunos ejemplos anteriores de películas históricas, si se interpretan a partir de una política cultural nacionalista, que tiende a recuperar para el debate público figuras históricas de militantes subalternos y anticoloniales, y que, también por esta razón, se encuentra con problemas de censura del mercado. A esta producción la acompañan películas como *Tèt Grenné* (Grandmann, 2001) o *Nèg maron* (Barney, 2004), que enmarcan las problemáticas experiencias de jóvenes de origen antillano que viven en el interior de los barrios en riesgo de exclusión social de las metrópolis francesas; y, en el caso de *Orpailleur* (Barrat, 2008) y del citado *Le Bonheur de Elza*, la dificultad de la vuelta a países vistos con una mirada muy alejada del imaginario turístico. En la película de Monpierre, se asoma, filtrado por una atención totalmente femenina, íntima y personal a las relaciones intergeneracionales, el tema universal de la búsqueda del padre. Volvemos a encontrarlo junto a una reflexión más amarga y lúcida sobre el peso de las decisiones políticas que pueden separar a padres e hijos (aquí, a un hijo disidente de un padre oficial de los Tonton Macoute), en la intensa *Woch nansolei/Stones in the sun* (2012), debut de la haitiana Patricia Benoit, premiada por el jurado del Tribeca.

A partir del modelo de *Antilles sur Seine* (Pascal Legitimus, 2000), «manifiesto por un cine negro francés para el gran público y sin complejos»⁴⁵, la comedia *acentuada* (como diría Naficy) de Lucien Baptiste *La première étoile* (2009), además de estar construida para dotar de valor al talento de muchos actores y actrices afrodescendientes franceses, obligados durante largos períodos a papeles secundarios, ha tenido una buena acogida de público (1,6 millones de euros).

Por otro lado, incluso saliendo del ámbito del mercado francés, no sorprenderá encontrar entre los cineastas más queridos por los jurados de los festivales panafricanos al veterano haitiano Arnold Antonin, nacido en Puerto Príncipe en 1942, autor de documentales sociales pero también de películas de ficción entre lo cómico y lo edificante como *Le Président a-t-il le Sida?* (2007), sobre las desventuras de un cantante de extracción popular, mujeriego y supersticioso, que se descubre enfermo de VIH en la cumbre del triunfo y *Les amours d'un zombie* (2011), relato metafórico acerca del ascenso social de un zombi cortejado por la política. En otro registro distinto, aun quedándose dentro del imaginario haitiano profundo, hay que situar el debut, visualmente fulgurante y molesto, del americano de origen haitiano Michelange Quay (1947): *Mange, ceci est mon corps* (2011) juego con los roles de ama y esclavo, ambientado en un horizonte temporal suspendido entre el orden colonial y el neocolonial.

Pero ni Antonin ni Quay pueden gozar de la atención que el haitiano Raoul Peck (1953-) ha sabido alcanzar en una carrera de más de treinta años, gracias a su reconocible autoría y también a su capacidad para trabajar en proyectos de coproducción que movilizan fondos estadounidenses y franceses, con destino mayoritariamente televisivo. Tal es el caso de *Sometimes in April* (2005), una de

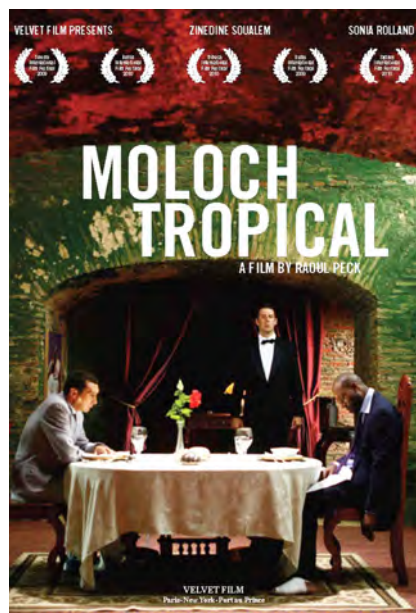
[45] Dubois, *Les Noirs dans le cinéma français*, p. 90.

las primeras y más complejas relecturas del genocidio ruandés, realizada con un casting afrodiaspórico internacional que incluía a Idris Elba; y *Moloch tropical* (2009), retrato del ocaso de un dictador haitiano imaginario, interpretado por el intenso Zinedine Soualem.

El jamaicano de nacimiento Alrick Brown se mueve entre los intersticios del mercado y del imaginario. Su opera prima *Kinyarwanda*, seleccionada en 2011 por Sundance y premiada por el público, reinterpreta a su vez la tragedia el genocidio ruandés con una sensibilidad al mismo tiempo íntima y controlada, con capacidad para ser un relato polifónico y narrativamente intrigante, pero no sensacionalista, sobre la base de experiencias reales.

En una cinematografía tan poco visible en los mercados mundiales como es la colombiana, uno de los pocos títulos que han llegado a atraer cierta atención de la crítica internacional ha sido justamente el debut del director afrodiaspórico Jhonny Hendrix Hinestroza (1975-), *Chocó*, presentado en la Berlinale. Se trata de un doliente apólogo sobre una condición femenina humillada y ofendida pero lista para la rebelión y la redención, en un contexto socio-ambiental marcado por el contraste entre la pobreza, la explotación y la desgarradora belleza de los paisajes.

En cuanto a la situación de los negros en el cine brasileño de los últimos quince años, solo podemos dar cuenta brevemente de una problemática que merecería unas premisas y una precisión mucho más articuladas, teniendo en cuenta que la identidad negra es parte profunda de la cultura y de la imagen



Cartel de *Moloch tropical* (Raoul Peck, 2009).



Fotograma de *Chocó* (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2012).

de Brasil⁴⁶. En tiempos poco suspicaces, Robert Stam nos ponía sobre aviso frente al «peligro de que la celebración de la contribución de la cultura afrobrasileña al cine brasileño podría implicar una aprobación de la supuesta “democracia racial” de Brasil» recordando al mismo tiempo que Brasil es «la nación negra más grande fuera de África con al menos setenta millones de ciudadanos que descienden, de una manera u otra, de los esclavos traídos de África»⁴⁷. Más recientemente, Stam y Shohat han subrayado el valor pionero de iniciativas como las del *Black Experimental Theatre* (1944-68) y de la revista *Quilombo* (1948-50), a través de las cuales el actor, dramaturgo y poeta Abdias do Nascimento luchó porque se valorase a los actores afrodescendientes, en el interior de una industria del espectáculo condescendiente con la práctica del *blackface*⁴⁸.

No obstante las evidentes potencialidades, y la presencia de un elenco de actores afrodescendientes de gran valor y con personalidades de absoluta relevancia como Grande Otelo (1915-93), Zósimo Bulbul (1937-2013), Antônio Pitanga (1939-), Zezé Motta (1944-), a los que se puede sumar la última estrella negra del *star system* carioca, el bahiano Lázaro Ramos (1968-), aún estamos lejos de ver en Brasil una experiencia de cine afrodescendiente aunque solo sea remotamente comparable con la que se da en Estados Unidos.

Hay, sin embargo, diferentes directores en activo como Joel Zito Araújo (1954-) y Jeferson De (1969-), Rogério De Moura (1970-) que, aun habiendo realizado solo una película, han dado que hablar en Brasil y a los que se puede augurar buenas expectativas de futuro. De los tres debuts, el más aclamado y premiado por la crítica ha sido seguramente *Bróder* (De, 2009), presentado en la Berlinale de 2010. Es un guion desarrollado en el Sundance Film Lab, que trata una historia de amistad y malestar social ambientada en una favela de São Paulo, con un atento desarrollo psicológico de los personajes y una escritura antiexpresionista, lejos de cualquier compromiso con olor de *slumsploitation*. Director de cuatro cortos, activo en diferentes frentes, entre ellos la web (jeferson.blogspot.it), De también es autor de un conocido manifiesto por un cine afrobrasileño: *o Dogma Feijoada*, publicado originalmente en noviembre de 1999, como expresión de un grupo (Cinema Feijoada) que comprendía a otros cineastas afrodescendientes brasileños (Noel Carvalho, Billy Castilho, Rogério de Moura, Ari Candido Fernandez, Daniel Santiago), a partir de una investigación conducida por el mismo autor en el ámbito de un curso de cine en la Universidad de São Paulo y desarrollado en un estudio más articulado en 2005⁴⁹. El manifiesto suscitó cierto debate en el seno del cine brasileño, produciendo como respuesta un nuevo documento, el *Manifiesto do Recife* (2001), elaborado en el curso del Festival de cine de Recife, para favorecer la diversidad cultural en la industria cinematográfica y reclamar una estética más inclusiva y respetuosa con el pluralismo étnico, regional y religioso de la sociedad brasileña, que han firmado numerosos cineastas, entre los cuales están los ya citados Araújo, Bulbul y Pitanga.

[46] Para quien quiera profundizar sobre la cuestión: Gizelda Maria Alves Hengstl, *Das neue Cinema Negro in Brasilien* (Marburg, Phillips-Universität Marburg, 2014), <<http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2014/0692/pdf/dgah.pdf>>, Joao Carlos Rodrigues, *O negro brasileiro e o cinema* (Rio de Janeiro, Globo, 1988), Robert Stam, *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture* (Durham, Duke University Press, 1997).

[47] Robert Stam, «Samba, Candomblé, Quilombo. Black Performance and Brazilian Cinema» en Michael T. Martin (dir.), *Cinemas of Black Diaspora*, p. 282.

[48] Robert Stam, Ella Shohat, *Race in Translation*, p. 175.

[49] Los siete puntos del manifiesto de De son los siguientes: «1- La película tiene que estar dirigida por un director brasileño; 2-El protagonista tiene que ser negro; 3-El argumento de la película tiene que relacionarse con la cultura negra brasileña; 4-La película tiene que tener un calendario factible; 5-Personajes estereotipados negros (o no) están excluidos; 6-El guion tendrá que privilegiar al negro brasileño común; 7-Super héroes y villanos tendrán que evitarse». Jeferson De, *Dogma Feijoada. O cinema negro brasileiro* (São Paulo, Imprensa Oficial, 2005), <<http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.813.132.pdf>>, p. 96.

Justamente en esa edición del festival, se presentó el documental *Anegação do Brasil* (2000), en el cual Araújo pasa revista a los estereotipos más recurrentes a la hora de construir los personajes negros en el imaginario filmico nacional. Araújo, por lo general documentalista, es también autor de un llamativo largometraje con el que debutó, interesado en hacer emerger el *libre albedrío* del sujeto femenino: *Filhas do Vento* (2004), sobre la relación de amor y odio que vincula a dos hermanas cuyo destino es muy diferente del de su padre, cuya muerte las hace reencontrarse después de décadas de separación. Hay que recordar además que uno de los talentos reconocidos más significativos del cine brasileño, Karim Aïnouz, autor de una ópera prima muy apreciada en todo el mundo como *Madame Satã* (2002), sobre las aventuras de la homónima *drag queen* capoeirista (1900-76), interpretada con admirable *pathos* por Lázaro Ramos, y de otras tres películas que han gozado de un buen eco en los mayores festivales internacionales, alardea de orígenes afrodiaspóricos, ya que nació en Fortaleza en 1966, de madre brasileña y padre argelino.

Este movimiento por el desarrollo de un cine afrobrasileño empieza a contar también con diferentes eventos festivaleros, distribuidos por el territorio nacional y extranjero⁵⁰. Igualmente, hay ya en la rampa de lanzamiento para su primer largometraje varios talentos que han dado buenas sensaciones en el cortometraje, como Dandara (1968-)⁵¹.

Conclusiones

El cine diaspórico independiente es una realidad en expansión, que se va consolidando con modalidades muy diferentes según los contextos nacionales. El éxito creciente de las estrellas negras de diferente origen como Denzel Washington, Idris Elba, u Omar Sy, junto con la afirmación en los Oscar del *Black British* Steve McQueen, está facilitando la articulación de un nicho de público transnacional, formado mayoritariamente por jóvenes afrodescendientes cada vez más conscientes y deseosos de verse representados por personajes negros en papeles importantes, héroes o no. Naturalmente el mercado, como sucedió con la parábola de la *Blaxploitation* en los años setenta, siempre está dispuesto a comercializar los márgenes, según expresión de Graham Huggan, explotando y quemando el talento de cineastas afrodescendientes, sin alterar los equilibrios profundos de un imaginario filmico global que sigue sustancialmente dominado por un orden eurocéntrico y por un privilegio blanco normalizador y, por lo tanto, invisible a las mayorías. No obstante, desde los Estados Unidos hasta Europa, pasando por Brasil, somos testigos de la emergencia de una sensibilidad proactiva, flexible y pragmática, por parte de los directores afrodescendientes, que se mueven con diferentes estrategias de política identitaria y de relación con la industria, persiguiendo los mismos objetivos de empoderamiento. La referencia a la agenda nacionalista e identitaria, cuando está presente de manera marcada, sí que tiende a construir una relación privilegiada con un

[50] Entre las varias iniciativas, señalo el Festival Internacional de Cine Negro, surgido en el 2003 en São Paulo y la reseña Cinema negro, creada en Berlín en 2005 (<http://www.cinemanegro.de>).

[51] Dos cortometrajes de Dandara se pueden ver en su página de Vimeo: (<http://vimeo.com/dandara>).

público de referencia afrodescendiente, incluso transnacional, pero intenta incidir también en el imaginario y en el mercado *mainstream*, intentando evitar las trampas de un identitarismo exclusivo y autoguetizante, consciente de las fuertes desigualdades en el orden simbólico y material que la crisis económica global en curso ha agravado, haciendo emerger la coexistencia de viejas y nuevas configuraciones discursivas transnacionales (raza, clase, género, orientación sexual). Pesa en algunos, especialmente en los pertenecientes a la generación que se formó en los ochenta (Spike Lee, Steve McQueen, Abdellatif Kechiche, por citar solo algunos nombres), el intento de desmarcarse de la hipoteca invalidante del *peso de la representación* que sigue tocando a los directores afrodescendientes, con la complicidad de una crítica cinematográfica que –si bien cada vez menos audible en la época del ocaso del cine como forma principal de narración de lo contemporáneo, y de la paradójica y contemporánea proliferación en la red de discursos públicos sobre cine–, sigue interpretando la experiencia de los directores afrodiaspóricos desde una perspectiva discontinua, excepcional, como expresión de un cada vez más fantasmal grupo de referencia.

La asamblea de la ONU, con la resolución 68/237 ha proclamado el 2015-24 como el Decenio Universal de los Pueblos de origen africano, promoviendo un programa de iniciativas que insisten sobre tres principios –reconocimiento, justicia y desarrollo–, en continuidad con lo que se estableció en la conferencia de Dubai en 2001. Sería de esperar que el programa incluyera también el eje de la cultura, y en particular de las narraciones audiovisuales, como horizonte operativo, en el plano de la industria y del imaginario, pero sin caer en las trampas esencialistas de una visión preservacionista y discontinuista de la diversidad cultural, que ya denunció en su tiempo Amselle⁵².

Traducción del italiano: **Arturo Tena**

BIBLIOGRAFÍA

- ALVES HENGLT, Gizelda Maria, *Das neue Cinema Negro in Brasilien* (Marburg, Phillips-Universität Marburg, 2014). Disponible en: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2014/0692/pdf/dgah.pdf>
- AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs* (Paris, Payot, 1990).
- APPAUDRAI, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996).
- BARLET, Olivier, *Les cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques* (Paris, L'Harmattan, 2012).
- BONILLA SILVA, Eduardo, *Racism without Racists: Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in America*, 4th ed. (Plymouth, Rowman & Littlefield Publishers, 2013).

[52] He podido detenerme en la cuestión en un texto al que reenvío. Leonardo De Franceschi, «Io sono là-bas. Prove tecniche di liberazione dell'immaginario, dentro e fuori la fortezza Europa», *Cinemafrica – Africa e diaspora nel cinema*, 29 de noviembre de 2011 (<http://www.cinemafrica.org/page.php?article1210>).

- BOURNE, Stephen, *Black in the British Frame. The Black Experience in British Film and Television* (London and New York, Continuum, 2011).
- CLIFFORD, James, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997).
- DE JEFERSON, *Dogma Feijoadá. O cinema negro brasileiro* (São Paulo, Imprensa Oficial, 2005). Disponible en: <http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.o.813.132.pdf>.
- DE FRANCESCHI, Leonardo (dir.), *L'Africa in Italia. Per una controscoria postcoloniale del cinema italiano* (Roma, Aracne editrice, 2013).
- DE FRANCESCHI, Leonardo, «Io sono là-bas. Prove tecniche di liberazione dell'immaginario, dentro e fuori la fortezza Europa», (*Cinemafrica – Africa e diaspora nel cinema*, 29 novembre 2011). Disponible en: <http://www.cinemafrica.org/page.php?article1210>.
- DELIPPE, Dennis, *Protesting Affirmative Action: The Struggle over Equality after the Civil Rights Revolution* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2012).
- DENTON, Nadia, *The Black British Filmmaker's Guide to Success* (s.l., s.e., 2011).
- , *The Nigerian Filmmaker's Guide to Success: Beyond Nollywood* (s.l., s.e., 2014).
- DIAWARA, Manthia (dir.), *Black American Cinema* (New York and London, Routledge, 1993).
- DUBOIS, Régis, *Les Noirs dans le cinéma français. Images et imaginaires d'hier et d'aujourd'hui* (s.l., TheBookEdition, 2012).
- GABRIEL, Teshome H., *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1982).
- HIGBEE, Will, LIM, Song Hwee, «Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies» (*Transnational Cinemas*, vol. 1, issue 1, 2010).
- JEDLOWSKI, Alessandro, *Nollywood. L'industria video nigeriana e le sue diramazioni* (Napoli, Liguori, in corso di pubblicazione).
- JESURUN, Eero, *Representación del inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo. Aproximaciones a la condición poscolonial* (Madrid, Universidad Carlos III, 2011). Disponible en: <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/13767/Tesis%20Doctoral%20Eero%20Jesurun.pdf?sequence=1>.
- KRINGS, Matthias; ONOKOOME Okome (dir.), *Global Nollywood. The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry* (Indiana University Press, Bloomington, 2013).
- LEDWIDGE, Mark, VERNEY, Kevern, PARMAR, Inderjeet (dir.), *Barack Obama and the Myth of a Post-Racial America* (New York and London, Routledge, 2013).
- MARKS, Laura, *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham/London, Duke University Press, 2000).
- MARTIN, Michael T., «Framing the 'Black' in Black Diasporic Cinemas», en Michael T. Martin (dir.), *Cinemas of Black Diaspora. Diversity, Dependence and Oppositionality* (Detroit, Wayne State University Press, 1995).
- MBEMBE, Achille, *Sortir de la longue nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée* (Paris, Éditions La Découverte, 2010).
- MELLINO, Miguel, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, (Roma, Meltemi, 2005).
- MERCER, Kobena, «Black Art and the Burden of Representation» (*Third Text*, vol. 4, issue 10, 1990), pp. 61-78.

- MORLEY, David, KUAN-HSING, Chen (dir.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (New York, Routledge, 1996).
- NAFICY, Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton, NJ/Oxford, Princeton University Press, 2001).
- PETTY, Sheila J., *Contact Zones. Memory, Origin, and Discourses in Black Diasporic Cinema* (Detroit, Wayne State University Press, 2008).
- QUAYSON, Ato, DASWANI, Girish (dir.), *A Companion to Diaspora and Transnationalism* (Malden/Oxford/Chicester, Wiley-Blackwell, 2013).
- RODRIGUES, Joao Carlos, *O negro brasileiro e o cinema* (Rio de Janeiro, Globo, 1988).
- SANTAOLALLA, Isabel, *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo* (Zaragoza/Madrid, Prensas Universitarias de Zaragoza/Ocho y Medio, 2005).
- SELASI, Taiye, «Bye-Bye Babar» (*The Lip*, 3 March 2005). Disponible en: <http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>.
- SHOHAT, Ella, STAM, Robert, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media* (New York/London, Routledge, 1994).
- SIM, Gerald, *The Subject of Film and Race: Retheorizing Politics, Ideology, and Cinema* (New York/London/New Delhi, Sidney, Bloomsbury Academic, 2014).
- STAM, Robert, *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture* (Durham, Duke University Press, 1997).
- STAM, Robert, SHOHAT, Ella, *Race in Translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic* (New York and London, New York University Press, 2012).
- TCHUUYAP, Alexie, *Postnationalist African Cinemas* (Manchester, Manchester University Press, 2011).
- TESSLER, Michael, SEARS, David O., *Obama's Race: The 2008 Election and the Dream of a Post-Racial America* (Chicago, The University of Chicago Press, 2008).

LIBROS

EL ESPÍRITU DEL CAOS



REPRESENTACIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS IMÁGENES DURANTE EL FRANQUISMO

(Una recopilación de *Secuencias. Revista de Historia del cine*)

LAURA GÓMEZ VAQUERO Y DANIEL SÁNCHEZ SALAS (EDS.)

Recopilación de artículos aparecidos en *Secuencias. Revista de Historia del Cine* acerca de una de las etapas del audiovisual más estudiadas en nuestro país, aquella que coincide con la dictadura franquista.

Los textos incluyen algunos de los descubrimientos más insólitos en el terreno del audiovisual y constituyen una muestra de las perspectivas que se pueden adoptar en la comprensión de los distintos productos cinematográficos y televisivos realizados durante esos años.

592 páginas.

ISBN 978-84-96582-36-1

INFORMACIÓN Y VENTA: OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE. Martín de los Heros, 11. 28008 MADRID

Tel. 91 559 06 28, fax 91 540 06 72, libros@ochoymedio.com

CURATING AFRICA IN THE AGE OF FILM FESTIVALS

Lindiwe Dovey

Nueva York

Palgrave Macmillan, 2015

280 páginas

74,07 € (tapa dura)

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



Curating Africa in the Age of Film Festivals inaugura una nueva serie de Palgrave Macmillan dedicada a los festivales de cine. Lindiwe Dovey es la autora de una primera publicación a la que irán sumándose otros títulos que abordarán desde diferentes ángulos el estudio de los festivales. Dicha serie se titula *Framing Film Festivals* y está dirigida por dos firmas de referencia en el campo de investigación de los festivales cinematográficos: Marijke de Valck y Tamara Falicov. La serie supone una apuesta sólida y concreta en relación a este campo de estudios, ocupándose de investigaciones que requieren una extensión mayor que la que brindan artículos académicos y publicaciones compilatorias. Si bien los estudios sobre festivales están demostrando ser un terreno prolífico, esta serie pretende erigirse como el espacio en el que sea posible la investigación más en profundidad de cuestiones que se vienen planteando desde hace tiempo en dicho contexto. Como libro inaugural, son reseñables las sólidas bases que Dovey sienta

para los títulos que se irán sumando a *Framing Film Festivals*.

Curating Africa presenta un exhaustivo trabajo en torno a dos cuestiones altamente problemáticas: los festivales de cine como espacios de exhibición y encuentro, y el cine africano como objeto de estudio. La complejidad y los límites de ambos son protagonistas de vivos debates que la autora aborda y discute en varios momentos del libro. En un volumen coherente con las dificultades de fijar una definición de festival y de cine africano, los capítulos atienden aspectos tan diferentes como permite un estudio de estas características. De este modo, Dovey se ocupa del cine africano presente en los festivales internacionales y temáticos celebrados en el extranjero así como del programado en aquellos eventos que tienen lugar en África, operando desde una perspectiva histórica y geopolítica.

El trabajo de Lindiwe Dovey viene avalado por su propia relación profesional y personal con el cine africano en el circuito de festivales. Como dan cuenta su perfil y el trabajo de campo que ella misma detalla en algunos capítulos, conoce de cerca el terreno en el que se adentra. Además de haber sido cofundadora, directora y programadora de dos festivales de cine africano en el Reino Unido (Cambridge African Film Festival y Film Africa), es asidua a festivales temáticos celebrados en África y otros territorios, en los que ha desarrollado un arduo trabajo de entrevistas a programadores y cineastas. Buena parte de este material proveniente de lo que la autora llama «investigación de guerrilla» aparece referido en el libro (p. xiii). Dovey muestra así su coherencia con cuestiones que considera fundamentales para este tipo de estudios como «el valor de incorporar métodos directos [*live methods*] en la investigación de festivales» (p. 64) y tomar distancia de la «torre de marfil» que en cierto sentido suponen los estudios universitarios en este área (p. 180).

Son igualmente valiosos los anexos que acompañan al texto y que dan buena cuenta del trabajo de recopilación del que parte el análisis

de Dovey: «Film Festivals in Africa», «African Film Festivals Outside of Africa», «Major International Film Festivals that Support African Filmmaking» y «Black Film Festivals». Si bien el último anexo queda al margen del interés central del libro, el volumen de eventos agrupados bajo dicha etiqueta hace oportuna su inclusión en una investigación como esta. Sin duda, la tarea de cartografiar festivales en el sentido más primario de enumerarlos resulta fundamental dada la precariedad de la catalogación y preservación de materiales de muchos festivales alejados de la cúspide del circuito internacional.

A lo largo de siete capítulos, Dovey aborda cuestiones generales del circuito de festivales y del subcircuito temático poniendo en primer término lo específico del cine y el circuito africanos. La problemática del cine nacional aparece desde el principio y la autora no elude la responsabilidad de posicionarse en el amplio debate: decide hablar de «películas hechas por africanos», introduciendo el determinante «by» en la ecuación, en lugar de películas o cines africanos. Si bien deja clara su postura, mantiene las construcciones habituales de *películas africanas* y *cine africano* en favor de una literatura más fluida.

Curating Africa también da cuenta de lo específico del objeto festival en África: en relación a su cine, a los festivales que acoge y a las citas que protagoniza en otros territorios. La distancia con el circuito euro-norteamericano al que se refieren habitualmente los estudios sobre festivales internacionales queda claro en un ejercicio que realiza Dovey en el capítulo «African Film Festivals in Africa: Curating 'African Audiences' for 'African Films'». La autora hace un breve recorrido por la etimología de algunos de los términos que en diferentes lenguas africanas denominan lo que para nosotros es «festival»: en unos casos son conceptos asociados a encuentro o celebración y en otros no hay traducción literal posible (p. 90). El libro hace hincapié en otras particularidades del contexto africano como son

la enorme distancia entre el cine de autor y el comercial en la región, la escasa presencia de cine africano en los festivales internacionales del extranjero, la tardía aparición de festivales en África a finales de la década de 1970 (p. 94) o la influencia de estéticas extranjeras en el cine africano (p. 7).

En los últimos capítulos Dovey desarrolla estudios de caso para analizar los festivales celebrados en la región y sus particularidades, determinadas por el contexto sociopolítico. En «The Rise of 'International' Film Festivals in Africa» señala la necesidad de atender a los gustos, hábitos e industrias locales en lugar de importar el modelo de festival internacional extranjero (p. 152). Más ilustrativos resultan los casos de festivales como el de Durban (cuyas películas africanas están sujetas a censura institucional) y el FiSahara (celebrado en un campo de refugiados). Los ejemplos elegidos muestran circunstancias que condicionan el desarrollo de los festivales y que resultan bien distintas de las que rigen el circuito euro-norteamericano.

El trabajo de Dovey se ocupa también de revisar el desarrollo del circuito internacional de festivales desde una perspectiva que toma como centro el cine africano. Es especialmente significativa su revisión de la historia del cine africano en festivales y la aproximación crítica que hace a algunas de las propuestas anteriores. Señala, por ejemplo, como los trabajos de Marijke de Valck y Cindy Wong (*Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia, 2007; Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen, 2011*) obvian la cuestión colonial en sus historias del circuito y, sin embargo, esta cuestión resulta central en una aproximación articulada en relación al cine de África (p. 33-35). Ocurre lo mismo al señalar los hitos que marcaron el devenir del circuito internacional de festivales; como señala la autora, quizá en el cine africano y en su presencia internacional haya tenido más repercusión la edición de Cannes de 1975 que la de 1968. Antes

del inicio de la edición de 1975 detonaron dos bombas cerca de las instalaciones del evento; durante su celebración, tanto el festival como la delegación de Argelia recibieron amenazas relacionadas con la participación en la Competición Oficial de *Chroniques des années de braise* (Mohammed Lakhdar-Hamina), una película sobre la revolución argelina (p. 51).

Curating Africa resulta un volumen perfecto para iniciar esta serie dedicada a los festivales.

Un terreno de estudios en los que empezaba a ser necesaria la reflexión pausada y en profundidad una vez establecido el consenso acerca de las múltiples posibilidades de aproximación al objeto festival. En este sentido, la gran aportación de Dovey es la de revisar desde una perspectiva crítica y descentralizada algunas de las ideas sobre las que se ha constituido el estudio de los festivales de cine en estas dos décadas.

Minerva Campos

Alberto Ruiz de Samaniego

Las horas bellas

ESCRITOS SOBRE CINE

ABADA EDITORES



**THE EUROPEANNESS OF EUROPEAN
CINEMA. IDENTITY, MEANING,
GLOBALIZATION**

**Mary Harrod, Mariana Liz y Alissa
Timoshkina (eds.)**

Londres / Nueva York

I. B. Tauris, 2015

272 páginas

73,27 €

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



El mes pasado una directora irlandesa que había conseguido financiación del Instituto Goethe para realizar un documental sobre la repercusión de la reciente crisis económica en Europa, me pedía ayuda para hallar en España a una persona que quisiera participar en el proyecto. Al parecer, la búsqueda de esta contribución foránea era un requisito ineludible de la convocatoria, pese a que su potencial función no se especificaba por ningún lado. Por extraño que parezca, la nacionalidad de dicha colaboración era asignada por el Instituto Goethe. El prestigioso centro cultural sugería incluso un listado de candidatos, entre los se encontraban desde perfectos desconocidos del campo de las artes o el audiovisual, a rostros populares como el de Risto Mejide, en una mezcla sin sentido que, sospecho, solo podría haberse basado en un *ranking* de españoles de notable éxito en las redes sociales y filtrado por un busca-

dor con sesgo alemán. Si menciono esta anécdota es porque, a pequeña escala, este caso ilustra varias de las particularidades del cine europeo abordadas en *The Europeanness of European Cinema*, con sus compromisos derivados de las políticas de subvención, la inadecuación de determinadas estrellas locales fuera de su contexto nacional, o las aspiraciones de facilitar la difusión de una película implicando a los países de aquellos profesionales que intervienen en ella.

El estudio del cine europeo entendido como tal –en lugar de como la suma de sus particularidades nacionales– es un fenómeno de apenas tres décadas y, por tanto, requiere de autoafirmación. En los últimos años han surgido varias asociaciones dedicadas a investigarlo como la European Cinema Research Forum o NECS y se han fundado revistas académicas tales como *European Cinema Journal* (creada en 1999 y cofinanciada por la Unión Europea), *Studies in European Cinema* (activa desde 2004) o la más reciente *NECSUS*, vinculada a NECS (2012). Asimismo han aparecido iniciativas como la European Film Gateway, que desde 2008 pone a disposición películas y documentos fílmicos procedentes de los archivos y filmotecas de toda Europa. Los investigadores han estudiado hasta la fecha las estrellas, géneros predilectos, o la legislación que hace posible los acuerdos industriales entre países, además de otros variados temas. Con todo, el número de naciones implicadas siempre ha dificultado acotar el común denominador de las tradiciones estéticas, narrativas e industriales de la cinematografía europea, lo que aunado a su progresiva pérdida de peso –Thomas Elsaesser ha teorizado sobre cómo ha descendido desde su privilegiado puesto a la categoría de «*world cinema*»– complica aún más delimitar su radio de acción. La definición del término «cine europeo» es, por tanto, más escurridiza que nunca.

El volumen editado por Mary Harrod, Mariana Liz y Alissa Timoshkina es una meritoria contribución que se ha propuesto orientar a los lectores sobre lo que se entiende por «cine

europeo» y, de hecho, supera las expectativas con una persuasiva exposición sobre lo que la categoría abarca, sin diluirse en vaguedades y, lo que es aun más de agradecer, sin reincidir en la eterna perorata sobre cine europeo *versus* el cine de Hollywood. Con tal objetivo, se sirve de variadas estrategias como el análisis de recientes coproducciones –una constante en la producción europea–, la toma en consideración de la presencia de elementos cristianos, o el uso de determinados conceptos, como el término *europudding* analizado por Liz en el sugerente capítulo cuatro. La apuesta por dar protagonismo al cine popular frente al cine entendido como arte desacredita el tradicional postulado de que el cine europeo es sinónimo de cine de aspiraciones artísticas, otro de los alicientes de este libro.

Para el investigador, la sección más útil de este volumen colectivo será probablemente «Defining Europe and Its Cinema», que cuenta con las colaboraciones de reconocidos expertos en el estudio del cine europeo como el mencionado Thomas Elsaesser, Tim Bergfelder o Anne Jäckel. Dichos artículos no siempre hacen aportaciones esencialmente novedosas, como honestamente reconoce Bergfelder en la introducción de su capítulo, sino que más bien reelaboran argumentos expuestos con anterioridad a partir de nuevos ejemplos. Con todo, la reunión ofrece una panorámica del estado de la cuestión en el que destaca la sustanciosa contextualización de Elsaesser sobre el cine europeo en el presente siglo o el trabajo de Anne Jäckel sobre los premios LUX. El texto de Jäckel alumbra interesantes reflexiones sobre la articulación de un discurso sobre la identidad europea y sobre los intereses políticos que lo sustentan. Para ello se centra en este galardón otorgado por la Unión Europea que tiene como objetivo impulsar una identidad común y que, paradójicamente, promueve la diversidad lingüística, étnica y cultural del Continente.

En mi opinión, la única falla de este libro reside en la clara preferencia por ocuparse de las

cinematografías más poderosas de Europa occidental (y más concretamente, del eje franco-británico), con lo que relega las películas de otras regiones. Aunque sería entendible que no figurasen países cuya cinematografía fuera marginal con respecto a las corrientes «europeas», el desequilibrio resulta injusto cuando nos percatamos de que apenas se tratan los filmes que antaño pertenecieron a la zona de influencia soviética. Pese a que el capítulo de Greg De Cuir versa sobre la representación de los gitanos en la película yugoslava *Skupljači perja* (*Encontré zingaros felices*, Aleksandar Petrovic, 1967), este texto resulta insuficiente porque se refiere, inexplicablemente, a una única producción. Además, el filme fue estrenado a finales de los años sesenta, mientras que el libro se centra en la cinematografía europea del presente siglo. Sin desmerecer el valor del texto, su inclusión tendría mucho más sentido si, en lugar de una película concreta, se hubiera analizado el ingente número de ficciones y documentales contemporáneos que han retratado a los romaníes europeos. La desatención de los países de Europa del Este es asimismo llamativa porque, al fijar el libro la cronología desde el año 2000 en adelante, obvia la producción rumana contemporánea, ganadora de los máximos galardones en los principales festivales europeos y que, de alguna forma, rescata el interés de estos cineastas por el «realismo», una de las características que se mencionan en el libro como definitorias del cine europeo. Sin embargo, la decisión editorial sorprende, ante todo, porque parece obviar la trascendental caída del muro de Berlín y la subsiguiente expansión de la Unión Europea, un hito histórico que debiera haber influido a la hora de dotar de mayor reconocimiento a estas producciones. A consecuencia de ello, el alcance del volumen se reduce, y no solo por las ausencias, sino fundamentalmente por el filtro que se establece. El mayor problema es que homogeneiza la perspectiva con la que se contemplan determinadas películas, como se aprecia en el capítulo de Sally Faulkner. Faulkner aplica

—sin duda adecuadamente— la categoría de *heritage cinema* a su análisis sobre *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006) y evalúa este filme como «fallido» por su fracaso de taquilla fuera de España. Es decir, examina esta película a partir de patrones que se han utilizado principalmente para examinar películas producidas en el Reino Unido y Francia, y aplica esta misma etiqueta a otra adaptación literaria: *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus. Sin embargo, también sería posible abordar este último filme tomando otras posibles categorías como referencia. Por ejemplo, la de «cine social» o haber puesto esta película en relación con otras de ambientación rural que en Europa se hubieran estrenado en épocas post-dictatoriales.

Publicado únicamente en tapa dura, el precio del volumen no estará al alcance de la mayoría de bolsillos. Sin embargo, es un claro candidato para ocupar las bibliotecas universitarias y

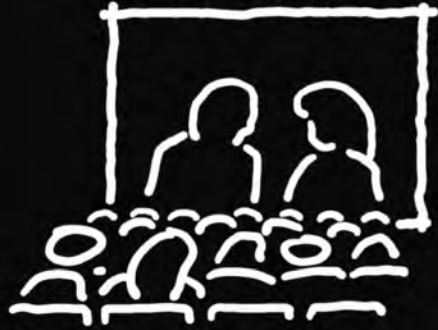
especializadas, así como un excelente recurso de consulta para estudiantes de estudios audiovisuales. Será también del interés de investigadores que deseen profundizar en cuestiones como el uso de estrellas, el trabajo de directores extranjeros que representan «lo europeo» filmando tanto desde dentro como desde fuera de nuestras fronteras, el uso del inglés o de otras lenguas (nada menos que tres de los ensayos están dedicados a este tema) y, en general, de aquellos lectores interesados en el cine europeo más actual. En conclusión, *The Europeaness of European Cinema* logra algo muy difícil como es establecer puntos de encuentro entre diferentes cinematografías y lo hace de forma clara, eficaz, amena y tomando ciertos riesgos, una virtud que debe tomarse en cuenta. Lástima que quede la falsa impresión de que una parte de Europa es menos europea que otra.

Lidia Merás

ABADA EDITORES

NEIL LANDAU con
MATTHEW FREDERICK

101 cosas que aprendí® en la Escuela de Cine



Escrito por un cineasta, guionista y profesor, esta obra indispensable proporciona consejos esenciales a los estudiantes de escuelas de cine, guionistas, directores, productores y a cualquiera interesado en el mundo del cine. Las ilustraciones emplean el humor, la estadística o ejemplos sacados de la vida real para enfatizar y arrojar luz sobre cada tema. Un libro para detenerse en cada página, para permitir que surjan las lecciones ocultas tras cada lección. ¡Una licenciatura de cine en 202 páginas!

101 lecciones concisas sobre todos los aspectos de hacer cine:

**Guión • Financiación • Reparto • Producción • Efectos especiales • Publicidad •
Distribución • Propiedad intelectual y otros asuntos legales... y mucho más.**

Neil Landau es guionista. Sus créditos en cine y televisión incluyen *Don't Tell Mom the Babysitter's Dead*, *Melrose Place*, *Un médico precoz*, *Los siete magníficos* y *Una segunda oportunidad*. Ha desarrollado largometrajes para 20th Century Fox, Disney, Universal y Columbia Pictures, y pilotos de televisión para Warner Bros, Touchstone, Lifetime y CBS. Trabaja internacionalmente como asesor de guiones y enseña en la Escuela de Cine, Televisión y Medios Digitales de UCLA. Vive en Los Angeles.



Matthew Frederick es arquitecto, urbanista, profesor, autor del best-seller *101 cosas que aprendí en la Escuela de Arquitectura* y creador, editor e ilustrador de la serie «101 COSAS QUE APRENDÍ®». Vive en Cambridge, Massachusetts.

WWW.ABADAEDITORES.COM

**IMAGES ET ANIMATION. LE CINÉMA
D'ANIMATION EN AFRIQUE
CENTRALE. INTRODUCTION AU
CINÉMA D'ANIMATION EN RÉPUBLIQUE
DÉMOCRATIQUE DU CONGO,
AU RWANDA ET AU BURUNDI**

Guido Convents

Kessel-Lo / Leuven

Afrika Filmfestival, 2014

133 páginas

15 €

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



La aparición en el mercado editorial de *Images et animation. Le Cinéma d'animation en Afrique centrale. Introduction au cinéma d'animation en République démocratique du Congo, au Rwanda et au Burundi*, de Guido Convents, es en sí mismo un hecho digno de congratulación. El volumen pertenece al catálogo de publicaciones, centradas en el cine africano, que el certamen cinematográfico belga Afrika Filmfestival viene proponiendo desde 2003 bajo la rúbrica del presidente de la organización: Guido Convents. Antropólogo e historiador, Convents está implicado en diversas iniciativas para promover y preservar el cine africano desde hace más de tres décadas; entre ellas la creación de Afrika Filmfestival en 1996.

Con *Images et animation. Le Cinéma d'animation en Afrique centrale. Introduction au*

cinéma d'animation en République démocratique du Congo, au Rwanda et au Burundi, el autor propone la primera monografía dedicada al cine de animación africana, aunque se trate de un trabajo de investigación parcial, consagrado –como el propio título de la obra indica– al cine de animación de África Central. Desde la era colonial hasta el presente, Convents propone un recorrido por la República del Congo, Ruanda y Burundi. Sin embargo, desbrozar el estudio del autor capítulo a capítulo resulta extremadamente complejo, dado que el discurso que se nos plantea se halla sumamente desordenado y desarticulado, con una anarquía cronológica que dificulta el seguimiento del hilo conductor de la narración.

La introducción del libro se centra en la historia de la producción del cine africano de animación. No obstante, esta intención historicista queda pronto en el olvido y el capítulo introductorio se convierte en un catálogo atropellado donde se mencionan obras procedentes del Sur de África –fundamentalmente el trabajo del nigeriano Moustapha Alassane y de la relación entre Nollywood y la animación–, de Sudáfrica –con Duncan MacNeillie y Wayne Thornley–, o, incluso, de un supuesto cine de la diáspora con el trabajo de Peter Ramsey, al que Convents señala como el «Obama» de la animación sin explicar el por qué de su afirmación, pero remitiendo al lector en una cita al pie al artículo donde se menciona la comparación entre el cineasta y el presidente de los Estados Unidos.

En este capítulo ya quedan patentes pues la mayoría de los problemas de la investigación del escritor belga: ausencia de una narración vertebrada, saltos narrativos sin intención aparente, carencia de análisis textual e histórico, carencia de pies de foto en la mayoría del material gráfico aportado, corpus de investigación desdibujado y mal delimitado, investigaciones sobre autores inacabadas, u osadas afirmaciones sin un trasfondo teórico con el que darles justificación, ejemplificadas en frases como: «Aunque *Mark of Uru* sea un film de acción y violencia de tipo

Manga, ganó el Premio de United Nation Word Summit Award por la utilización de la tecnología para promocionar la cultura africana» (p. 22) – donde el autor no muestra solo su falta de rigor sino también su desconocimiento de la animación japonesa–.

El primer capítulo está consagrado al cine colonial del África Central. Con todo, el apartado se centra casi exclusivamente en el cine del Congo Belga, con menciones esporádicas al cine de Ruanda-Urundi. Aquí los esfuerzos del autor se centran en reconstruir las dinámicas colonialistas belgas en materia cinematográfica, aunque sin entrar en ningún momento en un análisis en profundidad sobre dichas acciones y sus inevitables consecuencias. El valor de este capítulo residirá pues en la aportación de materiales y dibujos de la época, en la enumeración de algunas de las políticas culturales emprendidas por el gobierno colonial o en la presentación de las primeras películas animadas del Congo Belga a manos del padre Alexandre Van den Heuvel y Roger Jamar. Sin embargo, la sección termina abruptamente con la introducción de la figura de A. Van Overschelde, un misionero que se propuso realizar un cine hecho por y para africanos pero de quién no se detalla más que su ambición intelectual.

Con el segundo capítulo, Convents se sumerge en el cine después de la independencia de África Central, fundamentalmente en Zaire (actual República Democrática del Congo), donde Jean-Michel Kibushi funda Studio Malembe Maa (1988), una empresa que con el devenir de los años se ha convertido en el eje vertebrador de la animación africana, y que hace el primer cortometraje animado zaireño, *Le crapaud chez ses beaux-parents* (1992). En un discurso carente, en su mayor parte, de análisis filmicos por parte del autor, *Images et animation. Le Cinéma d'animation en Afrique centrale. Introduction au cinéma d'animation en République démocratique du Congo, au Rwanda et au Burundi* tiene el acierto de incluir textos y entrevistas publicados en otros

medios. En este sentido, es especialmente interesante el texto de la investigadora congoleña Ngwarsungu Chiwengo incluido en este capítulo, donde se aborda por primera vez un análisis en profundidad sobre una pieza animada: *Mwana Mboka*, del ya citado Kibushi. Como añadido, el capítulo termina con una sección dedicada al cineasta Joseph Bitamba. Las reflexiones vertidas son escuetas y siempre de terceros poniendo en evidencia, quizá, la dificultad de Convents para acceder a los materiales filmicos, aunque nada se indique en el texto a este respecto.

La era digital se convierte en el trasunto del siguiente capítulo, donde ya sí aparecen los tres países objeto de estudio con la incorporación de Ruanda a la producción animada de la mano del director Maurice Nkundimana. Esto no implica que no se eche en falta una reflexión sobre los antecedentes, dificultades de la industria para desarrollarse en dicho país, etc. En este capítulo tercero, el autor constata la proliferación de diferentes colectivos y estudios de animación gracias al abaratamiento de costes propiciado por la aparición de las nuevas tecnologías. Pero, aunque su esfuerzo por incluir todas las iniciativas venidas del África Central es encomiable, se ve mermado en varias ocasiones por la carencia de tramas, de títulos de trabajos de estos colectivos –sin ir más lejos resulta extremadamente insuficiente la información del colectivo congoleño Thexma–, o la ausencia de la respuesta del público a este nuevo panorama animado –con la salvedad de la serie de animación congoleña *Bana Boul*, la cual le sirve como base para hacer una reflexión sobre los estragos de la piratería en la ya difícil industria de la animación africana. El capítulo se convierte así en un listado de estudios de animación y concluye con un apartado sobre la creación del primer festival internacional de animación africano en 2010: Kin Anima Bulles.

El cuarto capítulo, el más interesante de todo el volumen, se centra en los esfuerzos del cineasta Jean-Michel Kibushi y de su empresa Studio Malembe Maa por crear una industria

africana de cine de animación con un equipo de profesionales cualificados. Con esta clara idea, Kibushi crea un proyecto a largo plazo para reunir y formar a animadores y artistas procedentes del Congo, Ruanda y Burundi. La iniciativa se estructuró en dos partes y contó con el apoyo de la asociación belga Fabrique Imaginaire. El primer apartado de la propuesta (2009-2011) tenía como objetivo la formación de los participantes en los diversos oficios del cine de animación, mientras que la segunda (2012-2013), llamada Afriq'Anim'Action, pretendía lograr la profesionalización de los artistas dotándoles, no solo de herramientas técnicas, sino también de conocimientos sobre el circuito de festivales internacionales y la distribución de obras. Precisamente en esta segunda parte del proyecto, Guido Convents y Afrika Filmfestival aparecen como agentes activos de la propuesta. El capítulo concluye con un listado de los docentes, los estudiantes y los asistentes con un formato más similar al de un diccionario de cineastas que al de un ensayo histórico.

A modo de conclusión, el autor ofrece un epílogo centrado en el proyecto del primer largometraje de Jean-Michel Kibushi: *Ngando*, y en las dificultades y tropiezos a los que se enfrenta una producción de estas características. En este último apartado se acusa una ausencia casi absoluta de conclusiones sobre la evolución de la historia del cine de animación africano y se reincide en la ausencia de una estructura clara para desarrollar el texto. Además, el epílogo pone de manifiesto un hecho que queda patente en la segunda mitad del libro: la importancia y protagonismo que Convents otorga a Kibushi y a su

estudio Studio Malembe Maa. Puesto que el foco de estudio es África Central y el cineasta ha sido y es uno de sus grandes impulsores, hubiera otorgado al volumen una mayor coherencia interna usar al director y emprendedor como pilar vertebrador de su análisis, evitando así la descompensación inevitable que sufre el estudio de los tres países de los que parte su investigación; y le hubiera permitido huir de un formato deslavazado, más próximo al diccionario cinematográfico que a la aproximación histórica.

Images et animation. Le Cinéma d'animation en Afrique centrale. Introduction au cinéma d'animation en République démocratique du Congo, au Rwanda et au Burundi es el primer libro dedicado al cine africano de animación y por ello ocupa un lugar indispensable en los estudios sobre el continente africano. Sin embargo, esto no impide que el volumen fracase al no aportar una mirada multidisciplinar sobre el cine de animación africano, al omitir cualquier tipo de reflexión desde el punto de vista poscolonial en una industria necesitada de la coproducción internacional –fundamentalmente europea– para poder llevar a cabo sus proyectos, al no ofrecer ningún aporte sobre el desarrollo de técnicas y propuestas autóctonas animadas, y al excluir de su bibliografía el trabajo de la investigadora Paula Callus, quien con trabajos como «Animation as socio-political commentary: an analysis of the animated films of Congolese director Jean Michel Kibushi» (*Journal of African Media Studies*, Vol. 2, n. 1, abril 2010), ofrece una reflexión sumamente estimulante sobre la figura del citado creador congoleño.

Laura Montero Plata

**NATIONALIST AFRICAN CINEMA:
LEGACY AND TRANSFORMATIONS**

Sada Niang

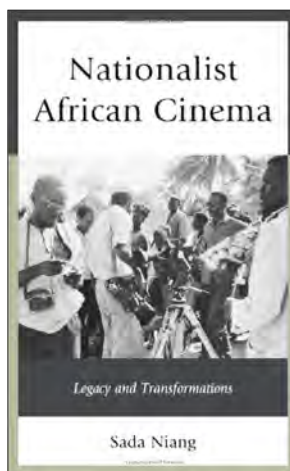
Londres

Lexington Books, 2014

131 páginas

50,22 €

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



¿Qué es el cine africano? ¿Es un género cinematográfico *per se*? ¿Se puede hablar de un único cine nacionalista o identitario? ¿En qué momento afloran particularidades (estéticas, temáticas...) que lo distancian de las corrientes cinematográficas internacionales? Estas son algunas de las cuestiones que Sada Niang aborda en *Nationalist African Cinema. Legacy and Transformations*. Un rico y documentado estudio sobre cómo ha evolucionado el medio en los países africanos de habla francófona.

El cine africano no es un marco nuevo de estudio. Abordado desde una perspectiva académica, y mayoritariamente desde Occidente, la bibliografía disponible sobre cine africano empezó a editarse ya en los años setenta. Sin embargo, esta disciplina ha ido poco a poco ganándose un espacio en los estudios culturales y llamando la curiosidad de nuevos teóricos con raíces africanas. La mayor parte de las publicaciones existentes fueron lanzadas a partir del 2000 y ya existen

obras previas a la de Sada Niang que abordan la producción cinematográfica en los países de África francófona como por ejemplo *Franco-phone African Cinema: History, Cultur, Politics and Theory* (K. Martial Frindéthié, 2009). Sin embargo, Niang desarrolla en esta obra una profunda relectura de la investigación elaborada hasta la fecha en este ámbito de estudio.

Para Sada Niang el concepto «cine nacionalista africano» es reduccionista y debería ser rebautizado con su plural. Es decir, «cines nacionalistas africanos» debido a la gran variedad de corrientes que desde los años sesenta han sido desarrolladas e hibridadas en la producción cinematográfica de estos países tanto a nivel estético como discursivo. En este escenario, el autor desarrolla una compleja filmografía de autores y estilos que durante las últimas décadas han sido trabajados en esta parte del continente africano. Sin embargo, la lectura que se puede hacer va más allá de los títulos filmicos recogidos. Capítulo tras capítulo, aunque el autor no profundice en ello, entendemos un proceso no solo de producción cinematográfica sino de autorrepresentación y conformación identitaria social a través del cine.

La producción cinematográfica en África se trasladó desde Europa durante el período colonial, principalmente con fines propagandísticos. Desde ese momento y apuntando a la idea defendida por teóricos como Marx, Weber o Durkheim, podríamos simbolizar la irrupción del cine en África como un momento de ruptura con el pasado tradicional que pasa a distorsionar significados y readaptar signos.

Las producciones nacionales africanas han dependido en gran medida de la financiación y de la ayuda internacional y siempre ha existido una conexión con las tendencias del cine comercial euroamericano. Aún bajo la hegemonía de las metrópolis, la evolución del cine nacional en estos países ha seguido también los pasos de movimientos de países con contextos socio-culturales y políticos similares que, en ocasiones, han

alejado a una parte del sector de las tendencias generalistas para conformar otras identidades cinematográficas.

Existe una conexión directa con el desarrollo del medio en otras partes del mundo con contextos similares, por ejemplo Latinoamérica. Durante los cincuenta y sesenta, décadas clave para el nacimiento de movimientos independentistas en todo el mundo, surge una primera generación de creadores africanos contrarios al poder colonial eurocentrista. Y es que las consecuencias de esta interacción cultural se tradujeron en un fenómeno de apropiación de la cultura de masas.

La posibilidad de imaginar en una nueva forma de expresión, así como la disponibilidad de nuevos recursos y disciplinas dieron la posibilidad a muchos autores africanos de construir una imagen de su propio mundo desde otro punto de vista. Era posible crear un nuevo imaginario que reconfigurase la identidad y las representaciones colectivas de sus propias sociedades.

Acontecimientos como la Revolución Cubana (1959) o la Guerra de la Independencia de Argelia (1954-1962) inspiraron a esta primera generación de autores próximos a corrientes marxistas y de lucha contra las estructuras de poder. Siguiendo los pasos del cine disidente latinoamericano, esta rama de la creación africana se distancia del *European New Wave Cinema*, centrado en la subjetividad del ser y los sentimientos individuales, y tiende a ensalzar los valores de la negritud como seña de identidad y autenticidad.

Tal y como describe Niang, a consecuencia de esta conexión artística revolucionaria nace la FEPACI (Federación de Cineastas Africanos) en 1969. Un movimiento de consolidación artística con el compromiso de utilizar el cine como un elemento de liberación de los países colonizados hacia el camino a la unidad africana bajo las señas del pan-africanismo. Después de conseguir reconocimiento como escritor, Ousmane Sembène (Senegal) reemplazó el lápiz por la cámara para adquirir una posición política en torno al

cine y utilizarlo como herramienta para cambiar el mundo. Niang no deja pasar a uno de los máximos exponentes del cine africano dedicándole un capítulo de su libro. Sin embargo, es un tema ya abordado en obras específicas como la publicada en 1984 por Françoise Pfaff *The Cinema of Ousmane Sembène, a Pioneer of African Film*.

Autores como Sembène hicieron una relectura de la historia de África ocupando la posición de narradores de su propia historia.

Otra parte de la producción de los cines nacionales sigue corrientes distintas que se dan a nivel europeo y norteamericano. No debemos ver, sin embargo, al cine nacional africano como producto de una homogeneización cultural, sino de una transferencia cultural. Las escuelas de cine siguen los parámetros de la creación occidental al mismo tiempo que emerge una influyente diáspora de creadores africanos formados fuera del continente.

Tendencias como el neorrealismo italiano fueron releídas en África por una serie de afinidades históricas que estimularían a cineastas africanos para fijarse en él. La situación del África post-colonial se asemeja a la de Italia post Segunda Guerra Mundial. Víctimas ambas de la represión impuesta por regímenes autoritarios, herederas de un período de represión artística y de paternalismo por parte del poder opresor. Rossellini o Pasolini se convierten en modelos de referencia para autores como Ousmane Sembène (Senegal), Moustapha Alassane (Níger) o Med Hondo (Mauritania).

La Segunda Guerra Mundial sirve también de catalizador para la explosión de otro movimiento artístico europeo que deja huella en la producción africana. El cuarto capítulo dedicado a la *Nouvelle Vague* francesa aborda cómo autores como Diop Mambéty Djibril (Senegal) dejan una herencia para futuros cineastas al experimentar con la intertextualidad en la película *Touki Bouki* (1973). Truffaut y Godard marcan una referencia estética para las producciones afri-

canas que hibridan además con las influencias recibidas de otros géneros y movimientos.

La popularidad de las producciones africanas a nivel comercial llegó con un cine radicalmente diferente al emanado por la vieja escuela de la FEPACI. Géneros como el *western*, películas de *gangsters* o el cine de animación tornaron a lo popular alejándose del cine crítico que intentaba construir una conciencia social. Sin embargo, tal y como argumenta Sada Niang, la experimentación con estos géneros viene de más atrás. Cineastas como Moustapha Alassane (Níger), Mahama Jonhson Traoré (Senegal) o Diop Mambéty Djibril (Senegal) innovaron estéticamente abriendo la puerta a nuevas formas de hacer cine para artistas africanos francófonos.

Nationalist African Cinema. Legacy and Transformations dedica también dos de sus capítulos al estudio de la trayectoria y obra de dos cineastas de la época que adaptaron al imaginario nacional popular las genialidades del artículo: cine de *gangsters* y la *Nouvelle Vague* francesa. Según Niang, hay dos autores infravalorados por no seguir las corrientes dominantes del cine africano, pero que son primordiales dentro de la primera generación de cineastas africanos. Se trata de Moustapha Alassane (Níger) y Mahama Johnson Traoré (Senegal).

Alassane es el primero en realizar animación en la historia cinematográfica del continente. Al no contar con precedentes, las herramientas y materiales de sus producciones son muy rudimentarios para evitar la dependencia de Occidente. Su espíritu innovador asociado a la herencia de cómics y dibujos occidentales no recibe el beneplácito de la FEPACI. Alassane se mueve entre la intertextualidad literaria y la readaptación de los clásicos africanos como en el caso de la película *Aoure* (1962), una réplica de la obra *l'Enfant noir* (1953). Mientras la FEPACI se comprometía a rehabilitar la sociedad y cultura africanas, Alassane se distanciaba del discurso nacionalista y de los géneros realistas haciendo un cine artesanal y de bajo coste.

Mahama Johnson Traoré también experimenta en la adaptación cinematográfica de textos literarios. Para Niang, la película *Lambaye* (1972) supone una ruptura con las adaptaciones producidas hasta la fecha y abre paso a la diversificación de la estética cinematográfica del continente africano. En *Lambaye*, Traoré hace una adaptación transcultural al imaginario africano de la sátira *The Government Inspector* (1836) de Nikolái Gógol.

A lo largo del libro el autor abre un debate sobre el uso de la terminología basándose en continuas referencias a otros investigadores y definiendo su punto de vista con multitud de ejemplos y datos históricos que dan consistencia a su argumento de que no se puede hablar de un único cine africano.

Niang analiza los vínculos creativos de la cinematografía africana francófona con la producida en Occidente ya sea por sus semejanzas con los movimientos revolucionarios en Latinoamérica, la producción comercial de grandes géneros cinematográficos como el *western* o la experimentación estética en el cine de animación. Además, una serie de fotografías realizadas durante varios rodajes a partir de 1963 ilustra la radiografía.

Nationalist African Cinema es una abreviada guía de ardua y rica lectura a pesar de extenderse en tan solo ciento treinta y una páginas. Se trata de un texto académico muy específico sobre el legado y las transformaciones del cine africano francófono que no pasa por alto ningún detalle. Las tendencias y ejemplos recogidos de al menos treinta autores africanos y setenta películas lo convierten en una obra innovadora. Defiende un nuevo paradigma académico en el que cuestiona las perspectivas teóricas previas que sitúan al cine africano como una simple herramienta didáctica. Este libro añade un nuevo punto de vista a la bibliografía ya existente con una visión muy detallada, personal y cercana al objeto de estudio.

Beatriz Marín García

POSTNATIONALIST AFRICAN CINEMAS

Alexie Tcheuyap

Manchester / Nueva York

Manchester University Press, 2011

256 páginas

67,18 €

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



Este libro, ya ampliamente reseñado y citado, se ha convertido en obra de referencia de una nueva tendencia que venía apuntando desde hace ya algunos años. Como dice el propio Tcheuyap, «*Postnationalist African Cinemas* amplía la escasa literatura que se ocupa de cuestionar las ideas que han regido la mayor parte del trabajo crítico sobre cine africano» (p. 27).

Esas premisas asumidas por buena parte de los estudiosos más influyentes de los cines africanos derivaban, por una parte, del compromiso político que asumió la FEPACI (Federación Panafricana de Cineastas) con la Carta de Argel de 1975 y, por otra, de la tendencia ideológica dominante en el área de la crítica poscolonial hasta bien entrados los noventa.

En la Carta de Argel se afirmaba el papel del cine como arma contra la dominación cultural imperialista y el del cineasta como «artesano creativo al servicio de su pueblo» (Catherine Ruelle, 2005, *Afriques, 50 Singularités d'un cinema*

pluriel, p. 304). De esto se derivaba que «la rentabilidad comercial no debería ser una norma de referencia para el cineasta africano» (Idem). La única rentabilidad que este debería buscar es la de «saber que expresa las necesidades y las aspiraciones populares», y por eso tendría que estar atento «a todos los problemas estructurales que se le planteen a su cinematografía nacional» (Idem). La tarea del cineasta no puede, según la Carta, llevarse a cabo sin la participación del Estado, cuyo deber es el de «jugar un papel promocional en la construcción de un cine nacional libre de trabas censoras», condición esta última indispensable para la contribución del cineasta «al desarrollo del sentido crítico de las masas y la expansión de las posibilidades populares» (Idem).

Como puede verse, una posición antiimperialista, nacionalista y didáctica que apunta sin embargo a una idea de comunidad panafricana a través de la expresión «el cineasta africano». El título del libro, y buena parte de su introducción se enfrenta decididamente a la herencia de la Carta de Argel y sus consecuencias, como la dependencia de los cineastas africanos del extranjero, al encontrar en sus propios países censura más que ayuda, y las consecuencias de la relación entre ayuda extranjera y fracaso de la construcción nacional, que se traduce en la dificultad de circulación de las películas africanas por África. Aparte de la desvinculación de los públicos africanos de productos que no les entretienen, como denuncia Jean- Pierre Bekolo en su película *Le complot d'Aristote* (1996).

Como apunta Sada Niang en otro libro fundamental –*Nationalist African Cinema*–, vinculado al mismo proyecto de investigación que el de Tcheuyap, puede hablarse de una fase nacionalista para los cines africanos que sobrevive mientras existe una audiencia que considera a los cineastas como una especie de *outsiders* internos que portan un mensaje de salvación, mientras comparte con los cineastas un cierto «espíritu de utopía» cuyas condiciones de posibilidad desaparecen en la década de los ochenta, plagada de

«luchas y conflictos debidos en parte a cuestiones económicas» (p. XV).

Como decía hace un momento, el libro de Sada Niang es complementario del de Tcheuyap. Niang concluye que ni siquiera para la etapa «nacionalista» es posible hablar de un cine africano con unas características monolíticas, y se extiende en ejemplos que demuestran, desarrollando las ideas apuntadas por Tcheuyap en el libro que ahora nos concierne, de que incluso en ese período didáctico y de lucha pueden encontrarse elementos que se ofrecen al público como puro entretenimiento.

Esta idea de entretenimiento como algo que los públicos africanos le piden al cine es algo que los estudios poscoloniales habían descuidado o malentendido, identificando, como los firmantes de la Carta de Argel, el papel del cineasta con el de «artesano creativo al servicio de su pueblo», poseedor este de una cultura popular «subalterna» y por eso necesaria y frontalmente «otra». De ahí la oposición frontal de Férid Boughedir, en el año 2000 (firmante de la Carta de Argel) a *Yeelen*, de Cissé, acusándola de estar al servicio del deseo de exotismo de la crítica occidental, o las dificultades de Ukadike para defenderla desde los postulados vigentes en los departamentos americanos de *Cultural Studies* por aquellos años.

Qué es el entretenimiento y qué vinculación tiene con la cultura popular es algo que Tcheuyap no desarrolla desde un punto de vista teórico o metodológico claro, sino más bien de modo empírico y deductivo. Es decir: es evidente que hay públicos africanos que demandan productos africanos, y que esos productos no tienen nada que ver con lo que postulaba la Carta de Argel, ni lo que se les exigiría para ser auténticamente africanos desde los postulados de la vieja crítica poscolonial. El ejemplo más llamativo es el éxito de las producciones del llamado Nollywood.

En la página 27, el autor define concretamente qué pretende con este libro «Los objetivos de este libro son los siguientes: 1) mostrar los

límites de las investigaciones y categorías actuales en vista de las nuevas producciones; 2) determinar los nuevos géneros (películas de crímenes, épicas, comedias) que han aparecido; 3) explorar cómo nuevas estéticas, innovaciones, temas y preocupaciones han aparecido en estos géneros y los diferencian de las obras fundacionales; 4) estudiar cómo las películas proponen nuevos modos de representación, de sexualidad, género y/o identidades africanas; 5) investigar el papel que juegan las fuerzas y formas culturales globales».

Es decir, nuevos contextos generan nuevas formas y representaciones que van más allá de la temática de la liberación. Esto no significa que lo que Tcheuyap llama nacionalismo cultural o liberacionista haya desaparecido, y es bien consciente de lo que significan *Bamako*, de Sissako, o la mayor parte de la obra de Jean-Marie Teno. Sencillamente, prefiere atender a toda una serie de obras que, aparecidas sobre todo a partir de 1990 aún no han encontrado acomodo como conjunto en la literatura académica, y que están proponiendo a los públicos una nueva mirada en relación con esos nuevos contextos.

A falta de datos sobre recepción, Tcheuyap fundamenta su análisis en las propias películas, apoyándose en un amplio aparato bibliográfico que va desde los estudios culturales a los literarios, pasando por la antropología, las teorías de género y de la representación. Y propone, si no una taxonomía, al menos unos nodos genéricos y temáticos que articulan estas nuevas propuestas, que tienen en común el dirigirse a los públicos ofreciéndoles más entretenimiento, utilizando libremente categorías genéricas occidentales, dejando de lado las estéticas de confrontación, y atendiendo a los cambios en las propias actitudes culturales, hasta el punto de intentar representar lo que se consideraba irrepresentable –por ejemplo en materia sexual–.

Estos nodos genérico-temáticos se despliegan en forma de siete capítulos, de los que doy los títulos: «Comedy and film», «Choreographing

subjects», «Crimes, society and the 'commandement'», «Myth, tragedy, and cinema», «Epic constructions», «(Un)masked sexuality», «Witchcraft and postcolonial».

En su capítulo sobre la comedia, Tcheuyap admite que ha habido poco género cómico en África, aunque el éxito de producciones de Costa de Marfil y Sudáfrica demuestre su viabilidad. Tras hablar sobre el carácter cultural, local, de lo cómico, con la ayuda de Bajtin desmonta la idea de que la risa esté vinculada a la pura diversión y sea inútil para el sujeto subalterno o el poscolonial, afirmando por el contrario su carácter *disruptivo*, para mostrar cómo lo cómico está presente en los cines africanos, incluso en títulos decididamente antiimperialistas, como en *Xala*, de Sembène, o *Sango Malo*, de Bassek Ba Khobio. Estas dos obras le dan pie –aunque aporte más ejemplos–, para dibujar dos arquetipos en los que se basan muchas veces los momentos cómicos en películas africanas: el «debarqué», fascinado por la cultura de la exmetrópoli, o del occidente desarrollado, y el varón polígamo o sometido al deseo sexual.

El capítulo dedicado a la danza desarrolla algo más la idea de entretenimiento: este no significa salir de la realidad, sino un modo de «reconocerla». Si el colonialismo rechazaba la danza, relacionándola con una exaltación del cuerpo que se opone al espíritu, en las películas posteriores a los ochenta la danza tiene un papel cada vez más importante. Normalmente no supone una pausa en la narración, sino que está intensamente entrelazada con ella, complementando al diálogo. La función de la danza en las sociedades poscoloniales africanas es compleja, y va desde su utilización por el poder hasta su capacidad subversiva, pasando por su relación íntima con lo sagrado, con el sexo y con la expresión de lo oculto o lo culpable, y es así como aparece, en toda su complejidad en el cine postnacionalista.

En el capítulo dedicado al crimen, Tcheuyap da un paso más allá. Frente a la exigencia de «autenticidad» que la vieja crítica poscolonial

suponía y exigía a los cines africanos y la imposibilidad teórica que de ahí se derivaba de un género policíaco, el género existe y sus ejemplos se incrementan y gozan de éxito. Ahora bien, no se trata de una mera trasposición a otras latitudes del molde genérico occidental, sino que esa necesidad de reconocimiento que trae consigo la búsqueda del entretenimiento subvierte las convenciones genéricas al poner el crimen en relación con la autoridad poscolonial y la corrupción de sus estados.

Los dos capítulos siguientes, sobre lo trágico y lo épico, componen realmente una unidad, que se fundamenta en el mito. La principal razón para realizar esta división estriba en que Tcheuyap quiere discutir primero la supuesta especificidad africana en relación con la tragedia griega, y en particular frente al mito de Edipo. Así, tras afirmar la transnacionalidad de la imaginación trágica, puede vincular el deseo sexual del varón con la crisis del sistema familiar tradicional y con el absolutismo de un poder que encuentra ahí su fundamento. Por lo que atañe a lo épico, el héroe, muchas veces también un héroe trágico, se origina siempre en una crisis social. Más relacionada con la narración oral africana, la utilización por el cine reciente de relatos del pasado propone la búsqueda de nuevos sentidos, un modo de examinar el poder presente desde el pasado, desafiando la hegemonía del pensamiento exclusivamente racional.

La fuerte presencia de la temática que relaciona el sexo con el poder, y el poder con el varón, los argumentos que giran alrededor de la impotencia o la sumisión a los dictados del pene –como ocurría en los relatos trágicos– hace pensar a Tcheuyap en la sexualidad como lugar donde cada día se fabrica la experiencia poscolonial, en la que los roles sexuales –y de poder– se están transformando, en la que las mujeres exigen el placer sexual como un derecho, controlan cada vez más sus cuerpos y se enfrentan con estructuras patriarcales de dominio. Aún así, este desenmascaramiento del sexo se hace a la vez

ocultándolo: las escenas de sexo explícito son escasas, bien por evitar problemas con el público o con las censuras, bien por evitar caer en la pornografía, que sería como afirmar lo que se está poniendo en cuestión.

Finalmente, lo irracional parece instalado en las películas cuyo centro es el crimen relacionado con prácticas de brujería. Este tipo de películas ha provocado violentas reacciones entre intelectuales africanos, porque parecen refrendar el tópico colonial de que África está lejos de la helénica razón. Pero Tcheuyap propone considerarlas dentro de la explicación del entretenimiento como «reconocimiento». Si estas películas gustan hasta el punto de convertirse en un género, es porque dan una explicación simbólica a hechos objetivos. En los estados poscoloniales, lejos de la idea de claro y limpio estado nacional que animaba a los firmantes de la Carta de Argel,

el asesinato para resolver problemas políticos es frecuente, la esperanza colectiva ha sido derrotada, la relación entre el enriquecimiento y la adquisición de poder es oscura, y a estas realidades objetivas responden estas explicaciones simbólicas.

El único punto débil del libro de Tcheuyap es que se centra en un espacio geográfico muy concreto: los países subsaharianos de África Occidental acomunados por su pasado como colonias francesas. Pero también es cierto que las ideas asumidas a las que Tcheuyap se enfrenta han utilizado mayoritariamente como ejemplo o como objeto de análisis obras procedentes de esa misma zona.

En resumen, se trata de una obra de inevitable consulta para cualquier investigación sobre los cines africanos y los cines poscoloniales.

Fernando González García

ESTADOS GENERALES DEL TERCER CINE. LOS DOCUMENTOS DE MONTREAL, 1974.

Mariano Mestman (Dir.)

Buenos Aires

ReHiMe. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios. Cátedra de Historia de los Medios. Universidad de Buenos Aires / Prometeo, 2013-2014

239 páginas y un DVD

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



Gracias al excelente trabajo de investigación acometido por Mariano Mestman, historiador del cine especializado en el cine militante –a veces designado por el término algo vago de «cine político»– de Argentina y América Latina, desde ahora es posible acceder a un rico material de archivos (escritos y audiovisuales) en torno a los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma* que se celebraron en Montreal entre el 2 y el 8 de junio de 1974. Estos encuentros reunieron en torno a doscientos cincuenta participantes procedentes de una treintena de países, de África, América Latina, Europa y América del Norte (Canadá, país anfitrión, y Estados Unidos) –pero, curiosamente, no de Asia ni del antiguo «bloque del Este»; y a todos se invitó a discutir y a intercambiar pareceres en «pie de igualdad»,

por retomar la expresión de André Pâquet (principal impulsor del evento). El número de *ReHiMe* que reseñamos contiene las transcripciones de las diversas mesas redondas y talleres (algunas disponibles en el DVD) que se celebraron en torno a importantes temáticas como: «¿Cómo mostrar los films?», «Participación de base», «Intervención social con los films». A ello se añade un texto inédito de André Pâquet y el Acta de la Reunión Preparatoria (Comité de Acción Cinematográfica del 6 de septiembre de 1973) que constituye la génesis de los Encuentros de Montreal (1974). En su introducción y el largo texto de presentación y análisis de los debates (a veces muy animados), Mestman pone en perspectiva las declaraciones y los textos de síntesis publicados en aquel momento (por ejemplo, el programa y las resoluciones de los Encuentros se incluyen en el volumen en forma de facsímil), y los sitúa en el contexto histórico e internacional de la época, con el fin de comprender mejor sus contenidos y detectar las apuestas estratégicas de cada uno de los participantes. El autor designa a este conjunto de documentos con el nombre de «Estados Generales del Tercer Cine», haciendo con ello posible referencia a los *États Généraux du Cinéma* que tuvieron lugar en París en mayo de 1968, homenaje a su vez a los *État Généraux* de 1789. Por cierto, el término «tercer mundo» fue inventado por Albert Sauvy a principios de los años cincuenta, en referencia al «Tercer Estado» de los albores de la Revolución, que «no era nada (ni clero, ni nobleza) y deseaba ser algo». La presencia de la noción «tercer cine» en el título propuesto por Mestman evoca, sin embargo, el manifiesto de Solanas y Getino «Hacia un tercer cine» aparecido en *Tricontinental* en 1969. No obstante, en el momento en que los Encuentros de Montreal tienen lugar, los dos cineastas habían ya realizado un retorno al seno del «segundo cine» con el rodaje de films de autor libres e innovadores como *El familiar* (1972) de Octavio Getino y *Los hijos de Fierro* (1974-1978) de Fernando Solanas, aunque intentaban conti-

nuar enriqueciendo y desarrollando, en el plano teórico, la noción de tercer cine a través de diversos textos posteriores. No obstante, puede considerarse, como señala Ignacio del Valle Dávila (véase el libro adaptado de su tesis doctoral, *Cámaras en trance*), que los dos autores habían intentado efectuar en la segunda versión de su manifiesto, que incluía algunas modificaciones, un acercamiento entre una parte del segundo cine (denominado «de autor», con el fin de incluir sobre todo el *Cinema Novo* brasileño). Esta es la versión, añade Ignacio del Valle, que circuló sobre todo en América Latina, mientras que la primera será la más leída y difundida en el resto del mundo. Ello nos da una pista y una clave de comprensión interesante para evaluar el bagaje y el posicionamiento de los *Rencontres de Montréal* en 1974, en una época que no era ya la de *La hora de los hornos*, sino la hora del repliegue, la debacle y el exilio para los cineastas de la izquierda latinoamericana, comenzando por los uruguayos y chilenos, víctimas de los golpes militares conservadores de 1973. Después de ello, ni la vía guevarista preconizada por Miguel Littín, favorable a una Junta de Coordinación Revolucionaria (reunión de diversos movimientos revolucionarios de América Latina), ni la segunda experiencia peronista que tuvo lugar en Argentina de 1973 a 1976 dieron los resultados esperados. Pero con sus filmes y textos teóricos, los cineastas latinoamericanos conmovieron al público internacional.

En cuanto a África, estuvo representada por el cineasta mauritano Med Hondo (exiliado en Francia), por Taha Cheriaa (director del Festival de Cartago en Túnez), por el cineasta argelino Lamine Merbah y por el tunecino Ferid Bougheir, en calidad de delegado de la FEPACI (Federación Panafricana de Cineastas) que inspira la creación posterior de la FELACI (Federación Latinoamericana de Cineastas), como recuerda Mariano Mestman en su texto de presentación. Por otra parte, el *Cinema Novo* brasileño sirvió en ocasiones de modelo a los cineastas africanos:

el senegalés Ousmane Sembène lo juzgará valioso para África, mientras que en Marruecos la revista (literaria, política y artística) *Souffles* publicará una entrevista con Glauber Rocha y el célebre manifiesto de Solanas y Getino a finales de los años sesenta. Del otro lado del Atlántico, numerosos cineastas latinoamericanos (como Glauber Rocha, Fernando Solanas y Octavio Getino y Ugo Ulive) dialogaron de forma muy creativa con el pensamiento de Frantz Fanon.

Dada la importancia otorgada al problema de la distribución, de la producción o de la crítica, los encuentros dedicaron un amplio espacio a los miembros de colectivos militantes o a los críticos, como el marxista italiano Guido Aristarco y sus colegas Jean-Patrick Lebel y Goffredo Fofi. ¿Cómo analizar un film militante y cómo acompañar su difusión? ¿Qué mirada proyectar sobre una obra comprometida? ¿Cómo conciliar la aproximación marxista con la crítica cinematográfica? Las intervenciones de los críticos, de los distribuidores y los productores (como Bill Susman, que garantizó la producción de *Los traidores* [1973] del grupo argentino Cine de la Base) coincidieron en la común preocupación de politizar el cine (su recepción y difusión) y en el temor expresado por algunos de que el cine cubano perdiera su fuerza al sucumbir al modelo hollywoodiense con un film como *Girón* (Manuel Herrera, 1972), en un contexto de aproximación cada vez más efectiva entre Cuba y la URSS. La mayoría de los cineastas latinoamericanos manifestaron en todo caso su solidaridad con Cuba, mientras Julio García Espinosa hablaba de la trampa en la que no había que caer (el riesgo de romper la unidad y la solidaridad en el seno de los cineastas americanos comprometidos) e intentaba al mismo tiempo responder a los ataques de Guido Aristarco, Lino Micciché o Guy Hennebelle (entonces, en plena etapa maóista), que declaraban su solidaridad con Cuba pero criticaban algunos de sus posicionamientos y la idea misma de jugar con el esquema hollywoodiense. Espinosa remitía a Brecht, para el que

«lo importante no es estar en posesión de la verdad, sino saber cómo utilizarla», con el fin de rebatir a sus oponentes dándoles una lección de materialismo y táctica política, y preconizando no una «revolución estética, sino cultural». Walter Achugar, uno de los animadores de la Cinemateca del Tercer Mundo de Montevideo (que no era una Cinemateca en sentido estricto, sino un órgano de producción y distribución), denunció por su parte un cierto *star-system* que rodeaba a algunos cineastas latinoamericanos (considerados, sin embargo, muy políticos), cuyos films se exhibían en Europa, mientras que los cortometrajes de autores menos conocidos apenas eran proyectados allí. Pensaba sin duda en su compatriota Mario Handler, autor del cortometraje de agitación *Me gustan los estudiantes* (1968), que tuvo una gran repercusión en América Latina (hasta el punto que Solanas y Getino hicieron de él el modelo del «cine-acción» en su manifiesto de 1969 y fue bien acogido en el Festival de Mérida de 1968), o en los cortos del colombiano Carlos Álvarez. Los dos cineastas estaban presentes en los *Rencontres de Montréal*, pero, hasta donde sabemos, no se expresaron públicamente. En una entrevista inédita, Mario Handler nos ha confiado que él rechazaba la separación entre el segundo y el tercer cine y se sentía, por tanto, más próximo de Solanas y Getino que de Rocha o Ruiz («cineasta de autor» por excelencia), para el que había trabajado como cámara en un cortometraje documental (*Y ahora te vamos a llamar hermano*) filmado en Chile en 1970. Después de su exilio, Handler vería con sospecha todo triunfalismo, rechazaría el film *Tupamaros!* (1974) del sueco Jan Lindqvist presente en los *Rencontres de Montréal*, a pesar de que él perteneciera a dicho movimiento. El otro motivo de discordia entre los directores de festivales, los críticos y los cineastas, sobre todo entre Miguel Littín y Fernando Solanas, fue la relación con el peronismo, como expone Mestman en su texto de presentación, y la mirada crítica de Micciché sobre las acciones de Getino

(fue Director del Ente de Calificación Cinematográfica en 1973 [N. de la T.] hubiera merecido más desarrollo y precisiones, porque no estaba en condiciones de abolir la censura.

Intervinientes como Marin Karmitz evocaron la existencia de una red de distribución de tipo comercial y una red no comercial. Esta coexistencia de los dos tipos de redes, aunque pudieran existir pasarelas entre ellas, permitía acompañar de forma diferente a los films, sin buscar necesariamente un beneficio comercial. Esta opinión correspondía muy bien, sin duda, a la situación de Canadá, y estos diálogos, intercambios transnacionales y transcontinentales entre los cineastas y entre experiencias fueron a menudo fecundos. Nacido para combatir la censura y los efectos del colonialismo en la guerra de Argelia, el «cine paralelo» había emergido en Francia con el *Manifeste pour un cinéma parallèle* aparecido de forma anónima en 1962 y con el film que lo inspiró: *J'ai huit ans* de Yann Le Masson y Olga Poliakoff (1961). Preconizaba la creación de una red de distribución y de producción alternativas, así como la organización de proyecciones clandestinas, lo que parece a la vez el inicio de los *ciné-tracts* de mayo del 68 y de un aspecto importante del «tercer cine» nacido en Argentina, en un contexto de semi-dictadura (denominada «dictablanda»). En el pasado este tipo de intercambios se había producido en entrevistas como «Solanas por Godard y Godard por Solanas» publicada en *Cine del Tercer Mundo* (Uruguay, 1969) y continuó, aunque con otro *casting*, en los *Rencontres de Montréal*. En diversas publicaciones, como *Cahiers du cinéma*, bajo el pseudónimo de Yves Billon, Guy Hennebelle contribuyó al conocimiento del manifiesto del tercer cine e intentó ponerlo en práctica en el seno de la crítica con la fundación de la revista *CinémaAction*, directamente inspirada en el manifiesto y en su noción de Cine-Acción.

¿Cuál es el balance de esos Encuentros? ¿Permitieron realmente llamar la atención sobre las cinematografías de «pequeños» países como

Portugal, Bélgica, Holanda, Suecia, Canadá (...) y del mundo, en un clima de fuerte reivindicación política, de nacimiento o desarrollo de las «nuevas olas», de los «nuevos» cines –sin olvidar las tentativas próximas al «tercer cine»?– Sin obviar la fragilidad y la falta de visibilidad de estos cines «dominados», esto permitió al menos plantear el problema y mostrar films poco conocidos y difundidos. Por otra parte, estos *Rencontres* intentaron esbozar una suerte de alianza táctica entre los procesos militantes de tipo «tercer cine» y una concepción dinámica y abierta del «segundo cine», que no evitaba la cuestión del compromiso

y la política (es decir, el reproche habitual dirigido contra la *Nouvelle Vague* francesa por los cineastas más comprometidos). ¿Fue suficiente proclamar la necesidad de establecer un nuevo orden mundial con el fin de combatir la hegemonía norteamericana y el modelo de Hollywood (entonces considerado el *enemigo principal*) para que dicho deseo se hiciera realidad? Hoy, ¿qué queda de esas esperanzas de cambio (del mundo y del cine) y de esa efervescencia política y cultural que se expresó entonces en numerosos lugares del planeta?

Olivier Hadouchi

**CRITICAL APPROACHES TO AFRICAN
CINEMA DISCOURSE**

Nwachukwu Frank Ukadike (Ed.)

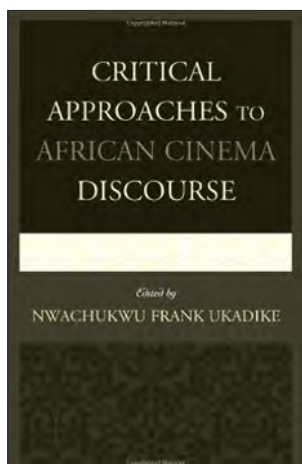
Lanham

Lexington Books, 2014

300 páginas

78,78 € (tapa dura)

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



En 1995 Dudley Andrew invitó a Nwachukwu Frank Ukadike, teórico e historiador de referencia sobre cines africanos, a editar un número de la revista *IRIS: A Journal on Theory of the Image* titulado «New Discourses of African Cinema» que sería germen del volumen editado hoy por Ukadike con similar fin: «examinar la relación entre el discurso cinematográfico africano y aspectos del modo de representación dominante y del discurso académico, para reflexionar acerca de si el discurso cinematográfico africano se encuentra en una encrucijada» (p. vii). En la última década, los estudios africanos anglófonos han sufrido una explosión de publicaciones y estudios críticos. Reuniendo a colaboradores destacados, *Critical Approaches* responde a «la necesidad creciente de un marco de análisis y renacimiento crítico surgido de la contradicción y tensiones para definir el cine africano» (p. ix).

La historia y desarrollo únicos del cine africano parten de la motivación de los cineastas pio-

neros en los sesenta y setenta (Ousmane Sembène, Med Hondo, Souleymane Cissé...) por crear imágenes que contrarrestaran los efectos catastróficos de la ideología colonial occidental funcionando como herramientas de unificación cultural en la reconstrucción nacional. La introducción de Ukadike mantiene que es esta postura pedagógico-oposicional frente a la estética, narrativa y técnicas cinematográficas occidentales la que hace único al discurso del cine africano, el cual «ha sufrido una transformación radical tanto en sus procesos de producción como en los acercamientos críticos y teóricos que ha inspirado» en su más de medio siglo de vida (p. xii). De los cambios y voces surgidas en relación a la producción, recepción e interpretación de las imágenes se hace eco este libro: «una antología de reflexiones históricas, ensayos críticos y entrevistas con críticos de cine, historiadores, teóricos y directores que crean un diálogo y compromiso en torno a la ideología y la política cultural de la producción cinematográfica en África» (p. xiii). Este cine, socialmente comprometido e independiente de los valores cinematográficos dominantes, ha bebido de las tradiciones locales para experimentar y «cuestionar cánones estéticos y modos de producción» (p. xii). Del cine «didáctico» de los orígenes hasta los nuevos modos de producción actuales, pasando por la diversificación estética de los años ochenta y noventa, el cine africano es único en su estilo y técnicas narrativas.

Los ensayos reunidos se ocupan de autores, filmes, movimientos e industrias nacionales (Botswana, Egipto, Ghana, Nigeria y Sudáfrica) en relación a Hollywood y otros cines, problematizando las dinámicas locales y globales en la era transnacional. Organizado en cuatro secciones («Critical Perspectives»; «History/Discourse and Intervention»; «Pluralisms, Expressions, Traits: Reading the Text» y «'Reel' Africanization»), su mérito reside en servirse de culturas originarias africanas reconociendo que, si bien cada película responde a un acto creativo individual, se ha de acudir al contexto cultural de pro-

ducción. «Las estructuras narrativas africanas han surgido de convenciones de las tradiciones cinematográficas occidentales o asiáticas [que] al incorporar sus propios conceptos, han desarrollado un género/tendencia singular. Este proceso se podría definir como africanización de la estética filmica» (p. xv). *Critical Approaches* desarrolla esta nueva categoría desde la teoría y la crítica.

En «Approaches to African Cinema Study. Defining Other Boundaries», Martin Mhando propone, frente a análisis temáticos en relación a la nación o a grupos lingüísticos coloniales, un acercamiento deconstructivo desde los estudios culturales donde el contexto y la forma lingüística responden a peculiaridades culturales. Las ambigüedades del lenguaje cinematográfico ofrecen a la deconstrucción auto-reflexiva «múltiples puntos de observación de ideologías, la historia, necesidades, miedos, deseos, etc.» que complican y enriquecen el estudio del cine africano (p. 20). Esiaba Irobi (recientemente fallecido) propone en «Theorizing African Cinema. Contemporary African Cinematic Discourse and Its Discontent» aplicar a la teoría del cine africano el concepto del Nsibidi (sistema antiguo de escritura ideográfica de culturas de Nigeria y Camerún). «Es necesario [...] incluir teorías africanas *indígenas* de las artes visuales, plásticas y performativas [...] como lenguas vernáculas africanas en el vocabulario teórico para el discurso cinematográfico mundial» (p. 27). Irobi aporta nuevas referencias teóricas rompiendo con la hegemonía del discurso occidental de la modernidad. Jude Akudinobi se ocupa de lo restrictivo del esquema tradición/modernidad para investigar los cines africanos en «Tradition/Modernity and the Discourse of African Cinema». Las películas que analiza de manera rigurosa y cercana «ofrecen una representación más realista –compleja y plural– del concepto *africano*» (p. 57). Sus referentes culturales e históricos vernáculos muestran cómo la formulación tradición/modernidad «no solo es mecánica, sino patentemente

simplista e intencionadamente engañosa» negando el sincretismo cultural predominante (p. 57).

Por su relevancia en número y calidad, la segunda sección se centra en la industria sudafricana («History/Discourse and Intervention»). Martin P. Botha recorre la producción *queer* a través de imágenes y personajes homosexuales de 1950 a 2003, y Keyan G. Tomaselli y Arnold Shepperson repasan las transformaciones en los años de transición democrática. Sus análisis socio-culturales revelan el papel del «estado cultural» para lograr experiencias cinematográficas estéticas, comerciales, educativas y culturales plurales que eliminen formas de control de producción y distribución cinematográficas propias del *apartheid*. Inspirándose en proyectos ético-políticos surgidos tras 1994, «los sudafricanos están ocupados [hoy] en crear un modo nuevo de democratizar los medios, sobre todo el cine, en un mundo en el que las industrias nacionales del cine están generalmente amenazadas» (p. 130). El novedoso artículo de Neil Parson en clave histórica sobre el cine de Botsuana cierra la sección. Partiendo de los *newsreels* locales coloniales hasta llegar a los documentales de naturaleza de interés global contemporáneos se centra en el área geográfica que hoy es Bostuana.

Roy Armes, autor de *Third World Filmmaking and the West*, emplea una metodología marxista revisada y ampliada en «African Cinemas and the Role of the State» para repasar el papel del estado en los cines del Magreb desde los años sesenta. Apunta con acierto: «los análisis textuales deben completarse con un conocimiento claro de los aspectos contextuales –como el papel del estado nacional o neo-colonial, las fuentes de financiación y las posibilidades de distribución cinematográfica– para entender mejor la compleja situación del director africano en el mundo del cine contemporáneo» (p. 101).

En línea con la cantidad de artículos, tesis y conferencias de la academia francófona y anglófona desde los años noventa, la tercera parte está compuesta de análisis sofisticados de casos con-

cretos. Leídos en sintonía con análisis previos, demuestran la mayoría de edad de la teoría y crítica de los cines africanos. En «Chahine's Cinematic Alexandria. Egyptian History and Cultural Identity», Suzanne MacRae retoma las películas autobiográficas de Youssef Chahine enmarcadas en su cuarteto de Alejandría, las cuales «trazan el desarrollo de un egocéntrico adolescente en un brillante pero tiránico *autor* hasta [convertirse en] portavoz humanitario del bienestar comunitario e internacional» (p. 173). Este conjunto de obras híbridas y únicas trasciende el retrato personal creando una identidad cinematográfica de la cultura egipcia, promoviéndola en el exterior gracias a la personalidad de su director. Aboubar Sanogo revisa el proyecto *sembeniano* a la luz de una propuesta de Alain Badiou: «cambiar el mundo es aumentar la intensidad de nuestra presencia en él» (p. 209). Sanogo demuestra cómo el «cambio» se convierte en un rasgo estructurador de la vida y la obra de Ousmane Sembène, siendo relevante emplear la dialéctica horizontalidad-verticalidad y conceptos tales como representación, conflicto y agorafilia al analizarlo. Si a éstos unimos la cinefilia de Sembène, quien se situó frente a frente con Eisenstein, Jean Rouch o Charles Burnett, es patente su objetivo de «aumentar cinematográficamente la presencia africana en el mundo» (p.220). A continuación, Sheila Petty se centra en el uso creativo que Adama Drabo hace de la tradición oral en *Taafe Fanga* (Mali, 1997) para explicar la cualidad relacional y no estática de los roles de género en África. Afirma: «las relaciones de género en las culturas del África subsahariana no son inmutables sino que han evolucionado para responder a un terreno histórico y cultural complejo» (p. 193). Ukadike completa la sección con «Critical Dialogues. Transcultural Modernities and Modes of Narrating Africa in Documentary Films». Entiende que en los documentales *Afri-que, je te plumerai* y *Colonial Misunderstanding* el camerunés Jean-Marie Teno «usa modos creativos y convencionales de la tradición del cine

documental y de ficción para re-contextualizarlos y ofrecer un modo para desafiar la naturaleza de la representación» (p. 182). Las estrategias desplegadas por Teno buscan «forzar al espectador a reflexionar acerca de los efectos de las modernidades múltiples más que de las modernidades debilitadoras 'vencedoras y singulares' occidentales» (p. 188).

Las características únicas de producción, distribución y recepción, así como los valores estéticos y artísticos de la industria del video nigeriano surgida a finales de los años ochenta (Nollywood), obligaron a académicos y críticos a replantearse paradigmas teóricos y críticos debido a su existencia meramente comercial sin una agenda político-educativa marcada. Sin embargo, los estudios de Nollywood se circunscriben en su mayor parte a la etnografía, faltando la sofisticación metodológica y crítica de las aproximaciones a otras industrias nacionales. Ukadike toma de nuevo la palabra en la sección final de *Critical Approaches* titulada «'Reel' Africanization» con dos textos sobre Nigeria. En el primero («Video Booms and the Manifestation of 'First' Cinema in Anglophone Africa») analiza en un contexto histórico nacional y global la producción del video de Nigeria y Ghana, valorando las posibilidades de estas industrias populares endógenas gobernadas por el mercado así como sus retos en la creación de subjetividades africanas a nivel global. Para Ukadike, «la sostenibilidad del *video-film boom* dependerá, en buena medida, de qué tipo de estructuras establezca con independencia de las caprichosas mareas del gusto del público y de cómo las redes existentes de distribución y exhibición serán capaces de adaptarse o apropiarse de este nuevo fenómeno» (p. 245). De ello depende el futuro inmediato de los cines africanos. Ejemplo de esta dicotomía entre cine comercial y cine con responsabilidad social y de los desafíos a los que se enfrentan sus realizadores los hallamos en la producción del nigeriano Chief Eddie Ugbomah, cuya entrevista clausura el libro. Además de recorrer su filmo-

grafía y tratar temas de producción, distribución y exhibición, Ugbomah reflexiona sobre el diálogo que críticos y directores deberían mantener en pro de un espíritu panafricano crítico que se «interrogue acerca de la diversidad del cine africano» (p. 262). N. F. Ukadike retoma con esta entrevista su esfuerzo por legitimar dentro del discurso académico a los directores más notables de África y la diáspora dándoles voz. En entrevistas realizadas a lo largo y ancho del planeta, Ukadike recogía en *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers* (2002) las reflexiones de una veintena de direc-

tores sobre aspectos estéticos y narrativos, de producción, distribución y recepción de los cines africanos. Su inaugural *Black African Cinema* (1994) exploraba años antes la evolución del cine negro africano con una claridad y lucidez que lo convertiría en texto fundacional de los estudios especializados. Podemos ya afirmar que *Critical Approaches* se ha convertido en un volumen de referencia para investigadores así como un sugerente y esclarecedor libro para el lector interesado en adentrarse en la historia, problemática y realidad de los cines africanos.

Beatriz Leal Riesco

CONTEMPORARY CINEMA OF AFRICA AND THE DIASPORA

Anjali Prahbu

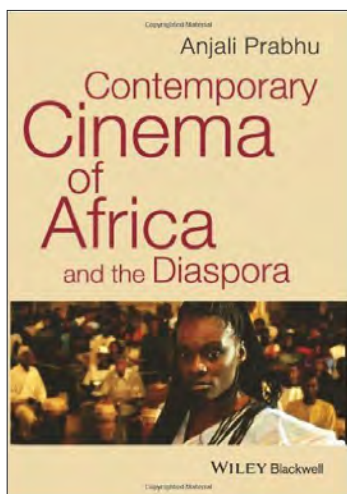
West Sussex

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 Harrikrishna 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 dismantlar 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

EL CINE Y LA TRANSICIÓN POLÍTICA EN ESPAÑA (1975-1982)

Manuel Palacio (Ed.)

Madrid

Biblioteca Nueva, 2011

268 páginas

16 € (Tapa blanda) / 4,58 € (Kindle)

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



LAS IMÁGENES DEL CAMBIO. MEDIOS AUDIOVISUALES EN LAS TRANSICIONES A LA DEMOCRACIA

Manuel Palacio (Ed.)

Madrid

Biblioteca Nueva, 2013

248 páginas

19,90 € (Tapa blanda) / 5,71 € (Kindle)



Los dos libros que se reseñan son resultado de un proyecto de investigación I+D+i sobre «Los medios audiovisuales en la transición española (1975-1985): Las imágenes del cambio democrático». En ambos se pretende abordar el análisis de la producción y circulación de los medios audiovisuales, en especial del cine y la televisión, durante la transición a la democracia en España. Se enmarcan, pues, dentro del análisis de los productos culturales producidos y consumidos en unos años en los que estaban teniendo lugar en el país profundas transformaciones políticas y sociales.

Aunque no existe un acuerdo sobre las fechas límite de este proceso de cambio, el lapso temporal más amplio aceptado por la historiografía va desde la muerte de Luis Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973, hasta la incorporación de España a la Comunidad Económica Europea el 1 de enero de 1986. En estos años la fisonomía de la sociedad española cambió de manera rápida y profunda y los medios audiovisuales no fueron ajenos a ese proceso.

En el libro sobre *El cine y la transición política en España (1975-1982)* se estudia el cine como industria y las películas producidas en ese periodo como marco o escenario desde el que se pueden contemplar los procesos de reforma política y de modernización social que se estaban produciendo, e igualmente la manera como se comenzaba a recuperar la memoria de los derrotados en la guerra civil.

El libro se organiza en tres partes precedidas de una introducción de Manuel Palacio. La primera, «Escrituras», recoge una serie de estudios que se centran en autores que aportaron, con sus filmografías de este periodo, una serie de innovaciones formales y temáticas al medio. Son los casos de Pere Portabella, Pedro Almodóvar, Jaime Chávarri e Iván Zulueta. Una segunda, «Representaciones», trata de acercarse al cine de la transición desde la perspectiva de una historia cultural en la que tienen especial relevancia las cuestiones referidas a los afectos, la sexualidad y

el carácter étnico o la etnicidad. En la tercera, «Memorias», se adopta una doble perspectiva: el reflejo en las películas de la memoria de una época y qué idea de memoria es la que aparece en las películas del tardo-franquismo y la transición.

Como señala Manuel Palacio, la transición es hoy en día historia, pero también memoria. Y esto es lo que le ha llevado a incluir, en la parte final del libro, el texto de Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce: «Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español», publicado en 1986, y que constituye, a juicio del editor, «el primer intento de abordar el análisis» del cine español durante ese periodo.

El segundo libro, *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*, presenta la misma organización formal que el anterior. Se abre igualmente con una introducción de Manuel Palacio en la que incide en el hecho de las múltiples miradas desde las cuales puede enfocarse el estudio de la transición. En este sentido, la historiografía académica ha incidido sobre todo en los aspectos políticos, pero al afectar a toda la sociedad de un país y al suponer un cambio o una ruptura con el modelo «autoritario/dictatorial» de la etapa anterior, esas nuevas miradas tratan de ir más lejos tanto en las herramientas de análisis metodológico como en las múltiples cuestiones temáticas de una etapa compleja y convulsa.

El libro «nace con la intención de contribuir a los debates contemporáneos sobre la transición española desde la ingente perspectiva de su intersección con los estudios sobre el audiovisual». Aunque es continuación del anterior ya mencionado, en este se plantean otras perspectivas poco o insuficientemente trabajadas como son el papel jugado por la televisión durante el periodo, la manera como se ha representado la transición en el marco de los debates sobre la memoria, algu-

nos aspectos silenciados por los medios audiovisuales en esos años o bien la comparación de lo ocurrido durante la transición con experiencias transicionales posteriores.

Acorde con ello, el libro se divide en cuatro partes. La primera, «Cambios», recoge tres estudios centrados en la importancia de la televisión como medio para transmitir desde el poder el modelo político que se estaba pactando con sus correlatos económicos y sociales, a la vez que la misma reflejaba los temores e ilusiones de una sociedad que se enfrentaba a un tiempo nuevo. En una segunda, «Reflejos», se analizan tres aspectos en los que la televisión ha jugado un papel relevante en la conformación de nuevas formas de acercarse a la realidad social, como, por ejemplo, la presencia de las mujeres en el medio televisivo como redactoras, directoras o presentadoras de programas.

En una tercera parte, «Ausencias», se estudia la inexistencia de una «reflexión poscolonial» en el cine de estos años y se va al reencontro de memorias silenciadas a través de dos producciones filmicas. En la última, «Transiciones», se contempla el periodo en contrapunto con lo ocurrido durante la «transición» en Argentina desde la mirada cinematográfica, «la transición» en la televisión croata y, enlazando con un periodo más inmediato al presente, las «transiciones primaverales» en las revoluciones que han tenido lugar en los países árabes, en el contexto de los medios audiovisuales y las redes sociales.

En suma, los sugerentes y variados análisis que se recogen en los trabajos incluidos en ambos libros, son un buen reflejo de los nuevos caminos metodológicos y temáticos que están abriendo las investigaciones que tratan de acercarse a este periodo histórico desde nuevas miradas, en este caso a través de los medios audiovisuales.

Alicia Alted Vigil

DVD



caimancuadernosdecine

Ofrece a los lectores que se suscriban por un año la oportunidad de adquirir la revista a un precio especial y, de regalo, una película. Consultar la oferta de cada mes en:

www.caimanediciones.es



Caimán Ediciones S.L.

C/ Soria, 9. 4º piso. 28005 Madrid (España)

Tel.: 91 468 58 35

SUSCRIPCIÓN ANUAL

11 NÚMEROS DE CAIMÁN CUADERNOS DE CINE

45€

LO MEJOR DE ALAIN ROBBE-GRILLET

Distribuidora: Cameo

Zona: 2, PAL, Francia

Contenido: caja con cuatro discos: 1964-1974. Color y B/N.

DVD 1: La inmortal (*L'inmortelle*, 1964); Trans-Europ-Express (*Trans-Europ-Express*, 1967).

DVD 2: El hombre que miente (*L'homme qui ment*, 1968); El edén y después (*L'éden et après*, 1970).

DVD 3: N. tomó los dados (*N. a pris les dés*, 1971); Deslizamientos progresivos del placer (*Glissements progressifs du plaisir*, 1974).

DVD 4: Entrevistas con el director. Versión original francés, sin subtítulos.

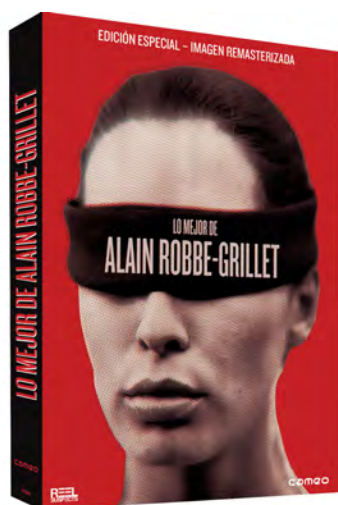
Formato de imagen: varios.

Audio: V.O francés estéreo.

Subtítulos: castellano

Precio: 24,55 €

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



Nacido el 18 de agosto de 1922 y muerto el 18 de febrero de 2008, Alain Robbe-Grillet fue una de las excepciones del cine francés a partir de los años sesenta. Como escritor era más conocido que verdaderamente leído. Sus novelas *La doble muerte del profesor Dupont* (*Les gommes*, 1953), *El mirón* (*Le voyeur*, 1955), *La celosía* (*La jalou-*

sie, 1957), entre otras, o el ensayo *Por una nueva novela* (*Pour un nouveau roman*, 1963) eran pasto sobre todo de minorías. Y como cineasta era muy respetado en tanto que guionista de una de las películas más míticas de la década: *El año pasado en Marienbad* (1961), de Alain Resnais, película que supuso el exitoso producto del encuentro de un cineasta a la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico y un escritor que por entonces encabezaba un movimiento renovador de la narrativa novelesca llamado *nouveau roman*. En los años sucesivos, ya como autor de sus propias películas, la crítica siempre lo recibió de manera desigual, más desconcertada que entusiasta; en el mejor de los casos nunca superó lo que los franceses llaman *succès d'estime*, lo cual ya indica que siempre fue un cineasta para unos pocos.

Años más tarde, Gilles Deleuze nos lo recordó en su famoso y poco leído libro sobre cine en dos tomos: *La imagen movimiento* y *La imagen tiempo*. En efecto, en *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, el filósofo más cinéfilo de su generación escribió: «Esta segunda especie de imagen-tiempo la encontramos en Robbe-Grillet, en una especie de agustinismo. En este autor nunca hay sucesión de presentes que pasan, sino simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable» (Barcelona, Paidós Comunicación. 1987, p. 139). Acierta Deleuze al adscribir el cine de Robbe-Grillet a una suerte de agustinismo y adscribirlo a su idea de la imagen-tiempo, es decir, a esa imagen con la que a su juicio brota del cine moderno y se rompe con la imagen-acción que caracteriza al llamado cine clásico. Deleuze lo califica, por lo demás, de agustinismo, porque sabido es que el obispo de Hipona escribió en sus *Confesiones*: «Habría que decir con más propiedad que hay tres tiempos: un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras» (Madrid, Alianza editorial, 1997, p. 333). Se comprende

así que Deleuze hable de una suerte de agustinismo al hablar de sus películas. Una reflexión que nos permite comprender mejor el funcionamiento de las cinco que componen este cofre editado por *Cameo*, aunque lamentemos que no se hayan editado las pocas que faltan para completar su filmografía.

Curiosamente, antes de aceptar escribir el guión para Alain Resnais, Robbe-Grillet preparaba ya su primer largometraje, *L'immortelle* (1963), pero diferentes avatares de producción aplazaron su realización. En esta película, como en *El año pasado en Marienbad*, Robbe-Grillet exhibe su interés por la «simultaneidad de presentes» para formalizar sus películas. En este caso, la diégesis transcurre en Estambul. Un hombre (interpretado por el crítico y cineasta Jacques Doniol Valcroce) se fascina por una mujer que ha muerto en un accidente y quisiera comenzar una vida con ella. Pero la mujer se siente apremiada por motivos poco claros y desaparece. El hombre, no obstante, la busca, interroga a quienes pudieron verla y hablarle en alguna ocasión, y repite muchos de los paseos que hizo con ella. Acaba, por último, encontrando a un mercader de automóviles y le compra el coche accidentado. Lo conduce por la misma carretera que recorrió la mujer y, como ella, encuentra la muerte en accidente. Apenas sabremos nada, o casi, de la mujer. La ciudad, Estambul, se nos presenta casi despoblada y misteriosa. Pero no sabremos si la mujer murió en accidente o fue asesinada. Si es una mujer inocente o en realidad es una mujer fatal. Tampoco si el hombre llega a conocerla o simplemente la imagina. *L'immortelle*, se nos ofrece así como una sinfonía de imágenes, no carente de disonancias, que se cierra en espiral haciendo gala de radical modernidad, y que el espectador debe pensar.

Trans-Europ-Express, rodada cuatro años más tarde, es básicamente un ejercicio de metacine. El referente es aquí la película policial. Un productor de cine, un realizador (el propio Robbe-Grillet) y su secretaria (Catherine Robbe-

Grillet, su esposa en la realidad) viajan en un tren rumbo a Amberes. Y nada más encontrarse en el compartimento del tren proyectan hacer una película, titulada precisamente *Trans-Europ-Express*. El tema, el tráfico de drogas.

La película transcurre en una doble dimensión; a la vez que la vemos, es citada, o discutida entre quienes la están inventando: es, por lo tanto, puro metacine. Incluso su protagonista, Trintignant, es nombrado en la película como Elias y es citado por su nombre de actor. En su desarrollo no falta una forma peculiar de erotismo, inocente al tiempo que perverso, no en vano la joven que hace de prostituta (Marie France Pisier) acaba siendo asesinada por trabajar para la policía. La escasa emotividad que transmite el resultado final se debe al uso de *La Traviata* en la banda sonora. Si algo recusa radicalmente el cine de Robbe-Grillet es la empatía o cualquier índole de emoción que no proceda del juego formal. Al final, muere el protagonista con gesto teatral. Pero hay un segundo final, que protagonizan aquellos que empezaron a idear la película al iniciar su viaje a Amberes y que ahora, al llegar, ven en un periódico que se ha cometido un doble crimen: el asesinato de una prostituta y la muerte de un traficante de drogas muerto por su jefe. «Podría utilizarse si quieres hacer una película sobre Amberes», dice el productor. «No, no, las historias de la vida real son siempre aburridas», responde el director, es decir Robbe-Grillet, que lo encarna. Falta aún el cierre definitivo: los protagonistas (Jean-Louis Trintignant y Marie France Pisier), los dos muertos anteriormente, se encuentran en la estación, se besan y miran a cámara, no sin ironía.

Mucho más radical y armoniosa es *El hombre que miente* (*L'homme qui ment*, 1968). A mi juicio, una de las mejores películas de Robbe-Grillet. Evoca un poco el tema del traidor y el héroe de Borges, de la que parece una variante. Pero se nos ofrece como una película completamente original fuera de toda duda. Original en tanto que en ella el tiempo y el espacio son pura

paradoja. La acción transcurre durante la Segunda Guerra Mundial, en el ambiente de la Resistencia. Un hombre confiesa que quiere contarnos su historia y afirma llamarse Jean Robin, pero también dice que se llama Boris y que le llaman «El ucraniano». Llama la atención que este hombre vista el mismo traje siempre, aunque pasen los años. Llega a un pueblo donde conoce a tres mujeres. Entra en un bar donde todo el mundo evoca la figura de Jean Robin y le mira con suspicacia. Unos piensan que volverá y otros que no, pues está muerto. Su presencia en el bar tiene algo de anacrónico. Cuando se encuentra con las mujeres, le preguntan quién es, a lo que responde llamarse Boris Varissa y que viene de la parte de Jean. A la extrañeza que estas respuestas produce en el espectador se le añade la «simultaneidad de presentes» sin, por supuesto, explicitud alguna. Todos se conjugan sin diferenciarse, se desmienten, se sustituyen, se recrean.

En *El edén y después* (*L'eden et après*, 1970), Alain Robbe-Grillet hace explícito uno de los referentes primordiales que privilegia en su trabajo. Esta película, la primera que realiza en color, contiene una cita del famoso cuadro de Marcel Duchamp, inventor del arte moderno, *Desnudo bajando una escalera* (1912), lo cual hace del autor del cuadro el modelo artístico que ha seguido siempre en sus prácticas, sean estas literarias o cinematográficas. «¿Es una pintura?», le preguntaron a Duchamp en el momento de su creación. «No», respondió, «es la organización del espacio y el tiempo a través de la expresión abstracta del movimiento». ¿No es acaso esta una definición posible del cine de Robbe-Grillet? Nos parece que sí. Y en todo caso, Marcel Duchamp, mantuvo la tesis de que «el espectador es quien hace el cuadro». Ningún otro es el desafío que proponen al espectador las películas de Robbe-Grillet. Así que, en *El edén y después*, se invita al espectador a que haga su propia historia a partir de los elementos que se le proponen: un café llamado Edén, decorado a lo

Mondrian, donde se reúnen universitarios y dan rienda suelta a sus juegos y fantasías; la presencia de un forastero algo más mayor, que ha estado en un país africano y parece vigilarlos; la relación que mantiene con él una fascinada joven; el viaje quizá lisérgico, quizá no, que hacen a África en pos de un cuadro que parece la copia de una postal turística, pero que puede costar millones de dólares y por el cual muere más de uno; y la imprevista y misteriosa presencia de una joven que pareciera su hermana pero de la que nada se sabe.

Muchas de las imágenes de *El edén y después* sirven para componer una nueva narración: *N. tomó los dados* (*N a pris les dés*, 1971). Pero a diferencia de la anterior esta contiene alusiones algo más explícitas. Podría decirse que aquí Robbe-Grillet se permite la licencia de sugerir algunas indicaciones teóricas que orienten al espectador, permitiéndole una justificación de lo que contempla. Nos referimos sobre todo al principio y al final de la película. Ambos, comienzo y final, enmarcan una narración en la que se implican distintos presentes en los que se conjugan diferentes historias. Tiempo y juego son los dos conceptos-clave de la misma.

Tiempo y juego constituyen también la idea-fuerza en *Deslizamientos progresivos del placer* (*Glissements progressifs du plaisir*, 1973). El sistema de signos de esta película ofrece algunos elementos fácilmente reconocibles: se ha cometido un crimen, el de Nora, del que se acusa a la joven Alice, (Anicee Alvina); hay un juez (Michael Lonsdale); un sacerdote (Jean Martin), o «pastor de la iglesia unificada», como él mismo se denomina, y que interviene sobre todo en la tercera parte; no falta tampoco un policía (Jean-Louis Trintignant), que hace las preguntas típicas y tópicas de cualquier interrogatorio. Preguntas tan genéricas como absurdas y a las que la joven sospechosa no responde más que: «Alguien ha venido»... «Alguien más que yo ha estado aquí». Y afirma algo novedoso: «Nora ha muerto».

Deslizamientos progresivos del placer se ofrece como una película policíaca, pero que se sustrae a todo procedimiento más o menos realista y verosímil para poner todo su énfasis en la «simultaneidad de presentes» y de espacios, hasta el punto de hacerlos inexplicables. Lo que se entiende comúnmente por argumento, o historia, deja de estar organizado convencionalmente para que cada cual busque su propia organización.

El espacio, a su vez, bien puede ser un apartamento del centro de una ciudad, un convento en el que se conservan estancias secretas que parecieran cámaras de tortura, o un colegio en el que están internadas algunas jovencitas. Un espacio plural, en suma.

Simultaneidad de tiempos y espacios, un acontecimiento criminal, diálogos sólo aparentemente realistas y muy sesgados hacia el absurdo, y no carentes de humor, son los ingredientes que se ofrecen al espectador a modo de mecano para que se entretenga en intentar montarlo.

Falta aún un ingrediente más, acaso el más importante, por lo recurrente que se nos presenta en todas las películas. Nos referimos al erotismo, ese elemento que tiene mucho de atrayente para el espectador pero resulta más decorativo que excitante. El cine de Robbe-Grillet pareciera que padece de la obsesión erótica, pero es más un juego seductor que otra cosa. Erotismo, pues, pero en absoluto excitante. Más bien gélido. A Robbe-Grillet, por lo demás, le gustaba aparecer en sus películas, no solo como actor, sino en breves, casi fugaces, apariciones o cameos, como diríamos hoy. Aquí lo hace como transeúnte de la calle en la que la joven se exhibe como prostituta y exhibiendo los zapatos azules vistos en más de una ocasión.

Hacia la mitad cronológica de la película aparece el abogado David, interpretado por Olga Georges-Picot y que la joven confunde con Nora

por su extraordinario parecido. Semejanzas, repeticiones, sustituciones, simulacros, son palabras que bien podrían servir para mencionar algunos de los procedimientos utilizados en la puesta en forma de la película.

Al final la abogado David morirá como murió Nora. Al acompañar a la joven al apartamento para reconstruir el crimen de Nora, será asesinada por la joven. ¿Asesinada o no? El círculo pareciera cerrarse. Pero todavía no se cierra. Aparece el policía. Afirma que no hará falta reconstruir el crimen. La inocencia de la joven ha quedado demostrada. Se ha encontrado al *voyeur* asesino y ha confesado. Queda por resolver la duda: imaginación o realidad. A la vista del nuevo asesinato, hay que volver a empezar. Es el turno del espectador.

Las películas, en definitiva, concebidas como mecano para montar y desmontar. Un artefacto útil para un entretenimiento más activo que misticador. Un cine heredero de esa modernidad en radical ruptura no solo con el cine de Hollywood sino también con toda dramaturgia. Un cine que se adscribe directa y explícitamente a la vanguardia, en abierta oposición a toda posibilidad, no ya de identificación, sino de pura y simple empatía. Del visionado de las películas de Robbe-Grillet puede obtenerse más goce, que placer. Pero el goce, ya se sabe, hay que trabajarlo. Nada de esto implica valoración alguna, de hecho no puede afirmarse que sean malas las películas, ni mucho menos. Pero exigen cierta curiosidad e interés por la vanguardia. No es extraño que de un tiempo acá se hayan convertido en objetos de museo. Claro que objetos de museo serán dentro de muy poco las películas de John Ford, aunque sin duda, estas se verán siempre con el placer que Robbe-Grillet quiso excluir de la relación del espectador con el cine.

Manuel Vidal Estévez

DEL TRAZO AL PÍXEL. VVAA.

Título: *Del trazo al píxel. Un recorrido por la animación española*

Distribuidora: Cameo Media

Zona: 2

Contenido: Caja con 3 DVD y un libreto:

DVD 1: Cortos 1942-1999

DVD 2: Cortos 2001-2015

DVD 3: *Historias de amor y masacre*. Pioneros.

Spots Estudios Moro. Extras

Libreto: 160 páginas

Formato de imagen: 4:3 y 16:9

Audio: Estéreo y Mono

Rótulos: Castellano /Inglés

Precio: 33,80 €

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



El presente cofre nace a propósito de la participación de España como país invitado en la última edición (55^a) del Festival Internacional de Animación de Annecy, con un programa comisariado por la realizadora y programadora Carolina López Caballero que recogía los 100 años de nuestra historia animada. Por este motivo, y a modo de catálogo, se ha editado por Cameo este triple DVD con libreto que supone el más completo de los documentos audiovisuales publicados en torno a nuestra animación. Auspiciado por el CCCB (Centre de Cultura Contemporània

de Barcelona), Acció Cultural Espanyola y con la colaboración de las Filmotecas Española y de Cataluña, recoge un total de ochenta piezas imprescindibles –cuarenta y nueve cortos, un largometraje y treinta *spots*–, que abarcan más de un siglo de animación española, así como la práctica totalidad de las técnicas animadas –2D tradicional, 3D, *stopmotion*, pixilación, animación de arena, plastilina sobre cristal, rotoscopia, animación vectorial, *cut-out*...– y estéticas posibles.

La selección, como decimos, resulta impecable y a los interesados en la historia de la animación nacional nos ha permitido ver, y con calidad –algunas de las piezas han sido digitalizadas y restauradas para la ocasión–, cortometrajes que solo conocíamos de oídas o de lecturas más o menos especializadas. Tanto es así que, a lo largo de los años, la imposibilidad de verlas casi las había mitificado. En ese sentido, en una conversación reciente con el veterano animador Pablo Núñez –representado aquí por partida doble, pues participa con el cortometraje *Día a día* (1977) y con varios de los *spots* que realizó para Estudios Moro–, nos comentaba la dicha de poder haber visto por fin y a su edad varios de los títulos reunidos. Y otro tanto sucede con las películas más recientes, es decir, aquellas piezas que no han agotado todavía su recorrido por los festivales y solo es posible su visionado en los mismos.

A grandes rasgos, todos los periodos más significativos de nuestro cine de animación están contemplados con mayor o menor representación. Así, del primer tercio del siglo xx podemos ver a los primitivos –con Segundo de Chomón a la cabeza–, seguidos de los primeros comerciales para cine, y del primer intento de estudio industrial con la SEDA, realizados estos durante la Segunda República. Tras el parón de la Guerra Civil se continúa con la llamada «edad dorada» de la animación española (años cuarenta y primeros cincuenta) –durante la que se produjeron más de un centenar de cortos y cuatro largometrajes–, que está más que representada por

derecho mediante una selección de ocho cortometrajes, principalmente del legendario estudio barcelonés Dibujos Animados Chamartín. Y, si el estudio citado y sus cortos fueron el referente principal de la posguerra, la animación desde mediados de los cincuenta hasta los inicios del desarrollismo la lideran los Estudios Moro y sus *spots*. Para ilustrar este periodo de modernidad pop se ha incluido una selección de veintiocho de sus anuncios —cortesía de Movirecord—, en los que debutaron nombres que más tarde se consolidarán en el Madrid de los años setenta, como el ya citado Pablo Núñez y sus asistentes Cruz Delgado y José Ramón Sánchez. Mientras, en Cataluña, la década del fin del régimen y de la Transición se caracterizará por una producción más *underground* y beligerante, a imagen de sus publicaciones más alternativas. A propósito de esta etapa se incluye el primer largometraje español de animación para adultos, *Historias de amor y masacre* (1979) de Jordi Amorós, que ha sido restaurado para la ocasión. También se compilan otras corrientes animadas, igualmente delimitadas geográficamente pero desarrolladas a lo largo de varias décadas, como el *stopmotion* valenciano, representado por Pablo Llorens (ganador de dos premios Goya) y Sam, así como la experimentación vasca y catalana, desde los primeros años sesenta del pasado siglo hasta nuestros días. Finalmente llegamos al siglo XXI, ocupando todo un DVD caracterizado por la heterogeneidad técnica, la temática y la ausencia de etiquetas de sus cortos, donde podemos encontrar autores como Alberto Vázquez, Isabel Herguera, Guillermo García Carsí, Rodrigo Blaas, etc.

En cuanto al libreto adjunto, cumple con una doble función, pues por un lado ejerce de catálogo, con la sinopsis de cada una de las piezas y una breve biofilmografía de sus autores, y por otro nos sitúa ante el material que nos disponemos a ver, a través de unos textos contextualizadores muy acertados, convirtiéndose en un apéndice inextirpable de la obra. El primero de los

escritos lo firma la comisaria, tanto del programa de origen como del *digipack*, Carolina López, y en él explica la génesis y el criterio de selección de este último. El segundo, responsabilidad del experto en cultura popular Alfóns Moliné, repasa con exactitud milimétrica lo que ha sido la industria animada española a lo largo de los últimos cien años. Y en el tercero, Susana Rodríguez Escudero se detiene en la trayectoria de los Estudios Moro y la ola de color que supusieron para una España todavía gris.

Otro aspecto muy de agradecer es la inclusión de una breve presentación de algunas de las piezas más contemporáneas —concretamente quince— por parte de sus autores para la ocasión. Algunas son simples descripciones de la historia, pero en otras se desvela alguna curiosidad sustanciosa del rodaje. En cualquier caso, poder ver en persona al autor de nuestro corto favorito, siempre es un aliciente.

En los tres DVD, la distribución y el orden de las piezas es cronológica y adecuada, aunque el tercero resulte un poco cajón de sastre, pero lo suponemos inevitable al ser tantas las posibles taxonomías y de tantos formatos distintos. Pero si la idea era hacer una panorámica completa sobre toda la animación española, se echa en falta, quizá en ese tercer DVD, la inclusión de algunos ejemplos de lo que ha sido la producción seriada para TV. Como bien indica Alfóns Moliné en su preciso repaso a la industria en el capítulo *La industria de la animación en España: Balance de un siglo* del libreto incluido, la industria animada española, aunque volátil casi por definición y muchas veces raquítica, ha dado significativos títulos —*Don Quijote*, *David el Gnomo*, *Cuttlas*, *Pocoyó*,...—. Carolina López no justifica su ausencia pero procura repararla, haciendo notar en su texto *Cien años de talento y entusiasmo* que varias de las piezas reunidas son de autores que están o estuvieron implicados en producciones seriadas. Esperamos que no responda a un menosprecio del formato televisivo frente al regio 35mm, pues pensamos que habría

sido acertada su presencia, y de esa manera incluso se habrían completado dos lagunas al mismo tiempo: la propia de la industria seriada y la referente a la década de los ochenta que no cuenta con ninguna pieza; años en los que precisamente la industria se afianzó en España y el talento animado se centró en las series de producción propia o de servicios.

Tras el visionado de *Del trazo al píxel*, las sensaciones van de la maravilla —por la calidad y variedad del material— a la gratitud hacia aquellos francotiradores culturales que en su día fueron y hoy son los artistas animadores. También surge una ligera desazón por la certeza de que, muchas de las veces, ni ellos ni sus obras ocuparon ni ocuparán el lugar que les corresponde en

los libros de historia del cine, o en el próximo dominical; sentimiento que no desaparece ni siquiera a pesar de los recientes éxitos de *Las aventuras de Tadeo Jones* (Enrique Gato, 2012), *Planet 51* (Jorge Blanco, 2009) —la segunda película más cara de historia del cine español—, *Arrugas* (Ignacio Ferreras, 2012) o *Chico y Rita* (Fernando Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando, 2011), a tenor de las dificultades que comparativamente tendrá la animación en este país con respecto a la imagen real. Lamentos aparte, se trata de una selección impecable de piezas y concisos textos que convierten este cofre en un documento necesario, pertinente y para atesorar.

Raúl González-Monaj

LE CAVE EST PIÉGÉ (VICTOR MERENDA, 1963)

Título: *Le cave est piégé*

Distribuidora: Rimini Editions

Zona: 2 / PAL

Contenido: Un DVD

Formato de imagen: 16:3 / 1.66

Audio: Francés / Mono

Subtítulos: Ninguno

Precio: 14,99 € (amazon.fr)

Contenido Extra: *Présentation du film par Daniel Lesoeur*

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



Bajo el epígrafe de una colección denominada «Les invisibles du cinéma Français», el sello Rimini lleva editando, desde el año 2014, un puñado de películas de difícil catalogación y que cumple a la perfección con su cualidad de cine olvidado. La compilación se compone de pintorescas coproducciones de género entre Francia, España o Italia de dudosa autoría, con frecuencia codirigidas, que dan testimonio de unas embrionarias formas de producción que eclosionarían por completo a mediados de los años sesenta. Se ha recuperado para la ocasión a realizadores con recorridos discretos como el español Juan Fortuny y el que nos ocupa, el francés Victor Merenda, del que Rimini ha editado toda su breve cinematografía en una iniciativa inédita. La colección viene marcada igualmente por la implicación de uno de sus productores, Marius Lesoeur, controvertido personaje que en las décadas sucesivas devendrá casi un icono del cine de serie B en Europa.

Le cave est piégé, coproducción bastante equilibrada entre Francia y España, es la última película dirigida por Merenda, un lustro antes de su prematura muerte a los cuarenta y cuatro años. Previamente había participado en varios thrillers como *La nuit des suspects* (1957), cuya trama fue recuperada por François Ozon en 2002 para realizar *8 mujeres*, o *Delincuentes / Les délinquants* (1957) y *El albergue de los suicidas (Sursis pour un vivant / Pensione Edelweiss* [1959]), ambas coproducciones internacionales codirigidas. Sin embargo, la presencia de Lesoeur parece ser la verdadera fuerza que cohesiona al grupo de películas de esta colección, al menos desde el punto de vista de la edición. Los DVDs tienen en común la inclusión de una sucinta presentación y algún comentario anecdótico de Daniel Lesoeur, hijo del productor, que intervino en numerosos rodajes en calidad de «becario» tal como él mismo se define. La imagen que proyecta hoy Marius Lesoeur representa el éxito de un modelo comercial de bajo coste que se dispararía en los años sesenta y que, en periodos posteriores, declinaría en el apogeo del *sexploitation* europeo. De los primeros productores extranjeros que desembarcan en España tras la cristalización de los convenios de coproducción de mediados de los años cincuenta, su actividad está íntimamente ligada a Jesus Franco, un icono del subgénero con el que colaboró en innumerables filmes. Por el mismo motivo, Lesoeur es una de las cabezas visibles que sustenta el halo de descrédito que ha rodeado a las coproducciones en auge durante esas mismas fechas, criticadas por su falsa hibridación cultural y por su único afán de rentabilidad. Se ha sacado a relucir en ocasiones la «frecuente aparición de personajes de dudosa reputación, especializados en el reciclaje de materiales y de su exponencial reconversión en varias películas, explotadas en distintos países bajo pabellones diferentes» (RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2008, p. 852) para incidir en cómo las películas de Lesoeur recurrían

a prácticas sospechosas que desvirtuaban su valor en tanto que coproducciones.

A la vista de la película editada, con toda probabilidad no puedan ponerse en duda ni las maniobras precipitadas de los productores, ni su tendencia al cine de saldo. Al filme de Merenda se le notan mucho las costuras; proliferan los fallos de raccord, los movimientos de cámara apresurados y unos actores muy justos en sus interpretaciones. Sin embargo, tal vez por encontrarnos en los inicios de unas prácticas productivas poco escrutadas por entonces, *Le cave est piegé*, se desvela como un filme extrañamente heterogéneo, dotado de unas cualidades transnacionales destacables. Su rareza contribuye a una compleja clasificación; la limitada popularidad de sus estrellas, sumada a una escasa fortuna crítica son factores que han repercutido de igual forma en su prolongada invisibilidad.

Destaca en primer lugar un variado elenco de origen dispar, con carreras desiguales y un perfil muy internacional, dotado de una naturaleza poliédrica que posibilitaba su aclimatación a distintas cinematografías, escogido con la pretensión de abarcar con éxito diferentes mercados. El gran protagonista proyectado era Maurice Ronnet, verdadera estrella del momento en una clara trayectoria ascendente tras trabajar con Louis Malle y René Clement, pero la lógica presupuestaria acabó poniendo a Franck Villard al frente. El actor es un habitual secundario de películas de género en Francia al tiempo que comienza a ser más conocido a raíz de sendas apariciones destacadas junto a Sara Montiel en *La violetera* (Luis César Amadori, 1958) y *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962). Junto a él completaban el reparto Darío Moreno, un políglota cantante de origen turco, de gran popularidad en Francia y en general en el ámbito mediterráneo; y Dany Carrel, una actriz mestiza procedente de Indochina, figura emergente de los cines populares en Francia de la mano de René Clair, Duvivier o Clouzot, concedora también del mundo de las coproducciones, pero que no llegó a consolidarse con las nuevas generaciones de cineastas. Con tan cosmopolita repertorio, que se completaba con alguna

breve aparición de celebridades de corte local como la de Arturo Fernández, se apuntaba a múltiples horizontes, forzando a gestionar al mismo tiempo una babel inconcebible en otras circunstancias.

Acompañando al desconcierto que produce el reparto, se perfila un argumento que destaca precisamente por una significación múltiple, empezando por el título. Frente al irónico *Le cave est piegé* o «el pardillo cae en la trampa», se alza su severo título español *No temas a la ley*. La trama, adaptación de una novela de Yvan Noé con un título más neutro, *Ne racrochez pas*, se desarrolla íntegramente en Barcelona; el guión es del propio autor de la novela, de Merenda y de José Antonio de la Loma, por entonces destacado guionista del cine negro español y uno de los primeros responsables de su internacionalización, que ya había colaborado con Lesoeur como director en el pasado realizando *Fuga desesperada / Le bourreau attendra* (1961). El filme sigue los pasos de un conocido extranjero residente en la ciudad que huye de la policía, tras verse envuelto accidentalmente en el asesinato de una mujer del que no es el causante. Sin embargo, sí es el principal sospechoso por haberse cruzado con ella, víctima en realidad de un timo del que ni siquiera se percata haber sido víctima hasta bien avanzada la intriga. La película parte así de una base en la que la mayor fuente de inspiración se sitúa en el cine negro americano. Sin embargo, se distancia de forma notable del modelo en dos direcciones opuestas; de un lado, en un sentido paródico, convirtiendo al protagonista en un pelele expuesto a considerables tropelías, o haciendo desaparecer de buenas a primeras a la posible aspirante a mujer fatal. De otro, en una acepción mucho más literal, explotando el sentido moral propio de los policíacos españoles en los que triunfa la justicia y el fugitivo es redimido por la fuerza de su inocencia y por el amor de su esposa. Ambas facetas, que son las que transmiten sendos títulos español y francés, se condensan en un ambiguo final, no rematado, que culmina con el momento en que el prófugo se entrega a la policía, recuperando la seguridad en sí mismo al reencontrarse con su

cónyuge, pero desapareciendo en un plano que funde a negro, cuando se aleja en el interior de un coche de policía; se trata de un instante suficientemente abierto como para poder salvar al inocente o terminar de sentenciar su candidez. Desde este punto de vista, es de lamentar que la edición del DVD, que solo reconoce la nacionalidad francesa de la película, como revela el encabezado de la colección, haya sido distribuida únicamente en la versión francófona, privándonos de los diálogos en español y de otras eventuales diferencias que se hubieran podido percibir en el registro del audio.

La banda sonora, en concreto, transmite un desconcierto que se condensa en toda la película. La atmósfera angustiada de *huis clos* que vive el fugitivo se refuerza con una sorprendente a la vez que inquietante partitura, compuesta por Philippe Gérard, conocido compositor de canciones populares, y Jacques Lasry. La aportación de este segundo es la que causa mayor extrañamiento. Lasry junto a los hermanos Baschet, lanzaron a finales de los años cincuenta una nueva instrumentación calificada de «esculturas sonoras», que producía unos envolventes acordes metálicos insólitos para el momento. Puntualmente empleada en la última película de Cocteau, *El testamento de Orfeo* (1959), en el filme de Merenda invade toda la composición musical, que se combina con un persistente clavicordio. La música de los Baschet-Lasry aporta una simbología añadida, puesto que sus creadores defendían la idea de un nuevo concepto de ciudadanía estética a partir de sus sonidos. Este vínculo refuerza la metáfora de la pretensión en *Le cave est piegé* de mostrar un objeto más trascendente de lo esperado para el tipo de producción concebido. Como contrapunto, se inserta un número musical en una larga secuencia de una sala de fiestas, este sí, un elemento mucho más frecuente en el cine a ambos lados de la frontera.

La ciudad de Barcelona es, en última instancia, la otra gran protagonista dual de la película. Omnipresente a lo largo de todo el metraje, cuenta con una numerosa relación de secuencias rodadas en exteriores. Algunas de ellas arrojan panorámi-

cas emblemáticas y muy reconocibles de la ciudad, en especial de la Pedrera o de la Plaza de España, evidenciando la ubicación de los hechos y cumpliendo una obvia función publicitaria. Por contra, buena parte de la acción transcurre por un espacio urbano muy difuso, alejado de unas señas de identidad reconocibles. Lo más representado son calles y plazas anónimas en perspectiva que siguen al extranjero por la ciudad y recogen el tránsito de sus viandantes, ajenos a la acción, reforzando la imagen de una ciudad hostil y deshumanizada. No faltan tampoco entornos triviales como aparcamientos, una importante escena con el asesinato en los aledaños de la zona portuaria (un enclave central del policíaco barcelonés) u otra incursión por los bajos fondos, espacios genéricos en suma, que deslocalizan la acción hacia una ciudad anónima. Las dos facetas se daban también en los policíacos españoles emplazados en Barcelona, conocidos por su especialización genérica; el rodaje callejero era un signo de identidad desde *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950), si bien, en la película de Merenda, este es más epidérmico y distanciado del naturalismo presente en producciones similares de Rovira Veleta o Pérez-Dolz que pueden verse en el mismo periodo.

Le cave est piegé es, en definitiva un significativo exponente de que, dentro del deslavazado mundo de las coproducciones, hasta las películas más atropelladas y resueltamente tendentes a una apresurada rentabilidad, podían llegar a ser objetos con una significación especial y algo más que producciones nacionales enmascaradas. Es más, el género, que en España soporta por razones coyunturales una excesiva tirantez, debido a una narratividad demasiado diáfana para los códigos usuales del policíaco, gana en ambigüedad gracias a su rica polisemia transnacional, sin perder alguno de sus rasgos característicos. El policíaco, con su dúctil juego de víctimas, asesinos y justicieros, y con la fuerza de algunas de sus imágenes más icónicas, parece ser uno de los géneros que mejor se prestaba a estas aventuras.

Pablo Cepero

LA CARRETERA DEL INFIERNO
(HELL'S HIGHWAY, 1932)

Título: *La carretera del infierno (Hell's Highway)*.

Distribuidora: Vértice, «El cine negro de la RKO».

Zona: 2.

Contenido: Un disco y folleto de 23 páginas con textos de Joaquín Vallet Rodrigo.

Formato de imagen: 4:3 / 1.33:1

Audio: Dolby Digital Mono (Inglés y Castellano).

Subtítulos: Castellano.

Precio: 8,60 €

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



Vértice ha editado en DVD (marzo de 2014), dentro de su colección «El cine negro de la RKO», un auténtico filme de culto, realizado por un autor maldito: *La carretera del infierno (Hell's Highway, 1932)*, la segunda de las tres únicas cintas que componen la exigua filmografía de Rowland Brown como cineasta.

Las otras dos son: *Quick Millions (1931)*, estrenada por Fox Film Co., y *Blood Money (1933)*, producida por 20th Century Pictures, Inc. Únicamente tres películas, rodadas desde 1931 a 1933, pertenecientes al cine *Pre-Code* e inscritas invariablemente en el género de

gangsters –si bien el título que nos ocupa se adentra en el subgénero carcelario, tan en boga en los inicios de la década de 1930–. La trayectoria de Rowland Brown en Hollywood a comienzos del sonoro es meteórica, fugaz y desconcertante, a la par que homogénea. Con relación a esto último, las tres películas son enormemente críticas, cínicas, transgresoras y modernas, incluso para esa época de inusitada libertad que conoció la industria cinematográfica norteamericana antes de la implantación de la (auto)censura en julio de 1934. Las tres incluyen un mismo mensaje (aparte de muchos otros puntos en común): una clara denuncia hacia el sistema y los métodos empleados por las altas esferas económicas y de poder de la sociedad capitalista, cuyos procedimientos no son muy diferentes a los de los *gangsters* que en ellas aparecen. Personajes pertenecientes al crimen organizado, así como políticos y capitalistas corruptos son puestos al mismo nivel y equiparados en los films de Brown. Las tres, además, son extremadamente difíciles de ver, largometrajes que nunca han sido editados ni en VHS ni en DVD. Y aquí reside, sin duda, uno de los principales méritos de la entrega de Vértice, puesto que la distribuidora española ha sido pionera en distribuir un título de Rowland Brown de manera comercial (en octubre de 2015, aparecerá incluido en TCM Archives. Forbidden Hollywood Collection, Vol. 9, de Warner Archive Collection). No obstante, hay que decir que, de los tres films de Brown, *Hell's Highway* es el que ha presentado hasta la fecha una mayor facilidad de visionado, dado que al formar parte de la filmoteca de RKO alguna que otra vez se ha emitido por televisión. Asimismo, fue el único que se estrenó en su momento en nuestro país y posee título en castellano.

Todo lo que rodea a la figura de su director se adentra en el misterio, el oscurantismo y los datos inciertos. Muy poco se conoce de Rowland Brown y mucho se ha especulado acerca del por qué su trayectoria se vio interrumpida de forma tan abrupta. Se ha señalado que ello pudo

deberse a que sus películas recibieron críticas heterogéneas y ninguna fue un éxito de taquilla. También se ha expuesto que los rasgos excesivos, rompedores e impactantes de sus filmes, junto con sus personajes amorales y excéntricos, no tenían cabida ya en el nuevo Hollywood regido por la autocensura de la PCA (Production Code Administration). No sin razón, Brown ha sido comparado y considerado un antecedente de Samuel Fuller. Finalmente, existe una leyenda que sostiene que dio un puñetazo a un alto ejecutivo, lo cual aniquiló de súbito su carrera.

Referente a dicho rumor, verídico o apócrifo, se han barajado los más diversos nombres, desde Winfield Sheehan hasta Frank Davis, David O'Selznick e Irving Thalberg. Lo cierto es que Brown llegó a iniciar una cuarta película, *The Devil Is a Sissy* (1936), en Metro-Goldwyn-Mayer, y fue apartado de ella (siendo sustituido por W. S. Van Dyke), lo que apuntaría, caso de ser cierto, hacia Thalberg. Algunos autores como John Baxter, sin embargo, insisten en que el hecho se produjo con Selznick durante los preparativos del guión de *A Star Is Born* (*Ha nacido una estrella*, William A. Wellman), estrenada en 1937, pero filmada a finales de 1936. Brown había sido co-guionista de *What Price Hollywood?* (*Hollywood al desnudo*, George Cukor, 1932), el borrador de *A Star Is Born*, también producido por Selznick, y presumiblemente habría sido contratado para la escritura de esta nueva «versión». Con todo, hay que decir que no era la primera vez que era expulsado de la dirección de una cinta; ya había sucedido en dos ocasiones anteriores— *State's Attorney* (*La última acusación*, George Archainbaud, 1932) y *The Scarlet Pimpernel* (*La pimpinela escarlata*, Harold Young, 1934), esta última producida por Alexander Korda en Inglaterra. Según dicen, su carácter era tan explosivo y visceral como sus películas.

En cualquier caso, a partir de 1937 apenas pudo volver a trabajar y tan solo consiguió ven-

der de forma muy aislada sus historias originales a los estudios. Y esta es otra de las particularidades que encierra su figura: su faceta como guionista y como director de sus propios guiones.

Rowland Brown fue uno de los primeros (si no el primero) guionistas-directores. Mucho antes de que Preston Sturges, John Huston, Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz decidieran pasarse a la dirección para no ver alterados sus guiones, Brown ya había dado ese paso a comienzos de los treinta. De hecho, comenzó como escritor. Vendió una historia a Warner Bros., inspirada en la vida de Al Capone, que el estudio produjo como *The Doorway to Hell* (*La senda del crimen*, Archie Mayo, 1930) y esta le valió su primera nominación al Oscar de la Academia. (La segunda tuvo lugar en 1938, por su historia original de *Angels with Dirty Faces* [*Ángeles con caras sucias*, Michael Curtiz]). El film tuvo tanto éxito que Brown persuadió a Winfield Sheehan, jefe de producción de Fox, para que le permitiera dirigir un guión del que era co-artífice —algo totalmente anómalo en la época—. Y así surgió *Quick Millions*, protagonizada por Spencer Tracy (era su segunda película) y George Raft, quien efectuó en ella su debut.

Dado que su *opera prima* no produjo beneficios, se vio obligado a seguir escribiendo. Pero poco después convenció a David O'Selznick para que le contratara como director y co-guionista de *Hell's Highway*, el film que a toda prisa estaba poniendo en marcha RKO para contrarrestar la inminente filmación de Warner Bros. de la historia real de Robert E. Burns *Soy un fugitivo* (*I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!*, Nueva York, Vanguard Press, 1932). El caso Burns había provocado el escándalo y las protestas de toda la nación por las condiciones infrahumanas de las penitenciarías del Sur, donde los presos eran todavía sometidos a trabajos forzados en cuadrillas de prisioneros unidos por largas cadenas (*chain gang* hace referencia a un grupo de prisioneros encadenados). Burns era un veterano de la

Primera Guerra Mundial que, finalizada la contienda, se había visto abocado a la pobreza y al desempleo y, ulteriormente, envuelto en un robo menor de 5,80\$. Se le sentenció a entre seis y diez años de trabajos forzados en una prisión sureña. Consiguió escapar y, bajo una identidad falsa, prosperó como un respetable ciudadano. Más tarde fue delatado y el estado de Georgia accedió a concederle el perdón si cumplía una pena reducida. Burns consintió, pero las autoridades incumplieron su palabra y le negaron el indulto prometido. Sorprendentemente, volvió a escapar por segunda vez y en 1932 acababa de relatar su historia.

Aunque *Hell's Highway* se aprovechaba de la enorme popularidad del caso Burns y versaba sobre el mismo tema –la denuncia de la brutalidad sobre un grupo de prisioneros encadenados en un campamento sureño– se basaba en la muerte de Arthur Maillfert, un recluso de Sunbeam, en Florida, que había muerto dentro de una «caja de sudor». En el film los presos construyen una carretera –la del título de la producción– que irónicamente se llama *Liberty Road*. Maltratados por sádicos guardias, que les azotan al menor asomo de cansancio, después son confinados en la mencionada «caja de sudor», un habitáculo estrecho, deliberadamente expuesto al sol (similar a un ataúd, y que sin duda lo anticipa), donde permanecen encadenados por el cuello y atados con grilletes en los pies hasta la muerte. El principal objetivo del protagonista, Duke Ellis (Richard Dix), es escapar. No obstante, cambia de opinión cuando su hermano pequeño Johnny (Tom Brown) es llevado hasta allí como reo. A partir de ese momento, todos los esfuerzos de Duke se centran en evitar que Johnny sea introducido en la «caja de sudor» y pueda salir con vida. Hacia el final de la película, los convictos se amotinan y dan muerte al cruel director del campo y a su capataz. Las autoridades reclutan a los lugareños para capturar a los reclusos y los respetables ciudadanos disfrutaban disparándoles como

si de una cacería de animales se tratara. Johnny resulta herido y Duke, aunque sabe que se expone a la pena capital si regresa, decide llevarle de vuelta al campo para que reciba atención médica.

Hell's Highway consiguió su objetivo de adelantarse en casi un mes al estreno del film de Warner Bros. sobre Robert E. Burns *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Soy un fugitivo, Mervyn LeRoy, 1932). Sin embargo, al poco tiempo se vio completamente eclipsado por este. Son numerosas las causas que pueden esclarecer el por qué, al igual que las divergencias entre ellos. En comparación con la película de LeRoy, *Hell's Highway* es increíblemente fría. Por ejemplo, mientras que Robert E. Burns es inocente, Duke Ellis es un impenitente ladrón de bancos, lo que dificulta la empatía e identificación del espectador con el personaje. Ambos son veteranos de la Primera Guerra Mundial, pero *Hell's Highway* no lo enfatiza (más allá de un único plano) ni se aprovecha de esta circunstancia para convertir a su protagonista en un héroe. Además, a diferencia de *I Am a Fugitive from a Chain Gang*, la película de Brown carece de protagonista femenina –ello pese a que los responsables de la edición de Vértice han colocado una imagen de Rochelle Hudson (Mary Ellen) en la carátula, quien, en verdad, es la novia de Johnny y sólo aparece en una breve escena–.

Finalmente, otro motivo es que *Hell's Highway* llegó a las pantallas con cortes, escenas rodadas *a posteriori* (torpemente intercaladas) y alteraciones en el montaje (las nuevas tomas no fueron filmadas por Brown, sino por John Cromwell). Tales alteraciones se realizaron a fin de suavizar su violencia (la cinta no había sido bien recibida en los preestrenos) y con objeto de contentar a la Oficina Hays, que pretendía trasladar la responsabilidad del maltrato de los prisioneros hacia un contratista, para exculpar al sistema. La mayoría de los retoques se perciben con facilidad, en especial en su principio, muy confuso, y en su final, claramente impuesto, donde el gobernador

visita el campo de prisioneros y detiene al contrastista por asesinato, como responsable de la instalación de la «caja de sudor». Como señaló Martin Scorsese, las tres películas de Brown poseen sofisticación –artística, visual, sexual y moral–, y *Hell's Highway*, a pesar de los cortes y escenas añadidas, no es una excepción. El film está lleno de momentos memorables y retiene el aroma del mejor trabajo de Brown.

Después Brown llevó a cabo *Blood Money*, protagonizada por George Bancroft, Judith Anderson, recién llegada de Broadway en el que era su primer papel en el cine, y Frances Dee, quien acometió una soberbia interpretación de un personaje inaudito. Este último esfuerzo como director está considerado por muchos su mejor largometraje –Scorsese lo sitúa en el tercer

puesto de sus películas de *gangsters* favoritas–. Estamos, pues, a la espera de que *Quick Millions* y *Blood Money* sean editadas en DVD.

Respecto de la edición de Vértice de *Hell's Highway*, aunque se presenta como una «Edición especial», con funda, dicha mención tan solo se justifica por un libreto de 23 páginas (no 24, como se indica) debido a Joaquín Vallet Rodrigo. El texto, acompañado de ilustraciones, está muy bien documentado, tanto en lo relativo al Pre-Code como al subgénero de las películas carcelarias del periodo, el propio film y las figuras de su director y su estrella principal, Richard Dix. Por lo demás, la entrega es básica, sin extras, únicamente con audio en castellano y en inglés y la posibilidad de subtítulos en inglés.

Carmen Guiralt Gomar

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Secuencias. Revista de Historia del Cine (ISSN 1134-6795) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: Film Literature Index, International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Modern Language Association (MLA) y Ulrich's. Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (*peer review*), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. *Secuencias* se edita en versión impresa y cuenta con una página web de carácter informativo: www.revistasecuencias.tumblr.com

1. Cobertura

Secuencias tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

2. Textos considerados para publicación

Serán considerados para publicación los artículos de investigación.

Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

Notas, reseñas bibliográficas y reseñas de DVD

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

3. Información adicional

La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente.

La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial.

4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado Acerca de y acceder a Envíos en línea. A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación.

Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado Información para los autores de la página web de la revista (<https://revistas.uam.es/secuencias/information/authors>)

También se puede acceder esta información desde el perfil de *Secuencias* en Tumblr: revistasecuencias.tumblr.com

PROTOCOLO DE EVALUACIÓN Y REVISIÓN DE ORIGINALES

Desde *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, informamos a los autores y evaluadores del proceso de revisión de originales que sigue nuestra publicación. Los artículos recibidos serán sometidos a un sistema de revisión ciega por pares. El proceso se divide en las siguientes fases:

Recepción del artículo

Una vez recibido el texto original, *Secuencias* se pondrá en contacto con el autor mediante correo electrónico en un plazo inferior a diez días.

Evaluación previa

Los originales recibidos pasarán por una «pronta revisión» por los editores de la revista. En esta fase se valorará la originalidad, relevancia y adecuación a los campos de interés, temáticos y estilísticos de *Secuencias*. En este proceso se decidirá si el texto pasa o no a revisión externa, lo que será notificado a los autores en un plazo inferior a cinco semanas.

Evaluación externa

Si la evaluación previa es positiva, *Secuencias* mandará el original a evaluación anónima a dos o más especialistas externos para su revisión. Una vez los especialistas hayan enviado los informes de evaluación sobre el artículo, *Secuencias* tomará una decisión sobre su publicación. Tanto si el texto es aceptado como si es rechazado en evaluación externa, las valoraciones de los especialistas anónimos serán enviadas a los autores.

Revisión de originales

Habitualmente los autores deberán revisar sus manuscritos en función de los comentarios sugeridos por los evaluadores; solo de forma muy excepcional se publicarán sin modificación alguna. El texto revisado será evaluado por la redacción de *Secuencias*, que decidirá sobre la conveniencia o no de su publicación. De forma eventual se podrá pedir consejo a un nuevo especialista externo sobre las modificaciones realizadas por los autores.

Adecuación de los artículos aceptados a las normas de edición

Los autores de los artículos aceptados se comprometen a enviar una nueva versión que se ajuste a las normas de edición de *Secuencias* en un plazo nunca superior a diez días.

El envío de un artículo a *Secuencias* supone la aceptación de estas normas.

Presentación

Beatriz Leal Riesco
Fernando González García

ARTÍCULOS

**Reflexión sobre la dimensión espectral
de las películas africanas: o cómo los cines africanos
piensan de otra manera en sus públicos**

Mahomed Bamba

**Del *Home Video* al nuevo Nollywood: la poderosa
industria audiovisual en Nigeria**

Alejandra Val Cubero

**De grandes a pequeñas pantallas.
Nuevas narrativas africanas de entretenimiento**

Alexie Tcheuyap

**Cineastas afrodescendientes del siglo XXI,
entre diáspora, transnacionalismo y post-racialidad**

Leonardo De Francheschi



ISSN 11346795



9 771134 679004