

**Editado**

**por**

**Casa África.**

**Mayo**

**de 2010**

# **Cinematografías de África.**

## **Un encuentro con sus protagonistas**

### **Por Guadalupe Arensburg**

#### Edita Casa África

#### Alto Patronato

Presidencia de Honor  
SS. MM. los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía

#### Consejo Rector de Casa África

Presidencia  
Excmo. Sr. D. Paulino Rivero Baute

Vicepresidencia  
Excmo. Sr. D. Miguel Ángel Moratinos Cuyaubé

#### Vocales

Ángel Lossada Torres-Quevedo, Diego López Garrido, Soraya Rodríguez Ramos, Alfonso Lucini Mateo,  
María del Carmen de la Peña Corcuera, Rafael Conde de Saro, Alfonso Díez Torres, Francisco Javier Elorza Cavengt,  
Elena Madrazo Hegewisch, María del Carmen Moreno Raymundo, Carlos Alberdi Alonso, José Manuel Soria López,  
José Miguel Ruano León, Elsa Casas Cabello, Javier González Ortiz, Alberto Delgado Prieto, Pablo Martín-Carbajal González,  
Jerónimo Saavedra Acevedo

Director General  
Ricardo Martínez Vázquez

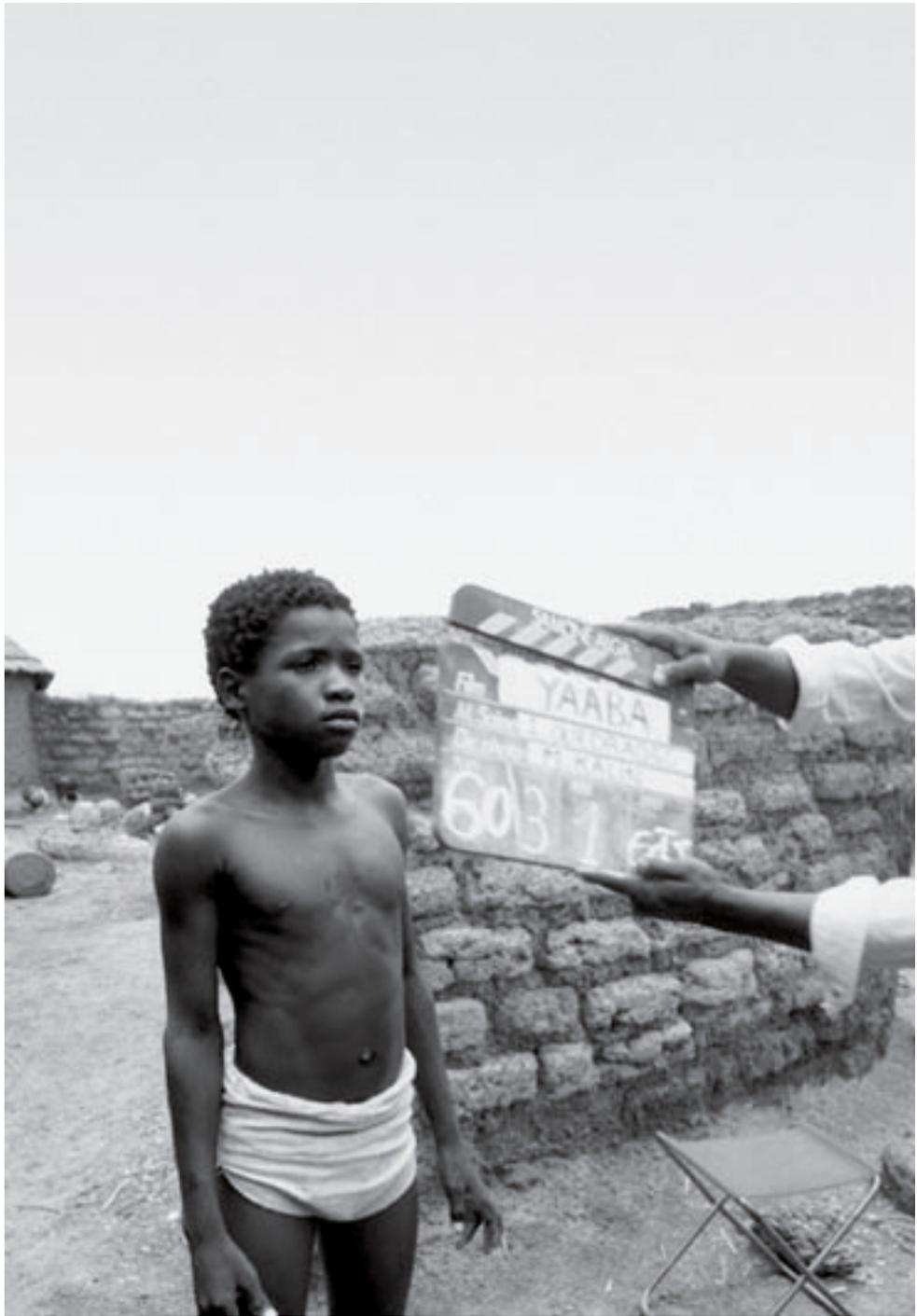
Secretario General  
Luis Padilla Macabeo

Gerente  
José Luis Márquez

Directora de Programación  
Ainhoa Fábrega Larrucea

Directora de Comunicación  
Luisa Segura Albert

Jefa del Área Web y Mediateca on-line  
Estefanía Calcines Pérez



Rodaje de la película *Yaaba*, 1989,  
del director Idrissa Ouédraogo  
Fotografía cedida por Freddy Desnaes



## Sumario

Prólogo	<u>Las cinematografías del Magreb</u>
Prefacio	Los años sesenta
Introducción	Los años setenta
<u>El cine colonial en África subsahariana y el Magreb</u>	Los años ochenta
Cine de propaganda.	Los años noventa
El dominio colonial de las imágenes	La primera década del siglo XXI
Cine misionero	<u>Cineastas del Magreb</u>
Cine etnográfico. Jean Rouch	Souheil Ben Barka
<u>Las cinematografías de África subsahariana</u>	Brahim Tsaki
Los años sesenta	Moufida Tlatli
Los años setenta	Nabil Ayouch
Los años ochenta	Raja Amari
Los años noventa	<u>El cine en Sudáfrica</u>
La primera década del siglo XXI	El cine en Sudáfrica desde sus orígenes hasta los años 50
<u>Cineastas de África Subsahariana</u>	El cine durante el apartheid
Ousmane Sembène	El cine postapartheid
Oumarou Ganda	<u>Cineasta de Sudáfrica</u>
Djibril Diop Mambéty	Zola Maseko
Souleymane Cissé	<u>Anexos</u>
Med Hondo	Un deseo para el cine africano
Jean-Pierre Dikongue-Pipa	Bibliografía
Haile Gerima	Índice referencial
Safi Faye	
Sarah Maldoror	
Gaston Kaboré	
Idrissa Ouédraogo	
Mwezé Ngangura	
Roger Gnoan M'Bala	
Fadika Kramo-Lanciné	
Cheick Oumar Sissoko	
Kwaw Ansah	
Abderrahmane Sissako	
Anne-Laure Folly	
Newton Aduaka	
Fanta Regina Nacro	



Prólogo  
Ricardo Martínez Vázquez

El apoyo a la divulgación y al conocimiento del cine africano constituye una estrategia fundamental para acercar al público español la realidad de este continente. A través del fabuloso mecanismo narrativo del arte del cine, de su lenguaje interactivo y de su capacidad conectiva universal, nos acercamos a la historia y al presente de las culturas africanas al percibir la genealogía de su imaginario, la evolución sociopolítica de los últimos 50 años –tras las independencias–, y la convivencia de tantas fuentes identitarias y etnológicas en un mundo cada vez más globalizado. A través del cine, el creador africano conecta directamente con el público español y comparte su reflexión sobre África.

Casa África se siente comprometida con el apoyo constante y necesario a las producciones de la cultura visual generadas en el continente africano. Iniciativas como Cinenómada, que programa ciclos de cine africano por todo el territorio español con la ONG Al Tarab; la colaboración con el Festival de Cine Africano de Tarifa, donde Casa África otorga el *Griot de Ébano* al mejor documental; el Festival de Cine Africano de Guinea Ecuatorial, celebrado este año por primera vez; la colaboración con el FESPACO, cita ineludible con el séptimo arte africano que se celebra en Burkina Faso y donde esta institución convoca la Beca Casa África para la escritura de guiones cinematográficos, así como el fondo fílmico que la Mediateca Casa África pone a disposición de todos sus usuarios, constituyen evidencias de esta decidida voluntad de apoyo.

Esta publicación viene a completar nuestra labor de difusión del cine africano con valores añadidos específicos. El interés primordial de este libro radica en recoger la obra de los principales directores de cine de todo el continente abordando su filmografía como exhaustivas monografías de cada uno de ellos. Esto nos permite conocer en profundidad sus perfiles biográficos y la singularidad de su producción. Nos acercamos, a través de sus voces en primera persona, a su visión específica del arte del cine y de África, pudiendo así situar sus películas en el contexto sociocultural e histórico en el que fueron creadas.

Esta publicación aporta además otro valor añadido: se trata de la primera vez que se edita en castellano un libro sobre cine que desvela las diversidades y singularidades culturales de la cinematografía africana a través de un recorrido por todo el continente.

Como director general de Casa África, deseo que disfruten de esta obra de referencia y agradezco y celebro el trabajo de los apasionados del cine africano que establecen vínculos con nosotros, fomentando su visibilidad en España. Agradecemos especialmente la dedicación y entrega de la autora, Guadalupe Arensburg, que ha invertido más de dos años en preparar esta espléndida publicación, y a Gabriel Rosenthal, autor del DVD que la acompaña. También a Mane Cisneros, directora del Festival de Cine Africano de Tarifa, que nos ha facilitado muchas imágenes para configurar el libro. Y nuestra gratitud a todos los directores entrevistados, que han contribuido a materializar la voluntad de Casa África: acercar las voces de los creadores del cine africano a la sociedad española.

Ricardo Martínez Vázquez.  
Director general de Casa África

## Prefacio

Amigos lectores, la primera reacción que muchos de ustedes tendrá al leer el título de este libro, será probablemente plantearse alguna de las siguientes preguntas: ¿existe un cine africano? ¿Cineastas africanos? Preguntas que nos remiten a estos comentarios sacados de un encuentro con estudiantes universitarios:

Pregunta: ¿Ha visto alguna vez una película africana?

Respuesta: Sí, *Memorias de África*, con Robert Redford.

P.: No. Quiero decir una película africana.

R.: Una película de un negro, sí, de Spike Lee.

P.: No, quiero decir una película originaria de África, una película de un realizador africano.

R.: Ignoraba que hubiera africanos que hicieran películas<sup>1</sup>.

Los clichés, los prejuicios, los conflictos armados, las hambrunas y la inestabilidad política son todas ellas representaciones que los medios de comunicación transmiten sobre el continente africano. Así, desde la colonización, la imagen de África y de los africanos nunca ha dejado de proyectarse por todo el mundo según un guión que ha consistido en negar la existencia de una historia positiva de África y la capacidad de los africanos de producir obras de arte, entre ellas, películas.

¡Sí, existe el cine africano y existen cineastas africanos que hacen películas desde hace más de medio siglo! El libro de Guadalupe Arensburg posee el mérito de ofrecer un enfoque constructivo situando el contexto geopolítico, económico y cultural en el cual se han desarrollado los cines de los países de África subsahariana y el Magreb. Mejor aún, tratando como monografías la filmografía de los cineastas más destacados del cine africano, la obra permite una apertura sobre el imaginario colectivo y facilita perspectivas de intercambio con las culturas africanas tratadas por realizadores como Sembène Ousmane, Djibril Diop Mambéty, Abderrahmane Sissako etc; lejos de los clichés exóticos transmitidos por el cine colonial o las películas de aventura europeas.

Más allá del deseo de ofrecer un enfoque sobre el cine de África, planteándose cómo los africanos intentan reapropiarse de su imagen, este libro expresa la voluntad de Guadalupe de derrumbar la indiferencia hacia un cine totalmente marginado. Diría incluso que esta obra es, ante todo, el resultado de una pasión que he sentido en la autora. Conocí a Guadalupe en la Mostra de Cinema Africà de Barcelona en 1999, cuando preparaba un programa sobre cine africano para Canal+. He podido comprobar cómo su pasión por este cine ha ido creciendo desde nuestro primer encuentro a través de los eventos cinematográficos en los que hemos colaborado juntos: en 2001 cuando preparó desde Uagadugú, Burkina Faso, un nuevo programa para Canal+ sobre el Fespaco (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou), y en 2006 en el proyecto del Centro de Arte Contemporáneo La Casa Encendida de Madrid en torno a las cinematografías de África, para el que organizó una muestra con más de treinta películas e invitó a varias personalidades relacionadas con esta cinematografía para impartir conferencias y participar en debates, abriendo un interesante espacio de reflexión inédito hasta el momento en Madrid. Fruto de este encuentro fue la publicación del

---

<sup>1</sup> Guido Convents. Entrevista con un estudiante de primer año de filología germánica. Louvain, abril, 2002. *L'Afrique? quel cinéma! Un siècle de propagande coloniale et de films africains*. Bélgica, Africalia / EPO, 2003, p. 6.

libro *Cinematografías: África*, que realizamos juntos y fue editado por La Casa Encendida en 2006. Más tarde, en 2007, volvimos a coincidir en la conferencia que impartimos conjuntamente en Casa África en su sede de Las Palmas de Gran Canaria, *Cine africano: del imaginario colonial al desafío digital*, y por último en Burkina Faso en la 19ª edición del Fespaco, al que acudió como miembro del jurado oficial de cortometrajes en febrero de 2009.

Puedo decir sin equivocarme que su pasión por este cine y por el deseo de abrirse al otro, la ha posicionado como una referencia de la cinematografía africana en España. Esperamos, queridos lectores, que esta obra les permita pasar del imaginario elaborado en torno al otro —a menudo construido en base a la ignorancia o en función de necesidades e intereses—, a lo real, y poder, a partir de ahí, reflexionar con respecto a la imagen que desprende el cine de África.

Clément Tapsoba  
Crítico de cine. Vicepresidente de la FACC  
(Fédération Africaine de la Critique Cinématographique)  
Uagadugú (Burkina Faso), febrero, 2010

## Introducción

¿Cómo abordar un libro sobre la cinematografía de todo un continente? ¿Por dónde empezar? Decidí hacerlo a través del acercamiento a algunos de los directores más representativos de este cine, para conocer sus ideas y deseos, y entender las motivaciones que los llevaron a realizar sus películas. Pero, ¿qué cineastas elegir? ¿Cómo hacer justicia entre un abanico tan amplio de personas cuya obra admiro, de países y edades tan distantes? El Fespaco (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou), creado en 1969, primera plataforma para que los cineastas pioneros pudieran dar a conocer sus producciones, me pareció que podía aportarme un criterio selectivo para orientar mi elección. Este festival se ha ido imponiendo como la mayor manifestación cinematográfica del continente, lugar de encuentro privilegiado entre los profesionales africanos y los coproductores del norte. Analizar la vida, el pensamiento y la obra de los directores que han ganado el primer premio de este festival<sup>1</sup>, el *Étalon de Yennenga*<sup>2</sup>, y compartir sus reflexiones sobre el cine y África en los encuentros que he tenido con ellos, me ha permitido realizar un recorrido por las diferentes etapas que ha transitado esta cinematografía desde su nacimiento hasta la actualidad en las distintas zonas del continente: África subsahariana y el Magreb. He decidido dedicar un apartado especial al país más meridional de África subsahariana, Sudáfrica, porque los violentos años del apartheid convierten a su cinematografía en un caso particular.

No he podido, sin embargo, excluir de este libro a dos de los míticos directores que nunca han ganado el gran premio del Fespaco, pero que son una referencia indiscutible del cine de África: Ousmane Sembène y Djibril Diop Mambéty. Finalmente, no he querido dejar fuera de este texto a algunas de las mujeres más importantes de este cine, incluso si tampoco ellas han sido hasta la fecha reconocidas con el prestigioso premio: Safi Faye, Anne-Laure Folly, Sarah Maldoror, Fanta Régina Nacro, Moufida Tlatli y Raja Amari. A pesar de no haber realizado entrevistas con estas mujeres, y por tanto carecer de una paridad informativa con respecto al resto de cineastas, he preferido abrirles en este libro el espacio que sin duda merecen. La situación de la mujer en África sigue siendo en extremo dramática y tal vez de la mano de estas creadoras nos sea posible acceder a ciertas claves de su singular condición, claves que sólo ellas pueden aportarnos en su lucha para abrirles a las mujeres africanas perspectivas nuevas y expectativas reales de cambio.

El cine africano ha estado siempre en búsqueda de su identidad a través del desnudamiento de sus propios condicionantes sociales. Sus temáticas están ligadas a las realidades del continente, denunciando los conflictos generacionales, el lugar de la mujer, la alienación cultural y sociopolítica que los africanos sufren en sus países y a la que también se ven sometidos en el extranjero bajo su condición de inmigrantes. La pobreza, la precariedad de la vida rural y las dificultades de desempleo y adaptación cuando emigran a las ciudades. La falta de escrúpulos de los líderes políticos y religiosos, la corrupción de las élites y la inestabilidad

---

<sup>1</sup> Los directores que han ganado este premio son: Oumarou Ganda, Souheil Ben Barka, Jean-Pierre Dikongue-Pipa, Souleymane Cissé, Fadika Kramo-Lanciné, Brahim Tsaki, Med Hondo, Kwaw Ansah, Idrissa Ouédraogo, Roger Gnoan M'Bala, Cheick Oumar Sissoko, Gaston Kaboré, Mweze Ngangura, Nabil Ayouch, Abderrahmane Sissako, Zola Maseko, Newton Aduaka y Haile Gerima.

<sup>2</sup> Gran Premio del Fespaco, que significa «Corcel de Yennenga», en referencia a la mítica princesa Yennenga, legendaria amazona de los mossi, etnia mayoritaria en Burkina Faso.

política, lo tribal versus las ideologías innovadoras de los jóvenes son otros de los temas recurrentes que otorgan a esta cinematografía una posición militante, de denuncia. A partir de esta característica, tan particular como inevitable desde el nacimiento de esta cinematografía, se origina mi interés –o necesidad– de dar a conocer estos valores genuinamente africanos, aquellos que recién el postcolonialismo permite que sean pensados y significados, desde un punto de vista de quienes auténticamente los representan. A todos los directores que me han nutrido con sus películas y charlas debo agradecer la posibilidad que me han otorgado de compartir conmigo su visión de África y del cine, permitiéndome ampliar mi mundo y mi perspectiva de lo humano más allá de lo puramente occidental y europeo.

Sólo espero que mi escucha haya resultado abierta y sincera, que mis prejuicios y contradicciones no hayan sido una traba para plasmar estas reflexiones, y que este libro ofrezca la posibilidad de descubrir este tesoro escondido que he intentado transmitir a partir del enorme respeto, compromiso y pasión que siento por África y su cine.

Guadalupe Arensburg Caellas  
Especialista en cine africano

*A Fabiana, mi abuela,  
que me enseñó el poder y la magia de los relatos.*

Partir. Mi corazón era un rumor de enfáticas generosidades. Partir...llegaría liso y joven a ese país mío y le diría a ese país con cuyo barro fue amasada mi carne: «Erré largamente y he aquí que regreso al horror desertado de tus llagas».

Vendría a ese país mío y le diría: «Abrázame sin temor...que si sólo sé hablar, hablaré por ti».

Y le diría aún:

«Mi boca será la boca de las desgracias que no tienen boca, mi voz la libertad de las voces sumidas en la mazmorra de la desesperación».

*Aimé Césaire. Cuaderno de un regreso al país natal, 1939*

Nos llaman los hombres del algodón, del café, del aceite,  
nos llaman los hombres de la muerte,  
pero somos los hombres de la danza,  
cuyos cuerpos recobran vigor al golpear con los pies la dureza del suelo.  
*Léopold Sédar Senghor. «Oración a las máscaras». Cánticos de sombra, 1945*

Escucha antes a las cosas  
que lo que dicen las palabras:  
la voz del fuego, clamorosa,  
la voz del agua, siempre clara.  
Escucha cuando el viento sopla  
lo que solloza la maleza:  
es el soplo de los ancestros.  
*Birago Diop. «Soplos». Engaños y luces, 1960*





Escena de la película *Une si simple histoire*, 1970,  
del director Abdellatif Ben Ammar

**El cine colonial  
en África subsahariana y el Magreb**



El cine se expandió por África al mismo tiempo que lo hacía por Europa y Estados Unidos. En 1896 se podían ver películas en Argelia, Egipto y Sudáfrica, en 1897 en Túnez y Marruecos, en 1900 en Senegal y tres años más tarde en Nigeria. El catálogo de los hermanos Lumière de 1905 contenía más de 50 películas con secuencias rodadas en África, tierra perfecta para satisfacer la sed de exotismo y evasión del público europeo.

Unos años antes de que el cinematógrafo de los hermanos Lumière se presentara en sociedad, las potencias europeas se repartían África en la Conferencia de Berlín (1884-1885). Paulin Soumanou Vieyra, uno de los primeros directores africanos que pudo hacer cine en África, declara: «En lo sucesivo, ya no se tratará de reino ashanti, de pueblos bacongo o yoruba, sino del África francesa, inglesa o española»<sup>1</sup>. Bajo la excusa de mejorar la vida de los africanos, considerados seres inferiores, no civilizados y bárbaros, los colonizadores provocaron una total destrucción de la organización social, económica y cultural existentes, obligando a los africanos a asumir otra lengua, otra cultura y otra religión. El psiquiatra afrocaribeño Frantz Fanon afirma en su libro *Los condenados de la tierra* (1961): «Los colonizadores “deshumanizan” y “animalizan” a los colonizados para justificar sus propios actos inhumanos».

Los colonizadores adoptaron siempre un rol protector desarrollando una política «civilizadora» en un continente de «salvajes» y «bárbaros» supuestamente desprovistos de civilización y de cultura. Como señala el poeta Martiniqués Aimé Césaire: «Cuanto más declara el colonizador su voluntad de civilizar a los demás, más se convierte él mismo en “bárbaro”<sup>2</sup>. Las conquistas coloniales se presentan bajo un aspecto humanista, se pretenden obras de pacificación de estos pueblos, y de esta manera se fija la representación de la civilización de un lado, asociada a los blancos, y la de la barbarie del otro, asociada a los negros. Civilizar, para la ideología colonial, significa «blanquear».

### Cine de propaganda. El dominio colonial de las imágenes

Los colonizadores encontraron en el medio cinematográfico el vehículo ideal para legitimar la ocupación llevada a cabo en África, y no sólo la justificaron a través de las películas, sino que todos los medios de comunicación (libros escolares, prensa, radio, teatro, música, ilustraciones...) transmitían a la opinión pública una visión positiva del colonialismo. Conscientes del poder de la imagen, los gobiernos coloniales invirtieron enormes sumas de dinero en la producción cinematográfica, convencidos de las grandes posibilidades que la misma les otorgaba para desarrollar e imponer su propia cultura. El cine en África era realizado por los europeos para los europeos, y estas películas se sirvieron de un lenguaje que ellos mismos codificaron con el fin de instaurar una mitología universal y totalitaria: el de la superioridad de los occidentales sobre el resto del mundo. El cine fue un vehículo ideal para propagar la idea del imperio, la ideología de la expansión y el mito de las «grandes potencias».

En estas películas, realizadas por occidentales para las salas de Europa y América, los africanos aparecen como seres que se mueven sin rumbo fijo en un espacio sin historia y sin

<sup>1</sup> Paulin Soumanou Vieyra. *Du cinéma et l'Afrique au cinéma africain*. París, Présence Africaine, 1963, p. 177.

<sup>2</sup> Aimé Césaire. *Discurso sobre el colonialismo*, 1950. Akal, Madrid, 2006.

cultura, como un decorado mas que como verdaderos personajes, mostrados con el único objetivo de valorizar la imagen dominante del ocupante. Su fin primordial era satisfacer el imaginario del espectador europeo: un cine exótico y de evasión sustentado en infinidad de clichés, asociados algunas veces a la barbarie, a la carencia de civilización y la rebeldía, y otras al servilismo y el esclavismo, pero sin otorgar nunca la posibilidad de que los africanos fueran representados en tanto que individuos o seres humanos.

La realidad del África negra y el Magreb en su dimensión humana, material o espiritual, nunca fue representada por el cine colonial europeo. El cine que se realizó en África durante la época colonial despojó a los africanos de sus propias imágenes o, al menos, del dominio sobre ellas.

### Cine misionero

La Iglesia católica participó activamente del proceso de colonización. Los misioneros se introdujeron en el corazón de las aldeas y de la población africana con la firme convicción de imponer otra lengua, con la misión de acabar con los rituales, fetiches y tradiciones de esa población «bárbara», llena de supersticiones extrañas, y conseguir de este modo legitimar la colonización y obtener para ella el perdón de los africanos. Evangelizar, pacificar, dignificar, evolucionar, cristianizar, occidentalizar, todos estos términos iban de la mano para los misioneros que estaban impregnados del deber moral de convertir en cristianos a los africanos.

La idea de iluminar un África oscura y mágica con la luz del cristianismo dio lugar a innumerables películas que realizaban el papel de las misiones católicas. Éstas introducían el modelo occidental como el ideal a seguir, dando una imagen negativa y haciendo que los africanos rechazaran su cultura tradicional. Durante el inicio de los años cuarenta aparece el término «evolucionado» y en 1946, en el periódico *La voix du congolais*, se publica un estatuto con las obligaciones y ventajas de los «evolucionados». Tres categorías aparecen en torno al ser humano: los blancos, los negros indígenas y los negros evolucionados, elegidos éstos para formarse en las escuelas de misioneros como auxiliares de la administración colonial. Sus cualidades para acceder a este estatus debían ser: estar instruidos (o hablar bien francés), ser civilizados (o haber asimilado correctamente los valores occidentales) y ser educados (o rendir homenaje al colonizador y defender la colonización frente a cualquier amenaza exterior).

Los africanos que se convertían en evolucionados eran aquellos que habían renunciado a su cultura y a su identidad originaria y no sólo la negaban, sino que también la aceptaban como inferior, lo que denota el aspecto perverso y corruptor de la colonización. Las potencias coloniales van creando las élites africanas «evolucionadas» o, lo que es lo mismo, occidentalizadas, y la destrucción de las culturas africanas resulta ya imparable. En el prefacio a *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon, Jean-Paul Sartre escribió:

«La élite europea se propuso fabricar indígenas de élite: seleccionaba adolescentes, les marcaba en la frente los principios de la cultura occidental, les llenaba la boca de mordazas sonoras, grandes palabras pastosas que se pegaban a los dientes. Tras una breve estancia en la metrópoli, los reenviaba a su casa, trucados. Esas mentiras vivientes ya no tenían nada que decirles a sus hermanos».

### Cine etnográfico. Jean Rouch

Tras la Segunda Guerra Mundial, los reportajes filmados van descubriendo la verdadera cara del colonialismo, al tiempo que empiezan a desarrollarse las primeras luchas por la independencia de los países africanos. Con la aparición de la cámara de 16 mm. y del magnetófono portátil, la capacidad de desplazarse con un equipo para captar la realidad empezó a resultar mucho más cómoda y accesible. A todo esto se suma la aparición, en un determinado público, de un deseo de objetividad y veracidad en las películas, además de una necesidad por descubrir y comprender la civilización africana.

Los etnólogos responderán a este deseo a través de sus películas: Marcel Griaule con *Au Pays Dogon* (En el país Dogón), 1935, G.H. Blanchon con *Coulibaly à l'aventure* (Coulibaly a la aventura), 1936, y René Vautier con *Afrique 50* (África 50), 1950. A través de estos documentos muestran los aspectos más auténticos de la vida africana. A la cabeza de todos ellos se coloca Jean Rouch. Inspirándose en Robert Flaherty, Rouch adopta el género del documental para «transformar en sujetos aquello que siempre se había filmado como simples objetos»<sup>3</sup>.

La primera película de Rouch, *Chasse à l'hippopotame* (La caza del hipopótamo), fue presentada en el Museo del Hombre a su regreso a París, en 1947, frente a una audiencia de autoridades intelectuales como Claude Lévi-Strauss, Marcel Griaule y Michel Leiris. Este último le propuso que hiciera una nueva proyección en el Orienté, un club vanguardista conocido en París, lo que empezó a abrir las puertas a Rouch de un ámbito que rebasó desde el principio lo estrictamente académico. Rouch vuelve a África unos meses más tarde, sin poder disociar ya el cine de la etnografía, y durante 1948 rueda tres films sobre las poblaciones songhay: *Les magiciens de Wanzerbe* (Los magos de Wanzerbe), *La circoncision* (La circuncisión) e *Initiation à la danse des possédés* (Iniciación a la danza de los poseídos), con la que ganó el Gran Premio del Festival de Biarritz.

En 1954, un nuevo viaje lleva a Rouch hasta Níger, con el deseo expreso de proyectar alguna de sus películas llevadas a cabo durante los últimos años. Cuando cayó la noche, Rouch extendió una enorme sábana sobre una pared y proyectó frente a los habitantes de Ayoru la película que había filmado con ellos tres años antes, *Bataille sur le grand fleuve* (Batalla sobre el gran río). Totalmente impactados al verse reflejados en la pantalla, mucho más de ver resucitar a algunas personas que habían muerto entre el rodaje y la proyección, los habitantes del pueblo le hicieron algunas sugerencias a Rouch sobre su película. A partir de ese momento, junto a la gente de Ayoru, da nacimiento al «cine participativo», y Jean Rouch no dejará de concebir el cine etnográfico como una experiencia compartida.

De los métodos revolucionarios de Rouch nacieron algunas grandes obras entre las que destaca *Moi, un noir* (Yo, un negro), 1957, película que influirá poderosamente en la *nouvelle vague* y que contribuirá al descubrimiento de uno de los portentos del naciente cine africano: Oumarou Ganda.

Jean Rouch fue de este modo el cineasta occidental que más cerca estuvo siempre de los africanos, con quien pudieron expresarse mejor y «participar» verdaderamente de un nuevo

<sup>3</sup> Alessandra Speciale. «Breve historia del cine en el África negra». *África negra rueda. Nosferatu*, Donostia Kultura, abril, 1999, p. 9.

horizonte expresivo. Sin embargo, todavía estaba por llegar el momento en que los africanos tomaran sus propias cámaras para mirarse a sí mismos y mirar con sus propios ojos, sin mediación alguna, hacia el colonizador occidental. A pesar de su activismo proafricano y de su voluntad de potenciar la cultura y el cine del continente, Jean Rouch no pudo librarse de la batalla que los nuevos cineastas negros tuvieron que emprender contra la etnología europea, en la que él estaba incluido. Entre los múltiples debates que Rouch entabló con los nuevos cineastas, un joven Med Hondo llegó a declarar:

«Jean Rouch es un hombre que, en el fondo, siempre nos ha mirado como si fuésemos insectos. A partir de una expresión cultural, él crea folclore. A fuerza de desearnos lo mejor, nos mete en un tarro de cristal. En todas sus películas, Jean Rouch pone de manifiesto una supuesta especificidad cultural africana que nos ridiculiza»<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Ibrahima Signaté. *Med Hondo, un cinéaste rebelle*. París, Présence Africaine, 1994, p. 40.

**Las Cinematografías  
de África subsahariana**



### Los años sesenta. Nacimiento del cine. Restitución de la memoria

El cine africano es el más joven de todas las cinematografías del mundo, y no nace verdaderamente hasta 1955, con el comienzo de las independencias. En un artículo publicado en *Le Monde* en 1960, Georges Sadoul, reconocido historiador y crítico cinematográfico francés, manifestaba lo siguiente:

«...Sesenta y cinco años después del invento del cine, todavía no se ha producido ni un solo largometraje realmente africano, es decir, interpretado, rodado, escrito, ideado, montado por africanos y, naturalmente, hablado en una lengua africana. Es decir, que 200 millones de personas quedan excluidas de la forma más avanzada del arte más moderno. Estoy convencido de que antes de finales de los años sesenta este escándalo será sólo un mal recuerdo de los tiempos pasados».

La primera generación de cineastas africanos nace de una voluntad implacable de desarrollar una identidad de las culturas nacionales y con un profundo deseo de dar testimonio de las mismas, con el objetivo de rechazar la imagen que de ellos había dado el cine durante la época colonial. Para conseguir que los africanos puedan reencontrarse con una identidad que les ha sido usurpada y rebajada al rango de la «barbarie», los cineastas asumen el firme compromiso de dirigirse al espectador, de interpelar directamente al africano que se mira a sí mismo a través de su cine. Es, como afirma André Gardies, un cine-espejo en el que el director asume el mundo de referencia del espectador. Mostrar la realidad cultural, social, política e histórica es darle la posibilidad al que mira de que pueda reconocer los valores que portan estas realidades y tenderle un puente hacia la identificación con las mismas. Mostrar para reafirmar, mostrar para reivindicar, mostrar para descubrir un nuevo espacio y una nueva forma de vida, para reconstruir la imagen del continente y devolver a África el dominio sobre ella tras siglos de opresión colonial.

«En su deseo de descolonizar las pantallas, el cine africano propondrá imágenes extraídas del espacio africano; después tenderá esta pantalla-espejo al público con el fin de que reencuentre y contemple su propia imagen, con el fin de que se reconozca a través del proceso de identificación puesto en marcha: espejo-ayudante en la búsqueda de la identidad cultural»<sup>1</sup>.

Es necesario redefinir la identidad de los africanos, y el cine de los primeros años posee una marcada tendencia política y didáctica, pues estos pioneros no consideran el cine como un entretenimiento, sino como un vehículo ideológico que puede servir para descolonizar las mentes, desarrollar una toma de conciencia y recuperar las herencias y tradiciones auténticamente africanas. Para reconstruir la imagen del continente es necesario reconquistar el espacio, reapropiarse del medio que se habita y que ha sido disgregado en fronteras impuestas por los colonizadores. Para ello los directores se sirven de un realismo crítico en el que reflejan las contradicciones políticas, sociales y culturales más importantes de la nueva sociedad postcolonial, con el objetivo de provocar una identificación del espectador con los problemas y hacerle tomar conciencia de los cambios necesarios para la construcción de una nueva sociedad.

En los años sesenta, con los movimientos panafricanistas recorriendo todo el continente, los primeros cineastas asumen un rol similar al del *griot*, realizando el patrimonio africano de cuentos, mitos, leyendas y tradiciones. El *griot* es, desde hace más de 1.600 años, el guardián

<sup>1</sup> André Gardies. *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*. París, L'Harmattan, 1989, p. 13.

cultural e identitario de África. En una sociedad de tradición oral en la que el hombre se siente totalmente vinculado con la tierra en la que vive, ligado al espacio que habita y relacionado estrechamente con la naturaleza y lo divino, el *griot* tiene el rol de preservar las genealogías y tradiciones orales de la tribu. Cronista de la historia, guardián del conocimiento de los ancestros y su genealogía, el *griot* es fundamental para la preservación y transmisión de la memoria histórica de los pueblos. Ousmane Sembène, fundador del cine en África subsahariana, afirma esta idea:

«El realizador africano de películas es como el *griot*, similar al bardo en la Europa medieval, un hombre con cultura y sentido común que es el historiador, el contador, la memoria viviente y la conciencia de su pueblo. ¿Por qué el realizador debe desempeñar semejante papel? Porque, como muchos artistas, es quizá más sensible que otras personas. Los artistas conocen la magia de las palabras, de los sonidos y de los colores, y utilizan estos elementos para ilustrar lo que los demás piensan y sienten. El realizador no debe vivir recluido en su torre de marfil; tiene una función social concreta que desempeñar»<sup>2</sup>.

De la misma manera que el *griot*, a través del acto de contar historias, permite significar a la comunidad que las escucha, los cineastas africanos reivindican dirigirse, a través de sus imágenes, a una comunidad a la que esas imágenes están referidas, devolviéndoles a través de ese acto una parte de sus vidas. La temática principal de estas primeras películas se centra en el enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad, el hombre africano y el occidental; es decir, los cambios forzados por el progreso y las dificultades para superar las limitaciones impuestas por la cultura tradicional. La denuncia del neocolonialismo, esa nueva realidad política de la sociedad africana que se da a partir de la instauración en el poder de una élite que sustituyó a la administración colonial blanca, es también un tema recurrente, así como el de la alienación cultural y la explotación social y económica que caracteriza a los nuevos gobiernos neocoloniales.

Todos estos temas aparecen en el primer cortometraje de ficción del continente negro, *Borrom Sarret* (Le charretier, El carretero), 1963, de Ousmane Sembène (1923-2007). Considerado el fundador del cine africano, tres años más tarde realiza el primer largometraje de África subsahariana: *La Noire de...* (La Negra de...), 1966.

Entre los directores que adoptan esta tendencia de denuncia política durante los primeros años del cine africano encontramos, además de a Sembène, a Oumarou Ganda (1931-1981), quien tras su colaboración con Jean Rouch realiza en 1968 *Cabascabo*, otro magnífico retrato del África neocolonial y film señero del nuevo cine africano.

También en Níger destaca la figura de Moustapha Alassane (1942-), que se vale de la técnica de la animación para convertir las leyendas y tradiciones africanas en graves denuncias políticas. En 1961 realiza *Aouré*, en 1964 *La bague du Roi Koda* (El anillo del Rey Koda), en 1965 *La mort du Gandji* (La muerte de Gandji), un año más tarde *Bon voyage, Sim* (Buen viaje, Sim), y también en 1966 *Le retour de l'aventurier* (El regreso del aventurero).

En Senegal, los pioneros de la cinematografía de África subsahariana son, junto a Sembène, Ababacar Samb-Makharran (1934-1987), Momar Thiam (1929-), Mahama Johnson Traoré

---

<sup>2</sup> Françoise Pfaff. «Ousmane Sembène, el clásico de los clásicos». *África negra rueda. Nosferatu*, Donostia Kultura, abril, 1999, p. 59.

(1942-) y Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987). Los dos primeros abordan en su primer largometraje el tema de la alienación cultural llevada a cabo por Francia en sus colonias. Samb-Makharan dirige en 1965 *Et la neige n'était plus* (Y la nieve ya no estaba), sobre un joven que regresa a África tras realizar sus estudios en Francia y no logra adaptarse a los códigos que rigen la sociedad de su país. Momar Thiam lleva a cabo en 1963 *Sarzan*, retrato de un oficial del Ejército Colonial que regresa a su aldea tras 15 años de servir a Francia. Mahama Johnson Traoré aborda la situación de la nueva generación de mujeres que se opone a las obligaciones de la tradición en *Diankha-Bi* (La jeune fille, La muchacha), 1969. Paulin Vieyra, primer africano negro en realizar estudios cinematográficos en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) de París, realizó en 1955 con estudiantes de este instituto *Afrique sur Seine* (África sobre el Sena), documental considerado como la primera película auténticamente africana, donde plasma los intentos de integración de esta comunidad en París. En 1964 dirige *Sindiély*, sobre una joven que no acepta el matrimonio que su padre intenta imponerle.

En Costa de Marfil son destacables las figuras de Timité Bassori (1933-) y Désiré Écaré (1938-2008). El primero rueda en 1966 *Sur la dune de la solitude* (Sobre la duna de la soledad), una película con toques experimentales que rompe con la tendencia realista de la época, y en 1969 *La femme au couteau* (La mujer con cuchillo), donde refleja las dificultades de la vida de un joven de Costa de Marfil, traumatizado por una educación demasiado autoritaria. De regreso a su país, tras una larga estancia en Europa, debe afrontar diversos obstáculos para reinsertarse en la sociedad, y una fuerte inhibición sexual que le impide tener relaciones con las mujeres. Écaré rueda durante sus años de estudio en París *Concerto pour un exil* (Concierto para un exilio), 1968, en un tono agrídulce y nostálgico, para retratar la vida de cuatro africanos en esta ciudad.

Las películas realizadas por todos estos cineastas pudieron llevarse a cabo gracias a la implicación de Francia en el desarrollo del cine africano a través del Ministerio de la Cooperación, que actuaba a través de la Oficina del Cine, creada en 1963 para promover la actividad cinematográfica de los directores africanos. Estas ayudas obligaban a contar con un productor francés, que tenía el control sobre el presupuesto, y a realizar los trabajos de postproducción en laboratorios franceses. Un ejemplo de subvención que, en vez de crear infraestructuras en el continente africano, obligaba (y obliga) a devolver el dinero al país donante.

Por otro lado, estas películas se encontraron ya con el gran problema que ha marcado siempre al cine africano, el de ser un extranjero en su propio territorio. Las producciones locales encontraban grandes dificultades para poder estrenarse, frente al precio irrisorio que los exhibidores pagaban por las películas extranjeras, cuya distribución se encontraba monopolizada por dos compañías francesas: la SECMA (Société d'Exploitation Cinématographique Africaine) y la COMACICO (Compagnie Africaine Cinématographique et Commerciale). Como declara Alberto Elena:

«La independencia no llegará sino en un momento en el que los gustos del público estaban ya perfectamente modelados por los esquemas del cine occidental y la distribución en manos de un férreo monopolio que, naturalmente, operará como un importante obstáculo para la difusión de los nuevos cines africanos. (...) La mayoría de los films distribuidos eran norteamericanos (40-45%) y franceses (30-35%), si bien un pequeño cupo era cubierto por producciones indias o egipcias (20-25%)»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Alberto Elena. *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, pp. 150 y 154.

Debido a esta necesidad, los últimos años de la década de los sesenta verán nacer dos importantes eventos cinematográficos que abrirán nuevas vías a la difusión del cine africano en el continente: en 1966 se lleva a cabo el primer Festival de las Artes Negras en Dakar y en 1969 la primera edición del Fespaco, referencia indiscutible para los amantes de este cine, aunque durante estos primeros años el Fespaco no ofrece todavía la posibilidad de concursar por el *Étalon de Yennenga*, máximo galardón del festival, que se implantará unos años más tarde.

### Los años setenta. Realismo crítico

Como resultado de la reunión entre los directores pioneros del cine llevada a cabo en la primera edición del Fespaco, éstos deciden agruparse y organizarse en la Fepaci (Fédération Panafricaine des Cinéastes), y realizan el primer encuentro fundacional en Túnez en 1970, con Ababacar Samb-Makharam como primer secretario general. En enero de 1975, durante el II Congreso de la Fepaci en Argel, se redacta la «Carta de Argel» del cine africano, manifiesto sobre el cometido político del cineasta de este continente, en el que se afirma la necesidad de producir películas con valor didáctico:

«La imagen estereotipada del creador solitario y marginal extendida en la sociedad capitalista occidental debe ser rechazada por el cineasta africano, que debe, al contrario, considerarse como un artesano creativo al servicio de su pueblo... En este contexto, el cineasta africano debe asegurar una solidaridad activa con los cineastas progresistas del mundo entero que defienden la misma lucha antiimperialista»<sup>4</sup>.

Los primeros años de la década de los setenta se presentan como una continuación a nivel temático y estético de los sesenta. Con un estilo realista y un tono de crítica social, se siguen produciendo películas que exploran las realidades sociales con el fin de crear una nueva conciencia de identidad nacional. Ousmane Sembène realiza dos películas sobre el pasado colonial: *Emitai* (Dieu du tonnerre, Dios del trueno), 1971, y *Ceddo* (Los resistentes), 1976. En 1974 dirige *Xala* (L'impuissance sexuelle temporaire, La impotencia sexual temporal), denuncia de la nueva clase dirigente senegalesa, que ha ocupado el rol del antiguo colonizador francés sin ocuparse de los cambios sociales. Oumarou Ganda lleva a cabo en 1971 *Le wazzou polygame* (La moral polígama), ganadora del primer *Étalon de Yennenga* creado en el Fespaco en 1972, y un año después realiza *Saïtane* (Satán).

Moustapha Alassane realiza su primer largometraje de animación, *F.V.V.A. femmes, villa, voiture, argent* (F.F.V.A. mujeres, chalet, coche, dinero), sobre la intransigencia del «macho» africano. Ababacar Samb-Makharam dirige *Kodou* (1970), primera película con guión escrito por una mujer, Annette M'baye d'Erneville; una alegoría sobre el dilema entre tradición y modernidad que cuenta la historia de una joven rechazada por toda la comunidad al no ser capaz de soportar el ritual de tatuaje de los labios. Momar Thiam filma *Karim* (1971), sobre las aventuras amorosas de un joven senegalés que se debate entre las obligaciones que le impone la sociedad tradicional y las «tentaciones» heredadas de Occidente, y *Baks* (1974), primera película africana que aborda el tema de los niños de la calle y las drogas. Mahama Johnson Traoré realiza *Diègue-bi* (La femme, La

<sup>4</sup> Carta de Argel. II Congreso de la Fepaci, 18 de enero, 1975.

mujer), 1970, la secuela de *Diankha-bi*, en la que vuelve a retratar a un grupo de mujeres que se oponen a la tradición. Posteriormente trata el problema de la escuela coránica y el abuso de los morabitos en *N'Diangane* (L'étudiant, El estudiante), 1974, y el de la emigración forzada por la sequía de los campesinos a la ciudad en *Garga M'Bossé* (Cactus), 1974.

En Costa de Marfil, Desiré Écaré ambienta en la comunidad del exilio parisino *À nous deux, France!* (¡Entre tú y yo, Francia!), 1970, un análisis en tono de comedia sobre el proceso de aculturación y europeización que sufren los emigrantes africanos en Francia. Otros directores que durante los años sesenta habían comenzado a realizar sus primeros cortometrajes llevan a cabo en los setenta grandes películas que conformarán la historia del cine africano. Med Hondo (1936-), cineasta de Mauritania, dirige su primer largometraje de ficción, *Soleil Ô* (Sol O), 1970, sobre un inmigrante que llega a París y debe hacer frente al racismo y la exclusión. Tras realizar tres documentales: *Les bicots-nègres vos voisins* (Los moros-negros, vuestros vecinos), 1974, *Nous aurons tout la mort pour dormir* (Tendremos toda la muerte para dormir), 1976, y *Polisario, peuple en armes* (Polisario, pueblo en armas), 1978, Hondo finaliza su segundo largometraje de ficción, un musical sobre la esclavitud y el colonialismo: *West Indies ou les nègres marrons de la liberté* (Las Antillas o los cimarrones de la libertad), 1979.

En Malí, el director que sentará las bases de la cinematografía es Souleymane Cissé (1940), cuya primera película de ficción, *Cinq jours d'une vie* (Cinco días de una vida), 1972, aborda el problema de las escuelas coránicas. En 1974 Cissé vuelve a la dirección con *Den Muso* (La jeune-fille, La muchacha), sobre una madre soltera rechazada por la comunidad que no encuentra otra salida más que el suicidio. En *Baara* (Le travail, El trabajo), 1978, plantea la división de clases y la explotación de los trabajadores.

En Camerún, dos grandes directores comenzarán su carrera durante los años setenta: Daniel Kamwa (1943-) y Jean-Pierre Dikongue-Pipa (1940-). Kamwa realiza su primera película en 1973, *Boubou cravate* (Bubú corbata), sobre un funcionario africano que quiere vivir a toda costa a la manera occidental, y la segunda en 1975, *Pousse-Pousse* (Bici-taxi), que alcanzó gran éxito comercial en África, y relata en tono de comedia las aventuras de un carretero que trata de conseguir la dote necesaria para casarse. Dikongue-Pipa alcanzó el éxito internacional y de la crítica, además del *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1976, con su película *Muna Moto* (L'enfant de l'autre, El hijo del otro), 1975, una profunda reflexión sobre el conflicto entre tradición y modernidad.

En Etiopía surge durante los setenta la figura de Haile Gerima (1946-), que en 1975 realiza *Mirt Sost Shi Amit* (Harvest: 3.000 Years, La cosecha de 3.000 años), un claro mensaje político sobre la explotación de campesinos etíopes a manos de un gran propietario. Un año después realiza en Estados Unidos *Bush Mama*, para reflejar las dificultades de la comunidad afroamericana de Los Ángeles, a la que le sigue el documental *Wilmington 10 - USA 10.000* (1979), basado en un hecho real, el injusto encarcelamiento de nueve jóvenes afroamericanos y una mujer blanca, activistas por los derechos civiles, que en febrero de 1971 tuvo lugar en Wilmington (Carolina del Norte).

Una figura importante surge en Costa de Marfil junto a Désiré Écaré: Henri Duparc (1940-2006), que se convertirá en el máximo exponente de la comedia en África subsahariana.

Realiza en 1972 *Abusuan* (La famille, La familia), sobre un joven que vuelve con su mujer a su lugar de origen tras estudiar en Europa y debe confrontarse con las obligaciones y exigencias de la familia tradicional africana.

Senegal será el país en el que la primera mujer directora llevará sus historias a la pantalla: Safi Faye (1943-), actriz para Jean Rouch en *Petit à petit*, debuta en la dirección en 1972 con el cortometraje *La passante* (La transeúnte), seguido del largometraje *Kaddu Beykat* (Lettre paysanne, Carta campesina), 1975, uno de los primeros documentales ficcionados sobre los problemas de los agricultores en los campos de Senegal. Faye retoma el tema de los campesinos senegaleses en su siguiente película, *Fad'jal* (1979). Orientándose hacia la tradición oral, da la palabra a los campesinos para que cuenten sus historias y describan los problemas a los que deben hacer frente.

Del lado de la zona anglófona de África, el cine nace a principios de los años setenta, y no lo hace con las mismas pretensiones que los países francófonos. A diferencia de Francia, que privilegiaba la teoría de la «asimilación» de sus antiguas colonias, apoyando la producción cinematográfica tras las independencias, Gran Bretaña apostó por mantener las instituciones políticas y culturales indígenas. Con la llegada de las independencias, los británicos dejaron de interesarse por la promoción de la cultura, por lo que los cineastas no reciben ningún apoyo del antiguo país colonizador, haciendo del cine una experiencia de unos pocos. Durante esta década el más destacado de estos cineastas es Ola Balogun (1945-) en Nigeria. Inspirándose en el teatro yoruba, basado en la danza, la música y la comedia, consigue con éxito realizar un cine popular usando la comedia musical como característica de sus películas. En 1973 realiza *Ajani Ogun*, primer musical del África negra, rodada en lengua yoruba, que obtuvo un gran éxito en el país, y en 1976 lleva a cabo *Musik-man* (El hombre de la música).

La llegada tardía a la independencia de los países bajo ocupación portuguesa (Angola, Mozambique, Guinea-Bissau y Cabo Verde), da como resultado un cine que podría compararse en ciertos aspectos con el de Argelia, en el que la lucha por la liberación permite a los combatientes descubrir el cine como un arma al servicio de la revolución. La lucha armada por la independencia llevada a cabo por el MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) inspiró diversos documentales y ficciones, entre los que destaca sin duda *Sambizanga* (1972), de Sarah Maldoror (1938-). La película narra los inicios de la resistencia en Angola durante los años sesenta, centrada en el personaje de una mujer que emprende una larga marcha por todo el país en busca de su marido, militante del MPLA, arrestado por un pelotón de soldados.

Durante los años setenta se produce la primera tentativa de ruptura con la estética didáctica de las películas de la década precedente, emprendiendo una búsqueda formal innovadora que permita hablar de una manera diferente sobre los problemas del presente. Esta búsqueda de innovación formal está marcada por un director, Djibril Diop Mambéty (1945-1998), de Senegal, y una película, *Touki Bouki* (Le voyage de la hyène, El viaje de la hiena), 1973. El camino emprendido por Mambéty tiene su culminación a través de los cineastas de la cuarta generación, aquellos que debutarán en el cine durante los años noventa, y que, herederos de Mambéty, transformarán rotundamente la forma y el fondo de la escritura cinematográfica. Djibril Diop Mambéty, murió en 1998 a la edad de 53 años, y

queda sin duda como el cineasta más creativo que además de marcar la ruptura con la estética didáctica, prepara el terreno hacia una nueva forma de escritura que permite abordar de otra manera el presente.

### Los años ochenta. Valorización de la cultura africana

En marzo de 1982, una nueva reunión de la Fepaci propone en Níger el «Manifiesto de Niamey», que no incide tanto en la lucha antiimperialista como en el aspecto económico del cine en África y su dependencia financiera de Europa, para sentar estrategias que permitan crear una verdadera industria local.

El verdadero cambio radical en la estética de las películas se produce a principios de los años ochenta, extendiéndose hasta mediados de los noventa. La temática política va cediendo progresivamente lugar a la valorización de la cultura africana, examinando sus raíces e inspirándose en la tradición oral, a través de sus mitos y cuentos, para contar de otro modo África, inscribiendo generalmente las historias y temáticas en el espacio de la aldea y cuestionando al mismo tiempo los aspectos negativos de la tradición. Nwachukwu Frank Ukadike resume de la siguiente manera el cine africano de los años ochenta:

«El impacto del cine de temática popular africana de los años ochenta es fruto del subterfugio cinematográfico: entusiasmo por la información etnográfica (construcción temática), organización profílmica y extrafílmica (entorno inalterable) y reconciliación estética (incorporación del arte oral). (...) Desde el punto de vista ideológico, existe una lucha constante para poder desarrollar una técnica cinematográfica genuina; desde una perspectiva política, se intenta que el cine sea la voz del pueblo y, estéticamente, se experimenta con la forma con el fin de obtener una cultura cinematográfica indígena. Existe, igualmente, una acentuada necesidad de satisfacer los gustos del público africano y del extranjero»<sup>5</sup>.

Gastón Kaboré (1951-) será el máximo exponente de esta tendencia, que tiene su origen en la película *Wend Kuuni* (Le don de Dieu, El don divino), 1982, la primera rodada en 35 mm. en Burkina Faso. Situada en un tiempo indefinido durante el Imperio Mossi, antes de la llegada del hombre blanco, cuenta la historia de un niño que es encontrado en la sabana y adoptado por una familia de una aldea. Centrándose en la vida cotidiana del lugar, Kaboré transmite una visión idílica del pasado africano. En *Zan Boko* (Terre natale, Tierra natal), 1988, ofrece un contundente contraste entre la tradición y la modernidad. La tranquilidad de la forma de vida milenaria y tradicional de una aldea se ve interrumpida cuando uno de los habitantes comienza a dividir en lotes la tierra.

También en Burkina Faso, Idrissa Ouédraogo (1954-) realiza en los ochenta sus primeras películas: *Yam Daabo* (Le choix, La elección), 1986, *Yaaba* (La abuela), 1989, y *Tilai* (La ley), 1990, las tres estrenadas en el Festival de Cannes. *Yam Daabo* muestra las difíciles condiciones de vida de una población asentada en una tierra seca y desértica, cuya supervivencia depende de la ayuda internacional. *Yaaba* está situada, al igual que *Wend Kuuni*, en un tiempo indefinido anterior al colonialismo, y muestra la relación entre dos niños y una anciana excluida de la comunidad. En esta película, Ouédraogo deja ya impresa su marca de identidad: la capacidad para captar a los personajes en sus

<sup>5</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Black African Cinema*. Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 249-250.

relaciones mutuas, complejas y ricas. *Tilai*, ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1990, inspirada en la tragedia griega, cuenta la historia de Saga, joven que regresa a su pueblo tras dos años de ausencia y descubre que su padre se ha casado con la mujer que él amaba.

Souleymane Cissé continúa consolidando su cinematografía durante los ochenta a través de *Finyé* (Le vent, El viento), 1982, y *Yeelen* (La lumière, La luz), 1987. La primera será la película que lo consagra internacionalmente, en la que todavía continúa adoptando un estilo de denuncia social a través de una historia que ataca a la nueva clase política en el poder. Será sin embargo *Yeelen* la película que rompe de forma rotunda con el estilo realista de sus anteriores films para centrar su mirada en las tradiciones africanas y más específicamente en las de la cultura bambara de su país.

Oumarou Ganda realiza unos meses antes de morir *L'exilé* (El exiliado), 1980, para reivindicar el carácter sagrado de la palabra en el África tradicional. Fadika Kramo- Lanciné (1948-) surgirá en los ochenta con una película que pone de relieve las contradicciones y ambigüedades de la tradición africana en relación al sistema de castas: *Djeli* (1981). Ousmane Sembéne y Med Hondo se adhieren a esta tendencia de recuperación de la cultura africana pero lo hacen desde una perspectiva histórica, como una forma de recuperar el pasado para recontextualizarlo y dar una nueva versión de los hechos, descolonizando así la historia de África. Sembéne, en *Camp de Thiaroye* (Campo de Thiaroye), 1988, codirigida con el director senegalés Thierno Faty Sow, da muestra de un episodio de la historia del colonialismo que los franceses preferirían que no se hubiera documentado. En *Sarraouina* (1986) Med Hondo cuenta la leyenda de esta reina, que movilizó tropas de soldados para enfrentarse al colonialismo francés en la región oeste de África.

En el África anglófono, Ola Balogun lleva a cabo *Money Power* (El poder del dinero), 1981, una sátira mordaz sobre la sociedad nigeriana en la que denuncia la corrupción de los políticos. Kwaw Ansah (1941-) comienza en Ghana su trayectoria cinematográfica con *Love Brewed in the African Pot* (Amor a la africana), 1980, en la que cuenta la historia de un hombre que rechaza su origen humilde y desea adquirir a toda costa las costumbres occidentales. Su siguiente película, *Heritage... Africa* (Herencia... África), 1989, al igual que *Camp de Thiaroye* y *Sarraouina*, invoca la historia africana dejando muestra de importantes tradiciones para plasmar el desastre del colonialismo y la lucha de los africanos por la libertad.

En el África lusófono, 1987 marca la fecha de rodaje del primer largometraje de Guinea-Bissau, *Mortu Nega* (A quien la muerte rechaza), firmado por uno de los directores con mayor talento del cine africano, Flora Gomes (1949-). Adoptando igualmente la temática histórica, *Mortu Nega* refleja la lucha anticolonial a través de la firme determinación de una mujer a seguir a su marido a la guerrilla durante el proceso de independencia.

Cheick Oumar Sissoko (1945-), de Malí, es un director indispensable que realiza sus primeras obras durante los ochenta: *Nyamanton ou la leçon des ordures* (Nyamanton o un montón de basura), 1986, y *Finzan* (Rebelión), 1989. Ambas tienen ramificaciones culturales pero siguen principalmente el estilo sociorrealista de denuncia; *Nyamanton* centrándose en el problema de los niños y *Finzan* en el de las mujeres.

Es también necesario destacar dos películas enraizadas en la cultura africana, aunque de una forma más popular, que adoptan un estilo ligero y cómico. Se trata del primer largometraje

del director de la República Democrática del Congo, Mwezé Ngangura (1950-), *La vie est belle* (La vida es bella), 1987, y *Bal poussière* (Baile polvoriento), 1988, de Henri Duparc. La primera utiliza la música y el teatro popular del Congo para mostrar la cotidianidad de la gran ciudad de Kinshasa. La segunda continúa el tono de comedia usado por Duparc para contar la vida de un terrateniente, Demi-Dieu, que casado con cinco mujeres decide hacerlo con otra para armonizar su semana: una mujer para cada día y el domingo se reservará a la que se haga apreciar más.

También en Costa de Marfil, Désiré Écaré realiza *Visages de femmes* (Rostros de mujeres), 1985, para poner de relieve la difícil condición de la mujer africana. Roger Gnoan M'Bala (1941-) lleva a cabo su primer largometraje de ficción en este país, *Ablakon* (1984), en el que, con un estilo satírico y grotesco, refleja el deseo de la burguesía urbana de adoptar la forma de vida occidental. Safi Faye continúa realizando documentales, entre los que destaca *Selbé et tant d'autres* (Selbé y tantas otras), 1982, auténtico homenaje al rol social y la responsabilidad económica de la mujer africana que habita el ambiente rural. También Sarah Maldoror continúa su labor cinematográfica con un documental sobre el poeta martiniqués Aimé Césaire, *Aimé Césaire, la masque des mots* (Aimé Césaire, la máscara de las palabras), 1987.

Esta tendencia adoptada por el cine africano durante los años ochenta dará lugar a grandes películas que permitirán el reconocimiento internacional de las mismas a través de la presencia en festivales de cine, y una apertura al público y la crítica nunca antes experimentada. Un cine emergente que no sólo busca tratar temas africanos que se inscriban en la identidad de África, sino que intentan además ser competitivas en el mercado internacional y entretener al espectador de cualquier nacionalidad.

### Los años noventa. Entre crisis y desilusión

A partir de los años noventa, el cine africano vive una situación de crisis marcada por las dificultades de financiación de las películas de autor y el cierre de salas bajo el dictado del Banco Mundial, que obliga a los países africanos a liberalizar la economía. La cultura será lo primero que se sacrifica y la mínima organización que aparecía en el cine se va diluyendo al tiempo que aumentan en los centros urbanos las salas de proyección de vídeo. Éste se ofrece como una alternativa gracias a las ventajas económicas y técnicas del rodaje en digital, sobre todo teniendo en cuenta que la falta de financiación en África conlleva una total dependencia de Europa y que esta profunda ligazón afecta a veces al contenido de la película por la preocupación de responder al «gusto» predominante en los países del norte.

Otro dato a tener en cuenta es que el tiempo de producción de un largometraje en África suele estar en torno a los cinco años, mientras que con el cine digital el proceso es mucho más rápido y accesible, lo cual se presenta como una oportunidad para los directores de elaborar un discurso cinematográfico de una manera más rápida y menos costosa. En este sentido, el caso de Nigeria es excepcional. 1992 marca el nacimiento de una producción en vídeo nigeriana que obtuvo un gran éxito de público local y que permitió el desarrollo de una verdadera industria cinematográfica en el país, modelo que ha sido continuado por Ghana. Con más de 1.500 largometrajes producidos al año, sin necesidad de financiación

extranjera, el Nollywood nigeriano ha llegado a suplantar al Bollywood de la India. Pero en ambos casos nos encontramos con un tipo de cine formateado que responde a los gustos del público a través de películas de acción urbana, films fantásticos de vampiros y brujería, comedias musicales o sentimentales realizadas a toda prisa, que repiten historias y cuya calidad técnica y artística es bastante discutible.

Durante los años noventa comienzan a experimentarse grandes cambios en el aspecto formal. Los directores empiezan a dar prioridad a la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico, rompiendo con el cine tradicional a través de nuevas estructuras narrativas, imponiendo un carácter experimental en las obras e inscribiendo una estética y una poesía particular en las mismas. La apariencia formal sigue constituyendo la preocupación primordial para Djibril Diop Mambéty, que vuelve a situar su cámara en Senegal, 19 años después de su primer largometraje, para rodar *Hyènes* (Hienas), 1992, una parábola sobre el poder del dinero en África. Posteriormente realiza los magníficos cortometrajes pertenecientes a lo que debía ser su «trilogía sobre la gente corriente», que dejó incompleta por su prematura muerte.

En esta década, Med Hondo realiza dos largometrajes de ficción: *Lumière noire* (Luz negra), 1994, *thriller* que denuncia las injusticias sociales y la corrupción, y *Watani, un monde sans mal* (Watani, un mundo sin maldad), 1998, en el que vuelve a abordar el racismo con el que tienen que convivir diariamente los africanos en Francia.

Ousmane Sembéne continúa demostrando su compromiso con la realidad social en *Guelwaar* (1992), para plantear problemas relacionados con la religión y la alienación cultural. Haile Gerima continúa su carrera cinematográfica durante los noventa con dos películas: *Sankofa* (1995), resignificando la historia oficial sobre la esclavitud, y *Adwa, an African Victory* (Adua, una victoria africana), 1999, con el mismo objetivo de dar una versión del lado de los africanos respecto a la victoria de los etíopes sobre los italianos en la batalla de Adwa en 1896. Souleymane Cissé realiza su película con mayores medios económicos, *Waati* (Le temps, El tiempo), 1995, sobre el tema del *apartheid* en Sudáfrica.

Otros directores que aparecieron en la escena cinematográfica durante los setenta continúan realizando sus obras. Henri Duparc sigue atento a los problemas de su sociedad para plasmarlos en la pantalla a través de las comedias *Rue Princesse* (Calle Princesa, 1993), sobre el tema del sida y *Un couleur café* (Un color café), 1998, con la que se desplaza a París para hablar de la inmigración. También en tono de comedia Roger Gnoan M'Bala aborda *Au nom du Christ* (En nombre de Cristo), 1992, donde al igual que en su anterior film ataca la religión. Safi Faye realiza en 1996 su primer largometraje de ficción, *Mossane*, una fábula melancólica de una adolescente muy bella que, como todas las cosas bellas de África, se vende al mejor postor. Sarah Maldoror recupera la memoria del caribe con el documental *Léon Gontran Damas* (1994).

También los directores que comenzaron en los ochenta continúan produciendo películas. Gaston Kaboré sigue situando sus historias en el ambiente rural para contar la relación de un niño con una tortuga en *Rabi* (1992), y retoma el personaje y la historia de su primera película para continuarla en *Buud Yam* (El legado), 1997. Idrissa Ouédraogo se aleja de la tendencia cultural para llevar a cabo sus películas más universales, aunque conservando siempre el acer-

camiento a la realidad africana y expresando sentimientos profundamente humanos: *Samba Traoré* (1992), *Le cri du coeur* (El grito del corazón), 1994, y *Kini & Adams* (Kini et Adams, Kini y Adams), 1997. Cheick Oumar Sissoko demuestra su enorme talento y compromiso político con dos películas en las que abandona las ficciones sociales y se centra en el trabajo estético y la puesta en escena, cuidada y planificada al detalle. En *Guimba, un tyran, une époque* (Guimba, un tirano, una época), 1995, muestra la enorme riqueza cultural de África para hablar del abuso del poder y la necesidad de democracia. En *La Genèse* (El Génesis), 1999, Sissoko se inspira en la Biblia para abordar el problema de los genocidios y las guerras étnicas en África.

Flora Gomes presenta en 1992 en Cannes su película *Udju Azul di Yonta* (Les yeux bleus de Yonta, Los ojos azules de Yonta), una historia de amor en los barrios populares de Bissau, y en 1996 dirige *Po di Sangui* (L'arbre aux âmes, El árbol de sangre), haciendo uso de un mito de su sociedad para afirmar que la destrucción de la naturaleza entraña la desaparición del género humano. Fadika Kramo-Lanciné y Mweze Ngangura continúan desarrollando la comedia, el primero con una obra sin demasiada trascendencia, *Wariko, le gros lot* (Wariko, el gran premio), 1993, sobre el poder del dinero en África, y el segundo con una magnífica película en la que aborda el problema de la inmigración en Europa, *Pièces d'identités* (Carnets de identidades), 1998.

Durante los años noventa surgen grandes voces de enorme talento. En Camerún tres nuevos directores llevarán a cabo sus películas de largometraje: Jean-Pierre Bekolo (1966-), Bassek Ba Kobhio (1957-) y Jean Marie Teno (1954-). Bekolo realiza las películas más experimentales y arriesgadas de la década, entre ellas la inclasificable *Quartier Mozart* (Barrio Mozart), 1992, crónica urbana de la vida moderna africana, ganadora de multitud de premios entre los que destacan los recibidos en el Festival de Cannes, Locarno, Montreal o Uagadugú, así como una nominación, junto a *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino, para los British Awards. Con *Le complot d'Aristote* (El complot de Aristóteles), 1996, que se vio en el Festival de Sundance y en el de Toronto, Bekolo construye un metadiscursio cinematográfico a través de la historia de un hombre decidido a encontrar apoyo para que en un cine poblado de películas de Hollywood, no se proyecten más que películas africanas. Bekolo pone sobre la mesa el estado del cine en el continente, el dominio de las películas americanas en las pantallas de África y la ausencia del cine africano en su propio territorio.

Ba Kobhio lleva a cabo su primer largometraje, *Sango Malo* (Le maître du canton, El profesor de la aldea) en 1991, sobre un profesor que a su llegada a una aldea pone en duda la vida tradicional de la misma. En 1995 realiza *Le grand blanc de Lambarené* (El gran blanco de Lambarené), una mirada africana centrada en la persona de Albert Schweitzer, médico, filósofo, teólogo protestante y músico francoalemán, Premio Nobel de la Paz en 1952, que vivió gran parte de su vida en Lambarené (Gabón). Jean Marie Teno examina la historia cultural de Camerún en el documental *Afrique, je te plumerai* (África, te desplumaré), 1992, y la degradación e inmundicia de la ciudad de Yaundé a través del retrato de un escultor que utiliza desperdicios para producir sus obras en *La tête dans les nuages* (La cabeza en las nubes), 1994. En 1995 finaliza su primer largometraje de ficción, *Clando* (Taxista clandestino), y en 1999 vuelve al formato documental con *Chef!* (¡jefe!), para abordar el rol de la autoridad y el poder en su país.

En Burkina Faso, Pierre Yameogo (1955-) realiza *Laafi* (Tout va bien, Está bien), 1990, crítica al sistema de educación que no permite a los jóvenes desprovistos de recomendaciones acceder a las universidades europeas. Posteriormente lleva a cabo *Wendemi, l'enfant du bon Dieu* (Wendemi, el hijo de Dios), 1993, sobre el triste destino de los niños de familias sin recursos abandonados en las calles de la ciudad, y *Silmandé* (Tourbillon, Torbellino), 1998, un duro ataque a la corrupción de los políticos de su país y a la manera en que se asocian con los hombres de negocios de la comunidad libanesa para favorecerse mutuamente. También en Burkina Faso destaca la figura de Dani Kouyaté (1961-), que debuta en 1994 con su primer largometraje *Keïta! L'héritage du griot* (¡Keïta!, la herencia del griot), adaptando la leyenda mandinga de Soundjata Keïta, que cuenta la fundación del Imperio Mande, para criticar la educación europea recibida por los niños en su país, que no les permite recuperar la memoria sobre el pasado africano.

En Malí, siguiendo la tendencia cultural que se inscribe en el compromiso social y político de Sissoko, Adama Drabo (1948-2009) hace su debut cinematográfico con *Ta dona!* (Au feu!, Fuego!) 1991, denuncia de los fracasos del desarrollo y la corrupción de las élites. Al igual que Sissoko, lo hace con una poética y una narrativa contundentes y convincentes que plasma también en su siguiente película, *Taafe Fanga* (Pouvoir de pagne, Poder femenino), 1997, comedia en la que vuelve a usar el modelo de la tradición oral para contar una historia en la que hombres y mujeres ven modificadas sus posiciones de poder.

En Senegal, Moussa Sene Absa (1958-) realiza *Tableau Ferraille* (1996), con una narración fragmentada en base a diversos *flashbacks*, para denunciar la corrupción de la élite postcolonial que acabó con la promesa de una verdadera África independiente.

Mama Keïta (1956-) nació en Senegal, de nacionalidad guineana pero emigrado a Francia para realizar estudios de derecho, lleva a cabo en este país su primer largometraje *Ragazzi* (Chicos), 1991, sobre dos jóvenes en busca de la mujer perfecta, y posteriormente regresa a su país para rodar *Le 11ème commandement* (El undécimo mandamiento), 1997, retrato de una profunda relación de amistad entre un chico blanco y otro negro, a los que la traición separa dramáticamente.

En 1992, la togolesa Anne-Laure Folly (1954-) entra en la escena cinematográfica para filmar 11 documentales durante la década, entre los que destacan *Femmes aux yeux ouverts* (Mujeres de ojos abiertos), 1994, *Les oubliées* (Las olvidadas), 1996, y el retrato que realiza de la cineasta Sarah Maldoror, *Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie* (Sarah Maldoror o la nostalgia de la utopía), 1998.

Abderrahmane Sissako (1961-), de Mauritania, se posiciona con sus primeros largometrajes, *Rostov-Luanda* (1997) y *La vie sur terre* (La vida en la tierra), 1998, como una figura muy destacada del panorama cinematográfico en África. En ambas películas la frontera entre realidad y ficción aparece difusa, dando la impresión de que Sissako ha ido construyéndolas a medida que las filmaba, y ambas abordan el tema del viaje como posibilidad de ir hacia el encuentro del otro. Mahamat Saleh Haroun (1963-) da un ejemplo de innovación estilística que caracteriza a la nueva generación de cineastas con su primer largometraje, *Bye Bye Africa* (Adiós África), 1999, Premio a la Ópera Prima en el Festival de Venecia. Mohamed Camara (1959-) realiza en Guinea una película controvertida, *Dakan* (Destin, Destino), 1997, historia de amor homosexual entre dos jóvenes de un instituto de Conakry. Presentada en la Quincena

de los Realizadores del Festival de Cannes de 1997, fue duramente sancionada en los festivales de África. Newton Aduaka (1966-), de Nigeria, rueda en Londres su primer largometraje de ficción, *Rage* (1999), sobre tres jóvenes músicos de hip hop (uno blanco, otro negro y el último mestizo) que viven en un barrio obrero al sur de la ciudad, soñando con encontrar el dinero que les permita grabar un disco.

El cine africano de los años noventa se define en palabras del reconocido director del Chad Mahamat Saleh Haroun: «la actualidad requiere una conciencia que se vea acompañada de un pensamiento. Ya no se puede producir para despertar las mentes, esto ya no es suficiente. Es necesaria la humildad de llevar el debate al propio terreno del cine como creación artística en sí, y no sólo para hacer progresar las causas».

### La primera década del siglo XXI. Afirmar la condición humana

Los cineastas africanos lograron durante los años sesenta descolonizar la mirada y el pensamiento y reconquistar su espacio y la imagen de sí mismos. Durante los setenta convirtieron el cine en un espejo de la sociedad para denunciar las tradiciones obsoletas y las élites corruptas haciendo una llamada a todos los «valores susceptibles de reemplazar civilización por progreso»<sup>6</sup>. En los años ochenta, una vez asumido el duro desencanto tras el sueño de las independencias, el cine retorna al origen de la cultura africana para valorizar las herencias del pasado, con el peligro de caer en el exotismo y la folclorización que por otro lado permitió el gran éxito internacional de estas películas. Los años noventa son el escenario del declive de los cines de África, que pone el acento en la innovación formal. Llegados a la primera década del nuevo siglo los cineastas africanos han tenido que reinventar, a la fuerza, su cinematografía. Films realizados a finales de los noventa, como *La vie sur terre*, de Abderrahmane Sissako o *Bye Bye Africa*, de Mahamat Saleh Haroun, abren el camino a una nueva escritura cinematográfica, original y arriesgada tanto en la temática como en la estética, en la que la condición humana se manifiesta en sus dimensiones más universales. A través de una estética basada en la proximidad y la sinceridad, las realidades son aprehendidas en toda su complejidad, y el relato aparece cargado de incertidumbres e incógnitas, tensiones y contradicciones. Los personajes existen en su singularidad, y su capacidad de interiorización los hace pertenecer no sólo a África sino al mundo. Un cine basado en el presente, pero que no sólo lo muestra, sino que lo deconstruye para cargarlo de significación. Un cine que transgrede y traspasa fronteras, y que no puede ser ya etiquetado bajo ninguna categoría.

Entre los pioneros, Ousmane Sembéne, Souleymane Cissé, Med Hondo y Haile Gerima siguen produciendo films durante la primera década del siglo XXI. Sembéne dirige dos películas relacionadas con la condición de la mujer y la libertad de expresión, *Faat Kiné* (2000) y *Moolaadé* (Protección), 2003. Cissé vuelve a rodar 14 años después de su anterior film y presenta en Cannes *Minyé* (Dis moi qui tu es, Dime quién eres), 2009. Med Hondo lleva a cabo su última película hasta la fecha, *Fatima, l'algerienne de Dakar* (Fátima, la argelina de Dakar), 2002, y Haile Gerima realiza un retrato de la generación de intelectuales que durante los años sesenta soñaron con construir una Etiopía mejor, y que al igual que en la mayoría de los países africanos, fracasaron dándose de bruces con el poder y el sistema, en *Teza* (2008).

<sup>6</sup> Olivier Barlet. «Les nouvelles stratégies des cinéastes africains». *Africiné*, octubre, 2001

Henri Duparc, ocho años después del gran éxito de *Une couleur café*, realiza la que será su última película, *Caramel* (2005), para abordar la problemática realidad del cine en África a través de un encuentro entre el propietario de un cine y una chica que acude a una de las proyecciones del mismo. Idrissa Ouédraogo, con una extraordinaria intensidad visual y narrativa, aborda un retrato político e histórico de su país durante el siglo XIX, antes de la colonización, a través del personaje de un príncipe que toma el poder por la fuerza y desencadena la furia de los dioses en *La colère des dieux* (La cólera de los dioses), 2003. Cheick Oumar Sissoko vuelve a tratar las «urgencias» de su continente en *Bàttu* (Vencido), 2000, nombre con el que se denomina a la comunidad de mendigos que piden limosna en las calles de Dakar. Flora Gomes dirige *Nha Fala* (Ma voix, Mi voz), 2003, y Mwezé Ngangura retorna al musical con *Les habits neufs du gouverneur* (Los trajes nuevos del gobernador), 2004, adaptación del célebre cuento de Andersen.

La mayoría de los directores que dirigieron su primer largometraje durante los noventa continúan su actividad cinematográfica. Bassek Ba Kobhio codirige con Didir Ouenangare en 2004 la primera película realizada en la República de África Central, *Le silence de la forêt* (El silencio de la selva). Siguiendo su estilo personal y visionario, Jean Pierre Bekolo realiza en 2005 *Les saignantes* (Las sangrientas), *thriller* político futurista con toques de ciencia ficción y estética africana, con mucha acción, humor negro y terror. Jean-Marie Teno continúa transitando el terreno documental: *Le mariage d'Alex* (La boda de Alex), 2002, en el que revela la triste realidad del matrimonio polígamo, *Le malentendu colonial* (El malentendido colonial), 2004, sobre la «misión civilizadora» de la iglesia durante el periodo colonial, y *Lieux saints* (Lugares santos), 2008, para reflexionar sobre el lugar y el rol que ocupa la cultura en un país en el que la miseria económica no deja espacio para el acceso a la misma.

Pierre Yameogo muestra los prejuicios de la sociedad francesa y la corrupción de la africana en el *thriller* *Moi et mon blanc* (Yo y mi blanco), 2002, y denuncia la condición de las mujeres acusadas de brujería y expulsadas de la comunidad en *Delwende* (Lève toi et marche, Levántate y camina), 2005. Dani Kouyaté vuelve a llevar a la pantalla una leyenda en *Sia, le rêve du python* (Sia, el sueño de la pitón), 2001. En *Ouaga Saga* (2004), se aleja de lo mítico y fantástico de sus anteriores films para mostrar las calles de Uagadugú, donde un grupo de jóvenes vitales y optimistas, solidarios y soñadores, se las ingenian para poder sobrevivir y salir adelante. Adama Drabo realiza la segunda parte de su trilogía sobre el poder, *Fantan Fanga* (Le pouvoir des pauvres, El poder de los pobres), 2008, codirigida con Ladjí Diakité, en la que pone de manifiesto la fragilidad de la democracia en su país, Malí. La tercera parte de la trilogía, *Doni Fanga* (El poder del saber), 2008, ha quedado incompleta por su muerte en julio de 2009.

*Madame Brouette* (Señora carretilla), 2002, es, según su director, Moussa Sene Absa, «un homenaje a la afirmación de las mujeres». Construida sobre continuos *flashbacks* del recuerdo de la protagonista, un equipo de televisión investiga si efectivamente mató a su marido policía. Mama Keïta realiza *La fleuve* (El río), 2002, proyecto originario del cineasta David Achkar, que poco antes de morir pidió a Keïta que lo realizara. Más tarde lleva a cabo *Le sourire du serpent* (La sonrisa de la serpiente), 2006, un film enigmático rodado en Guinea en forma de psicodrama que relata un encuentro de dos personajes marginales, una prostituta blanca

y un inmigrante negro, en la parada de un autobús que no llega. Su última película hasta el momento, *L'absence* (La ausencia), 2009, vuelve a retratar a personajes modernos y temáticas actuales, acompañados de una exigente puesta en escena.

Abderrahmane Sissako acomete dos magníficos trabajos, *Heremakono, en attendant le bonheur* (Heremakono, esperando la felicidad), 2002, y *Bamako* (La cour, El patio), 2006. El primero cuenta la historia de un joven que vuelve al pueblo de su madre antes de partir a Europa. El viaje y el exilio, la búsqueda de la felicidad o las raíces frente a la soñada Europa son las líneas argumentales, y Sissako construye, o más bien, fiel a su estilo, deconstruye un relato profundo y emocionante. En *Bamako* abandona los largos silencios de sus anteriores films para otorgar un lugar central a la palabra, a través de un particular juicio que se lleva a cabo en el patio de una casa: el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional se sientan en el banquillo para rendir cuentas a los africanos.

Mahamat Saleh Haroun evoluciona en el riesgo y la modernidad de su cine a través de *Abouna* (Notre père, Nuestro padre), 2002, una nostálgica película sobre la infancia traumatizada por la desaparición de un padre. En *Daratt* (Saison sèche, Estación seca), 2006, vuelve a situar el conflicto en la relación padre-hijo a través de la historia de un joven que parte en busca del asesino de su padre. Newton Aduaka rueda su primera película en África, *Ezra* (2006), un desgarrador relato sobre los niños de la guerra.

Nuevos directores realizan sus primeros largometrajes durante estos años, continuando la apuesta por la internacionalización del cine y el riesgo formal y expresivo. Fanta Régina Nacro (1962-), de Burkina Faso, tras realizar cuatro magníficos cortometrajes durante los noventa, abandona el tono humorístico de los mismos para testimoniar la violencia de la guerra en *La nuit de la vérité* (La noche de la verdad), 2004. Balufu Bakupa Kanyinda (1957-), de la República Democrática del Congo, también demostró su gran talento en sus primeras películas de cortometraje hasta que en 2007 saca adelante su primer largometraje, rodado en vídeo, *Juju Factory* (La fábrica de *jujús*), una metáfora sobre la creación en el exilio a través de un escritor africano afincado en Bruselas que debe decidir si escribir el libro que él desea sobre África o el que su editor le sugiere que lleve a cabo.

Issa Serge Coelo (1967-), de Chad, sitúa el relato de *Daresalam* (La casa de la paz), 2000, en los años setenta, para evocar los combates militares durante esos años en su país. En *N'Djamena City* (Ciudad N'Djamena), 2007, vuelve a centrar la atención en la situación del Chad para sensibilizar a la audiencia sobre la brutalidad de las fuerzas armadas en el poder, a través del conflicto entre un tiránico coronel y un periodista encarcelado que lucha por los derechos y libertades.

Imunga Ivinga (1967-), de Gabón, se da a conocer con su película *Dôlè* (L'argent, El dinero), 2000, crónica urbana sociológica que ofrece un delicado retrato de la juventud africana, comparable a la juventud de cualquier parte del mundo. En 2006 lleva a las pantallas una nueva ficción, *L'ombre de Liberty* (La sombra de Liberty), una llamada poética-política a la resistencia contra los tiranos que gobiernan.

En Senegal, dos directores que nacieron en 1952 irrumpen con sus primeros largometrajes. Joseph Gaï Ramaka realiza una versión moderna de la ópera *Carmen* situada en el Senegal contemporáneo, *Karmen Geï* (2001), con la que recorrió, entre otros, los festivales de Cannes, Toronto, Sundance o Nueva York.

Por su parte, Mansour Sora Wade cuenta en *Ndeysaan* (Le prix du pardon, El precio del perdón), 2001, una fábula sobre la venganza y el perdón. De origen senegalés pero francés de nacimiento, Alain Gomis (1972-) demostró su simplicidad en la imagen cargada de humanismo y sinceridad a través de *L'afrance* (Tormento), 2001. Con *Andalucía* (2007), una coproducción francoespañola, Gomis continúa indagando con enorme talento en los problemas actuales a los que debe hacer frente la identidad negra. Esta película fue estrenada en el Festival de Cannes de 2007 y posteriormente se ha visto en los de Venecia, Sundance, Toronto, Róterdam o Locarno, donde ganó el Leopardo de Plata.

Acusados de hacer cine para el gusto occidental, destinado a los amantes del exotismo y no a su público natural, de falta de africanidad para poder acceder a las ayudas y subvenciones occidentales, de rodearse de técnicos europeos, etc, la generación postcolonial de directores renuncia durante el comienzo del siglo XXI a realizar cine africano para producir, simplemente, cine.

**Cineastas  
de África subsahariana**





## **Ousmane Sembène**

**Senegal, 1923-2007**

### Filmografía

*L'Empire Songhay* (El Imperio Songhay), 20 min., documental, 1963.

*Borom Sarret* (Le charretier, El carretero), 22 min., ficción, 1963.

*Niaye*, 35 min., ficción, 1964.

*La Noire de...* (La Negra de...), 65 min., ficción, 1966.

*Mandabi* (Le mandat, El giro postal), 90 min., ficción, 1968.

*Taaw* (El primogénito), 24 min., ficción, 1970.

*Emitaï* (Dieu du tonnerre, Dios del trueno), 91 min., ficción, 1971.

*Xala* (L'impuissance sexuelle temporaire, La impotencia sexual temporal), 128 min., ficción, 1974.

*Ceddo* (Los resistentes), 120 min., ficción, 1976.

*Camp de Thiaroye* (Campo de Thiaroyé), 147 min., ficción, 1988.

*Guelwaar*, 105 min., ficción, 1992.

*Faat Kiné*, 120 min., ficción, 2000.

*Moolaadé* (Protección), 117 min., ficción, 2003.

«Soy un artesano. Soy un zapatero, debo conocer la piel de la bestia, sólo por el tacto debo sentir y saber de qué animal se trata, cómo ha sido tratada»<sup>1</sup>.

### Bibliografía

*Le docker noir*. París, Debresse, 1956 - París, Présence Africaine, 2008.

*O pays, mon beau peuple!* París, Le Livre Contemporain, 1957.

*Les bouts de bois de Dieu*. París, Le Livre Contemporain, 1960 - París, Press Pocket., 1976.

*Voltaïque*. París, Présence Africaine, 1962-1971.

*L'Harmattan*. París, Présence Africaine, 1964-1984.

*Le mandat*. París, Présence Africaine, 1966.

*Véhi-Ciosane*. París, Présence Africaine, 1966.

*Xala*. París, Présence Africaine, 1973-2008.

*Le dernier de l'empire*. París, L'Harmattan, 1982.

*Guelwaar*. París, Présence Africaine, 1982.

*Niiwam*. París, Présence Africaine, 1987-2001.

*Taaw*. París, Présence Africaine, 1987-2001.

---

<sup>1</sup> Jean-François Briere. Entrevista con Ousmane Sembène para Radio France International. *Archives sonores de la littérature noire*. Emisión: 1 de enero, 1979.

Uno de los principales escritores y realizadores de África, activista político, impulsor de los cambios sociales, incansable luchador contra los abusos de las élites de su país, defensor de los desfavorecidos: Ousmane Sembène, padre del cine africano. Nace en enero de 1923 en la ciudad de Zinguichor, en Casamance (Senegal) en el seno de una familia musulmana de pescadores de la etnia lebou.

A la edad de ocho años, Sembène comienza a estudiar en una escuela coránica y posteriormente continúa su formación en una escuela francesa, pero a los 14 años lo expulsan tras una pelea con el director y abandona sus estudios definitivamente: «Me marché de la escuela francesa para ingresar en la escuela de la vida». Para poder subsistir, Sembène realiza todo tipo de trabajos: mecánico, carpintero, albañil; y acude al cine frecuentemente, empaquándose de películas europeas. Por las noches toma clases de interpretación para complementar su formación, y allí tiene sus primeros contactos con los líderes sindicales, que le hacen abrir los ojos a las realidades de las clases trabajadoras.

En 1942 se alista como voluntario en el Sexto Regimiento de Artillería del Ejército Colonial Francés. Es destacado en distintos lugares de África occidental y posteriormente enviado al frente europeo, donde lucha hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. En el ejército, donde los negros son relegados a las últimas filas de la cadena de mando y humillados con frecuencia, Sembène descubre y sufre «el verdadero significado del colonialismo y el racismo». En 1948 se embarca de polizón en un barco rumbo a Francia, desembarcando en Marsella, donde vive como estibador durante 10 años, afiliándose al Partido Comunista y convirtiéndose en líder sindical.

«Me encontraba en Marsella en los años cincuenta, trabajando y siendo militante de la CGT. Había una hermosa biblioteca, muy rica, en la que se podía encontrar a Richard Wright, Jack London, a todos los grandes escritores, pero África estaba ausente. Mi África estaba ausente. Lo que se evocaba era un África moribunda, que se estaba muriendo, el África tradicional. Dije a los amigos: "Voy a escribir"»<sup>1</sup>

Su primer libro, *Le docker noir* (El estibador negro), 1956, es parcialmente autobiográfico y denuncia los fallos del sistema judicial francés y el racismo de su burguesía. Tras su publicación, Sembène sufre un accidente laboral y marcha a Dinamarca para recuperarse, donde publica su segundo libro, *Oh pays, mon beau peuple!* (¡Oh país, mi hermoso pueblo!), 1957. En 1960, época de las primeras independencias, escribe su siguiente novela, *Les bouts de bois de Dieu* (Los palos de Dios), sobre la huelga del ferrocarril Dakar-Níger llevada a cabo en 1947, en la que Sembène participó activamente para conseguir mejoras laborales para los trabajadores. Ésta es posiblemente la mejor obra literaria de Sembène, por la que es aclamado como una gran figura en París e introducido en el círculo de escritores como Paul Éluard, Louis Aragon, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre y otros que comparten con él un fuerte compromiso político y social. En 1962 escribe *Voltaïque* (Voltaico), relatos cortos sobre gente corriente de Dakar.

Tras sus éxitos como escritor, 12 años después de abandonar Senegal, Sembène regresa a África y realiza un largo viaje por el continente en el que descubre su deseo de dedicarse al cine:

<sup>1</sup> Ibíd.

«Mi vida está compuesta por acontecimientos que se suceden que no he preparado. Yo no estaba llamado a hacer cine. Amaba ya el cine, pero nunca había tenido la idea de dedicarme a ello. Hasta el momento en que, en 1960-61, creo, me encontraba en la orilla del Congo (...) tras los acontecimientos de Lumumba, de golpe, con todo lo que pasaba, esa muchedumbre, esos gritos que oía en mi oído, cerraba los ojos y los veía, y pensé: "Voy a hacer cine"»<sup>2</sup>.

Convencido de la capacidad del séptimo arte para poder transmitir las complejidades y contradicciones de África, a la edad de 40 años Sembène solicita becas en escuelas de los países occidentales y del este. Aceptado por el Studio Gorki de Moscú, comienza a estudiar la técnica cinematográfica bajo la tutela de Mark Donskoi, director que le familiariza con el cine realista soviético y refuerza su ideología marxista.

De vuelta en Senegal, en 1963 el Gobierno de Malí le encarga rodar un documental sobre el Imperio de los songhays, una etnia islámica africana asentada en el curso del Níger que resistió en el siglo XIX a la invasión europea. De este encargo surge la primera tentativa cinematográfica de Sembène, que nunca fue distribuida comercialmente, aunque cristalizó con el nombre de *L'Empire Songhay* (El Imperio Songhay).

Ese mismo año lleva a cabo su segunda película, *Borom Sarret* (Le charretier, El carretero), expresión en wolof (idioma hablado por el 80% de la población en Senegal) que significa «propietario de una carreta», cortometraje que suele considerarse como la primera obra cinematográfica del continente negro. Desde las imágenes iniciales (la apertura en un plano general de la mezquita con una voz en *off* del almuédano, seguida de un plano medio del carretero ajustando sus talismanes mientras hace sus abluciones), Sembène plantea el problema de la identidad de los africanos frente a las religiones importadas en el continente, temática que volverá a aparecer en la mayoría de sus obras. Los temas de la corrupción, del individualismo, de la oposición entre tradición y modernidad, tan apreciados por Sembène, constituyen la base de esta historia, contada como una *road-movie* para mostrar la diversidad de situaciones y personajes con los que se encuentra el carretero por la ciudad.

Sembène Ousmane (así le gustaba a él que le llamasen, anteponiendo su apellido a su nombre) comienza aquí su implacable denuncia de la nueva clase dirigente africana, la que sucedió a los colonizadores y lleva sus atributos, siendo éste otro de los temas presentes a lo largo de toda su cinematografía. En 1964 realiza *Niaye*, un testimonio de la desintegración de los valores tradicionales en el ambiente rural, que narra la historia de una joven soltera que a la edad de 13 años se queda embarazada, con la consiguiente desaprobación y escándalo entre los habitantes de la aldea. Ese mismo año publica su novela *L'Harmattan* (El Harmatán), en la que mezcla las experiencias de diversos personajes en un país africano ficticio carcomido por la corrupción y las intrigas políticas.

En 1966 publica una nueva novela, *Véhi-Ciosane* (Blanche-Genèse, Blanca-Génesis), y un año más tarde realiza *La Noire de...* (La Negra de...), 1966, su primer largometraje y también el primero de África subsahariana. Basada en un relato de su libro *Voltaïque*, cuenta la historia de Diouana, una joven senegalesa contratada como ama de llaves por una pareja de cooperantes franceses, que regresan a Francia llevándola con ellos. A partir de ese momento todo se tambalea en su interior y su entusiasmo inicial por descubrir Francia

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

se transforma en una pesadilla. Sus jefes la tratan de manera diferente que en Dakar, su universo se reduce al espacio cerrado del apartamento y a su trabajo, tomando progresivamente conciencia de su situación, a la que asimila claramente con la esclavitud. Totalmente deshumanizada, sabiendo muy poco francés e incapaz de expresar su frustración, Diouana se enfrenta al racismo, al desprecio y a la explotación: a ojos de la señora es una simple criada, a ojos de los vecinos, la negra de la señora, o incluso a ojos de las visitas de la pareja simplemente «la negra».

Con esta película Ousmane Sembène denuncia tres realidades: la «trata negrera», que encuentra su prolongación en las prácticas neocoloniales francesas en África, la nueva clase dirigente considerada cómplice y, finalmente, una determinada forma de cooperación técnica entre ambas. El título de la película subraya el tema principal: el de la alienación, cercana a la esclavitud, de la que es víctima Diouana, a la que ya no se la reconoce en su verdadera identidad al convertirse en un «objeto utilitario» perteneciente a sus jefes blancos. Rodada con un estilo sencillo, que recuerda en ciertos aspectos a la *nouvelle vague* francesa, con un uso renovador del sonido postsincronizado y caracterizada por un tratamiento realista, esta película se proyectó durante la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes de 1966 y el año siguiente Sembène fue invitado como jurado de este festival. El primer largometraje de Sembène obtuvo el Premio Jean Vigo en 1966, el Tanit de Oro en las Jornadas Cinematográficas de Cartago de 1966 y el Premio al Mejor Realizador en el Festival Mundial de Artes Negras de Dakar el mismo año.

En 1968 rueda *Mandabi* (Le mandat, El giro postal), primera película hablada en wolof, hecho que tuvo importantes consecuencias culturales ya que animó a otros directores a usar lenguas vernáculas en sus películas. La intención de Sembène se afirma de nuevo en la denuncia de los nuevos aprovechados –intelectuales y cargos administrativos– que usan y abusan del poder del dinero a costa de los pobres ingenuos y analfabetos, pero esta vez en un tono próximo a la comedia.

«Con *Mandabi* quise denunciar a la burguesía senegalesa de una manera brechtiana. Burguesía de un tipo un poco especial, compuesta por intelectuales y altos cargos administrativos que utilizan su saber para aplastar al pueblo»<sup>3</sup>.

Considerado uno de los clásicos del cine africano, el personaje de Ibrahim Dieng, protagonista de la película, ha inspirado el de un cómic célebre en Senegal, *Goorgorlu*, y la serie del mismo título del realizador senegalés Moussa Sene Absa, que trata los problemas cotidianos del senegalés medio. Ibrahim Dien, un hombre analfabeto y sin trabajo, recorre las oficinas administrativas para intentar cobrar el giro postal que un sobrino exiliado en París le ha mandado, pero las prácticas abusivas y explotadoras de los burócratas convertirán sus idas y venidas en una auténtica pesadilla. Enfrentando el funcionamiento de la burocracia neocolonial con los gestos, actitudes y maneras de expresión autóctonas que nunca antes se habían presentado en la pantalla, el director permite al «pueblo ausente» reírse de sí mismo.

<sup>3</sup> Guy Hennebelle. Entrevista con Ousmane Sembène. En *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel*. Obra colectiva realizada bajo la dirección de Catherine Ruelle con la colaboración de Clément Tapsoba y Alessandra Speciale. París, L'Harmattan, 2005, p. 230.

«Pienso que la risa forma parte de la vida. No diría que la riqueza del pobre es la risa pero [pobre del que no sepa reírse de su situación! (...)] Se ríe mucho en África. Muchas veces la gente dice que se ríe mucho en África y que no es serio. No desearía que África perdiera esa risa. Desearía que África mantuviera esa risa, que pudiera reír a carcajadas, reír de sus faltas, de sus errores»<sup>4</sup>.

*Mandabi* recibió el Premio Especial del Jurado y el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Venecia de 1968, el Premio de los Cineastas Soviéticos en el Festival de Tashkent de 1968 y el Primer Premio en el Festival de Cine Negro de Filadelfia de 1973.

Sembène aborda un episodio sangriento de la época colonial en *Emitai* (Dieu du tonnerre, Dios del trueno), 1971. *Emitai* es el nombre de un genio diola, etnia mayoritaria de la región de Casamance, en el sur de Senegal. La película está inspirada en la leyenda de una heroína senegalesa, An Stoë, instigadora de una lucha armada contra las tropas coloniales que iban a requisar en su pueblo unas 50 toneladas de arroz para enviar a las tropas francesas movilizadas durante la Segunda Guerra Mundial. Sembène se apropia de esta historia para centrar su relato en la resistencia de los aldeanos, fundamentalmente de las mujeres, quienes esconden el arroz y animan a desobedecer las órdenes del poder colonial mientras que los hombres se reúnen en el bosque sagrado para consultar a los fetiches con el fin de adoptar una postura común.

«Cuando en la película los aldeanos están bajo el árbol, significa el tiempo que pasa, infinitamente. La historia transcurre en 24 horas pero ese tiempo infinito de los diálogos, es el árbol, que está ahí, el que lo significa»<sup>5</sup>.

En una situación de conflicto sangriento, Sembène consigue un extraordinario retrato tribal capaz de revelar las riquezas y los misterios de las tradiciones culturales de las poblaciones que permanecen fuertemente unidas a sus raíces. Parte esencial de esta cultura popular africana es la tradición del relato oral, que impregna la película en su manera de tratar el tiempo narrativo. Según declara el propio Sembène, «se trata igualmente de una película que exalta la cultura popular como factor de resistencia contra “los hijos mongólicos del imperialismo francés”: las nuevas burguesías». *Emitai* es una película de un gran alcance histórico: desarrolla el punto de vista de Sembène sobre las atrocidades cometidas contra las poblaciones africanas en nombre de la liberación de Francia y permite comprender los intereses que están en juego en esta región de Senegal, inmersa largo tiempo en conflictos soberanistas. *Emitai* ganó la Medalla de Plata en el Festival de Cine de Moscú de 1971 y fue seleccionada para proyectarse en los festivales de Berlín, Cannes y Cartago de 1972.

Adaptación de una novela suya del mismo nombre, *Xala* (L'impuissance sexuelle temporaire, La impotencia sexual temporal), 1974, centra su narración en la nueva burguesía africana, los «padres de la nación» que construyeron el sueño de las independencias y que, convirtiéndose en dictadores, no trajeron más que desencanto y frustración:

«*Xala* designa en wolof “la impotencia sexual temporal”. La impotencia sexual simboliza naturalmente la impotencia política de la clase a la que quiero denunciar. El adjetivo “temporal” indica que el reino de esas nuevas burguesías tendrá necesariamente un final algún día. Quiere dar a entender

<sup>4</sup> Jean-François Brierre. Entrevista con Ousmane Sembène para Radio France International. *Archives sonores de la littérature noire*. Emisión: 1 de enero, 1979.

<sup>5</sup> Ousmane Sembène. En *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. Olivier Barlet, París, L'Harmattan, 1996, p. 190.



Escenas de la película *Borom Sarret*, 1963  
del director Ousmane Sembène  
Fotografías cedidas por el Festival de Cine  
Africano de Tarifa



Escena de la película *La Noire de...*, 1966  
del director **Ousmane Sembène**  
Fotografía cedida por el Festival de Cine Africano de Tarifa

también que los mandos que componen estas nuevas burguesías podrán volver a ser activos y válidos cuando sean guiados y reeducados por las masas que hayan tomado el poder»<sup>6</sup>.

Con *Xala*, el gran cineasta senegalés revive la etapa postcolonial retratando con humor a un hombre rico de la nueva burguesía, que mantiene un nivel de vida superior al de sus posibilidades gracias a la explotación continua de los desfavorecidos. Es famosa y controvertida la secuencia final, en la que un grupo de mendigos somete al protagonista a una humillante sesión de escupitajos:

«Cuando muestro en mi película mendigos escupiendo a un representante de la burguesía, rindo homenaje a través de él a todos los oprimidos, trabajadores de las ciudades y campesinos. Pero repito, el peligro para el arte africano sería que los cineastas dieran a los africanos la sensación de hacer la revolución por poderes. Me preguntan todo el tiempo: "Pero, ¿cuál es la solución al problema que expone en su película?" No sé lo que hay que hacer. Sólo sé que hay dos tipos de régimen social posible y que uno es mejor que otro»<sup>7</sup>.

*Xala* es sin duda una de las películas más logradas de Sembène, especialmente en el retrato que realiza de la sociedad senegalesa. Aborda el tema de la poligamia y profundiza en la imagen positiva de la mujer, a través de tres personajes femeninos, mujeres posicionadas de formas diferentes en una sociedad en plena transformación pero profundamente marcada por la tradición. La película participó en los festivales de Róterdam, Cannes, Locarno y Nueva York y ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Karlovy Vary y la Medalla de Plata en el Festival de Figueira da Foz, en 1976. Obtuvo un gran éxito de taquilla en Senegal y distribución comercial en Estados Unidos y Francia.

Siempre con la misma voluntad de denunciar la pérdida de identidad de un pueblo, Sembène filma con *Ceddo* (Los resistentes), 1977, un fresco histórico que se desarrolla en el siglo XVII. La película relata la revuelta de los *ceddos* (gente de fuera), pueblo de convicciones animistas que rechaza convertirse a ninguna de las religiones coloniales.

«El *ceddo* es un hombre desobediente. Se trata de ese rechazo que ha permanecido a lo largo de los siglos y que ha dado a la palabra su significado. Entre los wolof, los sérères, los pulars, ser *ceddo* es tener el espíritu cáustico, ser celoso de una libertad absoluta. Ser *ceddo* es también ser guerrero: a veces combatiente por buenas causas, a veces mercenario. El *ceddo* no es ni una etnia ni una religión, es una manera de ser, con reglas»<sup>8</sup>.

Sembène denuncia en su película la invasión del catolicismo y del islam en África occidental, y su papel en el desmoronamiento de las estructuras sociales tradicionales con la complicidad de la aristocracia local. Cuatro personajes desempeñan un papel fundamental en este drama desarrollado en el ambiente aldeano: el jefe tradicional que asume el poder sin ser elegido, el imán que pretende convertir a los *ceddos* aunque sea por la fuerza, el negrero que instaura la idea del trueque de esclavos por armas y finalmente el cura católico, dispuesto a lo que sea para conseguir fieles entre la población. Sembène pretende con su obra llevar a los africanos a una reflexión sobre su propia historia con relación a las aportaciones exteriores, ensalzando los valores del pasado «pagano» de África. La película no dejó indiferente a nadie

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 234-235.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 236-237.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 241.

y fue prohibida en Senegal bajo el régimen del primer presidente Léopold Sédar Senghor, quien justificó esta censura por una falta de ortografía del título que, según el presidente, debía escribirse con una d (*cedo*) y no con dos d (*ceddo*), como proponía Sembène. En realidad, el poder senegalés estaba decidido a no herir a las autoridades religiosas, especialmente las musulmanas, muy influyentes en este país.

En 1988 Sembène vuelve a ser víctima de la censura, pero en esta ocasión en Francia, con *Camp de Thiaroye* (Campo de Thiaroyé). Película homenaje a los «tiradores senegaleses» y, sobre todo, denuncia de un episodio abrumador para el Ejército Colonial Francés en África que se desarrolló en el barrio popular de Thiaroyé en 1944. Al final de la Segunda Guerra Mundial, los tiradores africanos (comúnmente llamados tiradores senegaleses) son reenviados a África, en primer término al campo de Thiaroyé, localidad situada a pocos kilómetros al sur de Dakar, a la espera de la repatriación de cada tirador a su país de origen. Además de la mala comida y de las novatadas de las que son objeto, padecen la injusticia de la administración militar francesa que se niega a pagar lo acordado. La revuelta retumba en el campo, los tiradores cogen a un oficial francés de rehén para reclamar justicia y la respuesta es una represión sangrienta, en la que 25 tiradores pierden la vida y muchos otros resultan heridos.

La excelente puesta en escena de la película queda realizada por un notable reparto que integra a actores originarios de diversos países del continente. Fiel a su voluntad de ser testigo de su época, Sembène aprovecha la ocasión para describir los prejuicios y el racismo de los blancos con respecto a los tiradores, junto a quienes habían combatido codo con codo, evocando unos hechos que la historia oficial francesa no ha terminado nunca de reconocer. *Camp de Thiaroye* ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Venecia y en las Jornadas Cinematográficas de Cartago de 1988.

Con *Guelwaar* (1992) Sembène observa las relaciones entre las comunidades islámica y cristiana en el Senegal de su tiempo, llevando a la pantalla un artículo publicado en un periódico de Dakar sobre un error administrativo que dio lugar a que el cadáver de un católico fuese enterrado en un cementerio musulmán. Encontramos en esta película una referencia a *Ceddo* a través del personaje principal, *Guelwaar*, cuya muerte va a conmocionar el equilibrio familiar y social al provocar un conflicto religioso. Los trámites para proceder a la restitución del cuerpo fracasan ante la intransigencia de las dos comunidades, que se levantan una contra otra, cada una reivindicando la propiedad del cuerpo. El relato está esencialmente construido sobre un *flashback* de la vida de *Guelwaar*, al que recuerdan sus familiares mientras lo velan.

Si en *Ceddo* Sembène pretendía examinar el papel de las religiones extranjeras en la perturbación del equilibrio social en África para inducir a una reflexión sobre el pasado de los africanos, se puede decir que *Guelwaar* es el equivalente de esta perspectiva aplicada al presente, intentando atraer la atención sobre los riesgos de la intolerancia religiosa y el integrismo en África.

En el año 2000, Sembène comienza un tríptico sobre «el heroísmo cotidiano» a través de *Faat Kiné*, para resaltar la necesidad de libertad de expresión en África y sobre todo de la mujer:

«Esta película forma parte de lo que llamo el heroísmo en lo cotidiano. Ocurre algo que apruebo, que amo en África: es esa lucha permanente de las africanas y los africanos. Pongo primero a las

africanas porque llevan el combate más duro socialmente en esta África contemporánea donde hay tantas guerras, tantas enfermedades, tanto paro, así que es normal que podamos rendirles homenaje. Pero este periodo es el más rico con respecto a África. Asistimos al nacimiento de una nueva cultura, de una nueva civilización africana, con sus altos y sus bajos pero con mucha esperanza y mucha combatividad. Nunca perdimos la palabra. La habíamos acallado frente a los colonos, la habíamos guardado, la habíamos mantenido, se ha calentado, protegida. Ahora la palabra comienza a nacer, a ser un valor. Espero que la gente nos oiga»<sup>9</sup>.

*Faat Kiné* es la película más feminista de Sembène, protagonizada por tres mujeres de diferentes generaciones que representan tres realidades distintas de la sociedad senegalesa en plena transformación. A la resistencia pasiva de las mujeres en *Emitai*, le sucede la capacidad de acción liberadora para tomar las riendas de su destino en *Faat Kiné*. Si el hombre está presente en esta película, no es más que como un elemento en el juego hilado por las mujeres.

Sembène Ousmane dedicó su última película, *Moolaadé* (Protección), 2003, «a las madres, a las mujeres que luchan por abolir la ablación, esa herencia de una época pasada». Por medio de la historia de algunas mujeres que han decidido oponerse a esta tradición, el director nos hace vivir la lucha de las africanas frente a lo que él considera una afrenta a la dignidad y a la integridad de la mujer, en un alegato social y político sobre el sensible tema de la ablación en África.

«Es una historia de África. No busco, no me psicoanalizo para saber. Tengo un tema, trabajo en él durante meses, años, investigo para hacer esta película. He recorrido el Oeste, he hecho investigaciones, he asistido a fiestas, he hablado con mujeres a las que se les ha practicado la ablación, he hecho preguntas para aprender, para saber. A partir de ahí escribí mi guión. Son áfricas de mi creación. Esta película no sólo es sobre el problema de la ablación, es sobre el problema de la libertad de expresión»<sup>10</sup>.

*Moolaadé* es la segunda parte de la trilogía sobre el «heroísmo cotidiano». El realizador murió cuando estaba preparando la tercera parte, que debía llamarse *La confrérie des rats* (La cofradía de las ratas). *Moolaadé* recibió desde su estreno en 2004 varias recompensas: Premio a la Mejor Película Extranjera otorgado por la Crítica Americana, Premio Un Certain Regard en el Festival de Cannes, Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Marrakech, entre otros.

El 9 de junio de 2007, Ousmane Sembène falleció a la edad de 84 años en su casa de Dakar, dejando incompleta su trilogía sobre las mujeres y dejando al cine africano sin uno de sus artistas más comprometidos con la liberación de África y la denuncia de la confiscación del poder por una nueva clase de dirigentes sucesores de los colonos.

### Singularidades de su cine

Ousmane Sembène eligió de forma muy temprana el camino de la comunicación y la expresión, primero a través de la literatura y posteriormente a través del medio cinematográfico,

<sup>9</sup> Jean-François Briere. Entrevista con Ousmane Sembène para Radio France International. *Archives sonores de la littérature noire*. Emisión: 1 de enero, 1979.

<sup>10</sup> Catherine Ruelle / Frédéric Cousin. Entrevista con Ousmane Sembène para Radio France International. *Actualité du cinéma*. Emisión: 2 de junio, 2004.

y esta necesidad imperiosa ha tenido siempre como objetivo el compromiso con su pueblo: «Lo que me interesa es exponer los problemas del pueblo al que pertenezco. Para mí el cine es un medio de acción política». Su obra es una continua denuncia de las injusticias realizadas a las mujeres y a los hombres que sufren, con el fin de despertar las conciencias dormidas tras años de colonialismo. Cargando contra todos los totalitarismos, opresiones y violencias, critica y denuncia los abusos de poder. Siempre con una profunda rectitud y honestidad moral, fiel a sus convicciones y su espíritu crítico, Sembène ha desplegado su mirada sobre África sin complacencia, para restituir la realidad sobre su continente.

La nueva élite surgida en Senegal tras la independencia en *Borom Sarret*, la explotación de los trabajadores africanos en Europa con *La Noire de...*, las prácticas explotadoras de los burócratas en *Mandabi* y *Guelwaar*, el poder colonial en *Emitai* y *Camp de Thiaroye*, la élite africana sumisa y complaciente a los dictados de las potencias occidentales en *Xala*, el imperialismo de la religión en *Ceddo*, la opresión de las mujeres en *Faat Kiné* y *Moolaadé*: siempre a través de personajes que reclaman su terminante derecho a existir, a ocupar un lugar en la historia de África. Porque Sembène tiene la convicción de que el séptimo arte puede cambiar el curso de la historia y dar lugar a una nueva África, y por ello su fuente de inspiración primera es su pueblo y la cultura que emana del mismo, acudiendo al cuento, la forma de narración más cercana a la comunicación oral, como forma característica de toda su obra.

El cine de Sembène es el más «clásico» de todo el continente. No sólo sus películas son clásicos indiscutibles del cine africano, sino que su estilo mismo es el de los grandes clásicos de todas las cinematografías: precisión, sencillez, inimitable dirección de actores, clasicismo formal en el que, sin embargo, una singularidad irreductible es capaz de generar nuevas formas cinematográficas que crean inmediatamente escuela. Y es que el cine era, para Sembène, según sus propias palabras, «la escuela nocturna de mi pueblo», medio a través del cual las masas africanas podían tomar conciencia de sus problemas y de su poder para crear un futuro diferente. Libertad y dignidad, el mayor deseo de Sembène Ousmane para su gente, se expresan en sus obras literarias y cinematográficas con un espíritu rebelde a cualquier tipo de sumisión o injusticia, convirtiendo cada una de sus películas en un interminable debate, el que él desea que se manifieste en cada africano que acude a verlas:

«Escuchad, conozco mi sueño, sé lo que le deseo a mi pueblo, pero no porque lo desee va a ocurrir, saco mi subsistencia de vosotros, deseo mostraros los defectos que os rodean, pero no puedo hacer más que vosotros. Lo único que puedo hacer son películas que susciten debates con el objetivo de favorecer la marcha hacia el socialismo»<sup>11</sup>.

Ésta es la razón fundamental por la que Sembène abandona la literatura para dedicarse al cine, convencido de que sus libros no pueden llegar más que al 20% de la población que sabe leer y tiene acceso económico a los mismos. Por ello elige la imagen, «que habla mejor a la masa», para convertirse en contador, una especie de *griot* rodeado siempre de la gente que le escucha y que reacciona ante la fuerza política de sus historias.

---

<sup>11</sup> Guy Hennebelle. Entrevista con Ousmane Sembène. En *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel*. Obra colectiva realizada bajo la dirección de Catherine Ruelle con la colaboración de Clément Tapsoba y Alessandra Speciale. París, L'Harmattan, 2005, pp. 238-239.



Escena de la película *Emitai*, 1971  
del director Ousmane Sembène

«El cineasta africano es un gran hombre político que tiene una conciencia social desarrollada, puesto que los problemas que plantea conciernen a la masa. Los problemas que plantea no son individuales, son los problemas de la sociedad»<sup>12</sup>.

Artista político y revolucionario pero nunca panfletario, cuyo estilo queda siempre subordinado al contenido. Sembène plasma las problemáticas de la sociedad en primer término, quedando el autor siempre detrás, con su energía inconmensurable y su personalidad magnética, alzado en fiel portavoz de su gente, de sus malestares y humillaciones, en un África incierta cuyo presente hay que afrontar para dirigirla hacia un nuevo futuro. Un cine didáctico en constante búsqueda de una mejor alternativa socioeconómica y política, un cine que no existe en sí mismo sino a través de un público dispuesto a reaccionar. Un público, el pueblo, hacia el que Sembène orientó su vida y su arte:

«Necesito estar en contacto con mi pueblo. Necesito sentir las pulsaciones, los olores, ser testigo de escenas vivas; sin este material en bruto, palpable, no puedo crear... Nosotros, pueblos dominados, no podemos callar; el silencio sería un suicidio. Si renunciamos a denunciar la injusticia seremos cómplices»<sup>13</sup>.

Las películas de Sembène Ousmane muestran al mundo las luchas y los problemas a los que los africanos deben enfrentarse. Fue un cineasta pionero que supo describir un continente orgulloso de su cultura, denunciando a la vez las injusticias que perduran, con la misión de descubrir, concebir y construir una nación todavía por venir, de cuya edificación su obra participa activamente:

«El África pasada me interesa, me cautiva, me duerme... Y el África que está por venir me exalta, me hace sentir el futuro. Lo que hace que yo mismo sea esa África. Navego entre las dos orillas, lo tradicional y lo moderno, lo pasado y lo presente. Debemos llegar a una síntesis. Me hubiera gustado realizar obras sobre esa síntesis, pero para eso hay que vivir mucho tiempo, para ver aparecer esa síntesis. Por el momento, lo que llamamos transición, para mí no es más que una ola que sucede a otra. Siempre es el agua, no cambia, las rocas son las mismas. La resaca, el flujo y el reflujó según si la marea es alta, según si la marea es baja...»<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Ousmane Sembène. Discurso pronunciado al recibir el premio *Afrique en Création* por el conjunto de su obra. Uagadugú, Burkina Faso, 1991.

<sup>13</sup> Pierre Haffner. «Éléments pour un autoportrait magnétique: Ousmane Sembène». *Cinémaction* nº 34, 1985, pp. 23-24.

<sup>14</sup> Jean-François Brierre. Entrevista con Ousmane Sembène para Radio France International. *Archives sonores de la littérature noire*. Emisión: 1 de enero, 1979.



## **Oumarou Ganda**

**Níger, 1935-1981**

### Filmografía

*Cabascabo*, 48 min., ficción, 1968.

*Le wazzou polygame* (La moral polígama), 38min., ficción, 1971.

*Saítane* (Satán), 61 min., ficción, 1973.

*Galio de l'air* (Galio del aire), documental, 1973.

*Cock, cock, cock*, 78 min., documental, 1977.

*Le Níger au Festival de Cartaghe* (Níger en el Festival de Cartago), 32 min., documental, 1980.

*L'exilé* (El exiliado), 81 min., ficción, 1980.

«En primer lugar lo que me gustaría es que las películas fueran habladas en lenguas africanas. Después, me gustaría que tratásemos problemas que nos conciernen directamente, es decir, nuestros problemas, en nuestro pequeño círculo, lo que pasa alrededor de nuestra cabaña. Los problemas únicamente africanos»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Oumarou Ganda para Radio France International. *Grand écran*. Emisión: 1 de enero, 1972.

Nace en 1935 en Niamey, capital de Níger. Es junto a Moustapha Alassane uno de los pioneros del cine nigerino y también del África negra. A los 13 años lo expulsan del colegio por indisciplina, convirtiéndose en un autodidacta cuya formación pasa por la lectura, a la que se aficiona frecuentando el Centro Cultural Francés de Niamey, y por las salas de cine, a las que acude con igual asiduidad. Convencido de que «la adolescencia es la edad de las experiencias en la que se quiere conocer todo, en la que se pueden correr todos los riesgos», se enrola a la edad de 17 años en el Cuerpo Expedicionario Francés como tirador. Tras dos años en Indochina abandona definitivamente el ejército en 1955, y vuelve a Níger, pero la búsqueda de una vida mejor le hace dejar el país para irse a Abiyán (Costa de Marfil). Allí trabaja como estibador en el puerto, poniéndose a la cabeza de un grupo de jóvenes inmigrantes nigerinos y adoptando el apodo de Edward G. Robinson, actor de teatro y cine estadounidense de origen rumano.

En Abiyán el destino de Oumarou Ganda se cruza con el de Jean Rouch, etnólogo y cineasta francés que se interesa por la comunidad nigerina de Costa de Marfil para llevar a cabo un estudio sobre la inmigración africana occidental en esta ciudad. Rouch contrata a Ganda con la misión de realizar investigaciones demográficas y sociológicas, trabajo que desempeña de 1956 a 1966, impregnándose de las dificultades con las que viven las poblaciones inmigrantes. Jean Rouch propone a Oumarou Ganda el papel protagonista en un corto que debía titularse *Zazouman de Treichville*, pero Ganda le sugiere realizar una película basada en la vida de alguien como él, que había experimentado la emigración en su propia piel.

De esta propuesta nace en 1957 *Moi, un noir* (Yo, un negro), una película que marca el camino hacia el cine moderno de la *nouvelle vague*. Rodada como cine mudo y comentada tras el montaje por el propio Oumarou Ganda, quien cuenta la vida del personaje del que lleva el apodo (la cámara al hombro de 16 mm. le persigue deambulando por la ciudad), colaborando en el proceso ficcional del relato con una sorprendente capacidad poética. Con una particular puesta en escena de sus sueños-visiones, el montaje los reúne con la ficción-documental sin solución de continuidad o a través de falsos *raccords*. Oumarou Ganda confesará que esta película no le había gustado en absoluto porque consideraba que sonaba falsa y no correspondía a sus expectativas, en la medida en que él había contribuido decisivamente en su elaboración. Sin embargo, con esta obra en la que la ficción y la realidad confunden sus diferencias, Ganda acaba también de entrar en el mundo del cine para modificar, a través de su mirada, lo que muchos de los primeros cineastas africanos reprocharon a los etnólogos:

«No basta con decir que el hombre que vemos camina, hay que saber de dónde viene y a dónde va... (en las películas etnográficas) se muestra una realidad sin ver su evolución»<sup>1</sup>.

En 1966, animado por Jean Rouch, Oumarou Ganda vuelve a Níger, donde es contratado como ayudante de realización en el Centro Cultural Francés. Junto con otros compañeros apasionados del cine forma el Club Cultura y Cine, y comienza a trabajar como ayudante de dirección del realizador francés Serge Moati, entre 1967 y 1968.

La carrera de Oumarou Ganda como guionista y realizador empezó en 1968 con su primer proyecto de ficción, *Cabascabo*, escrito en el marco de un concurso del que se habían beneficiado los miembros del Club Cultura y Cine. Film autobiográfico en el que Ganda se

<sup>1</sup> Albert Cervoni. Encuentro entre Ousmane Sembène y Jean Rouch. *France Nouvelle* nº 1.033, agosto, 1965.

interpreta a sí mismo, narra las dificultades de adaptación de un antiguo combatiente en Indochina, tras la guerra colonial con Francia. No se trata solamente de una fábula sobre la guerra, sino básicamente sobre el doble desarraigo que implica la participación en una contienda ajena y el regreso al propio país colonizado, pauperizado y explotado económicamente, reflejando un sentimiento muy compartido en aquella época: el de la estafa de la «civilización». Tras la vivencia no del todo satisfactoria de su participación en *Moi, un noir*, Oumarou Ganda quería hacer un film en el que pudiera presentar su propia versión de las experiencias, una historia africana, inspirada en su vida y con un punto de vista que le es propio. Quizá por ello *Cabascabo* está más próxima de la *nouvelle vague* (a la que Rouch influyó decisivamente) que del *cinéma-vérité* del propio Jean Rouch. La mirada sobre los personajes y las situaciones y el sentido de la puesta en escena ubican a esta pequeña obra entre lo más destacado del cine de su época, en extraña filiación con el movimiento revolucionario de los cineastas de la metrópoli (las primeras películas de Godard o Truffaut, muy especialmente). *Cabascabo* ganó el Premio de la Crítica Internacional en el Festival Internacional de Cine de Dinard de 1971.

En su siguiente film, *Le wazzou polygame* (La moral polígama), 1971, hace una doble denuncia de la tradición de su país: por un lado la poligamia, y por otro el poder que se otorga a los «El Hadj» por el hecho de haber peregrinado a La Meca. Es a la complejidad de la «moral polígama» a la que Ganda denuncia en esta sátira social: el matrimonio forzoso, la dote, el peso de la tradición, etc. Con un uso narrativo muy creativo de los intertítulos, que anuncian la acción, explicándola o contradiciéndola humorísticamente, la escritura de Ganda es más sobria que en su anterior film. La imagen ha progresado hacia el plano fijo y un montaje menos abrupto y sincopado, aunque sin caer en la retórica ortodoxa del plano-contraplano. Una película con la que ganó el *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1972, que se inserta directamente, tanto por la temática como por el tratamiento formal, en la corriente mayor del cine africano de la época, siendo Ganda uno de sus explícitos iniciadores.

Tras el éxito de *Le wazzou polygame*, invierte sus ahorros en la realización de *Saïtane* (Satán), 1973, que tarda tres años en completar. Rodada en lengua satna, Ganda se posiciona en esta película contra los morabitos, considerados por el Islam como personas sabias o santas, dotadas de un gran poder y encargadas de restablecer la salud o el orden social con la ayuda de talismanes. Si en *Le wazzou polygame* la trama se sitúa en el pueblo y acaba en la ciudad, en *Saïtane* el marco principal de la historia es la ciudad, descrita por Ganda a través de sus personajes como un medio permisivo donde los valores morales son pisoteados por el dinero o el poder.

*Saïtane* obtiene el Premio de la Crítica Internacional en el Fespaco de 1973 y el Premio Especial del Jurado FIEF en el Festival de Beirut de 1974. Tras la realización de esta película, Oumarou Ganda hace una pausa en la dirección, pausa que marca a todo el cine de su país:

«No diría que el cine nigerino goce de buena salud, sería mentir y me espanta; sin embargo, diría que el cine nigerino ha marcado una pausa. No porque no haya espíritus creadores, ni mucho menos, sino porque los cineastas nigerinos han pensado que con la evolución del cine, no podemos quedarnos a "escatimar". Hemos concluido entonces que debemos hacer cine serio»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ousmane Ilbo. «Retrospectiva cine de Níger». *Catálogo III Festival de Cine Africano de Milán*, marzo, 1993. p. 116.

Posteriormente realiza tres documentales: *Galio de l'air* (Galio del aire), 1973, *Cock, cock, cock* (1977), y *Le Níger au Festival de Cartaghe* (Níger en el Festival de Cartago), 1980. Durante este mismo año lleva a cabo su última película, *L'exilé* (El exiliado), en la que pone de manifiesto la importancia de la palabra como una riqueza del África ancestral, cuyo valor se va perdiendo y destruyendo. Oumarou Ganda declara con respecto a la película: «Para mí, la palabra ha perdido su importancia en África y en el resto del mundo en beneficio de la escritura. Se dicen a menudo cosas gratuitamente sin sentirse por ello comprometido por tal o cual promesa. En el África tradicional la palabra es valorada de otro modo. La palabra dada es sagrada y se llega hasta el sacrificio supremo para honrarla». Palabra sagrada que en África ha perdido el verdadero significado y no es respetada por quienes más debieran hacerlo, tal y como explica Olivier Barlet:

«Ganda ilustra esta independencia que los africanos han vivido como sueño y como pesadilla: las élites en el poder no han respetado la palabra dada y enmascaran bajo un discurso de autenticidad africana su filiación mental a los esquemas de la colonización»<sup>3</sup>.

Siempre como testigo de su época, Oumarou Ganda no ha cesado de otorgar imágenes de su país y de su gente, desde un aspecto sociológico y apoyado siempre en la principal herramienta con la que cuenta el narrador: la palabra. Fallecido el 1 de enero de 1981, el Fespaco le rindió homenaje creando el premio Oumarou Ganda, concedido desde 1981 por la ciudad de Uagadugú a la primera obra de ficción de un realizador africano seleccionada en la Sección Oficial de este prestigioso festival.

### Singularidades de su cine

Oumarou Ganda es ante todo un gran narrador, atento a los cuentos populares retenidos y transmitidos generación tras generación a través de la tradición oral, sustituida con el paso de los años por la escritura. Esta cualidad narrativa la adquirió en el seno de su familia, en la que las tardes se pasaban contando historias y cuentos, que le transmitieron un enorme interés por la tradición oral africana. En Radio Níger dirigió durante algún tiempo un programa semanal, La hora del cuento, en el que relataba cuentos populares, leyendas tradicionales o historias que él mismo inventaba. Los guiones de Ganda atesoran este espíritu, incorporando la condición didáctica del cuento para desplegarla en la sátira social y operar una auténtica síntesis de la cultura del continente.

Comprometido con la denuncia, al igual que sus compañeros de la primera generación de cineastas africanos, ataca frontalmente a la religión en dos de sus películas: *Le wazzou polygame* y *Saïtane*, postura valiente y osada en el marco de la sociedad nigerina, fuertemente marcada por la religión islámica. En esta última película lleva hasta el extremo de sus contradicciones al personaje del *marabut* (el morabito del África negra), que es ridiculizado y castigado por la comunidad hasta tal punto que opta por el suicidio como única salida. Igualmente percibimos en estas dos obras el importante lugar que otorga a los personajes femeninos, alrededor de los cuales gira siempre la trama. Otro denominador común de su filmografía es la utilización de lenguas africanas, la única manera, según él, de poder expre-

<sup>3</sup> Olivier Barlet. *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. París, L'Harmattan, 1996, p. 50.



Escena de la película *Cabacabo*, 1968,  
del director Oumarou Ganda



Escena de la película *Saïtane*, 1973,  
del director Oumarou Ganda





sar la realidad del continente. *Cabascabo* se rodó en hausa, djerma y songhay, tres de las lenguas locales de Níger, y *Le wazzou polygame* y *Saïtane* están enteramente habladas en djerma. Y es que Oumarou Ganda afirma que él hace películas en África, sobre África, para audiencias africanas.

«Francamente, para ser sincero, si me ofrecieran un gran presupuesto para rodar en el extranjero me negaría, preferiría rodar en África con un presupuesto más bajo, porque en África tendría muchas cosas que decir, muchas. Y lo más interesante para mí es que –no sólo porque el cine africano debe vivir– yo habría aportado algo importante desde mi punto de vista. Estoy a favor de un cine nacionalista»<sup>4</sup>.

Un cine entroncado en la tradición oral africana, un cine franco y espontáneo, simple, y ante todo, como él, libre y fervientemente africano. Su principal interés reside en lo fraternal, en las personas, sus compatriotas africanos, tal vez influenciado por su experiencia de investigador sociológico. Reconoce al respecto que esa profesión le permitió «acercarme al hombre planteándole todo tipo de preguntas, de manera que no puedo realizar una película sin estar influido por el lado sociológico. Debo decir que para mí el lado social, el lado humano, me atrae mucho más que el lado político»<sup>5</sup>.

Oumarou Ganda es, junto a Ousmane Sembène, el realizador más africano entre los africanos. Retratado magníficamente por Ferid Boughedir con las siguientes palabras:

«Oumarou Ganda está lejos, él, de plantearse preguntas sobre la cultura africana. Su felicidad por filmar a su país y a sus compatriotas no tiene más igual que la poesía tranquila de su mirada. Las influencias diversas del cine occidental parecen haber resbalado, sin alcanzarle, sobre ese ser que filma como respira el cine más africano que existe. Oumarou Ganda no busca, “encuentra”. Lo natural de su cine cálido y cómplice es un auténtico bálsamo para espíritus acariciados a contrapelo por formas de cine contranatura. ¿Qué añadir a esto? Sólo que a África le harían falta decenas de Oumarou Ganda»<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Oumarou Ganda para Radio France International. *Grand écran*. Emisión: 1 de enero, 1972.

<sup>5</sup> Ousmane Ilbo. «Retrospectiva cine de Níger». *Catálogo III Festival de Cine Africano de Milán*, marzo, 1993, p. 120.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 121.



## **Djibril Diop Mambéty**

**Senegal, 1945-1998**

### Filmografía

*Contras City* (Ciudad de contrastes), 16 min., ficción, 1968.

*Badou Boy*, 60 min., ficción, 1970.

*Touki Bouki* (Le voyage de la hyène, El viaje de la hiena), 90 min., ficción, 1973.

*Parlons grand-mère* (Hablemos abuela), 34 min., documental, 1989.

*Hyènes* (Hienas), 110 min., ficción, 1992.

*Le franc* (El franco), 45 min., ficción, 1994.

*La petite vendeuse de Soleil* (La pequeña vendedora del *Soleil*), 45 min., ficción, 1998.

«Aún doy vueltas... aún doy vueltas... mi padre lo sabe seguramente mejor que yo, pero sigo dando vueltas en círculo... No estoy satisfecho aún. Llegará un día en que la tierra misma dejará de girar. En ese momento seguramente yo también lo haga»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Clément Tapsoba / Servais Bakyono / Baba Diop. Entrevista con Djibril Diop Mambéty. «La parole à Djibril Diop Mambéty». *Ecrans d'Afrique* n° 2, tercer trimestre, 1992.

El padre de Djibril Diop Mambéty, imán de la mezquita de Colobanne, uno de los barrios más pobres de Dakar, solía sorprender a su hijo dando vueltas en redondo y mirando el cielo. Un día le preguntó: «¿Qué buscas?» A lo que él respondió: «Busco comprender el mundo». Djibril Diop Mambéty es probablemente el poeta más grande del cine del África negra, escultor de detalles, visionario y reinventor de África, magnífico creador del humor y lo grotesco, y de un lenguaje cinematográfico nuevo y rompedor. Sus obras son sinónimo de riesgo y belleza, sensualidad y sensibilidad, lirismo y surrealismo, sofisticación estilística y un largo etcétera de adjetivos ligados a la total libertad creativa que siempre supo desplegar. De la siguiente manera responde Mambéty a los niños cuando le preguntan cómo se realiza una película:

«Si de verdad queréis conseguirlo, cerrad los ojos. Al principio, sólo veréis negro, todo está muy oscuro. Ahora bien, si cerráis los ojos con más fuerza aún, veréis un montón de estrellas. Algunas son personas, otras caballos, otras incluso cornejas. Mezcláis todo eso, como para hacer cemento. Al mismo tiempo, los guiáis en su manera de comportarse, les decís adónde ir, cuándo detenerse y dónde caer. Es lo que se llama un guión. Cuando terminéis, le dais un nombre y entonces abris los ojos. Y cuando abris los ojos, vuestra película está allí»<sup>1</sup>.

Mambéty nació en 1945 en Dakar, capital de Senegal. Abandonó sus estudios en la escuela occidental al darse cuenta que los títulos no le servirían de nada y que su vida se situaba en la calle, con la gente corriente, como llamaba él a los protagonistas de su trilogía de cortometrajes que quedó interrumpida con su muerte a la edad de 53 años. Desde niño se siente apasionado por la magia de las imágenes y el cine, y es miembro del Dakar Film Club, donde se nutre de todo tipo de películas. Realizó estudios teatrales y trabajó como actor en la Troupe Nationale Daniel Sorano de Senegal, de donde lo expulsan por su espíritu rebelde e indisciplinado, lo que le sirvió para romper con su actividad actoral y comenzar a desarrollar el cine. Es uno de los pocos directores de África que no se formó en una escuela de cine extranjera y hasta los 30 años no conoció otro mundo que el de su ciudad natal, Dakar.

Paseando por las calles de esta ciudad nació su primera película, *Contras City* (Ciudad de contrastes), 1968, primer film africano de comedia. Con un tono satírico y experimental, Mambéty establece ya una enorme complicidad con la ciudad de Dakar para mostrar sus calles y sus gentes, una ciudad en la que han quedado las huellas de diferentes colonizaciones, «donde tenemos una catedral cristiana de estilo sudanés, una Cámara de Comercio que se asemeja a un teatro, mientras que el teatro se parece a una casa de protección oficial». Con forma de documental de ficción, la película muestra los contrastes de la ciudad de Dakar a través de una visita turística que un guía, llevando un carro con caballos, realiza a una mujer francesa. Usando una voz en *off*, Mambéty describe con una mirada crítica y burlona las dos caras de la ciudad, la del barrio popular de Colobanne, barrio de infancia del realizador, y la del barrio europeo, sólo separados por un puente.

En 1970 vuelve con su cámara a las calles de Dakar para rodar *Badou Boy*, mediodiámetro en parte autobiográfico. De nuevo en esta película nos vemos introducidos en un ejercicio de estilo de ficción-documental en el que Mambéty da un paso decisivo para la toma de posesión

<sup>1</sup> Beti Ellerson Poulenc. Entrevista con Djibril Diop Mambéty, abril, 1997. «Propos sur le cinéma et l'Afrique de Djibril Diop Mambéty». *Africultures*, enero, 2007.

de sus propios recursos expresivos, dejando ya entrever el profundo deseo que albergaba de transformar la forma del relato cinematográfico africano.

«Hay que elegir entre la búsqueda y la constatación. Para mí, el cineasta debe ir mucho más allá de la constatación. Sé, por otra parte, que nos toca reinventar el cine. Será difícil porque nuestro público está acostumbrado a una forma determinada de lenguaje, pero es una elección: o somos muy populares y le hablamos con sencillez a la gente, o buscamos y encontramos un lenguaje africano que se deje de palabrerías y se interese más por la imagen y el sonido»<sup>2</sup>.

Encontramos en esta película las primeras muestras de la extraordinaria amplitud de la imaginación que Mambéty desarrollará en sus obras cumbre, y de su insaciable búsqueda formal: el extraordinario uso de las elipsis, la genialidad de los encuadres y de las combinaciones de planos, los registros documentales cargados de ilusionismo onírico, su gusto por la parodia y la sátira conjugados con el rigor cinematográfico más experimental. Esta película es un trabajo exhaustivo de aprendizaje en el que el tratamiento de la temporalidad y la indagación en los juegos de montaje empiezan a dar pruebas contundentes de una intuición inusitada para la invención de recursos estilísticos de enorme contundencia y originalidad.

Esta búsqueda de su propio lenguaje cinematográfico encontrará una cumbre de originalidad en su primer largometraje, *Touki Bouki* (Le voyage de la hyène, El viaje de la hiena), 1973. Un auténtico hito del cine africano de todos los tiempos, un cine verdaderamente moderno, a la vanguardia de su época, que sitúa a Djibril Diop Mambéty como uno de los cineastas más originales e inclasificables del cine mundial. Esta película constituye una ruptura con el cine africano clásico, representado en aquella época por su compatriota Ousmane Sembène, sobre todo en el plano formal. Tal vez sea ésta la razón por la que *Touki Bouki* resultó un gran fracaso comercial en Senegal, retirada de las salas cuatro días después de su estreno:

«Cuando yo digo que no es una película popular es porque el autor ha elegido deliberadamente ir más allá del mecanismo clásico de percepción del público senegalés, un público colonizado lo queramos o no, un público que tiene un pasado, no diría de tres siglos, sería demasiado, de al menos 50 años de películas occidentales»<sup>3</sup>.

*Touki Bouki* cuenta la historia de Anta, joven estudiante vinculada a los movimientos universitarios contestatarios, y Mory, un muchacho aldeano que ha venido a Dakar en busca de fortuna y que deambula por la ciudad al volante de su moto. Juntos desarrollan todo tipo de iniciativas, timos y robos para conseguir el dinero que les permita emprender su deseado viaje a Europa. Anta y Mory se embarcan en una historia de amor y rebeldía que alcanza tintes épicos y profundidades simbólicas enraizadas en el mito de la propia cultura y el imaginario complejo del colonialismo. El sueño de la inmigración a Europa, sueño permanente del estrato más desposeído del pueblo africano, en contraste con el intelectualismo de los emergentes movimientos estudiantiles panafricanistas; la cotidiana miseria de Colobanne en contraste con las zonas administrativas de Dakar; el sueño juvenil de rebeldía canalizado por la fascinación de efectuar un gran «golpe» al capital que permita la huida de la miseria y el esplendor ima-

<sup>2</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Djibril Diop Mambéty para Radio France International. *Mille soleils*. Emisión: 13 de septiembre, 1977.

<sup>3</sup> *Ibid.*



Escena de la película *Badou Boy*, 1970,  
del director Djibril Diop Mambéty

ginado de la aventura en Europa: temáticas todas ellas que Mambéty presenta como síntomas de las problemáticas del desarrollo en el África contemporánea.

Empleando magistralmente una especie de «montaje de atracciones», Mambéty pone constantemente en relación niveles diversos de acercamiento a una misma realidad, con paralelismos de montaje entre situaciones inconexas. Esta yuxtaposición de imágenes, así como las repeticiones arbitrarias de planos paradigmáticos (un barquito de pesca en el mar, un niño montando a un cebú por delante de la manada) vienen a establecer una especie de estado de trance o delirio cinematográfico. Del mismo modo, el tratamiento extraordinario de personajes secundarios que reaparecen en momentos puntuales para multiplicar las resonancias poéticas y narrativas, quiebran toda lógica de narración lineal y fabrican una atmósfera simbólica, inquietante y fascinadora, en la que las sutilezas del montaje y el ritmo sincopado producen una película arriesgada y fuera de toda convención.

La recreación del imaginario africano, tratado en esta película con un profundo lirismo y capacidad de innovación narrativa, dan muestra de cómo una utilización arriesgada de la tradición oral en la construcción narrativa puede generar una nueva estética del cine en África. Después de *Touki Bouki*, Mambéty se dedicó a la fotografía en Dakar y volvió al cine muchos años más tarde, para realizar el documental *Parlons grand-mère* (Hablemos abuela), 1989, sobre el rodaje de la película de Idrissa Ouédraogo *Yaaba*.

En 1992 lleva a cabo su segundo largometraje, *Hyènes* (Hienas), basado en la obra de teatro *La visita*, del escritor y dramaturgo germano-suizo Friederich Dürrenmatt. Acudiendo a un texto occidental, Mambéty deja patente su creencia en la universalidad del cine. *Hyènes* cuenta la historia de Linguère Ramatou, mujer acaudalada que vuelve tras muchos años de ausencia a su Colobanne natal, después de haberse marchado, humillada, y vagado por Europa durante 45 años, todo por haberse quedado embarazada de su amante. Ella dice: «el mundo ha hecho de mí una puta. Quiero hacer del mundo un burdel». *Hyènes* es una verdadera parodia sobre la injusticia, la cobardía de los hombres, la corrupción, la explotación de los países pobres, y Linguère Ramatou la representación viviente del dinero. Se trata igualmente de una fábula teatral sobre el regreso de los inmigrantes africanos tras su periplo por Europa, con las expectativas desmesuradas que crean entre quienes jamás han salido de su tierra natal, y con los chantajes y coacciones que vienen asociados a la adquisición de capital. Un capital que siempre impone sus prerrogativas de dominio en forma de nuevas leyes para su viejo pueblo.

Esta película profundamente teatral indaga en la relación siempre rica y conflictiva entre el cine y el teatro, al tiempo que construye una corrosiva sátira política de alcance universal. En ella se manejan con maestría varios niveles de «representación» que se conjugan y se suplantán con la magia de una auténtica hechicería de las imágenes, con una sobriedad inusitada en el cine de Mambéty, que ha llegado a la cumbre de sus posibilidades formales apostando por la austeridad, pero sin renunciar a sus más sorprendentes hallazgos de siempre. Mambéty vuelve a desplegar, 19 años después de *Touki Bouki*, su capacidad de hacer creíble lo inverosímil y de transfigurar en increíble el más sencillo detalle de la cotidianeidad, de crear personajes inolvidables y componer con sus historias un fresco viviente de lo más arraigado de una cultura.

Tras realizar sus dos primeros largometrajes, Djibril Diop Mambéty comienza una trilogía de medimetrajes sobre «historias de gente corriente»:

«Es importante la gente humilde porque son los únicos consecuentes, los únicos ingenuos, por eso la valentía les pertenece. Son, por tanto, esa gente que nunca tendrá cuenta corriente en un banco, gente para la que todas las mañanas constituyen la misma pregunta: cómo preservar lo que es esencial para ellos; son gente sincera... es una manera de rendir homenaje a la valentía de los niños de la calle... el amor de los niños me empuja a desafiar a los viejos, a los corruptos, a los que son ricos sin por ello tener alma»<sup>4</sup>.

*Le franc* (El franco), 1994, es el primero de estos cortometrajes, una comedia sobre un pobre músico, Marigo, que compra un billete de lotería y lo pega en la puerta de su casa para no perderlo. El billete sale premiado, pero Marigo no es capaz de despegarlo de detrás de la puerta, y con ella a la espalda atraviesa las calles de Dakar hasta la administración donde lo compró. En *Le franc*, más que en ninguna otra película de Mambéty, el motor de la acción se sustenta en una amplísima gama de estilos musicales y sonoros con total autonomía estética. La música es como un personaje con entidad narrativa propia que retiene la misma fuerza que cualquiera de los elementos visuales que conforman el discurso.

Por medio de la elección del título de la película y caricaturizando la fe que la gente sin recursos profesa al billete de lotería en las ciudades africanas, Mambéty apunta con un dedo acusador no sólo a los gobernantes incapaces de resolver los problemas cotidianos de la gente humilde, sino también a los organismos internacionales, cuyas medidas agravan la situación de precariedad de estas personas.

«¿De qué se trata en *Le franc*? Se trata simplemente de saber si es el alma o el franco. El franco conlleva una ambigüedad que me place subrayar. Está el franco que es el dinero y el hombre franco. ¿Cómo un hombre franco y el franco pueden esperar conciliarse? Creo que no será en esta vida»<sup>5</sup>.

*La petite vendeuse de Soleil* (La pequeña vendedora del *Soleil*), 1998, es la segunda parte de la trilogía, dedicada a los niños de la calle, siempre presentes en sus pensamientos y para quienes Mambéty creó la Fundación Yadikone, dedicada a la ayuda a los niños pobres. Yadikone era un hombre conocido en Senegal porque robaba en las tiendas caras de Dakar para distribuir el botín entre los niños de la calle, y es justamente bajo un póster de este «Robin Hood» senegalés donde Marigo pega el billete de lotería premiado en *Le franc*. En *La petite vendeuse de Soleil*, Mambéty cuenta la historia de Sili, una niña disminuida física que toma la decisión de dejar de mendigar y emanciparse de la dependencia y la humillación, para vender periódicos en la calle. *La petite vendeuse de Soleil* no es solamente una oda a la combatividad y capacidad de superación de los niños con dificultades, a la amistad, la bondad y la generosidad, sino que se trata también de una verdadera sátira sobre la democracia y la libertad de prensa. Utilizando todo tipo de símbolos y metáforas a lo largo de la narración, Mambéty concede la esperanza a los niños minusválidos, y nuevamente nos ofrece una lección de verdadero cine. Su mirada se aleja del universo hostil presentado en las anteriores películas, con un tono más optimista y otorgando mayor confianza al género humano. Con una gran simplicidad del dispositivo técnico, sin accesorios ni efectos especiales, sin movimientos acrobáticos de la cámara, Mambéty vuelve a dejar impresa su enorme sensibilidad y humanismo para crear imágenes de una desbordante poesía.

<sup>4</sup> Olivier Barlet. «Le testament du maître». *Africultures*, mayo, 1999.

<sup>5</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Djibril Diop Mambéty para Radio France International. *Grand écran*. Emisión: 12 de marzo, 1995.



Rodaje de la película *Le franc*, 1994,  
del director Djibril Diop Mambéty  
Fotografía cedida por Silvia Voser y Betty E. Weber

## Singularidades de su cine

«Para mí, una película debería ser una bomba, una bomba de emoción, como una ráfaga; no una diversión para olvidarse de la realidad, sino una diversión para abrir tu sueño a la realidad»<sup>6</sup>.

A Djibril Diop Mambéty le debemos la búsqueda insaciable de una escritura cinematográfica original, con la que reinventa su amada África para denunciar la injusticia y la corrupción y describir la vida de la gente corriente, llevando a cabo un cine en el que cada imagen y personaje está impregnado de una dimensión fantástica y simbólica, confrontando el sueño a la conciencia del dolor. En sus primeras obras, *Contras City* y *Badou Boy*, Djibril Diop busca su lenguaje particular, y lo hace desde el interior, haciendo suyo un territorio puro que reinventa, experimentando con los límites entre la ficción y el documental. Con *Touki Bouki* afirma plenamente su singularidad de autor imponiendo un carácter experimental y plenamente original a su obra, que se reafirma con cada película, cada vez que Mambéty cierra los ojos y deja advenir las imágenes.

«Yo filmo como miento y cuando miento es para volver las cosas más bonitas. El océano es sinónimo de una sonrisa, una apertura sobre un rostro. El océano es la risa de un niño que no tiene hambre. El océano es como cuando cerramos bien los ojos para aprender a hacer cine, es la luz que sale simplemente. El océano es allí donde, por la gracia del cielo y de la tierra, somos lavados de tanto vagabundeo»<sup>7</sup>.

La manera que tiene Mambéty de fragmentar e ir descubriendo espacios y situaciones, de conectar unos y otras jugando con la temporalidad, haciendo de ésta un elemento flexible y autónomo, específicamente cinematográfico, es un rasgo fundamental de la extraordinaria originalidad de su cine, un cine extremadamente particular incluso dentro del contexto africano, pues absorbe influencias de lo mejor de las cinematografías occidentales pero, a fuerza de poesía, crea su propia singularidad. Lo más cotidiano se junta en el cine de Mambéty con lo más extraordinario, con una libertad narrativa que bordea la pura fantasía generadora de mitos y un onirismo casi surrealista, que nos adentra en el universo del autor, poblado de visiones, signos y símbolos.

Con una mirada enraizada en la profundidad del imaginario africano, su búsqueda estética se sitúa en la continua fragmentación del relato, en la captación de determinados detalles que se convierten en obsesivos, alucinatorios, diálogos que se transforman en signos musicales y una realidad siempre transformada y modulada sobre lo fantástico y lo onírico, a través de un montaje audaz que rompe la continuidad espacio-temporal e interrumpe continuamente el curso de los acontecimientos. Algunos de sus rasgos formales más destacables son el uso revolucionario de las elipsis, la construcción de situaciones paralelas que se contraponen creando resonancias inesperadas, o la magia de una temporalidad articulada como sólo el cine de uno de los grandes es capaz de hacer. Mambéty es de todos modos un autor profundamente africano y su cine es político, porque habla de su país y de su tierra, del poder del dinero y de los sueños rotos de la juventud que quiere huir de África, criticando el caos de la situación política contemporánea. Pero es ante todo un cine de poesía que trasciende cualquier frontera y en el que el tratamiento de la imagen prevalece sobre la narración.

<sup>6</sup> Entrevista con Djibril Diop Mambéty. Southern African Film Festival. *African Film & TV Magazine*, 1993.

<sup>7</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Djibril Diop Mambéty para Radio France International. *Grand écran*. Emisión: 12 de marzo, 1995.

«La motivación para hacer una película es siempre la imagen, y en mi caso se trata siempre de imágenes del lugar en el que naces, el lugar del que procedes. Yo nunca sueño con otro mundo, lejos del hogar... El lugar en el que yo nací es umbilical. Es como si hubiese nacido dentro de un sobre, en un lago de cuyas aguas nunca emergiese. Cada vez que hago una película, la creatividad sale de ese sobre original. Para mí, filmar es recordar»<sup>8</sup>.

La ciudad de Dakar se convierte en el plató primordial de Mambéty, para desnaturalizarla y desplegar su búsqueda subjetiva, insertando personajes grotescos, cómicos e inquietos que se mueven anclados entre la cultura tradicional oral y una modernidad sofisticada e innovadora. Cuando vemos las películas de Mambéty no podemos olvidarnos de que la cámara está ahí, desplazándose fluida y sensualmente del cuadro al fuera de campo, y que lo más importante es el hecho de filmar. En *Touki Bouki*, cada imagen se convierte en símbolo que aparece una y otra vez, y el relato se desestructura en un desarrollo circular que se repite en sus siguientes películas, *Hyènes* y *Le franc*. A medida que su cine ha ido madurando se aprecia un mayor gusto por la austeridad, pues Mambéty ha ido minimizando progresivamente los múltiples recursos que en sus inicios proliferaban para fabricar esa especie de inimitable hipnosis que sus películas producen.

*Le franc* y *La petite vendeuse de Soleil* son fábulas morales en las que Mambéty construye un sutil equilibrio entre los elementos realistas que las sostienen y una atmósfera de irrealidad, de cuento o de ensueño, que las aproxima al género musical. El uso que hace Mambéty de la música es constante en estas últimas películas, y muchas secuencias están enteramente organizadas en torno a motivos musicales o canciones, tanto actuadas en el plano como con una presencia no diegética. Mambéty trabaja escrupulosamente cada secuencia como si de una partitura se tratara, con constantes repeticiones de un «motivo» central, visual o sonoro, que articula la acción, y en torno al cual se desarrollan líneas armónicas diversas en un trabajo muy estilizado del tiempo narrativo.

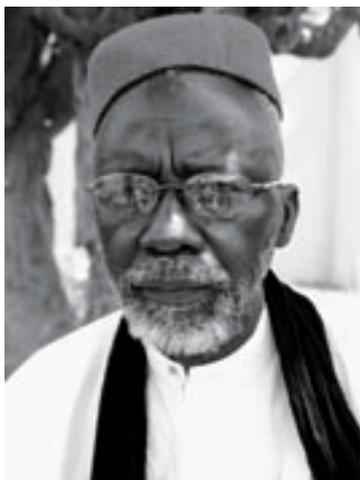
Los más pequeños gestos cotidianos adquieren en todas las películas de Mambéty resonancias épicas, películas que están minuciosamente trabajadas con un lirismo exacerbado y casi alucinatorio, además de verse teñidas constantemente de un humor muy personal que, junto a su estilización narrativa y el tratamiento musical de su material, acercan a Mambéty a los grandes prestidigitadores de lo onírico, como por ejemplo Fellini, pero con una singularidad irrepetible y profundamente senegalesa.

Siempre presente la necesidad de soñar, de inventar e imaginar, el de Mambéty es un cine fascinante alejado de cualquier convención o código establecido, un híbrido dominado por la libertad absoluta en la expresión y la diversidad total de géneros y estilos, de la *nouvelle vague* al realismo mágico, del surrealismo al modernismo, que se entremezclan entre los niveles simbólicos y narrativos. Un cine y una vida en la que los límites de la realidad y la ficción quedan completamente difusos: «Pero, ¿sabe?, de la vida al cine no hay más que un paso. Yo no sé de qué lado ha de darse ese paso»<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 130.

<sup>9</sup> Michel Amarger. Entrevista con Djibril Diop Mambéty. *Ecrans d'Afrique* n° 24, segundo semestre, 1998, p. 70.



## **Souleymane Cissé**

**Mali, 1940**

### Filmografía

*L'homme et les idoles* (El hombre y los ídolos), 10 min., documental, 1965.

*L'aspirant* (El aspirante), 20 min., documental, 1966.

*Sources d'inspiration* (Fuentes de inspiración), 7 min., documental, 1968.

*Dégal à Diallobé* (Dégal en Diallobé), 20 min., documental, 1970.

*Fête du Sanké* (Fiesta del Sanké), 15 min., documental, 1971.

*Cinq jours d'une vie* (Cinco días de una vida), 40 min., ficción, 1972.

*Dixième anniversaire de l'OUA* (Décimo aniversario de la OUA), 30 min., documental, 1973.

*Den Muso* (La jeune-fille, La muchacha), 90 min., ficción, 1974.

*Baara* (Le travail, El trabajo), 93 min., ficción, 1978.

*Chanteurs traditionnels des Isles Seychelles* (Cantores tradicionales de las Islas Seychelles), 15 min., documental, 1978.

*Finyé* (Le vent, El viento), 105 min., ficción, 1982.

*Yeelen* (La lumière, La luz), 106 min., ficción, 1987.

*Waati* (Le temps, El tiempo), 143 min., ficción, 1995.

*Minyé* (Dis moi qui tu es, Dime quién eres), 135 min., ficción, 2009.

«En África hoy, políticos que dicen ser hombres de cultura han vendido las salas de cine, sin tomar conciencia de que hay hombres y mujeres que han dado su vida para crear películas que su pueblo pudiera ver. Cuando estos políticos llegaron al poder, el cine se convirtió en su enemigo (...) No se preocupan por el pueblo. Pero no perderemos la esperanza: sabemos que África será un día como un cataclismo. Esa conmoción es inevitable: pasaremos por ello algún día»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Souleymane Cissé. «Le cinéma peut montrer la voie». *Africultures*, septiembre, 2005.

Nace el 24 de abril de 1940 en Bamako, capital de Malí. Educado en la estricta tradición musulmana por un padre que, como recompensa por sus buenas acciones, le da algunas monedas para ir al cine en compañía de sus hermanos. Perteneciente a la etnia sarakholé, Cissé se mudó con su familia a Dakar (Senegal), donde su padre, comerciante, había encontrado trabajo. El joven Souleymane sigue acudiendo con frecuencia al cine, idolatrando a Gary Cooper y empapándose de películas hindúes y dramas sociales que le conmueven hasta las lágrimas. Tras la independencia de Malí, en 1960, la familia Cissé regresa a Bamako y Souleymane se involucra en un cineclub local, donde organiza proyecciones para estudiantes. Si bien se alimenta de todo tipo de películas, es la proyección de un documental sobre la detención del militante independentista congolés Patrice Lumumba lo que despierta en él un fuerte deseo de dedicarse al cine:

«Esto pasó en la residencia de los jóvenes, en presencia de todos. Éramos muchos, hemos visto a Lumumba detenido, con las manos atadas a la espalda. Los militares lo empujaban hacia el camión, algunos lo empujaban a culatazos. Las imágenes han quedado en mi memoria. Debo decir que estaba tan impactado e impresionado que lloré, y tuve la convicción de que el cine tiene una importancia capital. Por eso decidí dedicarme a él»<sup>1</sup>.

En un primer momento se inicia en la proyección, obteniendo una beca de tres meses para estudiar el oficio de proyeccionista en Moscú. Posteriormente vuelve allí para estudiar cámara durante un año, y será en 1963 cuando regresa a Moscú para estudiar dirección cinematográfica en el VGIK (All-Union State Institute of Cinematography), el Instituto de Cine del Estado, donde permanece seis años. Allí descubre el realismo soviético, impresionado por aquellos films centrados en cuestiones sociales, aunque admite que su mayor influencia durante esos años proviene del neorrealismo italiano. Durante sus años de estudio en Moscú realiza, junto a otros compañeros africanos de la escuela, tres cortometrajes: *L'homme et les idoles* (El hombre y los ídolos), 1965, *Source d'inspiration* (Fuentes de inspiración), 1966, y *L'aspirant* (El aspirante), 1968, que ya son una clara muestra de la dirección artística y política que tomará su obra posterior.

Su siguiente realización, *Cinq jours d'une vie* (Cinco días de una vida), 1972, narra la historia de un joven de Bamako que abandona la escuela coránica y vagabundea sin rumbo ni futuro por las calles de la ciudad. Financiada por el propio Cissé, el primer film de ficción de este director está enteramente rodado en lengua bambara (una de las lenguas mayoritarias de Malí), para incidir de manera formalmente muy innovadora en un elemento sociológico fundamental de su país: la influencia y manipulación de las escuelas coránicas y sus regímenes de esclavitud y sometimiento. Se trata de un medimetraje con tintes etnológicos que explora los límites entre la ficción y el documental, haciendo un uso muy interesante del sonido postsincronizado y de los nuevos equipos ligeros de 16 mm. La investigación formal de Cissé en el tratamiento de las imágenes es muy poderosa, dándose una gran libertad en la multiplicación de las tomas ante un material «documental» de base pero absolutamente reconstruido, con ese *décalage* entre imagen y sonido tan fructífero en los trabajos primerizos de otros cineastas como Sembène y Mambéty.

Con su primer largometraje, *Den Muso* (La jeune-fille, La muchacha), 1974, realizado como el anterior en lengua bambara, pone los cimientos de un cine de crítica social a través de la historia de una joven violada por un hombre en paro. Esta película, que no pudo estrenarse hasta tres

<sup>1</sup> Rithy Pahn. Documental *Cine de nuestro tiempo: Souleymane Cissé*. 1991.

años después de su rodaje debido a problemas legales, recibió un premio en el Festival de los Tres Continentes de Nantes. *Den Muso* es la primera película en la que Cissé aborda el rol de la mujer en el continente africano, un tema con el que se siente profundamente comprometido:

«Es indispensable que existan otras ocupaciones para las mujeres. Va en ello la supervivencia de nuestro país. Deben tener una verdadera actividad junto a los hombres. Así lo exige nuestra época. Si estos cambios no se producen, no cambiará nada en nuestro país (...) Siempre hemos puesto a la mujer en un segundo plano con relación al hombre. No, la mujer no puede estar en un segundo plano»<sup>2</sup>.

En esta película el director se acerca al mundo de la mujer africana inserta en las nuevas relaciones de clase instauradas tras la descolonización. El conflicto modernidad-tradición, abordado de forma constante por los cineastas africanos, se ve aquí matizado por el aporte de una descripción de la «lucha de clases» entre la casta favorecida, depositaria de una «modernidad» sólo asequible con dinero y privilegios, y las castas desfavorecidas, necesariamente ancladas en formas de vida tradicionales. Con diversas rupturas en la continuidad de la narración, Cissé explora ya su deseo de desarrollar un estilo en el que el espectador debe jugar un rol activo para realizar sus propias conexiones en la narración. *Den Muso* es una película que, acorde a su estética (zooms constantes, dinamismo de montaje y movilidad de la cámara, gusto por los primerísimos planos y los cambios continuos de escala, rupturas conscientes en la narración lineal), se encuentra totalmente ligada a la época en que fue filmada, los años setenta.

El ritmo lento propio del cine africano de esos años no se percibe aquí tanto en la duración de los planos, que son muy dinámicos, sino en la demora con la que se aborda la descripción de personajes y situaciones, en la lentitud misma en que van ocurriendo los acontecimientos hasta la precipitación final de los mismos. A partir de *Den Muso*, estos elementos: dinamismo de la planificación, lentitud narrativa y dilación temporal de los acontecimientos, serán una constante en la filmografía de Cissé.

Con *Baara* (Le travail, El trabajo), 1978, Souleymane Cissé destaca al lado de Sembène Ousmane como un cineasta decidido a emplear el cine para denunciar los conflictos de clase en un África independizada. Cissé explora a través de esta película la emergencia de la concienciación social y la lucha de la clase trabajadora en África durante los años setenta frente a las nuevas élites postcoloniales, corruptas, autoritarias y codiciosas. Igualmente pone de manifiesto la naturaleza de las relaciones humanas en este nuevo orden social, en el que los trabajadores son brutalmente explotados por gente a la que lo único que le interesa es el poder y la posición social.

La película gustó por la sinceridad de su tono y la fuerza de su discurso, además de la sutileza con la que explora las posibilidades del lenguaje cinematográfico, con un montaje que dota de mucha rapidez a la narración e induce al espectador a reflexionar sobre lo que está ocurriendo frente a él. El trabajo de fotografía está muy cuidado, y las imágenes son de gran belleza, realizadas por una gran naturalidad y sinceridad que emana de la actuación de los personajes. *Baara* recibió el *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1979, siendo Cissé el único director que ha recibido este galardón por partida doble, y fue también la primera película africana que se emitió en *prime time* en el canal de televisión francés France 3.

---

<sup>2</sup>Ibid.

Su siguiente película, *Finyé* (Le vent, El viento), 1982, resultó ganadora del *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1983, del Tanit de Oro en las Jornadas Cinematográficas de Cartago y participó en la Sección Oficial del Festival de Cannes de 1982. Cuenta la historia de amor de dos adolescentes malienses de sectores sociales distintos, compañeros de estudio en la universidad, que pertenecen a una generación que no acepta el orden impuesto y pone en tela de juicio a la sociedad.

«Esta película es el resultado de una profunda reflexión sobre la necesidad de un cambio. No sólo un cambio de mentalidad, sino también de elección política. Una elección que ayude al pueblo y le otorgue felicidad. En un momento en la historia de Malí dominaron los militares, durante 23 años, y nadie creyó en la libertad y la democracia que finalmente llegaron. Y teníamos que hacernos cargo de las cosas, como creadores, para decir: “Cuidado, todo tiene un límite”. Por ello planteamos el problema del cambio y de la juventud en Malí. Y lo hicimos a través de *Finyé*, que ha sido vista en todo el mundo»<sup>3</sup>.

*Finyé* ilustra las revueltas estudiantiles que se llevaron a cabo en Malí durante los años ochenta para denunciar el abuso del poder militar, la corrupción y el perverso orden establecido, la poligamia y el papel de la mujer. En este contexto se ponen de manifiesto los problemas a los que debe enfrentarse una juventud falta de esperanzas en las nuevas ciudades independientes de África, juventud a la que no le queda más salida que luchar contra el sistema por sus ambiciones y sueños, incluso a costa de la muerte, o abandonarse a las drogas como forma de escapar de la realidad. *Finyé* muestra, con un gran realismo y una clara orientación social y política, la vida contemporánea de la sociedad maliense de los años ochenta, una sociedad que intenta conciliar los valores tradicionales con una modernidad poco conocida que se va colando en las diferentes esferas en forma de corrupción, codicia y poder. *Finyé*, el viento, viento del pasado, de la historia, viento del futuro, del cambio y la renovación.

*Yeelen* (La lumière, La luz), 1987, es la primera película de África subsahariana en ganar la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Marca la más innovadora contribución de Cissé para la renovación de la estética del cine africano, por su utilización de la simbología bambara para contar de forma distinta los problemas del continente. *Yeelen* supone una ruptura con el estilo naturalista y sociorrealista de las anteriores películas de Cissé, y del cine africano en general, orientándose hacia una práctica cinematográfica en la que la narración oral y la espiritualidad simbólica van a conformar el esqueleto de su obra posterior. El simbolismo y el misticismo son los elementos sobre los que se apoya la narración de esta alegoría, situada en el siglo XIII en un ambiente rural en Malí, para contar la rebelión de un hijo contra su tiránico padre.

Cissé se inscribe con esta película dentro la práctica cinematográfica calificada como «*return to the source*» o «retorno al origen»: los cineastas se orientan hacia una forma de vida antigua y rural, hacia una energía que emana de sus valores culturales, con el objetivo de confrontar los problemas del presente y las incertidumbres del futuro. Esta historia llena de simbolismos, aborda a través de los secretos del *komo* (saber destinado a asegurar, a través de la relación con los ancestros, el dominio de las fuerzas telúricas), el uso y la transmisión del conocimiento entre las generaciones africanas. La película explora en toda su extensión simbólica este saber, que los bambara se transmiten de generación en generación. Cissé condena la apropiación del poder y el conocimiento por parte de los mayores y la dificultad que la tradición otorga a dejar libre el camino a las nuevas generaciones.

<sup>3</sup> Entrevista con la autora. Mostra de Cinema Africà de Barcelona, septiembre, 1999.





Escena de la película *Baara*, 1978,  
del director Souleymane Cissé

*Yeelen* es cine en tanto técnica, capaz de hacer visibles los hechizos de los ancestros y los signos mágicos de su poder; y es cine en tanto mito, capaz de reconstruir el tiempo de la leyenda en otro tiempo que le es propio, puramente cinematográfico. Técnica y mito encuentran en *Yeelen* un punto de combustión común: la luz. La técnica de la luz que es el cine se ha hecho cargo de gestionar todos los mitos, y el cine de Cissé llega a la cumbre de sus posibilidades cuando se muestra capaz, como en esta película de enorme éxito, de alcanzar la maestría técnica en la recuperación del mito fundador de un pueblo.

Con *Waati* (Le temps, El tiempo), 1995, seleccionada en la Competición Oficial del Festival de Cannes, Souleymane Cissé se adentra en la historia de Sudáfrica. Utilizando la fuerza de los símbolos vuelve al pasado africano y a la magia de su cultura, para contar las vivencias de Nandi, joven sudafricana en busca de su persona y su libertad. Rodada durante tres etapas en cuatro países: Sudáfrica, Costa de Marfil, Namibia y Malí, *Waati* se convierte en una de las producciones más ambiciosas del cine africano. Cissé escribió el guión de la película en 1988, antes de que Mandela fuera liberado de la prisión en la que estuvo durante 26 años. En 1990 el director pasó siete meses en Sudáfrica para confrontar sus ideas con la realidad del país y definir la versión final del guión. A través del acceso a la educación, negada a los negros durante el *apartheid*, Nandi logra comprender África y aceptar el racismo como parte de su historia, logrando la fortaleza necesaria para retornar a su país y confrontarse con la nueva situación de Sudáfrica en plena conmoción.

*Waati*, que significa tiempo, el tiempo necesario, según su director, «para que los espíritus del perdón muestren la razón de todo esto», a través de su realismo y del lenguaje simbólico que Cissé vuelve a desplegar en la historia, se convierte en una nueva búsqueda de los valores humanos y profundos que habitan a las personas. Un viaje que nos lleva desde la brutalidad del *apartheid*, a la Costa de Marfil independiente y a la desolación de los desiertos, para retornar, como el orden cíclico del cosmos, al punto de partida, Sudáfrica, el último país africano en romper las cadenas de la sumisión. El ritmo del film se vuelve calmo y contemplativo, y la cámara se detiene a retratar la belleza y el poder de la naturaleza y el cosmos, tal como relata el crítico Olivier Seguret:

«El cineasta brujo siempre está ahí, al acecho, y viene frecuentemente a compartir sus dones: grandes planos de entomólogo sobre los animales del mundo, la resaca marina, la luz de un fuego, los detalles de un rostro humano. Vastas contemplaciones de ciudades, de desiertos y de océanos; surgimiento de una pareja bíblica nacida de la arcilla que baila desnuda en la maleza, acantilados tomados como si fueran “el lugar en el que comienza la tierra”. Poemas visuales y panteístas donde, sobre la materialidad de las cosas vistas, vienen a brillar las partículas de lo sagrado»<sup>4</sup>.

Desde *Waati*, aparte de algunos documentales, Souleymane Cissé no llevó a cabo más largometrajes, para dedicarse en profundidad a las actividades de la UCECAO (Union des Créateurs et Entrepreneurs du Cinéma et de l’Audiovisuel de l’Afrique de l’Ouest), creada en 1996 con el objetivo de conseguir un mejor dominio del mercado del cine y de las artes audiovisuales africanas. Tras 14 años dedicados a poner en marcha iniciativas a través de la UCECAO, Cissé volvió al Festival de Cannes en 2009 para presentar su nueva obra,

<sup>4</sup> Olivier Seguret. «L’Afrique à temps». *Libération*, 19 de mayo, 1995.

*Minyé* (Dis moi qui tu es, Dime quién eres), 2009. La película transcurre en la ciudad de Bamako, capital de Malí, en un ambiente urbano y burgués, para desarrollar la historia de una pareja que debe enfrentarse a una tradición profundamente anclada en la sociedad de Malí: la poligamia. Cissé quiere denunciar a la clase social burguesa que ha perdido sus referencias y que sólo busca, a través de la corrupción y el placer inmediato, una buena posición social.

### Singularidades de su cine

«En mi espíritu las cosas no están claras. Cuando me pongo a escribir, ninguna idea precisa me indica el camino. Me refugio en la soledad para poder reflexionar. En mi ensueño profundo poblado de imágenes se me aparecen las cosas que se mezclan y se cruzan. Lo mismo que las nubes en el cielo, que se disipan de pronto atravesadas por una intensa claridad, entonces las cosas se iluminan y toman forma. Los personajes aparecen y el diálogo se instaura entre nosotros, en el sueño. Después de este intercambio puedo ponerme a escribir en las páginas blancas. Es el principio del relato, siempre inspirado por la vida misma y por lo que me rodea»<sup>5</sup>.

Souleymane Cissé pertenece a la primera generación de cineastas que comienzan a realizar películas en los agitados años de las independencias africanas, convencidos del rol didáctico que la imagen puede ejercer sobre las poblaciones analfabetas y con una profunda concienciación política. Su compromiso fundamental a través del cine queda claramente reflejado en el documental que Rithy Pahn realizó sobre su obra y su persona:

«Los que han venido a hacer películas sobre nosotros no han filmado nunca a la gente de aquí como a seres humanos (...) Vinieron para enseñarnos a su público como animales (...) Sabido es que la cámara puede filmar una imagen que valore al hombre. La cámara no elige, es una cuestión de orientación, es una cuestión de punto de vista. La primera tarea de los cineastas africanos es afirmar que las gentes de aquí son seres humanos, y dar a conocer ciertos valores nuestros que son universales y que podrían beneficiar a los demás. La generación que nos siga tratará otros aspectos del cine. Nuestro deber es hacer comprender que otros autores han mentido con sus imágenes. Nunca creyeron que los africanos tomarían un día la palabra»<sup>6</sup>.

Sus primeras películas, *Den Muso*, *Baara* y *Finyé*, giran en torno a la vida urbana, que es el ambiente en el que el director ha vivido más tiempo, y exploran profundamente las cuestiones sociopolíticas de la sociedad de su tiempo. Es al final de *Finyé* que otro elemento, el mágico-simbólico de la cultura bambara, empieza a tomar el papel protagonista de su cine, que se desplaza hacia el ambiente rural y hacia la memoria ancestral.

«A lo largo de la vida ocurren ciertos cambios o transformaciones que nos obligan a volver a plantearnos nuestra forma de hacer las cosas, nuestras metas para acercarnos a lo que queremos de una manera distinta con el fin de conseguir, si bien no un nuevo sentido, una nueva síntesis (...) Después de haber rodado *Finyé* y *Baara*, me etiquetaron como un director de cine político y algunos dicen que mis películas son demasiado didácticas. Pero un artista debería tener la libertad de experimentar con el tema, el contenido y la estrategia narrativa»<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Rithy Pahn. Documental *Cine de nuestro tiempo: Souleymane Cissé*. 1991.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 21.

A partir de *Yeelen*, Cissé orienta su mirada hacia los valores singulares de su sociedad, hacia el universo simbólico de los ancestros y el poder divino de los elementos. Profundamente enraizado en la realidad africana, en los problemas y aspiraciones de sus pueblos, Cissé considera que la aceptación de los valores más arcaicos de la cultura africana es la manera en que las sociedades puedan mantenerse alejadas de la alienación. La magia y los poderes sobrenaturales que portan sus personajes, la emoción con la que dota a los paisajes naturales o el reflejo del orden cíclico del mundo, son elementos que se repiten y dejan patente su creencia en unos valores auténticos y particulares que pueden traspasar las fronteras del continente y las diferencias entre las personas, convirtiendo el cine en una experiencia universal:

«Cada pueblo tiene el derecho a representar su cultura, sus emociones y sus angustias gracias al cine. Y a través de él llega a ser universal. El cine es lo que es, no hay colores de la piel. La cámara no siente el desprecio ni la diferencia, somos nosotros quienes necesitamos esa diferencia. África necesita también dar a los demás lo que le es propio»<sup>8</sup>.

Este deseo de explorar la especificidad de lo africano lo va alejando del cine político y sociorrealista para adentrarse en formas narrativas cargadas de simbolismos. El fuego es un elemento siempre presente en sus trabajos. En *Den Muso*, la película termina cuando la protagonista, Ténin, prende fuego a la casa donde ha encontrado con otra mujer al hombre que la ha dejado embarazada. *Baara* comienza con la imagen distorsionada de dos hombres a los que no se distingue claramente, avanzando hacia la cámara en medio de un paisaje abrasador. En *Yeelen*, el fuego es resultado de los poderes sobrenaturales del *komo*, fuerza destructora y aniquiladora.

«Los bambaras dicen que para llegar a ser completo, el hombre debe enfrentarse durante días con una prueba que se llama *goni*. Es una etapa que hay que pasar para llegar a ser completo. El fuego nace de un choque, y en la vida es indispensable este choque para clarificar ciertas situaciones. El fuego purifica. Cuando se ha pasado sin daño la prueba del fuego, ya no se puede tener miedo. En este momento, el fuego está en nuestra casa. Después de la prueba del fuego vendrá la felicidad»<sup>9</sup>.

También el agua es dotada de un profundo simbolismo. En *Yeelen*, la madre de Nianankoro invoca a los buenos espíritus del agua para proteger a su hijo de la furia de su padre. El comienzo de la película *Waati* muestra la grandiosidad y majestuosidad de un mar infinito, una playa reservada a los blancos en la que se lleva a cabo el brutal asesinato de la familia de Nandi. En *Finyé*, el agua opera como elemento de repetición, a través de las ensoñaciones del protagonista masculino, que se imagina con su amada junto a un río ofreciéndose un recipiente con agua uno a otro en una imagen de pureza y felicidad.

Otro aspecto fundamental en el cine de Cissé está referido al conflicto generacional, al enfrentamiento entre los mayores, que representan la autoridad, y los jóvenes obligados por la tradición a respetarlos y no contradecirlos. El respeto en África está muy asociado a la edad y Cissé cuestiona este aspecto de la tradición. En sus películas, los protagonistas jóvenes entran en conflicto con las creencias de sus antecesores, y Cissé critica duramente este abuso del poder, que recae siempre en una figura masculina, bien sea un padre déspota y autoritario

---

<sup>8</sup> Rithy Pahn. Documental *Cine de nuestro tiempo: Souleymane Cissé*. 1991.

<sup>9</sup> *Ibid.*



Escena de la película *Finyé*, 1982,  
del director Souleymane Cissé

u otro hombre situado generalmente en la élite en el poder. En *Cinq jours d'une vie*, el joven N'Tji debe enfrentarse a la tradición musulmana y al poder que la representa, el maestro de la escuela coránica. En *Den Muso*, Ténin es rechazada por su familia, al no cumplir con la estricta ley de la tradición, empujándola al suicidio como única alternativa. En *Yeelen*, Niankoro debe enfrentarse a su padre por haberle robado los secretos del *komo*. Pero si hay un elemento común a todas las películas de Cissé, éste reside en su necesidad de luchar contra las injusticias sociales para poner de relieve los auténticos valores humanos, el *damú* de los seres y las cosas:

«En la vida, los bambaras llaman *damú* a la impresión positiva que surge de la vista de un ser o de una cosa y que queda mucho tiempo en el corazón y en el espíritu (...) ¿Qué es el *damú* del hombre? Cuando ves vivir al ser humano, observas todo lo que es, todo lo que le rodea. Si quieres expresar todo eso puedes descubrir aspectos inesperados, aspectos que pueden extrañarte y que pueden extrañarte a él mismo. Cuando miras al ser humano, cuando sabes comprenderlo, debes mostrarlo con su *damú*. Hay seres malos en cualquier circunstancia, pero no hay que rechazarlo, hay que intentar comprenderlos, ayudarles en lo posible y enseñarles su *damú*»<sup>10</sup>.

Souleymane Cissé se ha mostrado a lo largo del tiempo como un cineasta que asimila muy bien el estilo de la época en que rueda cada nueva película, ejemplificando como ningún otro las contradicciones de la «asimilación cultural» y de los cambios generacionales. Esta complejidad le lleva a transitar por los diversos estilos cinematográficos que marcan las épocas, convirtiéndose en testigo de los cambios (sociales y de lenguaje) de la sociedad maliense y de sus diatribas en torno a los problemas de «asimilación» de las nuevas complejidades culturales así como del legado de sus ancestros. Pero Cissé continúa haciendo real el milagro del cine con una obra que da muestra de su enorme talento y su particular sensibilidad hacia el mundo. A través de la magia, la naturaleza, el enfrentamiento y la violencia, el poder del conocimiento y la resistencia, Souleymane Cissé despliega su *damú*, que queda instalado, a través de sus películas, en nuestro corazón y nuestra memoria:

«Una película debe ser accesible a la comprensión de los que la vean. Las imágenes deben estar hechas de tal manera que se queden en la memoria y el corazón el mayor tiempo posible. Las imágenes deben estar hechas para que revivan en los ojos, para que revivan en el corazón y en el espíritu. Ése es un tema importante. Así debería ser el lenguaje de la imagen»<sup>11</sup>.

### Entrevista<sup>12</sup>

*Usted creó la UCECAO en 1997. ¿Qué objetivos se han logrado y cuáles son sus principales aspiraciones?*

A la organización que creamos en 1996, digamos 1997, le siguió una crisis profunda del cine africano. Intentamos advertir al poder político de la importancia que tenía el cine en el desarrollo de nuestros países. Así que creamos esta organización a nivel de los profesionales del medio, no sólo de los realizadores, sino también de productores, distribuidores, incluso empresarios, con el fin de atraerlos para que inviertan en el cine, e intentar así crear una industria. Esta política se puso en marcha hace ya 12 años pero todavía nos encontramos en un

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

sistema complicado porque nuestro continente está en un gueto del que es muy difícil hacerlo salir. Haría falta una nueva generación para hacer estallar ese gueto e intentar salir de ese agujero. Con ese agujero me refiero a que en el continente americano, en Sudamérica, los jóvenes han comenzado ahora a «arrancar» las películas a pesar de que empezaron hace más de 40 años. La industria se instala con la ayuda de otras industrias que han mostrado interés por ese continente y que están haciendo cosas maravillosas. Siempre hemos deseado, mis socios y yo, conseguir lo mismo en el continente africano, pero tengo la impresión de que África no interesa a nadie. Es hora de que los africanos se hagan cargo ellos mismos y creen esa energía que permita al cine estar en todas partes y ser una industria.

*¿Cuáles son los principales problemas de la falta de industria?*

El verdadero problema es que no hay estructura cinematográfica, no hay base sobre la que podamos permitirnos producir películas como se hace en los países desarrollados. Observando a Europa, el caso francés, por ejemplo, es excepcional: tienen un Centro Nacional de Cinematografía que obtiene el dinero del Estado y lo distribuye entre los profesionales de la industria cinematográfica. Hemos intentado hablar de ello en todas las instancias pero nunca ha sido posible aquí, en el África negra. En estos momentos, en África del norte, Marruecos ha empezado a hacer lo mismo y vemos cómo cada año produce más de 10-15 películas. Y cada país podría hacerlo: Burkina puede hacerlo, en Malí se puede hacer, en Guinea podemos hacerlo. Pero no comprendemos por qué los poderes políticos no quieren escuchar este problema.

*Pertenece usted a una generación de africanos que ha sentido la euforia de la independencia y que ha crecido viendo cómo los gobiernos no eran efectivos. ¿Ha influido ese aspecto de la realidad africana en su filmografía?*

Para mí cada película es un paso adelante, cada película que hago, que produzco, es un gran paso porque siento que hago avanzar mis ideas con un enfoque que los demás comprenderán. A lo mejor no me entenderán cuando yo ya no esté aquí pero hoy siento una satisfacción moral. Aunque a lo largo de 40 años no haya hecho más que seis películas, pienso que esas seis películas pueden representarme, pueden representar la idea que me he hecho de la independencia. Algunos no creen en ello pero es verdad. No ha llegado aún el tiempo en que los que no creen –incluso si son mestizos– se decidan por tomar una posición correcta; ese tiempo llegará. En ese momento, las cosas se aclararán y todo avanzará.

*En todas sus películas hay confrontación y violencia. En Baara y Finyè, entre las fuerzas sociales; en Yeelen, entre padres e hijos; en Waati, en relación con el racismo. ¿Es una manera para usted de mirar la vida, el cine?*

No, no es una manera de mirar; es lo que vivimos. Lo que usted ha visto en mis películas es ficción, es cierto, pero está sacado de verdaderos problemas de la realidad. Esta violencia está delante de todas las puertas africanas. Es por eso por lo que intentamos prevenir, para evitar esa violencia. La vemos todos los días en todos los niveles. Simplemente porque hay incompreensión y falta de comunicación, lo que trae siempre violencia.

*En Den Muso aborda el problema del rol de la mujer en la sociedad africana. ¿De qué manera le concierne esa temática?*

Cada película presenta un periodo de la evolución de nuestra sociedad. *Den Muso* se escribió en un momento en que verdaderamente había un abandono de las niñas, inocentes,

que sin recibir ninguna educación de la sociedad se encuentran confrontadas a los verdaderos problemas. La solución estaba en manos de los padres, pero desgraciadamente éstos no lo comprendieron y acabó en catástrofe.

*Y Baara, ¿por qué quiso hablar de la clase trabajadora?*

Queríamos hablar de una clase obrera que estaba naciendo. Se hizo en el 76-77 y hoy estamos inmersos en ese mismo fenómeno problemático que se plantea ahora en África. Quise, simplemente, proyectarme en el futuro para intentar ver cómo las cosas pueden mejorar. Desgraciadamente ése no es el caso, así que son películas que siguen vigentes.

*¿Y el final tan dramático?*

No había elección porque cuando los burgueses sienten sus intereses amenazados siempre hay confrontación. Hemos visto esos mismos enfrentamientos hace una semana en Guadalupe... Lo que se contaba en *Baara* puede referirse a cualquier país del planeta.

*Pero también hay siempre gente que resiste.*

Si la gente no resiste el planeta corre el riesgo de desaparecer. De hecho menos mal que están allí, incluso si no les conocemos ni oímos.

*En Finyé trata la problemática de la represión de los estudiantes por parte del régimen militar.*

Creo que la evolución de una sociedad pasa por etapas. En África, el tiempo de organizarse pasa por diferentes manos antagonistas, entre ellas el Ejército, que es la capa más organizada, la más estructurada y la más disciplinada. Así que tiene más posibilidades de adquirir el poder y permanecer en él. Pero lo que olvidan es que cuando los intereses de las clases bajas están estancados, tarde o temprano la situación acaba por estallar. Puede durar 20, 30, 40 años, pero estalla. Eso es *Finyè*.

*Se muestra usted siempre muy próximo a los jóvenes en sus películas.*

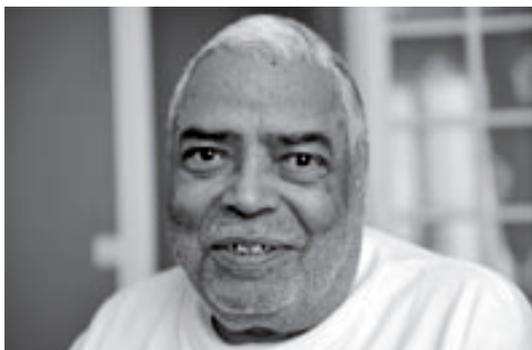
Sí, porque la juventud está abandonada, dejada a su suerte. No tienen otras salidas más que prostituirse y abandonarse a la droga. Finalmente, es el futuro de todo un continente el que se va.

*En Yeelen aborda las prácticas de iniciación de la cultura komo. ¿Cómo se introdujo en esa cultura? Imagino que llevó mucho tiempo.*

Yo hago cada película con una convicción profunda. Así que *Yeelen* requirió investigaciones en todos los planos. No puedo quejarme del resultado de esta película. Va en la dirección que yo quiero. Lo único que puedo lamentar son los medios estructurales de producción ausentes, que me impidieron expresarme realmente como debía hacerlo. Aún así creo que es una película que va a marcar una época.

*Hablemos de Waati.*

Es una película muy política y, para mí, ha sido censurada. El tiempo ayudará a esta película, como su título indica. Dentro de 10 años esta película volverá a estar vigente. Hay gente que no soporta cuando los africanos hablan de los problemas que han vivido, parece que no tienen derecho a hacerlo, que lo tienen que hacer otros en nuestro lugar. Allí está el problema de *Waati*. Pero saldrá adelante porque cantidad de películas están ocupando el lugar que les corresponde. La gente tomará conciencia y esta película volverá a la superficie.



**Med Hondo**  
**Mauritania, 1936**

Filmografía

*Ballade aux sources* (Paseo a las fuentes), 30 min., documental, 1967.

*Roi de Corde: Partout peut-être ou nulle part* (Rey de Cuerda, en todas partes quizá o en ninguna), 30 min., ficción, 1969.

*Soleil Ô* (Sol O), 102 min., ficción, 1970.

*Les bicots-nègres, vos voisins* (Los moros-negros, vuestros vecinos), 100 min., ficción, 1974.

*Nous aurons toute la mort pour dormir* (Tendremos toda la muerte para dormir), 120 min., documental, 1976.

*Polisario, un peuple en armes* (Polisario, un pueblo en armas), 90 min., documental, 1978.

*West Indies ou les nègres marrons de la liberté* (Las Antillas o los cimarrones de la libertad), 120 min., ficción, 1979.

*Sarraounia*, 120 min., ficción, 1986.

*Lumière noire* (Luz negra), 100 min., ficción, 1994.

*Watani, un monde sans mal* (Watani, un mundo sin maldad), 80 min., ficción, 1998.

*Fatima, l'algérienne de Dakar* (Fátima, la argelina de Dakar), 90 min., ficción, 2002.

«Los cineastas hemos fracasado, en la medida en que hemos soñado tras las independencias –hemos luchado para eso– con instaurar infraestructuras para que los africanos pudieran hacer su cine. Hemos fracasado, no hemos ganado: hoy no hay estructuras ni hay nada. Lo que significa que esas jóvenes generaciones que llegan con sus cámaras, ¿qué encuentran? Nada. No les hemos dejado nada. Y a mí me parece que somos responsables. Cuando inicias una batalla, si fracasas, fracasas. El otro era más fuerte. Todo es cuestión de fuerza y hemos fracasado»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Joëlle Matos / Karine Pelgrims. Entrevista con Med Hondo bajo la supervisión de la autora. París, octubre, 2009.

Abid Mohamed Medoun Hondo, conocido como Med Hondo, nace en 1936 en la región Atar de Mauritania. De padre senegalés y madre mauritana, Hondo es descendiente de antepasados esclavos provenientes de Sudán que se establecieron como cultivadores en Mauritania. En este país, uno de los grupos étnicos más numerosos son los moors, arabo-bereberes que a su vez se dividen en bidan o blancos y harattin, de tez más negra, considerados inferiores por ser esclavos liberados o descendientes de esclavos. Med Hondo recuerda la profunda impresión que le causaba ver a su abuelo, esclavo en un país tremendamente reticente a abolir esta práctica incluso en la actualidad, tener que obedecer las órdenes de sus amos también negros. Hondo descubre ya en su infancia la existencia de la opresión, la injusticia y las desigualdades, y empieza a desarrollarse en él un fuerte sentimiento de oposición hacia las mismas, que deja patente en cada una de sus películas.

«En toda África hoy, particularmente en Mauritania, la esclavitud existe. Se habla de secuelas de la esclavitud, como si se tratara del pasado. No es verdad, la mayor parte del pueblo mauritano son esclavos e hijos de esclavos. Y la sociedad mauritana, mientras no se deshaga de esa herida abierta, no podrá construir un Estado, no podrá construir una democracia, no podrá crear un mínimo de justicia. Y siento decir que los poderes europeos cierran los ojos, no dicen mucho sobre el tema porque les interesa que los dirigentes estén tranquilos para proteger sus intereses»<sup>1</sup>.

En 1954 se traslada a Rabat (Marruecos), para formarse como cocinero en la escuela de un hotel. Después de su graduación, en 1959, marcha a Francia convencido de poder encontrar un buen trabajo como *chef* de cocina. Su desilusión es enorme al darse cuenta de lo mal recibidos que son los árabes norteafricanos y los africanos negros, y que ni el título ni la experiencia que posee pueden asegurarle un trabajo digno, siendo relegado a la parte de atrás de las cocinas y con un sueldo por debajo del de los blancos:

«Como trabajador manual, comencé como cocinero, camarero, y soy ahora lo que llaman un intelectual. Así que he conocido todas las estratificaciones en este país y, en cada experiencia social, en cada contacto con los otros, era evidente que la manera de verme, de hablarme, de considerarme o de desconsiderarme, empezaba por un malentendido muy profundo, un desconocimiento absoluto del otro, es decir, de mí y de mis semejantes. Y esta sencilla constatación me llevó personalmente a comprender por qué. Por qué el desprecio, por qué el racismo, por qué la explotación, por qué todo eso. Y poco a poco, me parece aún evidente que es necesario que participemos, y que yo participe en esa enorme educación social, la educación de las masas que se hace por medio de las imágenes, para que yo y mis semejantes estemos presentes»<sup>2</sup>.

Pasa un tiempo como trabajador portuario y recolector de frutas y en 1962 se traslada a París, donde trabaja como camarero. Al mismo tiempo comienza a tomar clases de interpretación con una conocida actriz francesa, Françoise Rosay, pero también su experiencia como actor fue frustrante, al sentirse alienado con los papeles que le pedían interpretar por su condición de persona de raza negra.

«Estudiaba a los clásicos: Shakespeare, Molière, Racine, etc. Al cabo de un cierto tiempo, pude comprobar, yendo a ver películas u obras de teatro, que en el reparto de papeles los africanos eran

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Jacqueline Sorel. Entrevista con Med Hondo para Radio France International. *Mille soleils*. Emisión: 11 de marzo, 1980.

los grandes ausentes, ignorados, excluidos del juego (...) Me di entonces brutalmente cuenta de que las clases de arte dramático no me servían para nada. Todas mis ilusiones se esfumaron y me sentí ajeno a todo lo que me rodeaba»<sup>3</sup>.

Este encuentro con el racismo latente en el medio teatral le lleva en 1966 a fundar su propia compañía, Shango, con compañeros africanos y antillanos. Dispuestos a llevar a escena obras de autores africanos o afroamericanos, pronto se dan cuenta del poco interés de la audiencia francesa por obras de o sobre negros. Sin embargo, logra poco a poco ir haciéndose un hueco en el medio cinematográfico a través de sus actuaciones en películas como *Sobra un hombre* (Costa Gavras), 1967, *Paseo por el amor y la muerte* (John Huston), 1969, o *Tante Zita* (Roberto Enrico), 1968. En los rodajes, Hondo comienza a sentirse fascinado por la cámara y empieza a trabajar como asistente de dirección, al tiempo que se convierte en un gran cinéfilo y asiste al cine cada vez que el tiempo libre se lo permite.

«Aprendí mi oficio pasando por el teatro (...) En aquella época, no había vídeo, no había nada para salvaguardar la memoria. En el cine, se puede pasear con las bobinas bajo el brazo e ir a proyectarlas en la plaza de un pueblo. Así que comencé por decidir que iba a hacer cine. Fui a ver películas para aprender, veía una media de ocho películas por semana y me divertía haciendo la crítica de esas películas. Soy actor y estaba a menudo detrás de la cámara. Me hacía amigo de los técnicos y robaba mucho saber. Fui asistente en varias películas, me ayudó a educarme cinematográficamente mirando a los demás»<sup>4</sup>.

Sus primeros trabajos cinematográficos son dos cortometrajes titulados *Ballade aux sources* (Paseo a las fuentes), 1967, y *Roi de Corde: Partout peut-être ou nulle part* (Rey de Cuerda: en todas partes quizá o en ninguna), 1969, de 25 y 30 minutos respectivamente. Con su primer largometraje, *Soleil Ô* (Sol O), cuyo guión comenzó a escribir en 1965 y terminó en 1970, tras un año de rodaje realizado de forma intermitente, Med Hondo comienza a hacerse un lugar en el panorama cinematográfico. Esta película traza el retrato de un inmigrante negro que llega a París, «al país de sus ancestros los galos» (tal como se enseña en las escuelas del África francófona), y tiene que hacer frente al rechazo y la humillación que sufre por ser negro. La película fue seleccionada para participar en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes de 1970, y ganó el Leopardo de Oro en el Festival de Locarno del mismo año y el Premio de la Crítica Internacional en el Fespaco de 1971.

Con *Les bicots-nègres, vos voisins* (Los moros negros, vuestros vecinos), 1974, vuelve a adentrarse en la vida de los trabajadores negros y árabes en Francia. La película muestra que el «subdesarrollo» también se encuentra en los *banlieues* de las ciudades francesas, el «territorio prohibido» donde se aglutinan los inmigrantes, y con ella queda afirmado que Hondo es uno de los cineastas africanos más políticamente comprometidos. Ganadora del Tanit de Oro en las Jornadas Cinematográficas de Cartago, así como del Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Toulon, en esta obra Hondo pone de relieve la manera en que el neocolonialismo francés explota a la mano de obra inmigrante y al mismo tiempo ejerce un fuerte imperialismo cultural en sus conciencias. Por otro lado denuncia la forma en que Francia ejerció el dominio económico en sus colonias, poniendo africanos de su confianza en puestos de responsabilidad para servir a sus propios intereses y creando la nueva élite africana post-

<sup>3</sup> Ibrahima Signaté. *Med Hondo, un cinéaste rebelle*. París, Présence africaine, 1994, p. 18.

<sup>4</sup> Joëlle Matos / Karine Pelgrims. Entrevista con Med Hondo bajo la supervisión de la autora. París, octubre, 2009.

colonial, a la que critica duramente. Éste fue el motivo por el que varios gobiernos africanos se opusieron a que la película fuera vista, y al igual que ocurrió con *Soleil Ô*, apenas se ha proyectado en África subsahariana.

Posteriormente realiza dos documentales sobre el Polisario, *Nous aurons tout la mort pour dormir* (Tendremos toda la muerte para dormir), 1976, y *Polisario, un peuple en armes* (Polisario, un pueblo en armas), 1978. Hondo vivió varios meses con los saharauis y junto a ellos sufrió bombardeos y el éxodo de la gente de un campo de refugiados a otro en su intento de liberarse de los ejércitos marroquíes y mauritanos ocupadores. Al ilustrar la realidad social de este pueblo, ambos documentales muestran, con un tono lírico, un ritmo pausado y la belleza del desierto de fondo, la dura cotidianidad a la que se ven sometidos los saharauis, un pueblo ocupado.

El siguiente año lleva a cabo *West Indies ou les nègres marrons de la liberté* (Las Antillas o los cimarrones de la libertad), musical épico que ilustra la historia de las Antillas francesas. Basada en la obra *Les nègriers*, del martiniqués Daniel Boukman, el título se refiere a la manera en que Cristóbal Colón denominó a las islas del Caribe al descubrirlas (las Indias Occidentales), al mismo tiempo que hace un paralelismo con *West Side Story*. Con un presupuesto bastante superior al de las películas africanas de la época, una estética escénica fuertemente teatral y utilizando la lengua creol como elemento esencial, cuenta la historia del pueblo de las Antillas desde el siglo XVII a nuestros días.

El propósito de la película es mostrar que la trata negrera jugó un papel determinante en la constitución y desarrollo de las naciones industriales de la época, ya que los comerciantes de esclavos tenían asegurados beneficios de un 300% al llenar sus barcos de personas-mercancía. Por otro lado, Med Hondo analiza la manera en que la trata de esclavos vació el continente africano de su fuerza productiva. De esta forma habla también de la libertad y la democracia, de las personas que se adhirieron a la barbarie y de las que optaron por la dignidad humana. La acción se lleva a cabo en una carabela negrera y se cuenta a través de los cantos y los bailes, evocando al mismo tiempo el pasado imperialista francés en África y las Antillas, y el presente, esa otra «trata» negrera que obliga a miles de inmigrantes a realizar el viaje a Europa para escapar de la miseria.

En 1981 Med Hondo contribuye a crear el CAC (Comité Africain de Cinéastes), organización encargada de promover y distribuir películas africanas a escala internacional, y en 1985, junto a otros directores de la primera generación de cineastas africanos (Ousmane Sembéne, Ola Balogun, Paulin Soumanou Vieyra y Timité Bassori) crea la WAFCO (West African Film Corporation), con el fin de hacer progresar todos los aspectos del cine africano, facilitando la producción y comercialización de películas.

En 1986 realiza la película con la que gana el *Étalon de Yennenga* en el Fespaco, *Sarraouina* (1986), sobre la reina del mismo nombre que reinaba sobre los aznas y simbolizó en el siglo XIX la resistencia de los pueblos de Níger contra la invasión colonial francesa. Extraordinario ejercicio cinematográfico de reconstrucción histórica y de resistencia africana, la película muestra la empresa colonial de rapiña y destrucción del ejército francés en abierta rivalidad conquistadora con ingleses y holandeses. Y lo muestra en toda su crudeza implacable, aunque sin ceder a ningún tipo de sentimentalismo.

*Sarraouina* mantiene una tensión exorbitante, no tanto por la buena asimilación de los recursos del cine hegemónico, sino más bien por la honestidad desgarrada en sus planteamien-

SOLEIL O

MAURITANIE 1969/1970



Réalisateur	Med Hondo
Auteur	Med Hondo
Scénario	Med Hondo
Son	Alain Contreau
Image	François Catonne
Musique	Georges Anderson et Black échos
Montage	Michèle Masnier, Clément Menuet
Interprètes	Robert Liensoi, Théo Legitimus, Gabriel Glissand, Bernard Fresson, Pierre Santini
Durée du film	1 h 38 – Noir et Blanc – 35 mm
Production	Les Films Soleil O

Vie et itinéraire d'un africain dans la douce France !

Un film débordant de vitalité, de brio, d'invention, un bouillonnement d'images, difficilement oubliables. Un réquisitoire contre le racisme et l'exploitation des africains, un cri de colère, et d'angoisse, ce film brise les cadres conventionnels du cinéma classique, sans agressivité ni manichéisme, avec un humour fracassant et une ironie tonique, servis par une équipe de comédiens des plus convaincants.

Dossier promocional de la película *Soleil O*, 1970,  
del director Med Hondo

Fotografía cedida por Med Hondo

NOUS AURONS TOUTE LA MORT POUR DORMIR

MAURITANIE 1976



Réalisateur	Med Hondo
Auteur	Med Hondo
Scénario	Med Hondo
Image	Jean Mornagry
Son	Jacqueline Meppiel
Montage	Hamid Djellouli, Yousef Tobni, Med Hondo
Interprètes	Le peuple Saharoui
Animation	Jean Rubak
Dessin	J.-B. Mondino
Durée du film	2 h – Couleur – 35 mm
Production	Soleil Ô

A la fin de 1974, le gouvernement espagnol a proclamé au monde sa volonté de décoloniser à son tour le Sahara et de remettre ce territoire entre les mains de ses propres habitants.

Mais voilà que subitement, d'autres pays voisins revendiquent le Sahara. D'abord le Maroc, puis dans un second temps, la Mauritanie.

L'Espagne, quant à elle, a tout simplement accepté le fait accompli et signé un accord, non pas avec les intéressés, c'est-à-dire les Sahraouis, mais avec le Maroc et la Mauritanie.

C'est un exemple sans précédent dans l'histoire de la décolonisation. Cet accord tripartite, signé à Madrid, n'allait pas en lui-même apporter la solution finale souhaitée, puisque les Sahraouis n'ont pas accepté d'être partagés et pour cela ont pris les armes pour se libérer à la fois de l'Espagne, dont les intérêts restent protégés, du Maroc et de la Mauritanie.

Pour légitimer ce partage, ces trois états ont fait appel à la cour internationale de La Haye, qui les

Dossier promocional de la película  
*Nous aurons tout la mort pour dormir*, 1976,  
 del director Med Hondo  
 Fotografía cedida por Med Hondo

tos de personajes y situaciones, y a base de recursos formales híbridos (africanos y europeos, como los personajes que aborda) y rupturas narrativas acordes con la incomprensible locura que nos muestra. El tratamiento de los personajes es extraordinario, muy especialmente el de los oficiales franceses, que arrastran en su delirio a pueblos africanos a practicar el genocidio sobre otros pueblos negros. La película no puede verse solamente como un relato de una heroína astuta y valiente, sino que se trata de un cautivador estudio de la revolución contra la esclavitud y la lucha por la paz y la libertad. *Sarraouina* es una gran epopeya sobre una masacre indiscriminada y sobre la capacidad de resistencia en la lucha que aglutina diferencias religiosas y étnicas ante la barbarie innumerable de la empresa colonial europea.

*Lumière noire* (Luz negra), 1994, es un *thriller* policial cuya intriga conjuga la temática de la inmigración con el retrato de los nacionalistas franceses, confrontando las injusticias sociales a la corrupción de la policía. En *Watani, un monde sans mal* (Watani, un mundo sin maldad), 1998, ataca nuevamente el racismo y el fascismo al que se somete a los negros en Francia. Grabada en vídeo y pasada a cine posteriormente, en blanco y negro y color, con dibujos y animaciones, documenta el odio por los extranjeros en la Europa de fin de milenio. Realizando un paralelismo entre dos vidas diametralmente opuestas que se enfrentan a situaciones dramáticas, Hondo pone de manifiesto las dos caras de una misma sociedad en la que los individuos, sean supuestamente burgueses o proletarios, son manipulados y expulsados del orden social.

Su última película hasta la fecha, *Fatima, l'algerienne de Dakar* (Fátima, la argelina de Dakar), 2002, aborda la guerra de liberación en Argelia. Med Hondo alterna su trabajo como director con el doblaje de películas, siendo la voz francesa de Eddie Murphy y habiendo doblado a Sydney Poitiers, Danny Glover y Morgan Freeman, además de personajes de películas de animación como el Rey León, Nemo o Shreck.

Es por su incapacidad para aceptar las injusticias del mundo y su necesidad de denunciar las perversiones de la sociedad llamando a la acción, que Med Hondo se ha ganado la categoría de «radical». Podríamos afirmar (lo cual resulta sin duda radical hoy en día), que Hondo lucha por la construcción de un mundo más justo.

### Singularidades de su cine

Las obras de Med Hondo son experimentales y duras, impulsadas por la urgencia social de la denuncia, y aunque considera «que el cine no hace la revolución ni transforma la sociedad, sí juega un papel muy importante en la concienciación de la gente»<sup>5</sup>. Su exilio en Francia y la constatación del racismo en ese país han sido determinantes en su futuro como cineasta, y a pesar de las enormes dificultades con las que se enfrenta en cada una de sus películas a nivel de producción, distribución y exhibición, contar sus historias es una necesidad vital para él, por todos aquellos que no tienen voz, convencido del rol didáctico y educacional del séptimo arte para el desarrollo de «otra» África:

«Hago películas para mostrar a la gente los problemas con los que se enfrentan a diario. También decidí hacer películas para introducir caras negras en las pantallas blancas francesas, que nos han

---

<sup>5</sup> Michel Amarger. Entrevista con Med Hondo. «Med Hondo, l'allumeur des rêves en éveil». *Ecrans d'afrique* n° 23, primer semestre, 1998, p. 20.

ignorado durante años. Durante tres siglos, debido a circunstancias históricas, se ha hecho creer a mucha gente que era superior a aquellos que habían colonizado. Tal ideología no ha sido erradicada en los últimos 20 años a pesar de la independencia de los países africanos. A la gente se le debería enseñar la riqueza de la herencia africana y la discriminación que sufren los inmigrantes en Francia»<sup>6</sup>.

Otra motivación en su cine es reaccionar contra la imagen que los medios ofrecen normalmente de su continente, estereotipos negativos que provocan la alienación y la ignorancia, y por ello defiende una representación de África y los africanos más cercana a la realidad cotidiana. Hondo cree en la unicidad de un cine africano, diferente del que él denomina «Euro-American Cinema», rechazando el modelo de las películas comerciales que nunca reflejan las experiencias vitales de los africanos de forma sincera. Considera que las audiencias africanas han aceptado por imposición y sin posibilidad de oponerse los valores del cine de Hollywood, que ocupa el 95% de las pantallas en el continente, y que los cineastas africanos tienen la responsabilidad de recodificar estos valores en nuevos modelos de identificación, derivados de la cultura africana y de los modelos de la tradición oral:

«Nuestras lenguas y la riqueza de nuestra historia deben aportar un carácter único a nuestro cine. Por eso digo a menudo que los cineastas africanos deben evitar la imitación. Cuando se tiene una historia específica, un pueblo con su modo peculiar de andar, de saludarse, de mirarse los unos a los otros o de comer arroz, uno debería filmarlo de un modo diferente e imponer un lenguaje cinematográfico distintivo»<sup>7</sup>.

Su lucha se libra también en la denuncia de los gobernantes de los países de África, que no comprenden la importancia del cine como factor clave en el desarrollo político y cultural de los diferentes países y no han sido capaces de crear infraestructuras que generen una industria. Para Med Hondo, las élites africanas en el poder durante el periodo postcolonial constituyen uno de los mayores problemas, ya que aunque los países africanos han conseguido su independencia, siguen controlados comercial y económicamente por países poderosos, con la ayuda y aceptación de la mayoría de los líderes africanos.

«África no es independiente. África no produce lo que quiere y lo que su gente necesita: ropa, alimentos, cultura y educación. Todo se nos impone desde el exterior y mediante la colaboración de algunos de los que trabajan desde dentro, traidores que no piensan en el pasado, el presente o el futuro. No piensan en cómo África puede avanzar en política, economía y cultura como cualquier otra sociedad civilizada o desarrollada. Este tipo de traición se demuestra también en cómo estos aprovechados han desarrollado el hábito de desviar miles y miles de millones de dólares de sus países»<sup>8</sup>.

Sus problemas con las autoridades han sido continuos y en 1994 el Gobierno de Mauritania se opuso a los honores que el presidente de Túnez quiso otorgarle, calificándolo de «elemento antinacional que fomenta la desunión». Esta postura le ha ocasionado muchas dificultades para poder distribuir su obra en África, pero también en Francia, ya que sus películas atacan frontalmente el imperialismo de este país. Su actitud se libra también en un duro

<sup>6</sup> Françoise Pfaff. Entrevista con Med Hondo realizada en 1979. En *Twenty-five Black African Filmmakers*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1988, p. 161.

<sup>7</sup> *Cinéma de l'émigration*. *Cinémaction* n° 8. 2º trimestre, 1979, p. 95.

<sup>8</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 59.

combate para que los países africanos se abran al desarrollo de las infraestructuras y trabajen en la elaboración y la construcción de una verdadera industria cinematográfica, capaz de generar producciones «auténticamente africanas», promoviendo coproducciones entre varios países que permitan posteriormente distribuir la película en esos países.

«Lo que convierte a ciertos cineastas africanos en miméticos o lo que desarrolla el folclore son más bien las condiciones de producción y de difusión de las películas. El hecho de que no exista difusión de las películas, de que no tengamos medios para financiarlas, hace que nos autocensuremos y que algunos realicen películas folclóricas para gustar a públicos que se supone no conocen África y a quienes sólo gusta el folclore. No es una cuestión una vez más de color de piel, evidentemente, ni de pueblos extranjeros el uno para el otro; el mercado es quien decide la alienación del cineasta y el hecho de que mimitice»<sup>9</sup>.

El cine de Med Hondo se afana en denunciar la pérdida de la dignidad del ser humano humillado, intentando comprender cómo estos sistemas han operado históricamente y siguen haciéndolo actualmente. Un cine que habla de los desposeídos, de quienes han sufrido pérdidas: de la libertad durante la esclavitud, de la cultura durante el colonialismo, de la historia ignorada por Occidente, y por supuesto de la pérdida de la dignidad en las sociedades actuales racistas. Y es este compromiso por el pueblo africano, por las atrocidades a las que se lo ha sometido, y por las luchas que han tenido que llevar a cabo, por lo que Med Hondo sigue haciendo películas:

«Creo que estoy en deuda con el pueblo africano. Yo soy mauritano, pero en primer lugar soy africano. Mis antepasados, en el cumplimiento de su deber, afrontaron el peligro y soportaron toda clase de insultos y de explotación cuando lucharon por nuestra liberación. Yo no puedo traicionarles. Considero que soy, junto a ellos, parte de toda la historia de África»<sup>10</sup>.

### Entrevista<sup>11</sup>

*Toda su obra es muy reivindicativa: habla usted de racismo, de colonialismo, de esclavitud, de explotación de los inmigrantes ¿Cree usted que el cine puede provocar cambios en la sociedad?*

Creo que el cine no cambia el mundo por sí mismo y espontáneamente, pero participa en ideas reivindicativas. Mi cine no es reivindicativo, mi cine es histórico, está ligado a la situación que vivo cuando estoy en África y cuando estoy aquí, es decir, el colonialismo, el neocolonialismo... Soy el producto de todo eso. Mi cámara y mi mirada van hacia esa realidad social e histórica. ¿Cambia el cine la vida? ¿Trae el cine la revolución? Muchos jefes de Estado africanos lo han creído en un momento dado, tenían mucho miedo al cine porque creían que el cine no sólo iba a ponerlos en duda sino que iba a revolver a la sociedad y molestarlos en su cómodo sillón. Pero en Francia también se teme al cine porque yo he hecho ocho películas y cuatro de ellas están censuradas, aquí y en África. Los que gobiernan creen que el cine va a trastornar las cosas. No es así. El cine no revuelve más que un libro, más que una obra de teatro, más que un mitin. Pero participa en la idea general de transformación de la sociedad.

<sup>9</sup> Joëlle Matos / Karine Pelgrims. Entrevista con Med Hondo bajo la supervisión de la autora. París, octubre, 2009.

<sup>10</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 65.

<sup>11</sup> Joëlle Matos / Karine Pelgrims. Entrevista con Med Hondo bajo la supervisión de la autora. París, octubre, 2009.



Escenas de la película *Sarraouina*, 1986,  
del director Med Hondo  
Fotografías cedidas por Med Hondo

*Muchas de sus películas están basadas en hechos reales. ¿Tiene que ver con esa necesidad de resignificar la historia de África?*

Me importa mucho hacer vivir la historia de África en el presente. Lo que me interesa es hablar del ayer para comprender el hoy y ocasionalmente intentar preparar el mañana. Por otra parte, dado que África ha sido, en su diversidad, una civilización oral, su historia siempre la ha escrito gente de fuera y a menudo los hijos de los que dominaban o los que dominan. Así que la mirada es algo sesgada. No voluntariamente. No digo que esa gente tuviera la voluntad de decir cosas malas de los africanos. Pero como dice un proverbio africano, el extranjero no ve más que lo que sabe. Está limitado para ver el interior y las contradicciones de nuestra sociedad. La mayoría de los pueblos africanos no conocen su historia y a mí me parece trágico porque si uno no conoce su pasado vive mal su presente y prepara mal su futuro.

*Usted ha desarrollado tanto el documental como la ficción. ¿Se decanta por algún género?*

Por ambos. No veo contradicciones entre el documental y la ficción. Voy incluso más lejos diciendo que el documental es mucho más difícil de dominar que la ficción. Por una razón muy sencilla, una ficción se controla desde la A a la Z, se miden los planos, se escriben los diálogos, se pone la cámara donde se quiere, se controla el conjunto de la dramaturgia. Si se hace un documental sobre los peces en el Sena, habrá un montón de incidentes a lo largo del rodaje. El documental te lleva mucho más lejos de lo que se pensaba en un principio. No es fácil de dominar.

*La fotografía está muy cuidada en sus películas. ¿Es para usted un elemento primordial?*

Es esencial porque es el elemento que sirve de pasarela entre la palabra, el actor y la imagen. Es la imagen la que facilita la penetración en el cerebro. Si la imagen corresponde al tema, sea en blanco y negro o en color, si está realmente relacionada, en ósmosis con el proyecto, el actor, el diálogo, el decorado, la mitad está ganada, te ganas el espectador al 50%. La imagen es fundamental en una película.

*Soleil Ô, su primer largometraje, denuncia el racismo y la humillación que sufre un inmigrante que llega a París. ¿Está inspirado en su propia experiencia como inmigrante?*

En todas las películas que uno hace, en las películas que uno mismo escribe, que rueda, hay parte de uno mismo, sobre todo en *Soleil Ô*, que rodaba todos los fines de semana y con mi salario personal. Hay un pedacito de mí mismo, pero un pedacito muy pequeño, no es en absoluto una película autobiográfica. Se trataba de reflejar las condiciones de los inmigrantes y sus contradicciones. Aprendían francés, conocían el francés, vivían en Francia y creían que porque eran, entre comillas, francófonos, iban a ser bien recibidos, iban a trabajar, etc... La realidad no es para nada ésa porque los dominantes alienan a los dos pueblos a la vez. Alienan al pueblo francés para ir a colonizar al pueblo africano –hay que alienarlo para que esté convencido de ir a combatir por lo que es justo– y se aliena a los africanos para decirles que son seres inferiores, «nos necesitáis para enseñaros a ser civilizados». Frente a esa realidad, como vine a Francia a la edad de 25 años como trabajador manual, me parecía casi evidente hacer una película así, para encontrar un medio de diálogo con los demás. Una vez más yo también me hago ilusiones sobre el cine, siempre creo que el cine puede ayudar en todo caso a reflexionar.

*En West Indies ou les nègres marrons de la liberté aborda el tema de la esclavitud. ¿Qué le motivó a hacerlo?*

Hay que entender por qué en un momento dado los imperios más ricos, los más desarrollados técnicamente, sienten la necesidad de partir a otro lado, de expandirse con bulas papales que les permiten ir a civilizar; entender cómo la conjugación de esas fuerzas imperiales decide, para desarrollar sus países, ocupar tierras lejanas. Todo eso es la esclavitud. Lo que es importante en la esclavitud y la trata son las causas, no lo es tanto el resultado o el llorar. Hay que saber por qué hubo esclavitud y cómo, cuál era el apoyo de esa perpetuación que ha durado unos cuantos siglos entre los reyes africanos que resistían en contra y los reyes africanos que eran cómplices. Todo eso hay que estudiarlo y eso es trabajo. No son lágrimas, no se trata sólo de la emoción del espectador para que lllore por los negros, no. Eso no ayuda a nadie. Es mejor que comprendamos por qué ha tenido lugar para que no se reproduzca.

*En Les bicots-nègres, vos voisins, filma la inmigración de una manera particular y original, introduciendo el tema del cine como hilo conductor de su mirada sobre la inmigración.*

Decidí hacer una película con esos inmigrantes africanos y seguir el desarrollo de sus conciencias políticas: vinieron analfabetos, padecen la explotación, el desprecio, el racismo, ¿cómo van a desarrollarse sus conciencias con la vida social en Europa y en los países extranjeros? ¿Permanecían sus ideologías? ¿Cambian ellos? ¿Soñaban con internacionalismo o querían volver a sus pueblos para proteger a sus mujeres e hijos y ya no querían ir a Europa? La película no era sólo sobre los inmigrantes y sus condiciones sociales de explotación, era también sobre el cine. Interrogábamos al cine, es decir, qué tipo de cine necesitaba esa gente. ¿Son las películas del Oeste? ¿Cómo es posible que aplaudan o rían cuando hay cientos de miles de indios que caen muertos? ¿No son ellos esos indios de alguna manera? Intentaba tratar todas estas cuestiones en paralelo con la situación del inmigrante explotado. No pude acabar más que a medias. Es demasiado caro. Pedía demasiado trabajo y no tenía dinero suficiente. Una vez más.

*Su película Sarraounia, que trata de la resistencia del pueblo de Níger contra la invasión colonial, es épica y espectacular ¿Lo exigía la historia?*

El estilo épico lo da el tema. Se trata de una reina africana –es una historia auténtica, verdadera– que existió y resistió con el conjunto de su pueblo. Se trata también de una columna de colonos franceses que partía de Senegal e iba hacia Chad, no eran más que 10 pero tenían miles de africanos detrás de ellos. La historia misma imponía el cinematógrafo y la épica. No era una historia íntima, era una historia de grandes espacios, de luchas, de batallas, de asesinatos. El espíritu épico está en el contenido de la historia, esa reina que ha resistido a la colonización, a la penetración colonial, y que lo consiguió puesto que nunca la atraparon. Por otra parte, es una de las películas que más censura ha tenido, más desprecio... los poderes políticos se preguntaban cómo alguien se atrevía a hablar de la colonización francesa, pensaban que si se hablaba de ello, se les consideraría anti franceses. Hay que decirlo, no hay que esconderse. Porque a fuerza de taparnos con un velo, terminaremos por odiarnos unos a otros. No quiero eso, al contrario, quiero que haya una verdadera cooperación entre los franceses y los africanos y Europa y el mundo, que cooperemos, que vivamos juntos en la paz y en la justicia, si es que esas palabras siguen teniendo valor.

*En 1994 realiza un thriller: Lumière noire. La puesta en escena y el montaje están muy trabajados. ¿Evoluciona su manera de hacer cine con cada película?*

Sí, es una buena observación. Considero que tengo muchas cosas que aprender y que el cine, es decir la materia técnica y tecnológica, permite realmente que la imaginación haga eclosión. Los temas, la especificidad de cada tema, me permiten experimentar una nueva forma de rodar, de montar, de evolucionar en mi oficio como un simple artesano evoluciona en el suyo.

*En Watani, un monde sans mal, encontramos una gran experimentación formal: blanco y negro, color, animaciones, vídeo, 35 mm. ¿Está ligada la profundidad dramática a una cierta búsqueda estética?*

Sí, siempre se trata de experimentar, pero hacerlo transmisible; es decir no hago búsqueda por buscar, busco pero procuro que sea comprensible para el espectador. Todo lo que hace el estilo de una película es su contenido. Por el estilo de edificios de los lugares en los que ruedo tengo que encontrar un estilo correspondiente, no puedo contentarme simplemente con posar la cámara. Hay que encontrar un estilo en función del tema. Todo depende del pensamiento que me lleva a hacer el contenido de la película.

*Trabaja mucho para consolidar la producción del cine africano, tanto del lado de la distribución como del de la difusión. ¿Cuál es hoy la situación de este cine?*

Primero tengo que aclarar que para mí, siempre lo he dicho y le choca a mucha gente, no existe un cine africano; existen cineastas africanos pero no hay un cine africano. Una vez más por una razón sencilla: para que haya un cine en un continente, son necesarias estructuras, estructuras de distribución, órganos de producción, laboratorios, técnicos, sonido, etc. No tenemos eso en África. Bueno, a excepción de Marruecos, Sudáfrica y a lo mejor algún otro país. Hoy se plantean las cuestiones del cine africano y se plantea la cultura en general en África. Existe lo que llamamos la OUA, ahora es la UA, la Unión Africana. Con la gente que está hoy al frente de los estados africanos, hablo sobre todo de los francófonos, no tengo ninguna esperanza de que se preocupen, incluso por su propio interés, de lo que es el cine y de la construcción del cine africano. Son gente que se preocupa por su poder, por mantenerse en el poder, asesinando si hace falta. El cine, la cultura, la salud, todo eso no les incumbe. El cine no puede ir bien si el resto va mal, si todo lo social y económico va mal, si la gente parte hacia el extranjero, a Europa o a otro lugar, y muere en las playas en España, en Canarias, en Túnez, en Argelia, muere en los mares.

Hay que pensar en un cine no sé cómo, hay que reflexionar sobre qué cine hacer con las condiciones de hoy. Porque ésta es la realidad de hoy. Cuanto más se ayuda a África, más se subdesarrolla. Cuanto más se dice que nos van a ayudar, más nos hundimos. Hoy, incluso la basura está privatizada en Mauritania, la recogida de basuras está privatizada en manos de una sociedad europea. El pescado no lo controlamos, el petróleo no lo controlamos, la gente viene, coge y se va. Y los jefes de Estado cogen ellos también y depositan su dinero en el extranjero. Con jefes de Estado así, con dirigentes de esta índole, ¿qué cine hay que hacer? Es una pregunta que plantearía por ejemplo a los jóvenes, ¿qué cine hay que hacer hoy? Pues un cine en el que los cineastas deben gritar, porque si el artista no grita en esa sociedad, africano o no, no sirve para nada.



## **Jean-Pierre Dikongue-Pipa**

**Camerún, 1940**

### Filmografía

*Un simple* (Un simple), 45 min., documental, 1965.

*Les cornes* (Los cuernos), 25 min., documental, 1966.

*Rendez-moi mon père* (Devuélvanme a mi padre), 18 min., documental, 1966.

*Muna Moto* (L'enfant de l'autre, El hijo del otro), 89 min., ficción, 1975.

*Le prix de la liberté* (El precio de la libertad), 98 min., ficción, 1978.

*Kpa Kum*, 90 min., documental, 1980.

*Music and Music: Super Concert* (Música y música: super concierto), 90 min., documental, 1981.

*Histoires drôles et drôles des gens* (Historias divertidas y gente extraña), 90 min., ficción, 1983.

*Foire du livre à Harare* (Feria del libro en Harare), 25 min., documental, 1984.

*Courte maladie* (Corta enfermedad), 90 min., ficción, 1987.

«Para mí no es cineasta quien sostiene la cámara. Creo que un cineasta es el que piensa en cine y vive el cine. No es sólo quien practica sino quien piensa, quien tiene una idea del cine, un pensamiento filosófico del cine. Para mí eso es el cineasta»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jacqueline Sorel / Alphonse-Marie Toukas. Entrevista con Jean-Pierre Dikongue-Pipa para Radio France International. *Mille soleils*. Emisión: 1 de noviembre, 1977.

Nace en octubre de 1940 en Duala (Camerún), en el seno de una familia cristiana de etnia duala. Su padre, un hombre culto estudioso de las leyendas y mitos africanos, de ideas nacionalistas consideradas peligrosas por las autoridades francesas de la época, fue arrestado y deportado durante la Segunda Guerra Mundial.

«Mi padre era un intelectual, lo suyo era la política, era el primer movimiento de recuperación de su identidad, de su territorio, que se puede justificar hoy por la independencia. Esa gente quería recuperar sus tierras ante los colonos. Hicieron un movimiento, a la fuerza, político. No querían la colonización. La Segunda Guerra Mundial llegó en el momento en que ellos ya tenían amigos alemanes. Ahora bien, Alemania pierde la guerra. El alemán ya no es el colono directo que debe gestionar los asuntos del país, son los franceses y los ingleses. Pero estaba el nazismo y, para Occidente, ser amigo del alemán era ser partidario del nazismo. Esta asociación les jugó una mala pasada a esa generación»<sup>1</sup>.

Queda al cuidado de su madre y Dikongue-Pipa descubre el cine a través de las películas de Charlie Chaplin a la edad de 10 años. Según él, la pantalla de cine le redescubría las fábulas y leyendas que los ancianos le contaban durante la infancia. En 1956, a la edad de 16 años, cuando el acceso al cine era todavía impensable para los africanos, Pipa crea una compañía teatral, la Jeunesse Artistique Club. Posteriormente es enviado a Francia para terminar sus estudios secundarios y durante este tiempo empieza a gestarse en él la convicción de dedicarse al cine. En 1962 se inscribe en el Conservatoire Indépendant du Cinéma Français de París, donde se diploma dos años más tarde, siendo uno de los primeros africanos en recibir educación cinematográfica.

Con la ayuda del Ministerio de la Cooperación francés, rodó en dos años sus primeros cortometrajes: *Un simple* (Un simple), 1965, *Les cornes* (Los cuernos), 1966, y *Rendez-moi mon père* (Devuélvanme a mi padre), 1966:

«*Un simple* pretendía ser un análisis muy directo de la relación entre el negro en un entorno y el blanco en su entorno. Es decir, el negro va al entorno del blanco, como yo partí a Europa, y mi integración conoció a veces sobresaltos, no fue tan sencilla. Pero *Un simple* quería mostrar que el hombre es el hombre dondequiera que esté, y que son a menudo las ideologías las que transforman al hombre. (...) Me fui a Europa muy joven, así que, viviendo en ese entorno, me pregunté qué puede tener el hombre blanco como argumento, como proyección, en el triángulo del marido, el amante y la mujer... Por culpa del adulterio el hombre puede llegar a matar a su mujer y a sus propios hijos, e incluso a suicidarse. Hay ahí una manifestación que quería entender, y eso fue *Les Cornes*.... (...) *Rendez-moi mon père* era una película contra la guerra. Y, sabe muy bien –los senegaleses lo saben mejor que cualquiera– que durante la Primera Guerra Mundial murieron muchos africanos. Y se dijo, después de esta guerra, que no habría otra guerra. Y, sin embargo, existieron la Segunda Guerra Mundial, la bomba atómica, Vietnam, Santo Domingo, todas las guerras que conocemos hoy. Entonces, ¿para qué habrá servido el sacrificio de esas personas que murieron por la libertad? Ésa es la cuestión que plantea la película»<sup>2</sup>.

El que iba a ser su primer largometraje, quedó paralizado por falta de fondos y durante nueve años Dikongue-Pipa permaneció alejado de la cámara pero volvió al teatro y creó otra compañía, *L'Avant Garde Africaine*. En 1975 logra por fin rodar su primer largometraje, *Muna Moto* (L'enfant de l'autre, El hijo del otro), que obtuvo una gran resonancia internacional. A

<sup>1</sup> Jean-Marie Mollo Olinga. Entrevista con Jean-Pierre Dikongue-Pipa bajo la supervisión de la autora. Duala, agosto, 2009.

<sup>2</sup> Jacqueline Sorel / Alphonse-Marie Toukas. Entrevista con Jean-Pierre Dikongue-Pipa para Radio France International. *Mille soleils*. Emisión: 1 de noviembre, 1977.

través de la denuncia de la práctica de la dote, que impide a un joven sin dinero casarse con su amada, con esta película Dikongue-Pipa cuestiona todo un sistema de falsos valores de una sociedad alienada por las costumbres occidentales. Se trata del primer largometraje de la historia del cine camerunés, y consiguió diversos premios en festivales de cine, entre ellos el *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1976 y el Tانيت de Plata en las Jornadas Cinematográficas de Cartago ese mismo año.

Encontramos en esta magnífica película los temas recurrentes del matrimonio forzado, la dualidad entre tradición y modernidad, y la problemática de la dote, tratados en gran parte de películas africanas realizadas en los años setenta. Dikongue-Pipa centra su relato en los aspectos reguladores de la relación entre el hombre y la mujer, una legalidad capitalista que es solamente accesible para el hombre con poder adquisitivo. El dinero se convierte en un instrumento de opresión no sólo de la mujer, sometida a la trágica servidumbre de ser mera mercancía, esclava erótica y maternal que sólo sirve para dar hijos y satisfacer el narcisismo del hombre que la compró, sino también de él, hombre esclavo de ese sistema que no le permite amar si no es a través de una contraprestación económica: «Si la quieres, trae la dote». Hombre y mujer están de este modo igualmente sometidos al contexto social, que maneja el destino de las personas negándoles toda opción de decidir si no es a través de una transacción comercial.

Por la forma en que los trata el realizador, estos temas otorgan a la película un carácter antropológico, mostrando los ritos y tradiciones del pueblo sawa de Duala, a orillas del Wouri, río costero al sur de Camerún. Pero más allá de los temas evocados, lo fundamental reside en el importante papel que el realizador le otorga al niño en su narración. El tema de la pertenencia del niño (al padre biológico o al tío del padre biológico, que pagó la dote y se quedó con la mujer embarazada) es el motor del relato y se revela ya en el título de la película, *El hijo del otro*:

«A partir del momento en el que la joven se convierte en un objeto de regateo, el producto de su seno no le pertenece, pertenece al hombre que compra. En la película, el tío, para justificarse, usa esa expresión que resume el espíritu de la dote: cuando compras una cabra que está preñada y que pare, el cabrito no pertenece al macho cabrío, pertenece al que ha comprado la cabra. Vea hasta qué punto nuestras costumbres pueden sufrir del contacto con el extranjero. Es ése el tema de mi película»<sup>3</sup>

A través de un montaje complejo e inusual, que incorpora *flashbacks* y secuencias de sueños, la estructura narrativa confiere al film la cualidad de una obra maestra. Más que una simple crítica social, *Muna Moto* puede ser analizada como una reflexión sobre las relaciones políticas en África, de profundas desigualdades agravadas y pervertidas por una situación económica desastrosa. Y asociado a todo ello, el poder del dinero, que le ha usurpado al protagonista lo más apreciado en su vida (su madre, su mujer y su hijo), el dinero que niega el derecho al amor, que niega los derechos sexuales y se apropia de la paternidad biológica, el dinero que según Dikongue-Pipa «ha devorado nuestra cultura».

La polémica contra la alienación vuelve a estar presente en su trabajo posterior, *Le prix de la liberté* (El precio de la libertad), 1978, donde el director ataca a la élite africana, falócrata y corrupta. La película cuenta la historia de una joven que, animada por el deseo de libertad frente a

---

<sup>3</sup> Jacqueline Sorel / Alphonse-Marie Toukas. Entrevista con Jean-Pierre Dikongue-Pipa para Radio France International. *Mille soleils*. Emisión: 1 de noviembre, 1977.

las tradiciones, escapa de su familia y parte a la ciudad, dándose de bruces con los códigos que rigen la vida en una sociedad en plena mutación. Pipa retoma el tema de las relaciones políticas entre individuos en África. El final de la película muestra a la protagonista, invadida de rencor, volver al poblado de su familia para incendiarlo. Según su director, se trata de advertir a los africanos y al mundo, una década después de las independencias, sobre las consecuencias de las relaciones desiguales que empujan al resentimiento y la revuelta. Dikongue-Pipa opta por una fórmula popular para llevar a cabo esta segunda obra, con una estructura narrativa más clásica y un relato lineal apoyado en la banda sonora del músico camerunés Manu Dibango.

Durante los años ochenta, Dikongue-Pipa rodó algunas películas de éxito menor, para retirarse del cine en 1987. Recientemente ha sido nombrado presidente de la OCAPAC (Organisation Camerounaise des Cineastes et des Professionnels de l'Audiovisuel).

«Personalmente, considero que mi misión es ponerme al servicio de los jóvenes cineastas que llegan a la profesión, para dotarles de algunas armas que les puedan ayudar en su oficio y ser capaces de vivir de ello. Contrariamente a nosotros que llegábamos al cine por patriotismo, los jóvenes, hoy, deben poder vivir de su oficio. La OCAPAC es un lugar de reflexión, una institución de acción para un mejor conocimiento del medio cinematográfico, para la defensa de los derechos sindicales de todos los oficios del cine»<sup>4</sup>.

### Singularidades de su cine

Dikongue-Pipa pertenece a la primera generación de cineastas cuya necesidad de producir imágenes estaba completamente ligada a la recuperación de la identidad africana, un cine militante y contestatario que debía incitar a la reflexión y la acción.

«Hice cine militante que pretendía ser responsable, ideológico. Puede entenderse, soy el hijo de un deportado político. Mi infancia estuvo acunada por historias de este tipo, gente que buscaba su independencia, gente que moría por su independencia, a la que se encarcelaba por sus ideas, etc. Así que cuando llegué al cine, donde podía expresarme, ni siquiera elegí, me dirigí hacia el cine militante. Nosotros, los primeros cineastas africanos, hemos logrado transmitir la necesidad de nuestros pueblos de tener una identidad. Puedo, de hecho, asegurarle que es a partir del cine africano cuando se ha empezado a hablar de identidad en África, la gente se dio cuenta de que podían tener su manera de expresarse y de que la expresión que tenían antes poseía un valor intrínseco con la expresión que venía de fuera»<sup>5</sup>.

Sin embargo, al analizar el estado actual de las principales infraestructuras con las que cuenta el continente para sustentar el medio cinematográfico, Pipa se pregunta si el trabajo de los primeros cineastas sirvió para cambiar las cosas:

«Hoy tengo la impresión de que las grandes ideologías extranjeras han recuperado lo que habíamos logrado arrebatarnos. Lo han recuperado y hoy se sirven del cine africano, su industria, sabiendo que nuestras películas no son viables porque no tienen una asistencia real. Hasta hoy para hacer una película hay que trabajar el picoteo, como decía Sembène, se recoge un trocito por aquí, otro por ahí. Incluso los jóvenes que hoy deberían aprovecharse de nuestras experiencias están todavía picoteando»<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Jean-Marie Mollo Olinga. Entrevista con Jean-Pierre Dikongue-Pipa. Uagadugú, febrero, 2009.

<sup>5</sup> Jean-Marie Mollo Olinga. Entrevista con Jean-Pierre Dikongue-Pipa bajo la supervisión de la autora. Duala, agosto, 2009.

<sup>6</sup> *Ibíd.*

Dikongue-Pipa había escrito y montado 27 obras de teatro antes de embarcarse en la realización de su primer largometraje, por lo que la cinematografía supone una continuación del trabajo que durante largo tiempo desarrolló como dramaturgo: denunciar las injusticias sociales tomando como punto de partida los sistemas de falsos valores de una sociedad que se encuentra alienada por las costumbres europeas. En el caso de *Muna Moto*, la temática de la película no se limita a denunciar el sistema tradicional de la dote, sino que la crítica se desvela poniendo de manifiesto el sistema de poder en África, cuyo motor fundamental es el del dinero introducido por el colonialismo, que pervierte los valores auténticos de una cultura milenaria. De la misma manera encontramos en su siguiente largometraje la polémica de la alienación, a través de un duro ataque hacia la élite africana que ha ocupado el mismo rol y los mismos valores que los antiguos colonos. A través de las películas de Dikongue-Pipa, siempre enraizadas en las costumbres africanas, entendemos uno de los grandes dramas del continente: el de su cultura híbrida que no encuentra la manera de conciliar la tradición con la modernidad:

«Hoy me pregunto qué es lo verdaderamente africano y qué no lo es. Hay tantas mezclas que ya no sabemos lo que nos pertenece realmente. En mis películas intento, describiendo el universo africano en el que evolucionan mis personajes, destacar muchas de nuestras costumbres»<sup>7</sup>.

Hace muchos años que Dikongue-Pipa se encuentra a la espera de conseguir financiación para realizar una película, *La cicatrice* (La cicatriz), un proyecto que se comenzó a gestar tras la realización de *Muna Moto*, pero que el director no se sintió preparado para abordar en aquel momento debido a que su experiencia en rodajes no había sido todavía muy extensa y quería darse unos años para adquirir más práctica.

«*La cicatrice* es el africano frente al balance de la colonización. El dilema aquí es que por intereses a menudo egoístas, personales, la élite africana siempre ha presentado la tradición como una fatalidad, como algo de lo que deberíamos avergonzarnos, algo nocivo, alienante. Ahora bien, es a pesar de todo paradójico que gracias a esta tradición somos hombres, otras culturas u otras civilizaciones nos reconocen como tales y nos identifican. *La cicatrice* quería, por tanto, denunciar esa situación, esa mentira de una élite corrompida por sus propias ambiciones y que se defiende tomando como excusa la colonización»<sup>8</sup>.

### Entrevista<sup>9</sup>

*Desde hace unos años, cadenas de televisión africanas y extranjeras comienzan a difundir poco a poco películas africanas. ¿Está satisfecho?*

No puedo hablar más que de las televisiones africanas, son las que me conciernen directamente. Las televisiones extranjeras hacen lo que quieren. Las televisiones africanas deberían entender que el cine, incluso a través de la televisión, es un arte, y que no se puede presentar de cualquier manera. El cine no puede ser un complemento de programa. El cine no puede ser una ocupación de espacio. El cine es una reflexión, una forma de vivir, una forma de concebir, una forma de leer la vida durante un periodo dado. Lo que está en juego en el cine y lo que está en juego en la televisión difiere en varios puntos. El cine no es un medio de información, sino que se

<sup>7</sup> Jacqueline Sorel / Alphonse-Marie Toukas. Entrevista con Jean-Pierre Dikongue-Pipa para Radio France International. *Mille soleils*. Emisión: 1 de noviembre, 1977.

<sup>8</sup> Jean-Marie Mollo Olinga. Entrevista con Jean-Pierre Dikongue Pipa. Uagadugú, febrero, 2009.

<sup>9</sup> Jean-Marie Mollo Olinga. Entrevista con Jean-Pierre Dikongue-Pipa bajo la supervisión de la autora. Duala, agosto, 2009.



Escena de la película *Muna Moto*, 1975,  
del director Jean-Pierre Dikongue-Pipa

sirve de la información para llevar al individuo a realizarse. El cine es un arte, es un comercio, es una industria. Quiere decir que si se gestiona correctamente, muchos africanos y cameruneses encontrarán, primero, un empleo, porque cada vez que se hace una película se utilizan al menos 400 ó 500 personas directamente, además de las que se utilizan indirectamente. El cine puede ayudar a gestionar una vida. Hacemos cine, tenemos ganas. Los africanos deben entender que la explotación del cine en televisión no debe ser un divertimento gratuito.

*Debe haberle frustrado que sus películas no hayan sido vistas en África. Muna Moto tuvo un gran éxito en el extranjero pero nunca se exhibió en su país, Camerún. ¿Qué opina de esta situación?*

Me molesta en la medida en que incluso los países africanos han sido los que han saboteado las películas africanas. Puedo decirle que hay países africanos –me guardaré de citarlos– que nunca han difundido mis películas, o que las han difundido y nunca me han dado la parte que me correspondía, y otros que las explotan con fines que no puedo controlar. El colmo es que son los países que decían ser revolucionarios. Hay quienes han cogido mis copias de películas para mostrarlas a comunidades aldeanas y nunca me las han devuelto. Yo, que no tengo medios para comprarme una copia, la única que podía tener, la cogieron.

*¿Por qué eligió hacer películas en francés, contrariamente a algunos de sus colegas, realizadores de África del norte, de África occidental o Sudáfrica, que hacen películas en sus lenguas vernáculas?*

Creo que es un falso debate. No quiero abrir un debate porque esos países han tenido la suerte de tener lenguas populares que son habladas por la mayoría. En África central, hay tantas etnias que se reparten un pequeño territorio que las lenguas no son comprensibles ni utilizables por la gran mayoría. El francés y el inglés que nos han sido impuestos son, para nosotros, a nuestro pesar, el medio de transmitir nuestros pensamientos aún hoy. Eso explica por qué yo personalmente me explico en francés en mis películas. Sin embargo, no me pierdo en conjeturas, porque cada vez que hay un elemento fundamental, como un rito, como la traducción de un pensamiento, lo reproduzco de manera intrínseca, es decir, en su lengua de origen, sin ni siquiera pensar en dar explicaciones. En un conjunto en el que se comprende la sucesión de las imágenes y de los hechos, llega un momento en el que el espectador puede hacer el esfuerzo de intentar comprender. Creo que no ha impedido a *Muna Moto* tener el éxito que ha tenido. *Muna Moto* está en francés, pero un tercio está en lengua nacional porque se trata de rituales, de costumbres, de maneras de vivir, de transmitir ideas fundamentales.

*Muna Moto hizo que el cine camerunés saliera de sus fronteras. ¿Le sorprendió el éxito obtenido?*

Me sorprendió mucho. Empecé a hacer mi película con mucha pasión, pero no tenía los medios para hacerla. La mayor parte sufrí, no trabajé en las condiciones que quería. Que el resultado de todos esos esfuerzos tuviera ese éxito, honestamente me sorprendió. No creía que pudiera llegar a tal resultado con los medios que tenía.

*La estructura narrativa de la película no es lineal, sino que se sustenta en base a continuos flashbacks. ¿Por qué eligió esta manera de estructurar las secuencias?*

Llegué al cine bajo la influencia de dos individuos: Luis Buñuel, el surrealismo; e Ingmar Bergman, el realismo, no el neorealismo sino el realismo. He ahí los dos mundos, los dos me-

dios de expresión cinematográficos que son míos hoy, que he adoptado. Haciendo películas he tenido influencias del surrealismo y del realismo. Había visto todas las películas de Buñuel. No comprendía muy bien. Fue cuando vi las películas de Ingmar Bergman que entendí las películas de Luis Buñuel. Y como era dramaturgo no podía, no tenía el dominio necesario para ser surrealista o para ser realista, así que intenté, con mi sensibilidad, formar un encuentro entre los dos. Elegí, por tanto, el simbolismo. Para hablar en símbolos, es decir, con un lenguaje casi esotérico, es difícil ser lineal, porque hay que desmenuzar, porque cada cosa tiene un significado que hay que conocer bien, dominar y no olvidar que un símbolo mata a otro símbolo. Sobre todo en el cine, cada vez que se muestra un símbolo y otro aparece, hay una dicotomía. Así que para que los símbolos pudieran cohabitar, los *flashbacks* se imponían. Así fue como pude sacar lo que tenía en mi interior, aparte de la historia.

*La película es en blanco y negro, ¿hay alguna explicación? Porque ya se hacían películas en color en ese momento.*

Sí. Puedo hacer trampas diciendo que lo quise así. Sí lo quise pero es la expresión del arte, es decir, que estaba subyugado por la época, en qué época debía situar la historia. Si lo hacía en blanco y negro se convertía en un documento. Si lo hacía en color se convertía en una historia simple. Cuando hay símbolos, el blanco y negro es el primer símbolo. Tuve la posibilidad del color en medio del rodaje y dije que no.

*Muna Moto habla a primera vista del matrimonio forzado y del pago de la dote. Pero se puede decir que no está denunciando la dote, sino más bien cómo esta tradición se ha visto desnaturalizada. Antes, en África no era necesario pagar la dote con dinero, ¿ha cambiado esta tradición con las nuevas generaciones?*

Muna Moto utiliza la dote como pretexto, y en realidad no es la dote del matrimonio, es el alma del individuo, eso es lo que he llamado dote. Y de eso hablo, del individuo que vende su alma. Uno no se casa con quien quiere, y si lo hace tiene que vender su alma, es decir, dejar de ser uno mismo. Lo que nosotros africanos llamamos dote es la unión matrimonial, la unión de dos familias a través de dos seres, no un acuerdo a la europea donde se hacían uniones políticas. Con amor o sin él, dos familias se convierten en una. Por eso en el subtítulo, refiriéndome al matrimonio, he dicho uno más uno igual a uno. Eso es la dote aquí. En Muna Moto utilizo la dote como pretexto, pero en realidad se trata de la situación del hombre de hoy en una sociedad en la cual ya no se reconoce. El hombre africano se encuentra hoy en una sociedad donde no tenemos alma, todo se vende, nada se preserva. Yo quería dar mi punto de vista sobre este tema: se puede tener éxito en la vida sin comprometerse, se pueden hacer ciertos compromisos sin tener que atarse.

*En Le prix de la liberté critica a la élite africana. ¿Quiere mostrarnos que el enemigo ya no está fuera sino más bien en la propia casa?*

Por supuesto. *Le prix de la liberté* no es más que una explicación de ese poder en Muna Moto. ¿Qué es un hombre sin alma? No puede hacer nada, cuando hemos perdido el alma ya no somos nada, incluso la nada nos sobrepasa. En eso se ha convertido África hoy, por culpa de una determinada élite. Este poder se refleja también en la tradición porque el individuo cree que puede encarnar el poder, algunos lo dicen, pero encarnando el poder se aliena. Es una lección de vida.

*En Histoires drôles et drôles de gens usted vuelve a denunciar los males de la sociedad pero utilizando esta vez el tono de la comedia, ¿la comedia es más comercial o se trata simplemente de corregir las costumbres riendo?*

*Histoires drôles et drôles de gens* no se entendió en la primera proyección, me dolió profundamente porque algunos me han considerado como un director que quiere hacer películas para una categoría de espectadores, los festivaleros, los cinéfilos, etc. cuando yo quería una película popular. Debo confesar que he aceptado intentar interesar a mi público en el cine con un entretenimiento no tan inocente como parece. Mostrar al individuo sus defectos, reflejar ante el público su propia imagen a través de un espejo, que el público se decepcione a sí mismo y se pregunte: «¿Puedo hacer yo eso?, ¿soy yo así?» Porque quienes detentan el poder no han entendido nada en *Histoires drôles et drôles de gens*, y solamente quedaba mostrarles el lado opuesto de ellos mismos. Eso he intentado hacer. Pero una vez más, no tenía muchos medios, así que la película no ha conocido el éxito que se merecía.

*Courte maladie y Music and Music están marcadas por grandes momentos musicales, ¿qué importancia tiene para usted la música?*

La música siempre me ha subyugado, es una de las artes que me supera. Nunca he entendido la profundidad de una nota de música, uno puntea una cuerda de guitarra y sale una nota, nunca he entendido cómo recibo esa nota, nunca la controlo, recibo esa nota y siempre se me escapa, ¿por qué? En teatro, tuve que hacer ejercicios zen para montar obras, tuve que hacer investigaciones sobre la expresión corporal haciendo que mis actores se disfrazaran, se convirtieran en instrumentos de música, para observar cómo el individuo consigue descomponerse poco a poco. Esto se llama comúnmente entrar en trance. Un día, tuve la suerte de ver esta transmutación en un actor con quien he trabajado durante años, que mediante esta búsqueda consiguió entrar en trance. Cada vez que se tocaba esa nota de música, entraba en trance, se iba.

He descubierto que nosotros, actores, cineastas, manejamos elementos que no controlamos, y eso es lo que me enseña la música, que cuando se puntea una nota de música, en el tiempo que tarda en llegarme se va llenando con muchas cosas, ya no es la nota del músico lo que recibo, es una descarga de muchas cosas, atraviesa un espacio cargado, cuando me llega me impresiona. Es como el actor en el escenario, qué hace el actor, no hace nada especial, pero a base de moverse pone en movimiento fuerzas que ni él mismo conoce, y son esas fuerzas las que se manifiestan en el espectador; el espectador se ve subyugado, no por el actor, sino por las fuerzas que rodean al actor.

*Usted promete La cicatrice desde hace ya dos años, pero no ha rodado casi nada desde el 87. ¿Por qué?*

No, no desde el 87, he rodado en el 91, he hecho películas de encargo, películas de... institucionales... da igual... *La cicatrice*, desgraciadamente soy viejo, ya no tengo ese entusiasmo de la juventud que me permitía quedarme sin comer durante varios días porque quería rodar. Hoy en día tengo hijos, tengo una familia, y he caído en la trampa de la responsabilidad, así que quiero, me siento con ganas de rodar al menos dos películas antes de dejarlo, *La cicatrice* y *Lumières de l'ombre (Luces de la sombra)*. Pero no quiero trabajar escatimando, quiero trabajar teniendo los medios que me permitan expresar lo que siento, mis ideas. Por eso estoy tardando, pero llegará, o así lo espero.



**Haile Gerima**  
**Etiopía, 1946**

Filmografía

*Hour Glass* (Reloj de arena), 13 min., ficción, 1971.

*Child of Resistance* (Hijo de la resistencia), 36 min., ficción, 1972.

*Mirt Sost Shi Amit* (Harvest: 3.000 Years, La cosecha de 3.000 años), 150 min., ficción, 1975.

*Bush Mama*, 97 min., ficción, 1976.

*Wilmington 10 - USA 10.000*, 120 min., documental, 1979.

*Ashes and Embers* (Cenizas y brasas), 120 min., ficción, 1981.

*After Winter: Sterling Brown* (Tras el invierno: Sterling Brown), 60 min., documental, 1985.

*Imperfect Journey* (Viaje imperfecto), 88 min., documental, 1994.

*Sankofa*, 125 min., ficción, 1995.

*Adwa, an African Victory* (Adua, una victoria africana), 97 min., documental, 1999.

*Teza*, 140 min., ficción, 2008.

«Yo diría que la temática de la alienación es una parte central de mi trabajo, así como la desilusión, la transformación y el encontrar tu propio camino para salir de una circunstancia concreta y llegar a un nuevo cambio. Desde la primera hasta la última historia, hablo de estas personas que no se han podido incorporar a la realidad cotidiana de las comunidades y la sociedad a la que pertenecen»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Festival Cinemafrika, Zurich, noviembre, 2009.

Nace en Gondar, en el noroeste de Etiopía, en 1946. Desde muy joven entra en contacto con el teatro, actuando en la compañía de su padre, sacerdote ortodoxo, profesor, historiador y escritor.

«En Gondar, la ciudad en la que nací, mi padre es conocido por ser lo que en África occidental se llama *griot*, es decir, quien se encarga de preservar la historia del pueblo. Yo no puedo equiparar mis conocimientos a los de él, ya que él estudió en la escuela tradicional etíope. En mi época, la enseñanza había adoptado un sistema más europeo, más británico. Se limitaron a enseñarnos la gramática del amárico, pero nunca se nos habló del pasado poético ni de cómo los etíopes habían utilizado su lengua en el contexto cultural e incluso en el espiritual»<sup>1</sup>.

El teatro tradicional etíope ha influido de manera decisiva en el desarrollo de las habilidades narrativas de Gerima, al igual que la tradición oral de su país recibida a través de su madre y su abuela, quienes pasaban muchas tardes alrededor del fuego contándole leyendas e historias de Etiopía. Como espectador de cine entró muy pronto en contacto con películas extranjeras, *westerns* y películas de kung-fu, al trabajar vendiendo entradas en un cine durante su tiempo libre. Según Gerima, estas películas dañaron su personalidad política y psicológicamente, ya que por un lado se dio cuenta de los valores hegemónicos que estos films transmitían y por otro lado comenzó a cuestionar sus tradiciones, sintiendo profundas contradicciones hacia ambas culturas:

«Cuando ves estas películas, te das cuenta de que tanto el cine estadounidense como el indio son una válvula de escape. Cuando eres joven te ayudan a escapar, te entretienen y te ayudan a evadirte durante un buen rato. Pero estas películas nos transmitían de una manera efectiva otras influencias, puesto que comienzas a menospreciar tu propia cultura, piensas cosas como "mi cultura es inferior". Y por eso empiezas a desarrollar complejos, te avergüenzas de quién eres y entras en una serie de conflictos internos que te alejan de tu propia cultura, de querer conocer más sobre tu realidad»<sup>2</sup>.

Al terminar el colegio, Gerima se muda a la capital, Adis Abeba, para estudiar teatro, y unos años más tarde, en 1967, se traslada a Estados Unidos para continuar sus estudios en la Goodman School of Drama en Chicago. Allí el joven Gerima experimenta la alienación sociocultural a la que son sometidos los estudiantes de color y el racismo que reina en Estados Unidos, sintiéndose incapaz de desarrollarse en una cultura que le resulta ajena. Con una fuerte necesidad de retornar a sus raíces y preservar su identidad, se va revelando en él la conciencia sociopolítica y la herencia cultural que quedará impresa en cada uno de sus films. Esta búsqueda de sus raíces africanas le hacen volcarse en las lecturas de los militantes negros de los años sesenta, como Malcolm X o Kwameh N'Krumah, y a implicarse profundamente en los problemas y aspiraciones de la comunidad afroamericana de Chicago.

En 1969 Gerima se traslada a California para estudiar en la UCLA (University of California at Los Angeles), donde escribe algunas obras de teatro sobre temáticas relacionadas con la opresión política y social. Sintiendo limitado por las capacidades expresivas que le ofrece el teatro, descubre en el medio cinematográfico la posibilidad de comunicarse de una forma simple y directa con la audiencia africana. Durante sus años de universidad realiza sus

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

primeros cortometrajes: *Hour Glass* (Reloj de arena), 1971, y *Child of Resistance* (Hijo de la resistencia), 1972, en los que deja ya patente la necesidad de hablar de la condición humana utilizando el cine como un arma política, en contra de lo que él define como «dictadura narrativa» de Hollywood. *Hour Glass* es un cortometraje de 13 minutos, realizado en Súper 8, que cuenta la historia de un joven universitario negro, educado en una casa de acogida, que crece desorientado, alejado de su cultura y sus raíces. La película muestra la lucha del chico para poder abandonar la escuela de blancos y retornar a sus raíces, encontrando la paz y la seguridad en la gente de su comunidad y desprendiéndose poco a poco de la alienación a la que se ha visto sometido.

*Child of Resistance* relata la historia de una mujer afroamericana que está en la cárcel por sus ideas políticas, y en ella Gerima critica a los negros que no analizan las condiciones de su gente y no se comprometen con la lucha por sus derechos y libertades. Se sustenta, como su anterior trabajo, en una imagen que pasa del color al blanco y negro y con planos oníricos que se apoyan en una música hipnótica. Hay una gran experimentación en estas primeras películas de Gerima, en las que encontramos los tres temas constantes en toda su obra: la transformación, el cambio y la realización del individuo.

Durante sus años de estudiante universitario descubre los textos de Frantz Fanon, W.E.B Du Bois, Amical Cabral o Che Guevara, y comienza a familiarizarse con la cinematografía africana y latinoamericana, decisivas en el desarrollo de su lenguaje cinematográfico. Directores como Ousmane Sembène y Med Hondo le influenciaron en la forma de recuperar la historia de su cultura para hacer cine, y otros como Solanas, Gutiérrez Alea, Humberto Solás o el *cinema novo* brasileño le reafirmaron en su necesidad de no tener que seguir las convenciones de Hollywood para poder ser cineasta.

«Cuando llegué a la UCLA, el desencanto ya se había apoderado de mí, me sentía infeliz, puesto que en el teatro sólo había encontrado racismo. Me sentía muy acomplejado con respecto a mi realidad como persona negra y mi identidad, así que estaba decepcionado. Entonces, comencé a ver cine africano, latinoamericano, asiático... películas que me demostraron por completo el potencial del cine como medio de expresión. También Ousmane Sembène o Med Hondo, ambos africanos, hicieron plantearme la posibilidad de probar suerte con el cine»<sup>3</sup>.

En 1975 Gerima regresa a su Etiopía natal para rodar *Miirt Sost Shi Amit* (Harvest: 3.000 Years, La cosecha de 3.000 años), película que lo da a conocer internacionalmente. Con actores no profesionales y en amárico (lengua principal del país), cuenta las contradicciones entre una familia de campesinos explotados y el déspota propietario de las tierras. Una mirada profunda y desgarradora hacia la opresión de su pueblo, testimonio de la realidad social y los cambios necesarios en el sistema feudal que, como viene reflejado en el título, hace 3.000 años reina en Etiopía. Según Martin Scorsese: «Es la historia de todo un pueblo, de su sed colectiva de justicia y de buena fe. Una epopeya, no a escala, sino en su dimensión emocional y política». La película funcionó bien en festivales europeos, haciéndose con el Premio Georges Sadoul de la Asociación de Críticos Franceses, el Leopardo de Plata en el Festival Internacional de Cine de Locarno, y el Gran Premio en el Festival Internacional de Cine de Figuera da Foz.

---

<sup>3</sup> Ibid.



Escenas de la película *Mirt Sost Shi Amit*, 1975,  
del director Haile Gerima  
Fotografías cedidas por Haile Gerima



Escena de la película Sankofa, 1995, del director Haile Gerima  
Fotografía cedida por Haile Gerima

En 1976 Gerima realiza la película que será su trabajo de fin de carrera, *Bush Mama*, un sutil y profundo retrato de la situación de los afroamericanos en Estados Unidos. Pone de relieve los problemas que tienen que superar para poder prever un futuro digno, la privación de oportunidades a la que los somete la sociedad, y la denigración y violencia instauradas en sus barrios. Gerima muestra cómo estos factores dificultan la posibilidad de poder ejercer la solidaridad y el respeto mutuo. A través del personaje de una mujer fuerte y valiente hace una denuncia demoledora de las injusticias sociales, un sincero retrato de los abusos a los que son sometidos los afroamericanos y del rol activo que desempeñan las mujeres, luchando sin protección contra una sociedad que les pone todo en contra para poder criar a sus hijos en la dignidad y la justicia. Las reflexiones políticas marcan esta película en blanco y negro que llama a la resistencia y la transformación. Gerima abandona los ritmos africanos de sus anteriores trabajos y llena de *jazz* esta obra. Con una textura cercana al documental, llena de realismo y con un estilo poco ortodoxo, el director utiliza permanentes *flashbacks* y recurre constantemente a las fantasías y la memoria.

También en 1976, Gerima es contratado por la Universidad de Howard, en Washington D.C., para enseñar Dirección de Cine y Estéticas de la Cinematografía del Tercer Mundo, donde a día de hoy continúa su labor de enseñanza.

«Cuando dejé la UCLA, lo hice rápido porque no quería continuar viviendo en Los Ángeles. Me fui a la Universidad de Howard, pues siempre había sido un centro de enseñanza para negros, y allí enseñaría a personas de países menos favorecidos cuyos orígenes eran similares a los míos, que no creían que tuvieran derecho a hacer una película, ni soñaban con dirigir. Así que decidí ir allí porque quería estar junto a ellos en sus estudios sobre cine»<sup>4</sup>.

Con alumnos de la universidad y gente relacionada con la comunidad negra americana, Gerima lleva a cabo su siguiente trabajo cinematográfico, un documental de dos horas titulado *Wilmington 10 – USA 10.000* (1979). Tras la muerte de Martin Luther King en 1968, y frustrados por la lentitud de la segregación racial en las escuelas y de otras reformas prometidas por la legislación federal y los tribunales que no se llevaron a cabo, los afroamericanos de Carolina del Norte rechazaron las tácticas pacíficas de los activistas pioneros y muchas ciudades erupcionaron violentamente, entre ellas Wilmington. Este documental retrata el injusto encarcelamiento de nueve jóvenes afroamericanos y una mujer blanca, activistas por los derechos civiles, que participaron de las protestas. Gerima construye su película a través del relato de los propios encarcelados, así como del de sus familiares y amigos, poniendo de relieve la inoperancia del sistema judicial y la lucha de la comunidad negra por la consecución de sus derechos.

En 1981 finaliza *Ashes and Embers* (Cenizas y brasas), en la que relata el conflicto existencial que vive un afroamericano veterano de la guerra de Vietnam, cuando regresa a su lugar de origen. El protagonista no es capaz de asumir lo que vivió en el campo de batalla, ni tampoco encuentra su lugar como hombre negro en América, sintiéndose atormentado y resentido por los recuerdos y sin poder adaptarse al ambiente rural del que procede. Sólo gracias a una profunda interacción humana, principalmente con su abuela, logra ir dejando atrás el infierno personal en el que se ve sumido tras su paso por la guerra, se desprende de la angustia y se transforma en un hombre fuerte y seguro de sí mismo.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

«En *Ashes and Embers* la historia gira en torno a una persona que vive en el autoexilio, es decir, vivía en el autoexilio fuera del contexto histórico de su abuela y lo que yo pretendía era que ambas historias confluyeran. Por supuesto que al hablar de su abuela, de las personas mayores y de su sabiduría, estoy hablando de mi comunidad, de Etiopía, reinterpretada en América»<sup>5</sup>.

Con una construcción no lineal, de una gran belleza formal y un profundo lirismo, así como una banda sonora muy elaborada, esta película se alzó con el Gran Premio en el Festival Internacional de Cine de Lisboa, el Premio a la Producción en el Festival de Cine de Londres, el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Berlín y el mismo premio en el Festival de los Tres Continentes de Nantes.

Posteriormente, Gerima llevará a cabo, con estudiantes de la Universidad de Howard, un documental sobre el poeta y crítico literario afroamericano Sterling Brown, titulado *After Winter: Sterling Brown* (Tras el invierno: Sterling Brown), 1985. Gerima documenta en este film la vida y la obra de una de las figuras centrales de la literatura afroamericana. Hablando de jazz y recitando sus poemas, contando anécdotas de su vida y en el ámbito académico, aparece Sterling Brown a los ochenta años de edad.

Su siguiente película, *Imperfect Journey* (Viaje imperfecto), 1994, es un documental desgarrador en el que, junto al periodista polaco Ryszard Kapuscinski, Haile Gerima realiza un viaje a través de Etiopía desde su lugar de nacimiento, Gondar, hasta la capital, Adis Abeba. Realizado poco tiempo después del derrocamiento de la Junta Militar liderada por Hailé Mariam Mengistu, quien tomó el poder en 1974 derrocando al Gobierno de Haile Selassie y asolando con terror el país hasta 1991, Gerima y Kapuscinski acuden al encuentro de la gente, recogiendo a partir de sus relatos la conciencia colectiva del país. Madres que han perdido a sus hijos y maridos, torturados y asesinados brutalmente por la Junta Militar, jóvenes que cuentan cómo todos los gobiernos han masacrado a funcionarios y estudiantes de las anteriores administraciones, niños caminando seis horas por la montaña para acudir a clase, hombres encapuchados por miedo a ser reconocidos. Y es que en Etiopía la represión y opresión de la gente ha sido la constante de todos los regímenes de gobierno, y Gerima, como en la mayoría de sus películas, tiende su firme compromiso de ir al encuentro de su pueblo.

Un año más tarde realiza *Sankofa* (1995), un original acercamiento al tema de la esclavitud. En lengua akan, Sankofa significa que uno debe volver al pasado para recuperarlo del olvido y poder ir hacia adelante. Y esto es lo que le pasa a la protagonista, una modelo americana que rechaza su negritud y que, trasladada 200 años al pasado, habita el cuerpo y el alma de su ancestro esclavo, logrando reconstruir su identidad y conectándose con sus raíces africanas. A través de una narración fragmentada que bascula entre el presente en el que Mona cuenta su historia y el pasado de sus vivencias como esclava, la película está cargada de lirismo y elementos míticos, con la cámara siempre cercana a los rostros, adentrándose en las facciones, atravesando las pieles para dejar al descubierto la complejidad de las personas y su sufrimiento. Gerima reescribe la historia de la esclavitud en contra de la versión oficial de Hollywood, en la que los esclavos han sido siempre presentados como seres alienados y pasivos. Las contradicciones, la complejidad, los conflictos y el dinamismo que mueven a los

---

<sup>5</sup> Ibid.

personajes de esta película, afirman la dignidad de los valores de una cultura que emprendió una profunda lucha para liberarse de un sistema inhumano.

«Cuando salí de Etiopía apenas sabía nada sobre la esclavitud, la historia de África o la propia historia de mi país. Así que cuando llegué a los Estados Unidos y me encontré con los afroamericanos y sus contradicciones, comencé a profundizar en la historia de estas personas. Quería saber de dónde venían y conocer más acerca de la esclavitud. Lo que más me fascinó fue la fuerza de los afroamericanos. Me impresiona que, después de todo lo que han sufrido, sigan en pie. Nunca he visto que se transmita eso en los libros, en las películas, así que quería explorar ese periodo»<sup>6</sup>.

Con su siguiente film, *Adwa, an african Victory* (Adua, una victoria africana), 1999, Gerima aborda un episodio ocurrido el 2 de marzo de 1896, cuando los etíopes ganan la batalla de Adwa contra los italianos que intentaban conquistar el territorio. Esta victoria, a pesar de marcar un momento único y profundamente significativo en la lucha contra el imperialismo, es una referencia histórica prácticamente desconocida, destituida por la historia oficial italiana. Haile Gerima reconstruye el olvido al que fue relegado su pueblo en un documental inspirado en recuerdos de la memoria popular, reescribiendo la historia del lado de los etíopes:

«He contado la historia a la manera de los etíopes, con su lógica. Hay tres elementos fundamentales en la tradición etíope: el hogar, los nombres y la memoria. Las historias nacen en torno al fuego, allí donde las mujeres cocinan y se juntan para escucharlas. Después, desde el fuego, las historias se van y llegan a la comunidad. En sus relatos, las personas mayores, consciente o inconscientemente, transmiten un sistema de valores a las futuras generaciones. En esa historia no oficial se encuentran los fundamentos de la verdad»<sup>7</sup>.

Construida como un *collage*, como un viaje por las artes plásticas a través de entrevistas situadas en el presente y material de archivo, y narrada por una multiplicidad de voces (historiadores, sacerdotes, cantantes, poetas y gente mayor), Gerima intenta recuperar la memoria en los flecos de los relatos de estos personajes. Pone el acento en una de las voces que habla de su experiencia en primera persona, sin explicar «certezas» históricas, sino recogiendo testimonios familiares dispersos y cuestionando a través de ellos la construcción oficial de la historia.

«La colonización sigue siendo, sin ninguna duda, el acontecimiento histórico que más ha marcado a África... Después de este brutal reparto del continente, la historia africana comenzó a confundirse con la europea, el pensamiento africano dejó paso a una visión europea de las cosas. A partir de ese momento, nos convertimos en viajeros pasivos de la historia. Para mí, Adwa y su célebre batalla de 1896 en la que los etíopes vencieron al ejército Italiano, tienen un gran valor simbólico: son la prueba de que los africanos sólo pueden ganar si no piensan a la manera europea»<sup>8</sup>.

Gerima recupera en esta película tradiciones etíopes de puesta en escena teatral para dramatizar el discurso histórico en sí mismo, y recurre a un tratamiento cinético del material gráfico, aportando gran cantidad de grabados, mapas, pinturas, dibujos o fotografías que la cámara recorre, «animando» las imágenes estáticas con rápidas panorámicas o zooms, reen-

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Alessandra Speciale. Entrevista con Haile Gerima. «Adua, lorsque nous étions des voyageurs actifs de l'histoire». *Ecrans d'Afrique* n° 24, segundo semestre, 1998, p. 77.

<sup>8</sup> Ibid, p. 82.



Escena de la película *Teza*, 2008, del director Haile Gerima  
Fotografía cedida por Haile Gerima

cuadrándolas y fragmentándolas en nuevas composiciones y movimientos. Igualmente realiza una sorprendente utilización del paisaje como testigo ancestral de la historia y guardián de sus secretos, estratos de la tierra que es posible ritualizar y exorcizar para revelar la memoria de la resistencia de un pueblo y conjurar los fantasmas del pasado que siguen acosándolo. La música repetitiva y constante provoca un efecto hipnótico y catártico, acentuado por la irrupción de la «representación» dramatizada, en presente, de las canciones guerreras o los himnos de liberación del pasado de los resistentes etíopes.

Casi 15 años ha tardado Gerima en sacar adelante su siguiente película, *Teza* (2008), ganadora del *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 2009. Esta película monumental y desgarradora está «dedicada a todos los negros asesinados por negros y a todos los etíopes asesinados por Etiopía». Más de dos horas de enorme tensión psicológica, de imágenes con una fuerza espectacular que nos trasladan al sufrimiento profundo de un pueblo y a la deriva errática de un país. Pero al igual que en muchas de sus películas, también en ésta, Gerima se aferra a la esperanza a pesar de los traumas del pasado.

Visualmente encontramos en *Teza* una clara herencia del cine experimental y *underground* norteamericano y su gramática nerviosa, rápida y fragmentada, hecha de aceleraciones súbitas del montaje y variaciones constantes del ritmo y la escala de la imagen, conjugada por momentos con la parsimonia de observación del cine africano. *Teza* está construida como un *puzzle* violento y poderoso: recuerdos, accidentes, tormentas y fuegos, traumas, exorcismos y memoria. Y con ella su director parece alcanzar la plenitud en los aspectos fundamentales que lideran su cinematografía: el drama psicológico por un lado, basado en la imposibilidad de recuperar las raíces cuando la memoria no es más que una constante actualización de las luchas políticas. Por otro lado, los dramas personales teñidos de militancia, y la panorámica sociológica e histórica centrada en la perenne tragedia de Etiopía y sus luchas fratricidas.

Con una concepción hipnótica de la banda sonora, superponiendo de forma constante las voces y músicas, *Teza* evidencia el gusto de Gerima por el *collage* y la creación polifónica de dimensiones o estratos de lo real. Pone de relieve su exigencia de un cine combativo en búsqueda constante de un potencial propio de exorcismo político e invención cultural de liberación. Además del *Étalon de Yennenga* en 2009, la película ha obtenido el Premio a Mejor Guión y el Premio Especial del Jurado en el Festival de Venecia y el Tanit de Plata en las Jornadas Cinematográficas de Cartago.

### Singularidades de su cine

Para Haile Gerima la realización de cada una de sus películas es una especie de exorcismo, de cura necesaria para la transformación, planteando en ellas sus contradicciones como una forma de liberarse de las mismas y de poder avanzar en la búsqueda de su propia identidad. Durante su infancia y juventud en Etiopía el cine era cosa de blancos y nunca pensó que podría realizar películas.

«El cine era una fuerza extranjera que, como digo yo, me dejó inactivo. Mientras más películas veía, más me alejaba de la influencia de mi padre y del poderoso estilo narrativo local con el que crecí. Me convertí en un miembro totalmente colonizado, en un zombi desfigurado y obscuro de los que puedes ver por toda África, donde representamos e imitamos películas que desplazan nuestra

herencia cultural autóctona. El colonialismo y las películas extranjeras que veía no eran influencias positivas que me dijeran: "Puedes hacer cine"<sup>9</sup>.

Fue a su llegada a Estados Unidos, al entrar en contacto con la comunidad afroamericana de Chicago, cuando Gerima pudo volver a reconocer y respetar sus orígenes y tradiciones. Por ello dice no poder estar lo suficientemente agradecido a la comunidad, que le ayudó a sentir más confianza en sí mismo, a liberarse de la influencia colonial y entender que los negros también tienen derecho a realizar películas. Con este objetivo fundó Mypheduh Films en el corazón de la comunidad negra de Washington D.C, que además de ser la productora con la que ha sacado adelante la mayoría de sus películas de forma independiente, también es un espacio cultural en el que se realizan charlas y conferencias, y una distribuidora de películas de la diáspora africana:

«Siempre he soñado con tener una productora en la comunidad. Quería que la comunidad pudiese familiarizarse con nuestras instalaciones y con nuestro trabajo, y ser capaces de ver que la producción cinematográfica y su consumo no debería ser un concepto abstracto que se desarrolla en un lugar remoto en una habitación de un hotel de lujo. Cuando llevas contigo a la comunidad y les ayudas a comprender la lucha y el proceso de realizar películas, les acompañas al umbral»<sup>10</sup>.

De la misma manera que sus películas le permiten conectar con las contradicciones profundas de su esencia humana, el cine de Gerima es una reconstrucción de la memoria histórica de África que busca restaurar una identidad desfigurada desde el momento en que entró en contacto con los europeos. Un cine paralelo, que debe realizarse de forma paralela en todas sus fases: producción, distribución y exhibición.

«Mientras incluyamos intereses coloniales, personajes blancos o ideas de los blancos, y elementos exóticos sobre África en nuestras historias, obtenemos el dinero para financiar nuestras películas. Incluso a la hora de financiar la película, no hace falta que los blancos decidan cuál va a realizarse. Hay comisiones de africanos neocolonizados que todavía sirven a los propósitos del colonizador»<sup>11</sup>.

Gerima es un cineasta anticolonial cuya lucha se centra en exorcizar el demonio del colonialismo para construir una sociedad más justa, y por ello ataca de forma contundente el cine de entretenimiento de Hollywood, que dicta los contenidos de las películas y decide dónde se verán; y defiende un cine independiente de orientación social y política, donde el autor tenga un total control sobre su obra.

«Si te fijas en la experiencia afroamericana, toda su música, su propiedad creativa e intelectual, pertenece y está patentada y protegida por blancos. Eso no es normal. Cuando toda la música de tu cultura pertenece a otro, lo que eso dice de ti es que eres un esclavo, un recolector de algodón, un jornalero. Para mí, lo normal es ser dueño de tu propia cultura»<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 255.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 256.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 258.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 262.

Convencido de que las películas no son nada sin el potencial de la distribución, la ha convertido en su gran caballo de batalla, iniciando con el film *Sankofa* una particular forma de difusión que dio grandes beneficios. Ayudado por gran parte de la comunidad afroamericana, Gerima recorrió 35 ciudades de Estados Unidos para mostrar la película y posteriormente discutir con el público sobre temas relacionados con la explotación cultural, la distribución cinematográfica y el racismo. Y es que Gerima no puede concebir el proceso cinematográfico sin la interacción con la audiencia:

«No basta con hacer películas. No basta con comentar películas. No basta con ver una película. No queremos que el público se limite a ver nuestras películas y marcharse a casa. Queremos que tengan una comprensión referencial de lo que acaban de ver. Esta convivencia que se activa mutuamente es crucial para tener un movimiento cinematográfico verdaderamente independiente»<sup>13</sup>.

#### Entrevista<sup>14</sup>

*¿Podría hablarme de su experiencia como profesor en la Universidad de Howard?*

Soy un profesor poco corriente. Para mí la enseñanza supone no sólo la formación de otros, sino también que mis alumnos colaboren en mi propio desarrollo personal. Cuando doy clase, no sólo aprenden los demás, sino que los guiones que escriben mis alumnos también me enseñan muchas cosas. Además, me baso en mis orígenes para mi propia evolución cinematográfica. Doy sobre todo clases de cine relacionado con el Tercer Mundo y los cambios en las clases sociales, pero principalmente mi labor como docente se centra en torno a la escritura de guiones y la dirección de cine.

*La mayoría de sus películas son muy experimentales a nivel visual y narrativo, incluso Teza, que es una superproducción. ¿Necesita fundir fantasía y realidad en sus obras?*

Eso es lo que veo en mi mente y, aunque no consigo hacerlo tan bien como me gustaría, intento integrar mis visiones. Veo las cosas de una manera surrealista y cuando me encuentro sumido en determinadas situaciones, mi mente se embarca en una interpretación visual de cómo es la realidad en la que me encuentro. Los sueños son una parte importante de mi vida, de la vida de la sociedad de la que provengo. Contar sueños formaba parte del día a día de las mujeres de mi familia: mi madre, mi abuela, mi tía... Cada mañana se tomaban su café y hablaban de sus sueños. Por eso, los sueños son una parte importante de mi vida, cómo surgen de la frustración diaria, cómo ideo cosas gracias a ellos, así que lo que hago es intentar visualizar esa realidad, es mi modo de expresarme en mis películas. Por eso digo que mis intentos de trasladar mis sueños al cine son imperfectos, incluso cuando la gente piensa todo lo contrario. Para mí continúan estando incompletos y esa imperfección es parte de mi entusiasmo por el trabajo.

*Para rodar Mirt Sost Shi Amit volvió a Etiopía después de muchos años viviendo en Estados Unidos. ¿Cómo surgió esa necesidad de volver a sus orígenes para realizar una película y de qué manera le afectó emocionalmente esta vuelta a casa?*

El hecho de volver a mis orígenes, a los lugares en los que jugué, donde estaban mis amigos, a las colinas, los riachuelos, y volver a ver a mi madre, fue muy significativo para mí. La

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>14</sup> Entrevista con la autora. Festival Cinémafrica, Zurich, noviembre, 2009.

vuelta a casa empequeñece los mitos de tu realidad. Cuando era un niño sabía que teníamos una montaña enorme, pero cuando volví descubrí que en realidad era una miniatura. Lo mismo me ocurría con mi madre, me parecía que era altísima y resulta que no es así. La vuelta a Etiopía supuso un gran enfrentamiento para mí, es una lucha constante entre mis recuerdos y la realidad del lugar. Mis recuerdos de las circunstancias sociales y su nueva realidad chocan constantemente y esto afecta a lo que escribo, a las historias con las que estoy obsesionado.

*¿Por qué eligió el punto de vista de una mujer para hablar sobre la injusticia y los problemas sociales en Bush Mama?*

Una vez un hombre me preguntó el motivo por el que había utilizado a una mujer, a lo que le contesté: «Si lo piensas da igual el sexo, porque aunque haya elegido a una mujer, los problemas que experimenta son los mismos tanto para hombres como para mujeres, podríamos decir que es unisex». Por ejemplo, si cogemos el caso de Azanu, estaremos ante una experiencia que nunca podrá ser masculina. En *Teza*, Azanu es prácticamente una esclava sexual y al final un hombre se casa con ella para formar una familia creíble. Ella no tiene más mundo que su locura. No me gusta mentir para ser políticamente correcto, porque creo que si el cine fuera políticamente correcto, entonces todo sería muy aburrido. Deberíamos esforzarnos por transmitir esa política en nuestro día a día, en tu casa, a tus hijos, en tu comunidad.

*Imperfect Journey es un documental desgarrador, efecto que se acentúa al estar contado en primera persona por los protagonistas. ¿Era importante para usted darle voz a la gente?*

Yo quería que los africanos fueran los protagonistas y nos contasen sus aflicciones y preocupaciones en primera persona. Creo en ellos, no en un erudito que quiere hacerme creer que tiene la solución. No creo que tuviéramos esa esperanza en nuestros países, por eso me gusta escuchar lo que la gente quiere y poder decir «esto es lo que quieren». Le di la vuelta a la película y me costó un gran esfuerzo, ya que, pese a que las personas de mi equipo eran muy buenas, tenían una clara orientación imperialista sin siquiera saberlo. Le di una vuelta a la película para que lo que se escuchase fuera la voz de los africanos.

*¿Qué nos puede contar sobre la organización Mypheduh Films, que usted dirige en Washington D.C.? ¿Qué clase de actividades promueven?*

Bueno, mi esposa también es directora de cine y ahora hace cine documental, aunque también ha hecho drama, pero el problema como en todos los casos es la financiación. Ambos queríamos tener un lugar donde pudiéramos producir, pero también alimentar una cultura: la cultura del pensamiento crítico, donde las personas pudieran venir a ver películas, leer libros y analizarlos, sin meterse en la ideología política, sino simplemente para crear un lugar donde la gente pudiera estudiar. Así que muchos vienen a ver películas, traemos a escritores para que den charlas a la comunidad, hay una noche de micro abierto para que los jóvenes puedan actuar, un café, tenemos instalaciones para realizar la edición de las películas y además contamos con una sección de distribución para poder distribuir nosotros mismos nuestras películas en DVD y en formato para cine. Aquí también desarrollamos proyectos y algunos miembros vienen a editar sus obras. También hay grupos de estudio que se reúnen en la sala de conferencias y debaten sobre temas como los cambios sociales o acerca de libros escritos sobre afroamericanos en África. A nuestro centro acude mucha gente joven y se benefician de todo lo que les ofrecemos.



Escena de la película *Teza*, 2008,  
del director Haile Gerima  
Fotografía cedida por Haile Gerima

*Me gustaría hablar sobre la película Sankofa. En mi opinión, resulta destacable la humanidad con la que se representa a los personajes. No es normal ver una película sobre la esclavitud donde los personajes se muestren con tantos matices emocionales.*

Esto tiene que ver con mi confrontación con el racismo. Comencé a escribir el guión alrededor del año 68 o del 69 en California, mientras estudiaba. Durante mucho tiempo supe que no iba a rodar esa película, porque en aquellos momentos incluso yo mismo estaba lleno de estereotipos, veía la esclavitud a través de los ojos de los blancos, pues ellos habían sido los que habían escrito la historia que yo leía. Pero después quise tener mi propia visión de la historia y si la lees ahora te das cuenta de que lo que falta es la perspectiva de los propios africanos, así que, como soy africano, quise aportar ese punto de vista y me basé en los hechos, pero les atribuí una dimensión y una perspectiva distinta. Me llevó nueve años encontrar la financiación necesaria, pero ni antes, ni ahora nos vendremos abajo. Finalmente, acabó siendo una coproducción de televisiones alemanas y británicas, así como de dos países africanos: Burkina Faso y Ghana.

*En lo que concierne a la distribución de Sankofa, visitó diversas ciudades en los Estados Unidos e invitó al público a generar debate. ¿Cuál es la importancia que le atribuye a las reacciones que puedan provocar sus películas en el público?*

Antes de *Sankofa*, desde los años ochenta, y antes de eso en Washington, intentamos hacer que el cine latinoamericano y africano llegase a la comunidad africana, que inmediatamente se interesa por este tipo de películas. La mayor parte de estas comunidades no va a cines de arte y ensayo a ver a Sembène, así que intentamos crear un lugar donde traer *Sarraounia*, de Med Hondo, y proyectarla para los miembros de la comunidad, así como nuestras propias películas y otras filmadas por importantes directores negros como Charles Burnett, Larry Clark o Kathy Collins. Solíamos organizar estas proyecciones para la comunidad y las llamábamos «cine al aire libre» o las utilizábamos como medio para recaudar fondos para otros directores africanos, etc.

Así que fundamos la organización Sankofa Family, ya que las distribuidoras que contaban con suficiente financiación para distribuir la película no estaban interesadas en nosotros, y a su vez a nosotros no nos interesaban las pequeñas distribuidoras porque no saben cómo acercarse a la población negra y hacerles reaccionar. Lo que mi mujer y yo hicimos fue inventar la ideología de esta película, fundar la Sankofa Family y traer a una coordinadora, que dirige el proyecto. Proyectamos *Sankofa* a través de esta organización, de hecho, gracias a ella conseguimos el edificio, que se encuentra en Washington D.C. Enviamos a un director de coordinación para crear más delegaciones de la Sankofa Family y luego llevamos las copias de un estado a otro hasta llegar a proyectarla en 32 de ellos. Fue increíble porque transformábamos los cines en escuelas nocturnas en las que se debatían las películas: ideas sobre el cine de Hollywood, el monopolio del sistema de distribución, las ideas que generaban mis películas, críticas, *feedback*. Aprendí mucho y a la vez creamos una importante ventana en ese momento que nos permitió acercar la película *Sankofa* a la comunidad.

*Volviendo atrás a esa crítica suya sobre el cine de Hollywood, ¿hasta qué punto considera que el cine africano debería diferenciarse del modelo impuesto por Hollywood?*

Nunca se ha permitido que exista el cine africano. No contamos con un cine nacional. El monopolio del cine mundial como el europeo o norteamericano es un hecho. La carencia de fi-

nanciación para el cine africano provoca la necesidad de viajar hasta Europa para mendigar fondos y rodar nuestras películas, generando un cine nómada, algo que ya dije en una convención de cine africano: estamos ante un cine nómada, pues somos un pueblo nómada y, por tanto, nuestro cine es una expresión nómada. No tiene una base, es un esfuerzo individual, es el trabajo personal de Med Hondo, Ousmane Sembène, Gaston Kaboré... no son un producto del sistema. Pese a que no ha existido una infraestructura de apoyo, ellos han surgido, por lo que estamos ante una historia fascinante. En el caso concreto de Hollywood se puede decir que no están interesados en nosotros, en nuestras historias, que sólo les atraen cuando sirven para resaltar el ideal de la supremacía blanca. El vocabulario del cine hollywoodense se fundamenta principalmente en la supremacía blanca. Negros, nativos americanos, chicanos son vistos como apéndices de los personajes principales, que son blancos. No estoy en contra del cine de Hollywood, sino que estoy en contra de la ideología imperialista que éste transmite mundialmente, así como del monopolio que ejerce en la distribución y exhibición y también en su falta de dinamismo.

*En Adwa, an African Victory narra el conflicto histórico de su país con los italianos. Es muy interesante el tratamiento que hace del paisaje en esta película, como testigo ancestral de la historia.*

En *Adwa* no estaba interesado en la metodología política, ni en los hechos históricos, sino que realmente estaba interesado en cómo *Adwa* se quedó grabada en el recuerdo. Así que en nuestro subconsciente, en nuestras canciones y en nuestro idioma, el paisaje es una alusión a *Adwa* y por eso quería desenterrar su recuerdo. Cuando los niños cantan esas canciones, probablemente no sepan lo que están cantando pero con sus voces están recordando *Adwa*, quería que las montañas me contaran qué pasó en *Adwa*, que los ancianos que vivieron en esa época me lo contasen, porque la Junta Militar destruyó la transmisión de generación en generación de nuestra cultura, cuando los jóvenes aprendían su historia de boca de los más ancianos. Yo tuve esa oportunidad, pero esto se perdió cuando la Junta subió al poder. La generación africana etíope actual ya no venera a los ancianos que siguen vivos, porque la transmisión de la cultura imperialista los infravalora. No son respetados porque estamos rindiendo culto a una idea que no conocemos, con la que no tenemos relación. Los ancianos etíopes se vieron olvidados por la cultura imperialista y a partir del momento en el que la Junta los clasificó como «feudales», se acabó todo. En Etiopía no encontrarás a niños y jóvenes que por las noches se sienten cerca de los ancianos para escuchar historias acerca de dónde vienen, y es en la tradición oral del individuo donde se encuentran los pilares que sostienen la historia y el recuerdo de la sociedad. Lo peor que han podido hacer en el entorno del que provengo es destruir la importancia de los mayores.

*En Teza duele el dogmatismo de toda una generación.*

En *Teza* de nuevo tenemos la memoria colectiva, o lo que es lo mismo, a un gran número de etíopes a finales de los sesenta que fueron enviados al extranjero, o bien hicieron el esfuerzo de irse fuera para continuar su formación con la idea de volver después para mejorar el país. Así que te vas y nadie sabe cuál ha sido la guerra en la que has estado, y cuando regresas te preguntan si volverás a encajar y si puedes transmitir eso que has aprendido. ¿Acaso te han enviado a una misión coherente o simplemente te han hipotecado? Hasta yo mismo

aceptaba que mis estudios eran poco importantes. Por eso, esta forma de estar exiliado dentro de la propia comunidad exiliada da forma al problema y da lugar a *Teza*. Otro punto relevante es si la educación que recibimos en Francia, Alemania o Estados Unidos, se adapta a las necesidades de tu pueblo. ¿Qué garantiza que eso es lo que necesitan? ¿Es relevante? Nunca lo hemos preguntado porque siempre ha sido lo importante para Occidente. Pero no es así, no es cierto. También esto forma parte del problema cuando vives en el exilio y estudias. ¿Es lo que estudias importante? El que sale afuera, cuando vuelve trae otros problemas distintos como el racismo. ¿A quién le importa el racismo en el pueblo? Todos estos temas se reflejan en *Teza*, que es un recuerdo común, compartido por muchos individuos de mi generación, esa lucha que surge cuando te envían al extranjero como a Prometeo para traer la ciencia y la tecnología que no puedes aportar cuando regresas. El dogma acaba siendo la muerte en vida.

*¿Por qué no acudió al Fespaco a recibir el máximo galardón que le otorgaron en febrero de 2009?*

Estaba demasiado cansado y para mí este tipo de actos en el cine a menudo me parecen irrelevantes. Creo que toda la problemática de la producción, la distribución, la exhibición quedan relegados y celebramos mucho otros aspectos del cine. Quiero tener el derecho a poder distribuir mis películas, quiero que existan personas a las que no les gusten mis películas porque realmente han tenido la oportunidad de verlas, y lo que no quiero es a un grupo de personas que me dicen que no pueden distribuirla porque el cine africano no genera beneficios. Es una realidad muy desmoralizadora la que vive la gente de color.



**Safi Faye**  
**Senegal, 1943**

Filmografía

*La passante* (La transeúnte), 10 min., documental, 1972.

*La revanche* (La Revancha), 15 min., documental, 1973.

*Kaddu Beykat* (Lettre paysanne, Carta campesina), 95 min., documental, 1975.

*Fad'jal*, 108 min., documental, 1979.

*Goob na ñu* (La récolte est finie, La cosecha ha terminado), 30 min., documental, 1979.

*3 ans 5 mois* (3 años 5 meses), 30 min., documental, 1979-1983.

*Man Sa Yay* (Moi, ta mère, Yo, tu madre), 60 min., documental, 1980.

*Les âmes au soleil* (Las almas al sol), 27 min., documental, 1981.

*Selbé et tant d'autres* (Selbé y tantas otras), 30 min., documental, 1982.

*Ambassades nourricières* (Embajadas alimenticias), 58 min., documental, 1984.

*Racines noires* (Raíces negras), 11 min., documental, 1985.

*Hélice Haas, femme peintre et cinéaste d'Haïti* (Hélice Haas, mujer pintora y cineasta de Haití), 8 min., documental, 1985.

*Tesito*, 27 min., documental, 1989.

*Mossane*, 105 min., ficción, 1996.

«No trabajo sin ayuda de nadie sino más bien por medio de, y con otras personas. Voy a hablar con los granjeros a su pueblo y hablamos de sus problemas y tomamos notas. Aunque yo escriba el guión de mis películas, básicamente dejo que los campesinos se expresen delante de una cámara y yo escucho. Mis películas son obras colectivas en las que todos forman parte activa»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Safi Faye. Conferencia impartida en Washington D.C. En *Twenty-five Black African Filmmakers*. Françoise Pfaff. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1988, p. 117.

La primera mujer de África subsahariana en realizar un largometraje nace en Dakar (Senegal), en 1943, en el seno de una familia musulmana. A la edad de 19 años se gradúa en magisterio y en 1963 comienza a trabajar para el sistema educativo de su ciudad natal, actividad que lleva a cabo durante seis años. En 1966 fue seleccionada para trabajar como guía oficial en el Primer Festival de Artes Negras de Dakar, donde conoce al etnólogo y director de cine francés Jean Rouch. Éste la seleccionó para actuar en su película *Petit à Petit* (Poco a poco), 1968, y un año después Faye dejó Senegal para viajar a París, Suiza, Costa de Marfil y Níger junto a Rouch.

Motivada por esta experiencia decide abandonar la enseñanza para regresar a París y comenzar, en 1970, estudios de etnología en la EPHE (École Pratique des Hautes Études). Una de las asignaturas de la carrera incluía el uso de la cámara como instrumento para investigación de campo, por lo que Faye descubre las posibilidades de la misma y decide iniciar su formación cinematográfica en la École Nationale Supérieure Louis-Lumière de París en 1972:

«Mi intención era saber qué es África. He buscado saber lo que es África, resulta que era una africana educada como una europea... Y así estudié etnología, antropología y después cine. Escribir para plasmar en película mis tradiciones, lo que quiere la sociedad de África»<sup>1</sup>.

Durante su primer año de estudio en la escuela realiza el cortometraje *La passante* (La transeúnte), 1972, sobre la percepción de la belleza hacia una mujer negra desde el punto de vista de un europeo y un africano, y tres años más tarde realiza *Kaddu Beykat* (Lettre paysanne, Carta campesina), un documental ficcionado, en forma de carta escrita a alguien que nunca la recibirá.

«La traducción del título, *Kaddu Beykat*, significa “la palabra del campesino”, pero como hay cosas que los occidentales no serían capaces de comprender y nuestra película no se proyecta en África, o se proyecta totalmente censurada y desposeída de su esencia, quise explicar algunas cosas que sólo con el subtítulo no quedarían lo suficientemente claras. Por eso acompañé a la película de una carta, una carta muy corta... o muy entrecortada, no lo sé»<sup>2</sup>.

*Kaddu Beykat* cuenta la historia de Ngor, campesino cultivador de cacahuetes que forzado por la pobreza parte en busca de trabajo a la ciudad. Sus ilusiones pronto se desvanecen frente al rechazo y el desempleo del que es víctima, por lo que decide volver a la aldea para luchar junto a otros agricultores por la mejora de sus técnicas de cultivo. Faye hace una dura crítica al gobierno frente a la imposición del monocultivo del cacahuate, introducido bajo el colonialismo francés y por el que los agricultores se ven sometidos a dramáticas fluctuaciones de su precio en el mercado mundial. Introduciendo una manera muy particular y original de combinar el documental con la ficción, a través de un estilo realista y poético, la cámara se aleja lo más posible de la acción para poder observar sin intervenir en la misma. Faye se adentra en la intimidad de la gente retratando sus actividades cotidianas: el trabajo en los cultivos, las formas de medicina tradicional, las reuniones de los hombres bajo el «árbol de las palabras», siempre en un esfuerzo filmico por mostrar las dificultades de la vida campesina:

«En su sociedad, sólo pueden vivir si pueden cultivar sus tierras. Pero se enfrentan a dos desventajas: el problema de la escasez de lluvia, que causa la sequía, y el de la explotación del Gobierno. Yo creo que debo contar su historia a mi manera, mediante el cine»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> M'barek Housni. Entrevista con Safi Faye. «J'ai fait le cinéma pour ma mère analphabète». *Africine*, julio, 2006.

<sup>2</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Safi Faye para Radio France International. Emisión: 28 de abril, 1975.

<sup>3</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 30.



Escenas de la película *Kaddu Beykat*, 1975,  
de la directora Safi Faye  
Fotografías cedidas por la Mostra de Cinema  
Africà de Barcelona

En 1977 Faye se gradúa en Etnología en la Universidad de la Sorbona y continúa su trabajo de investigación sobre la comunidad de agricultores serer, entre los que pasó su infancia, que da como resultado la película *Fad'jal* (1979), nombre del pueblo en el que creció. Con esta película la directora afirma el enfoque etnográfico y social que marca toda su filmografía documental. Al igual que en su anterior film, las imágenes transmiten un profundo sentido de la cotidianeidad de la vida rural, el ritmo pausado y el carácter cíclico del tiempo, para retratar la riqueza de la tradición oral africana y cómo ésta es transmitida por los mayores a los jóvenes como forma de preservar la historia y la memoria. Igualmente, se muestra la manera en que estos valores ancestrales se van perdiendo inevitablemente al ser obligados los agricultores a emigrar a las ciudades o a otros países y adoptar un estilo de vida que contrasta profundamente con la continuidad de las tradiciones rurales.

Integrando nuevamente la cámara en su entorno, sin entrometerse en la acción más que para contextualizar ciertos datos, a través de un estilo sobrio y directo y con una escritura de gran sencillez, Faye vuelve a dar voz a su pueblo, una voz que en ningún caso es individual, sino siempre colectiva. Y lo hace con un tono auténtico y personal, pues ella también forma parte de ese pueblo. El pasado es interrogado desde el presente, a través de los relatos ofrecidos por los mayores de la comunidad que narran y perpetúan la historia de la aldea transmitiendo la memoria colectiva y haciendo efectiva la famosa frase de Amadou Hampaté Bâ:

«La frase de Hampâté Bâ define a *Fad'jal*: "un viejo que muere es una biblioteca que se quema".

Sólo podía fiarme de la tradición oral, transmitida de generación en generación y patrimonio de los actores del presente. Es la historia recordada (embelleciendo sin duda un poco las cosas) la que interpretan los actuales habitantes de *Fad'jal*»<sup>4</sup>.

Utilizando una estructura fragmentada, muy próxima a la discontinuidad narrativa de los cuentos, Faye rinde homenaje a una forma de historia y memoria puramente africana, ignorada, borrada y denigrada por el sistema educativo colonial. Un tipo de narración que se convierte en un ritual, en el que los jóvenes se sientan en círculo bajo un árbol para escuchar a sus mayores y perpetuar de esta manera la transmisión de la cultura y la memoria, tal y como lo hicieron sus antepasados y de la misma manera que lo harán sus hijos. *Fad'jal* fue la primera película del África negra en ser presentada en la Sección Oficial del Festival de Cannes de 1979, y fue premiada en las Jornadas Cinematográficas de Cartago ese mismo año.

En 1982 realiza *Selbé et tant d'autres* (Selbé y tantas otras), coproducida por UNICEF, un auténtico homenaje al rol social y la responsabilidad económica de la mujer africana que habita el ambiente rural. Selbé tiene 39 años y ocho hijos; su marido, al igual que muchos hombres de la comunidad, ha tenido que emigrar a la ciudad en busca de trabajo. Filmando la vida cotidiana de estas mujeres, en la mayoría de los casos a tiempo real, y mostrando la gran solidaridad que despliegan entre ellas para conseguir el sustento de sus familias, Faye vuelve a privilegiar al grupo en su lucha, convirtiéndose ella misma en confidente de Selbé, ayudándola de esta manera a abrir y mostrar su mundo y su experiencia vital. La película muestra las duras condiciones de vida a la que deben enfrentarse las mujeres: la mortalidad infantil, la falta de educación, las deficientes condiciones sanitarias, la sequía... pero sin caer en ningún momento

<sup>4</sup>Olivier Barlet. Entrevista con Safi Faye, Cannes, mayo, 1997. «À propos de Mossane». *Africultures*, noviembre, 1997.

en el dramatismo, sino aproximándose a estas mujeres capaces de sobreponerse a los problemas y asumir el destino de supervivencia que les ha tocado vivir con la mayor dignidad posible. Un documental duro y difícil de digerir, igual que la vida de las mujeres que retrata.

En 1990 rueda el que será su primer y único largometraje de ficción, *Mossane*. Debido a un grave problema con uno de los productores de la película, Faye fue privada de los derechos de la misma y no pudo estrenarse hasta que se solucionaron los problemas legales, cinco años después de su rodaje. *Mossane* es una fábula melancólica basada en un tema tan universal como la adolescencia, vivida como un tiempo de confusión y rebeldía, pero Faye la inviste de una mirada auténticamente africana, revelando una gran sensualidad en los movimientos y gestos de la protagonista, en las relaciones que vive con su madre y su amiga de siempre, a través de imágenes que recrea con gran sensibilidad.

«La película que he hecho es, para mí, un canto a las mujeres. Las cosas que me parecen hermosas, las cosas que he vivido, que he experimentado o que me han contado. Luego creo las imágenes acorde a mi visión»<sup>5</sup>.

### Singularidades de su cine

El cine de Safi Faye refleja un compromiso fundamental ligado a todos los campesinos de Senegal y en sus películas impone una gran sensibilidad para descubrir la vida de África y representar sus problemas.

«Mi idea en el cine ha sido siempre un retorno al origen, a África, una búsqueda de lo auténtico aunque esté envilecido y haya perdido su identidad cultural, encontrar algo de verdad. Es cierto que hay muchos etnólogos y es cierto que han escrito cosas verdaderas y cosas falsas, pero creo que los africanos podrían contar la verdad mejor que los etnólogos»<sup>6</sup>.

Las películas de Safi Faye han jugado un rol vital en la reapropiación de la historia y la memoria africana como forma de redefinirla de manera diferente a como lo ha llevado a cabo el eurocentrismo, que siempre ha considerado la transmisión oral africana como parcial y ahistórica, degradándola y degenerándola. En las películas de Faye se da voz a los campesinos de una forma personal y contenida, sin dramatismo ni intromisión. Siempre se percibe la presencia de la directora, pues no es posible separar en sus películas su propia persona y su manera de percibir las cosas de la temática que trata.

«Yo considero el cine como un arma que utilizamos. Por el mero hecho de que haya bombas no podemos calificar a una película de comprometida. Yo también luché por los campesinos, por su supervivencia y sus problemas.»<sup>7</sup>.

Un cine social, aunque no político, un cine etnográfico y antropológico trabajado desde una perspectiva específicamente africana, con una mirada realista y poética. Un cine centrado en la realidad de su civilización, simple y efectivo, respetuoso con lo que se encuentra frente a la cámara, ante lo cual todo se decide en la distancia que adopta el que observa.

<sup>5</sup> Beti Ellerson. Entrevista con Safi faye, Uagadugú, febrero, 1997. En *Focus on African Films*. Françoise Pfaff. Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 196.

<sup>6</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Safi Faye para Radio France International. Emisión: 28 de abril, 1975.

<sup>7</sup> Bernard Schefferd / Aimé Guillard. Entrevista con Sarah Maldoror, Safi Faye, Martine Ilboudo Condé, Anne Laure-Folly y Hanny Tchellay para Radio France International. *Le cinéma des femmes*. Emisión: 3 de junio, 1997.



## **Sarah Maldoror**

**Francia, 1929**

### Filmografía

*Monangabee*, 20 min., ficción, 1970.

*Saint Denis sur avenir* (El futuro de Saint Denis), 13 min., documental, 1971.

*La Commune, Louise Michel et nous* (La Comuna, Louise Michel y nosotros), 13 min., documental, 1971.

*Et les chiens se taisaient* (Y los perros se callaban), 13 min., documental, 1971.

*Sambizanga*, 102 min., ficción, 1972.

*La Basilique de Saint-Denis* (La Basílica de Saint Denis), 5 min., documental, 1976.

*Un homme, une terre: Aimé Césaire* (Un hombre, una tierra: Aimé Césaire), 51 min., documental, 1977.

*Paris, le cimetière du Père Lachaise* (París, el cementerio de Père Lachaise), 5 min., documental, 1977.

*Un masque à Paris: Louis Aragon* (Una máscara en París: Louis Aragon), 13 min., documental, 1978.

*Miró*, 5 min., documental, 1979.

*Fogo, l'île de feu* (Fogo, la isla de fuego), 13 min., documental, 1979.

*Un carnaval dans le Sahel* (Un carnaval en el Sahel), 13 min., documental, 1979.

*Un dessert pour Constance* (Un postre para Constance), 51 min., ficción, 1980.

*L'hôpital de Leningrad* (El hospital de Leningrado), 51 min., ficción, 1982

*Le passager du Tassili* (El pasajero de Tassili), 90 min., ficción, 1986.

*Portrait de Madame Diop* (Retrato de la Señora Diop), 10 min., documental, 1986.

*Aimé Césaire, la masque des mots* (Aimé Césaire, la máscara de las palabras), 46 min., documental, 1987.

*Léon Gontran Damas*, 26 min., documental, 1994.

*La tribu du bois de l'E* (La tribu del bosque de l'E), 18 min., documental, 1998.

*Eia pour Césaire* (Eia para Césaire), 60 min., documental, 2009.

«Sarah Maldoror es una cineasta comprometida y con esa etiqueta no puedo trabajar. De todos modos, no intento deshacerme de ella, ya que concibo el cine como algo activo, necesariamente comprometido»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Sorel / A.M. Toukas. Entrevista con Sarah Maldoror para Radio France International. *Mille soleils*. Emisión: 4 de marzo, 1980.

Nace en 1929 en Candou, al sur de Francia, de padre antillano y madre francesa. Aunque Maldoror no es africana de nacimiento, ocupa un lugar privilegiado en la historia de este cine por su trabajo y dedicación a la causa africana.

Después de realizar sus estudios secundarios y convencida de querer dedicarse al teatro, Maldoror marcha a París para matricularse en el Centre d'Art Dramatique de la Rue Blanche. En 1956 funda su propia compañía de teatro, la Compagnie d'Art Dramatique des Griots, junto a dos de los grandes pioneros del cine de África, Timité Bassori y Ababacar Samb-Makharam. A finales de los años cincuenta abandona la actuación para dedicarse activamente a la militancia política en la lucha por la liberación de África, junto a otros africanos exiliados en París. Entre ellos se encuentra el escritor angoleño Mario de Andrade, uno de los líderes principales del MPLA, con quien Maldoror viaja a Guinea-Conakry y descubre en el cine el medio más adecuado para la lucha política.

«Vivía en un entorno de revolucionarios. Incluso si ahora ya casi no tiene sentido, entonces África no era independiente y vivíamos en un mundo utópico. Si nos hubiesen dicho que África iba a ser lo que es ahora, nunca lo hubiésemos creído. El que escribió que África ha empezado mal tiene toda la razón. Ha empezado peor que mal. Todos estábamos convencidos de que África saldría adelante. Cuando el general De Gaulle dijo: "Si queréis la independencia, cogedla", ni un solo país osó no hacerlo. ¡Ya había algo preocupante!»<sup>1</sup>.

En 1961, convencida de querer convertirse en directora de cine, parte a la Unión Soviética para estudiar junto a Ousmane Sembène en el VGIK (All-Union State Institute of Cinematography) de Moscú, nutriéndose de la técnica y la ideología del cine soviético. En 1964 se traslada a vivir a Argelia, donde trabaja como asistente de Gillo Pontecorvo en el rodaje de la película *The Battle of Algiers* (La batalla de Argel), y es en este país donde realiza su primera película, *Monangambee* (1970). Rodada en blanco y negro y basada en un relato del escritor angoleño Luandino Vieira sobre una mujer que visita a su marido encarcelado erróneamente en una paupérrima prisión de Luanda donde las torturas se practican a diario, Maldoror deja ya constancia de su férreo compromiso político y su militancia.

En 1971 regresa a París, donde recibe una ayuda del Centro Nacional del Cine y del Ministerio de la Cooperación para llevar a cabo *Sambizanga* (1972). También basada en un relato de Luandino Vieira, su nueva obra plasma, al igual que *Monangambee*, la obstinación y la rebelión frente al sistema dictatorial. Centrada en el personaje de una mujer, la esposa de un militante nacionalista angoleño arrestado por los colonizadores portugueses, *Sambizanga* se ha convertido en un clásico del cine de África subsahariana. Se trata de un film que es un producto de la época en que fue realizado, los años setenta, y que lleva a la pantalla el relato de la represión en Angola y la oposición a ésta del movimiento revolucionario.

«Estuve con la resistencia en Guinea-Bissau, con el Ejército Argelino, el ALN, e hice una película. Había conocido a Amílcar Cabral y le dije que quería hacer una película sobre la participación de las mujeres en aquella lucha, así que me respondió que habría que ir con los guerrilleros para saber cuál era exactamente la participación de las mujeres. Entonces volví e hice *Sambizanga*, una película

<sup>1</sup> Jadot Sezirahiga. Entrevista con Sarah Maldoror. «La parole à Maldoror». *Ecrans d'Afrique* nº 12, segundo trimestre, 1995.

sobre la mujer y sobre Luandino Vieira, un escritor angoleño que entonces estaba encarcelado en Cabo Verde, en Tarrafal»<sup>2</sup>.

La película muestra a un personaje femenino memorable que, junto a su hijito, inicia un difícil viaje en busca de su marido. Una mujer centrada en su misión, en el objetivo propuesto, que emprende este viaje silencioso y doloroso, apenas acompañada por los ruidos de la ciudad, por una canción, por una cámara que recoge la inestabilidad, el sufrimiento, la determinación de esta mujer. A pesar de describir acontecimientos dramáticos, la directora siempre conserva una mirada fresca y atenta a lo que les sucede a los personajes. Una película militante en el sentido más puro y elevado del término, cargada de pulsiones nerviosas y de furor apasionado, un cine de guerra, de resistencia, carcelario y político.

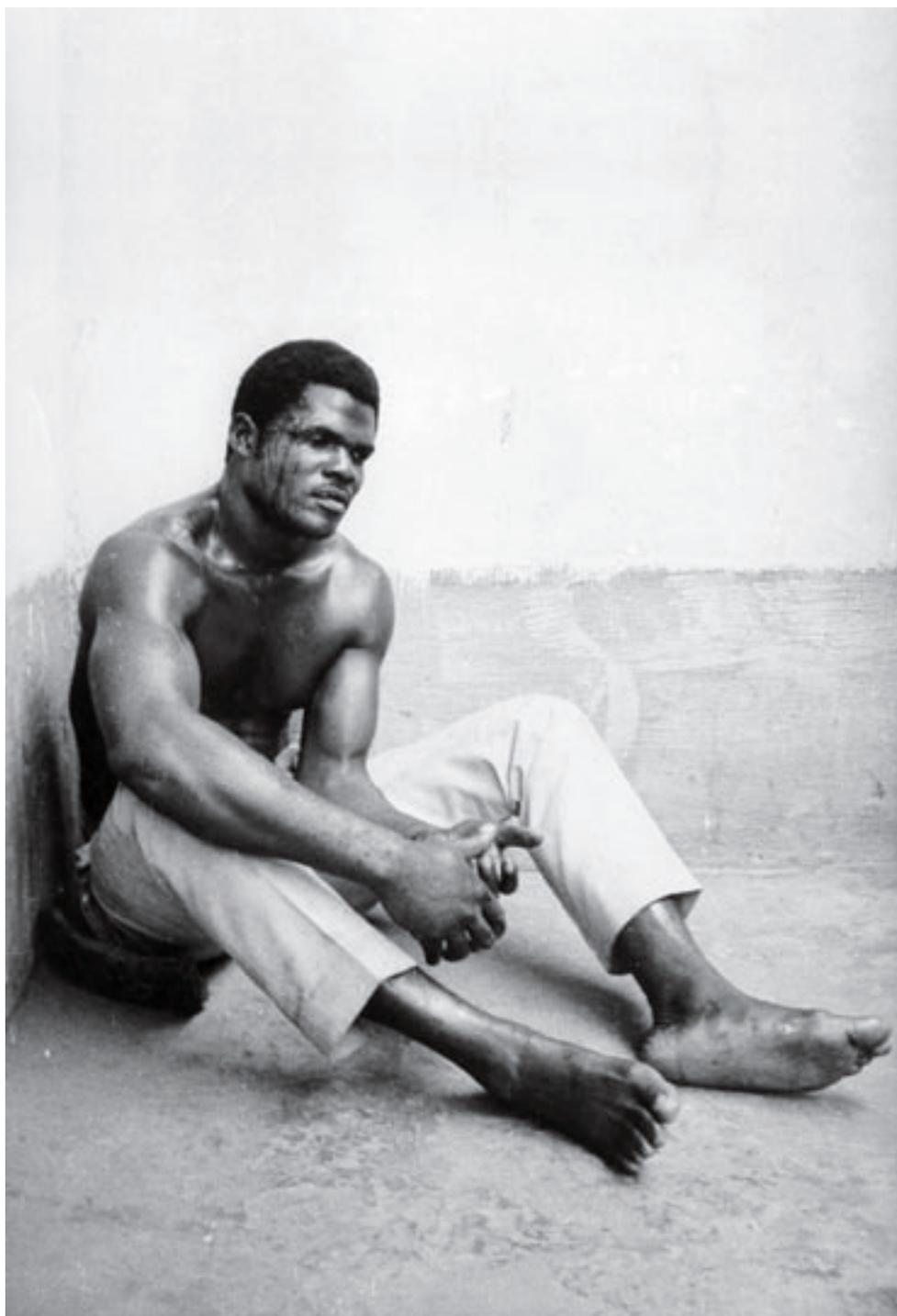
En *Aimé Césaire, le masque des mots* (Aimé Césaire, la máscara de las palabras), 1987, la directora documenta un encuentro sobre la negritud centrado en la actividad política y artística del poeta martiniqués Aimé Césaire. Uno de los iniciadores de este movimiento, que luchó por la defensa de los negros y por la búsqueda de la identidad afroantillana. Lo hace «desligando» su mirada del argumento principal del encuentro, captando detalles y sonidos ambientales, imágenes descentradas a través de las cuales transmitir de forma aún más intensa los acontecimientos principales y, por ende, la figura de Aimé Césaire, creando una rara armonía entre medios diferentes (cine, literatura, poesía) que conviven en cada fotografía.

En *Léon Gontran Damas* (1994), palabra y escritura asumen el mismo protagonismo. Maldoror vuelve a transmitir un testimonio fundamental de la memoria caribeña, al recuperar otro de sus componentes esenciales, el poeta originario de la Guayana cuyo nombre da título al cortometraje. Damas explica en la película lo que representa la negritud recurriendo para ello a las palabras de otros dos poetas, Léopold Sédar Senghor y Aimé Césaire. Declaraciones, lecturas, recitales, improvisaciones poéticas y entrevistas a estudiantes conforman este retrato documental en el que la mirada de Maldoror es aún más precisa y nítida, en un blanco y negro que invita al viaje. Porque la filmografía de Maldoror nos enseña que la memoria no es sólo algo situado en el pasado, sino más bien un instrumento vivo que nos permite afrontar el presente y el futuro. Huellas de memoria que las películas de Maldoror difunden sin descanso, al igual que en *La tribu du bois de l'E* (La tribu del bosque de l'E), 1998, donde el sujeto de la filmación es un lugar-museo creado en la isla de Reunión, y que Maldoror describe entrelazando en los encuadres dibujos, murales, conciertos, instalaciones, signos de la memoria colonial. Cada uno de los retratos documentales de Sarah Maldoror posee el gesto poético que lo aleja de la mera condición de reportaje y lo convierte en una sinfonía visual, para descubrir todo aquello que afecta o infecta la vida de su pueblo:

«Para mí, mientras haya una guerra en África, hay que darla a conocer y que se sepa por qué mueren inútilmente todos esos niños de las maneras más infames. Me parece algo realmente espantoso y, como mujer, siempre haré películas comprometidas –que son precisamente las que me dificultan hacer cine– porque todas esas muertes absurdas me parecen producto de la mezquindad. ¿Por quién? ¿Para qué? Yo me hago esas preguntas»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> J. Sorel / A.M. Toukas. Entrevista con Sarah Maldoror para Radio France International. *Mille soleils*. Emisión: 4 de marzo, 1980.

<sup>3</sup> Bernard Schefferd / Aimé Guillard. Entrevista con Sarah Maldoror, Safi Faye, Martine Ilboudo Condé, Anne Laure-Folly y Hanny Tchellay para Radio France International. *Le cinéma des femmes*. Emisión: 3 de junio, 1997.



Escena de la película *Sambizanga*, 1972,  
de la directora Sarah Maldoror

### Singularidades de su cine

Sarah Maldoror es sin duda una de las mayores contribuyentes a la emergencia de la cinematografía en el África lusófona. Un cine que nace como una fuerza poderosa en la lucha por la liberación contra los portugueses, y que sirve al mismo tiempo para documentar, educar y diseminar información sobre la guerra, no sólo para las poblaciones africanas, sino también para darla a conocer ante la comunidad internacional. Los gobiernos revolucionarios de Mozambique y Angola apoyaron sólidamente a los directores pioneros, entre los que Maldoror ocupa un lugar destacable.

El trabajo de Sarah Maldoror es un cine político, pero en estrecho y constante diálogo con la memoria; de una profunda militancia revolucionaria y un fuerte empeño por dar testimonio de las luchas de liberación del pueblo africano. Este tono político y de profundo compromiso queda ya patente en sus primeros trabajos, *Monangambee* y *Sambizanga*. El primero muestra una dura confrontación entre un prisionero africano y su guarda portugués, en clara alusión a la falta de entendimiento entre ambos países. *Sambizanga* es la primera película de ficción dedicada a la guerra en Angola, donde Maldoror muestra de forma contundente que sólo la acción colectiva puede hacer progresar las luchas, centrándose en el rol que la mujer juega en las mismas.

Sin embargo, *Monangambee* y *Sambizanga* no son las únicas películas dignas de mención en la larga filmografía de la directora. En tiempos más recientes, Maldoror ha seguido elaborando su propia poética, irreductible y sensible, con numerosos trabajos, documentales de factura rigurosa a través de los cuales mantiene intacto el discurso sobre la historia africana y caribeña, y por lo tanto sobre su propia identidad de intelectual a caballo entre el África lusófona, el Caribe y París. Películas donde Maldoror ha situado, a menudo en primer plano, personajes clave de la cultura africana como Aimé Césaire y Léon Gontran Damas, desde su lugar de guardiana de la memoria cultural africana.



## **Gaston Kaboré**

**Burkina Faso, 1951**

### Filmografía

*Stockez et conservez les grains* (Almacenad y conservad el grano), 22 min., documental, 1978.

*Regard sur le VIème Fespaco* (Mirada sobre el VI Fespaco), 38 min., documental, 1979.

*Utilisation des énergies nouvelles en milieu rural* (Utilización de nuevas energías en medios rurales), 33 min., documental, 1980.

*Propos sur le cinéma africain* (A propósito del cine africano), 15 min., documental, 1981.

*Wend Kuuni* (Le don de Dieu, El don divino), 75 min., ficción, 1982.

*Zan Boko* (Terre natale, Tierra natal), 91 min., ficción, 1988.

*La nuit africaine* (La noche africana), 100 min., ficción, 1990.

*Madame Hado* (Señora Hado), 13 min., documental, 1991.

*Rabi*, 62 min., ficción, 1992.

*La vie en fumée* (La vida en humo), 19 min., documental, 1992.

*Roger le fonctionnaire* (Roger el funcionario), 19 min., ficción, 1993.

*Le loup et la cigogne* (El lobo y la cigüeña), 7 min., ficción, 1996.

*Buud Yam* (El legado), 96 min., ficción, 1997.

«La creación es como meter un barco en el mar o en el río y verse obligado a navegar evitando toda suerte de obstáculos, vientos, mareas, rocas... agarrado fuertemente a tu deseo y tu necesidad de contar tu historia, tu visión del mundo, de la relación entre los hombres, la manera en que percibes esta relación, convencido profundamente de querer emocionar al espectador»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2001.

Nace en 1951 en Bobo Dioulasso, al suroeste de Burkina Faso, en el seno de una familia perteneciente al mayor grupo étnico del país, los mossi. A la edad de tres años llega a la capital, Uagadugú, pero Kaboré se sentirá siempre ligado al ambiente rural que retrata en sus películas. En 1970, tras finalizar sus estudios, se matricula en el Centre d'Études Supérieures d'Histoire de Uagadugú, y dos años después marcha a París para continuar sus estudios en la Universidad de la Sorbona, donde obtiene una licenciatura en Historia. Sin embargo, es durante estos años cuando Kaboré comienza a plantearse la posibilidad que el uso del cine podía otorgarle como un medio para popularizar la historia.

«Mientras estudiaba me di cuenta de que África estaba contada permanentemente por antropólogos, etnólogos, sociólogos... casi exclusivamente no africanos. ¿Dónde estaba la parte de investigación de África sobre sí misma? Decidí analizar la manera en que África estaba representada más allá de las palabras, en imagen. Elegí estudiar el periodo entre 1885-1990, partiendo de la Conferencia de Berlín, que había decidido el reparto de África entre las potencias coloniales. Era necesario que como africanos, y yo además como historiador, pudiéramos cambiar esa mirada sobre nuestro continente. Para poder continuar estudiando en ese campo necesitaba aprender el lenguaje de las imágenes y el cine»<sup>1</sup>.

En 1974 comienza sus estudios de cine en la ESEC (École Supérieure d'Études Cinématographiques) de París, donde se gradúa dos años más tarde, percibiendo ya que el séptimo arte es un lugar extraordinario para la narración y el relato, y seducido por la posibilidad de «contar historias más que simplemente relatarlas».

Después de licenciarse vuelve a Uagadugú donde es destinado a la dirección del Departamento de Cine en el Ministerio de Información. Desde allí apoya la puesta en marcha del INAFEC (Institut Africain d'Éducation Cinématographique), escuela que funcionó entre 1977 y 1986 y en la que Kaboré comienza a dar clases. Con estudiantes de la primera promoción de este instituto filmará la obra colectiva *Je viens de Bokin* (Vengo de Bokin), 1977, sobre la migración del campo a la ciudad. Posteriormente lleva a cabo tres cortometrajes documentales de encargo: *Stockez et conservez les grains* (Almacenad y conservad el grano), 1978, película para promover la mejora de las técnicas tradicionales de conservación del grano en los países del Sahel; *Regard sur le VIème Fespaco* (Mirada sobre el VI Fespaco), 1979, reportaje sobre el festival en su edición de 1979, y *Utilisation des énergies nouvelles en milieu rural* (Utilización de las nuevas energías en medios rurales), 1980, sobre la utilización de la energía solar como alternativa a la crisis energética y paliativo a la deforestación. En *Propos sur le cinéma africain* (A propósito del cine africano), 1981, pone de manifiesto los problemas fundamentales del cine en África.

*Wend Kuuni* (Le don de Dieu, El don divino), realizada en 1982, fue su primer largometraje y también el primero que se realizó en 35 mm. en Burkina Faso. Cuenta la historia de un niño mudo encontrado en plena sabana y entregado en adopción a una familia que le pone el nombre de Wend Kuuni, que significa «el regalo de Dios». Situada en un tiempo indeterminado anterior a la colonización, dando una imagen de un «África virgen» en la que los hombres viven en armonía con la naturaleza, *Wend Kuuni* es una hermosa crónica de una sociedad anclada en sus tradiciones, con una profunda herencia cultural. Sin embargo, este retrato de

<sup>1</sup> Jean-Pierre Garcia. Clase magistral de Gaston Kaboré. Festival de Cannes, mayo, 2007. *Africultures*, junio, 2007.

la sociedad precolonial no aparece exento de conflictos, tal como denota Kaboré cuando señala que «*Wend Kuuni* saca a la luz cómo cada vez que las mujeres se han negado a someterse a la presión social y a las costumbres, han conseguido darle a la historia un impulso progresivo»<sup>2</sup>.

La película se rodó los fines de semana durante cuatro meses, con actores no profesionales de los que emana una enorme sinceridad. La música juega un papel fundamental, con melodías mossi adaptadas de una forma sinfónica a instrumentos occidentales como el piano, el cello o el oboe. En esta obra se aprecia una sorprendente asimilación del cine clásico occidental, con una planificación muy fragmentada y ortodoxa (plano-contraplano, variación progresiva de la dimensión de los planos, creación de incógnitas que van resolviéndose en momentos climáticos graduales) que se enfrenta a una materia narrativa inédita como es el mundo rural del África occidental de principios del siglo XIX. En esta ortodoxia clásica cinematográfica van apareciendo sin embargo pequeñas singularidades narrativas que hacen de *Wend Kuuni* uno de los hitos del naciente cine africano. El entronque del film con la tradición oral de la narración africana abre la película a un espacio mítico prácticamente inexplorado hasta entonces en el cine mundial: una serie de *flashbacks* encadenados unos dentro de otros nos van haciendo perceptible esta dimensión mítica, al tiempo que nos descubren la narración. De manera nada sistemática, algunas mínimas voces en *off* van desvelando detalles narrativos de importancia, sembrando la película de múltiples voces dispares que acentúan la percepción legendaria de una historia colectiva. Voces que, siempre sobre largos planos fijos, puntúan detalles de la narración creando momentos narrativos de «pasaje» extraordinariamente modernos y originales.

«Me inspiré en la narración tradicional del cuento e intenté traspasarlo al nivel cinematográfico. Guardé a la vez la simplicidad en la forma y pude contar una historia que llegó a la gente por la emoción y el sentimiento. Una historia hecha a la vez de lo cotidiano pero que también transporta al espectador a un universo donde logramos penetrar en el alma del personaje, donde intentamos comprender cuáles son las mutaciones y las fuerzas de cambio en una sociedad tradicional que reposa en la ley de la costumbre y la herencia ancestral, pero en la que ya percibimos la semilla del cambio. Porque, contrariamente a lo que muchos piensan, África siempre ha tenido, por ella misma y en ella misma, los ingredientes necesarios para la transformación de su sociedad»<sup>3</sup>.

La película está enteramente rodada en planos fijos, con algunas breves panorámicas, con imágenes cargadas de poesía en las que predominan los dorados y ocres de la sabana africana, expresivamente saturados. Ganadora del Premio CICAÉ (Confédération Internationale des Cinémas d'Art et d'Essai) en el Festival de Locarno de 1982, del Tanit de Oro en las Jornadas Cinematográficas de Cartago, del Premio Especial del Jurado en el Fespaco de ese mismo año y del César, los prestigiosos premios otorgados por la Academia del Cine Francés, a Mejor Película Francófona en 1985.

A pesar del éxito y la resonancia de *Wend Kuuni*, Kaboré tardó seis años en realizar su siguiente largometraje, *Zan Boko* (Terre natale, Tierra natal), 1988, una película testimonio

<sup>2</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 113.

<sup>3</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2001.

sobre la urbanización de las barriadas africanas y la pérdida de las raíces. El título, que significa en moré «el lugar donde se ha enterrado la placenta», se refiere al lugar de la tierra «abastecedor» de los ancestros, y sirve para contar la historia de la desaparición de una región rural:

«Quería filmar los últimos signos de vida de una aldea. Es el problema de abordar la modernidad: el mínimo apretón de manos compromete a la gente y se pierde esa comunicación. Aquí no nos saludamos ni en el ascensor: no es así como podrá desarrollarse nuestro destino de hombres. Es una oposición entre la cultura del ser y la cultura del tener. He intentado contar la historia de la gente que necesita coraje para seguir siendo ellos mismos. No es una acusación contra la urbanización sino una reflexión sobre la sociedad que construimos en la modernidad»<sup>4</sup>.

*Zan Boko* es también una historia sobre la libertad de expresión. En un país donde la televisión ha estado bajo el control permanente del Estado y se ha utilizado para ejercer su control político, la censura constituye un elemento determinante que impide la evolución de África. Por ello, la película presenta a un periodista de investigación que trabaja para mostrar las posibilidades de cambio que un uso constructivo de la información puede suponer en la sociedad.

Con *Rabi* (1992), Kaboré habla también de la libertad, del respeto, de la vida, del amor por la naturaleza y de la necesidad de conservarla.

«En mi película *Rabi*, un viejo le enseña al niño protagonista a comprender la naturaleza. Ese niño entiende entonces que es en sí mismo un elemento y que su inteligencia debe fundirse en el respeto a esa naturaleza. No quiero hacer un discurso naturalista ni ecológico, pero quiero sobre todo recuperar una cultura de la naturaleza que siempre ha existido en el continente africano»<sup>5</sup>.

En *Buud Yam* (El legado), 1997, Gaston Kaboré retoma el personaje de *Wend Kuuni* ya adolescente, que se inicia en la vida adulta a través de un viaje que debe realizar con el fin de encontrar a un curandero que pueda sanar a su hermana moribunda. *Buud Yam* es una película donde abundan los *travellings* y las grúas, con una fotografía mucho más rica en matices de color y una perfección técnica en general mucho más evidente que *Wend Kuuni*. Esta abundancia de medios podría haberse convertido, como tantas otras veces en la historia del cine, en una pérdida importante de capacidad poética, de aquella «simplicidad» que marabillaba en la primera película, pero Kaboré se mantiene fiel a la sencillez narrativa y estilística y vuelve a ofrecernos una obra de enorme solidez y originalidad, prolongando los signos de su modernidad cinematográfica. Kaboré ganó con esta película el *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1997.

### Singularidades de su cine

El personaje de *Wend Kuuni* es ante todo el reflejo de una necesidad, la de pertenencia; y de una búsqueda, la de la memoria. Esos mismos elementos definen todo el cine de

<sup>4</sup> Olivier Barlet. Clase magistral de Gaston Kaboré. Festival Vues d'Afrique, Montreal, 23 de abril, 2004. *Africultures*, junio, 2007

<sup>5</sup> Alessandra Speciale. Entrevista con Gaston Kaboré. «La mémoire, la nature et le hasard». *Ecrans d'Afrique* n° 19, primer trimestre, 1997, p. 10.



Escena de la película *Zan Boko*, 1988,  
del director Gaston Kaboré



Kaboré. En *Buud Yam*, el joven protagonista busca una respuesta sobre su identidad para poder constituirse como persona. El éxito de su viaje se le proporcionará, aunque sólo en parte, como ocurre siempre, además de permitirle ser aceptado definitivamente en el seno de su comunidad.

«Finalmente Wend Kuuni pudo reconectar el hilo de su memoria para encontrar quién es. El viaje que realiza, en busca de un curandero tradicional para salvar a su hermana enferma, se refiere al camino que cada individuo debe recorrer para ir al encuentro de uno mismo. Nacemos, pero necesitamos encontrarnos y saber para qué estamos en esta tierra, por lo que siempre subyace el mismo tema, el de la identidad y la memoria»<sup>6</sup>.

El cine de Kaboré podría definirse como en equilibrio perfecto entre el arte del relato oral y el arte cinematográfico. Siempre enraizado en la valoración de los aspectos positivos de su sociedad, generalmente del ambiente rural, el cine de Kaboré reposa sobre la identidad y la memoria. Para este director el hecho mismo de producir cine en África constituye la elaboración de «pequeños fragmentos de reconquista de nosotros mismos y de nuestra memoria», y su manera de llevarlo a cabo es adaptando el cuento tradicional africano, la forma más popular de narración y la primera que él conoció, al lenguaje cinematográfico.

«Contar cuentos es una de las características dominantes en la cultura de mi sociedad y, sin lugar a dudas, mi forma de narrar historias está profundamente influenciada por esta herencia de la oralidad. Definitivamente, lo más importante es vivir de la manera más intensa tu propia realidad cultural. Como africanos, debemos cuestionarnos la forma de transmitir nuestra cultura en una película»<sup>7</sup>.

La dualidad entre la aldea y la ciudad, la tradición y la modernidad, son temas que sin duda preocupan a Kaboré. No desde un punto de vista político, pues sus películas están alejadas de esa necesidad de testimoniar y denunciar de los pioneros, sino en un intento por retratar a su gente y su cultura como algo único, ese tiempo que sólo es posible en el ambiente rural, en el que hay lugar para interesarse por los otros, para preguntar, para pensar antes de decir. Porque una motivación fundamental en el cine de Kaboré reside en el respeto hacia las personas y las cosas.

«En nuestra sociedad, da la impresión de que perdemos mucho tiempo en la palabra. Cuando nos encontramos preguntamos por los abuelos, por los niños (...) pero según mi opinión esto es de una importancia capital. Es lo que traduce nuestro sentido de la comunicación en sociedad, y una de las grandes fuerzas de África radica en la fuerza para escucharse, la fuerza para comprender que cuando alguien se sitúa frente a ti, tú debes darle el tiempo de sentarse, el tiempo de comprender dónde estás situado antes de comenzar a hablar»<sup>8</sup>.

Si hay un cineasta que ha contribuido a través de sus reflexiones a hacer entender el cine africano es Gastón Kaboré. Ha desempeñado un papel importante en la promoción

---

<sup>6</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2001.

<sup>7</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 114.

<sup>8</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2001.

de la industria cinematográfica africana dirigiendo la Fepaci durante 11 años, desde 1985 hasta 1996, adoptando importantes medidas con vistas al desarrollo del cine africano. Convencido de que el impulso del cine estriba en la formación, creó en 2003 el Centro de Formación Imagine en Uagadugú, dedicado al perfeccionamiento de los oficios de la imagen, con el fin de facilitar las herramientas que ayuden a desarrollar la enorme riqueza de la expresión africana.

«Porque, como decía André Gide, “el arte nace de la obligación y vive de la libertad”. Insistimos en el hecho de que cada uno debe poseer su libertad, hacerla crecer: es lo que hace que hagamos historias únicas. Tenemos nuestra personalidad, nuestro color de mirada única. Eso es lo que debe aportar riqueza al cine y a la producción de obras audiovisuales en África»<sup>9</sup>.

### Entrevista<sup>10</sup>

*Habla usted en sus películas de identidad y memoria. ¿Es una manera de buscarse a sí mismo?*

Sí, pienso que uno siempre habla de sí mismo en las películas que hace. Sea cual sea la forma de expresión considerada –la literatura, la pintura, la música, la escultura y todas las formas de arte– creo que, desde el momento en que es una propuesta personal de alguien que mira la realidad que le rodea, que intenta expresar a la vez sus visiones, sus sueños, su búsqueda personal, que se encuentra a menudo con la búsqueda colectiva, el punto de vista es siempre el de uno. En mi caso, son películas que tienen mucho que ver con la memoria, con la cuestión fundamental sobre quién soy, en qué realidad me encuentro y cuál es mi trayectoria en cuanto a individuo. Así que estoy obligado a preguntarme de dónde vengo para entender mejor dónde estoy hoy y, a lo mejor, ser capaz de formular, inventar mi futuro.

*Se esfuerza por dar a conocer el medio rural y los valores tradicionales.*

Son valores de referencia para mí, porque hablan de mí y de mis orígenes. No es una mirada nostálgica hacia el mundo rural o hacia las tradiciones. Es de donde vengo, el lugar del que provengo. Así que intento comprenderlos, y comprender cómo esos lugares tienen aún un impacto sobre mi vida actual, intento hacer que mis películas cuenten también cómo son esos territorios que están en mi vida actual en cuanto a individuo, en cuanto a ciudadano africano hoy.

*También la naturaleza ocupa una presencia importante en sus películas.*

La naturaleza tiene una gran presencia porque forma parte de nuestra cultura, la cultura que he heredado, de la que intento preservar todos los aspectos positivos. Hay una inteligencia en relación a la naturaleza. Sabemos muy bien que el hombre no es más que un componente de todo el entorno. Si entendemos la naturaleza, si la respetamos, hay posibilidades de que podamos ser no sólo depredadores o usuarios de la naturaleza, sino que contribuyamos a su perennidad, a su preservación para las generaciones futuras.

<sup>9</sup> Fatou Kiné Sene. Conferencia de Gaston Kaboré impartida en el encuentro con jóvenes cineastas senegaleses en el Instituto Francés de Dakar, marzo, 2008. «C'est à nous de nous raconter dans notre façon d'être». *Africiné*, abril, 2008.

<sup>10</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

Escena de la película *Rabi*, 1992,  
del director Gaston Kaboré





Wend Kuuni, su primer largometraje, obtuvo mucho éxito y le dio fama internacional. ¿Cómo nació esta película? ¿Esperaba el éxito que obtuvo?

No. Cuando uno hace una película, sobre todo la primera, uno está preocupado sobre todo por hacerlo de la mejor manera posible. Yo sabía que mi propósito no era demostrar que sabía hacer películas sino contar una historia que primero le hablara a los míos. Ése fue mi enfoque. Por eso es una historia tan simple, tan pura. Me sorprendió, por tanto, que esta película pudiera tener el impacto que tuvo en el resto del mundo. Pero, en definitiva, me hizo entender que la universalidad parte siempre de algún sitio, en una especificidad dada, y precisamente porque una obra está enraizada en su realidad accede al mismo tiempo a la posibilidad de hablarle al resto del mundo. Porque, al fin y al cabo, en el resto del mundo viven los mismos seres humanos, con sus miedos, con sus búsquedas de sí mismos, con sus ganas de poesía y sus capacidades de sentir empatía hacia gente que vive a 100.000 leguas de sus casas pero en los que reconocen a otros seres humanos con sus interrogantes cotidianos y sus luchas por realizarse, por cumplir sus destinos como seres humanos y cada día conquistar un poco más de humanidad.

Buud Yam es la continuación de Wend Kuuni 15 años después. ¿Qué le llevó a realizar una segunda parte?

No había previsto en absoluto hacer una continuación de *Wend Kuuni*. La película se estrenó y la gente opinó que los niños habían estado formidables en ella: «¿Por qué no haces otra película utilizando a los niños? Podrían casarse en una segunda película». Dije: «¡No! ¡No! ¡No tiene nada que ver! Esta película acaba así, no hay boda ni nada entre los niños». Pero como siguieron diciéndome eso —y no sólo en Burkina, donde puedo entender que la gente tenga una relación afectiva más pronunciada con la película sino también en el extranjero—, como siguieron preguntándome si habría una segunda parte de *Wend Kuuni* empecé a plantearme cuál podía ser la historia si tuviera que contar la continuación de *Wend Kuuni*.

Primero me dije que sería con los mismos personajes de la película anterior, interpretados por los mismos niños. Segundo, tenía que mantenerme en la misma línea poética, el mismo estilo de la primera película, a lo mejor con otros medios y una experiencia algo mayor porque iba a ser mi cuarta película 15 años más tarde, pero no quería hacer falsas apuestas. Me tomé mi tiempo para escribir el guión y depurarlo y dio como resultado la película que ha visto. Quizá valga la pena que le cuente esta anécdota: el primer día que se mostró *Wend Kuuni* en Burkina, cuando salía de la sala, donde por un sinfín de razones no pudieron presentarme al público, así que estaba de incógnito, había dos personas delante de mí, dos hombres jóvenes. Uno le dijo al otro: «Pero ¿por qué esta película es así?» El otro le contestó: «¿No te ha gustado?» «Sí me ha gustado, pero la película es demasiado corta». Y el otro le contestó: «Es corta porque es la primer parte. Habrá una segunda parte donde veremos a los niños casarse». Yo estuve a punto de dar una palmada en el hombro de ese espectador y decirle: «Oiga, yo he hecho la película, no hay continuación, no hay boda». Por timidez me retuve de hacerlo. Tenía razón. Quince años más tarde, al mostrar *Buud Yam* en Burkina durante el festival o incluso en otros lugares, como usé *flashbacks* de la primera película, imágenes de la memoria del chico, la gente sentía que ya conocía a los personajes, identificándose con ellos. Así que hoy se puede decir que hice una primera noche de cuento con *Wend Kuuni*, una

segunda noche de cuento con *Buud Yam* y la gente me pide una tercera noche de cuento con una continuación de *Buud Yam*. Creo que ya no puedo decir que no lo haré y simplemente debo intentar ver lo que puedo hacer.

*Zan Boko habla no sólo de la transformación del medio rural, sino también de la libertad de expresión. ¿Por qué le interesó introducir este tema en la película?*

Como en todos los países del mundo, los medios de comunicación están controlados, sea directamente por el poder político o indirectamente por el poder económico, porque ya ha visto todos los grupos que hay en los periódicos, tanto en los medios escritos como en los electrónicos. Lo que me dio la idea de hacer esta película es el choque visual que tuve visitando una casa. Subí al balcón de esa casa que queríamos alquilar para instalar oficinas y vi una típica casa rural. Me pregunté cómo esas dos casas podían ser vecinas, una casa rica, bien habilitada y una casa con tres cabañas, un pajar, un redil y todas las señales de una cultura rural campesina. Hablé de ello a mis estudiantes, era en 1978-79, y les dije que para escribir una película no sólo cuenta el aspecto cognitivo sino que son, sobre todo, sus vivencias, sus emociones, lo que puede ayudarles a encontrar temas de películas.

Así que volví a Uagadugú, donde enseñaba en el Instituto Africano de Educación Cinematográfica, para hablar de lo que había visto, de lo que me parecía un choque visual que podía ser el principio de una película. La visión no me abandonó y empecé a escribir *Zan Boko* en 1988. Por supuesto, tuve que inventar personajes, los que viven en la casa rica y los que viven en la casa campesina. Mi idea era sobre todo contar la historia de ese campesino que, sin haber decidido emigrar a la ciudad, se ve encerrado en ella. A menudo se ha hablado de África y del éxodo rural. Pero hay campesinos que son alcanzados por la ciudad, que desmantela su cultura y medios de subsistencia. Aunque no pretendía en absoluto ser un alegato contra el progreso o contra el urbanismo, he querido mostrar que se puede construir un desarrollo que no excluya lo que tenemos como riqueza, que es el valor que está ligado a la tierra. En el mundo rural pertenecemos más a la tierra que ella a nosotros. Cuando damos un apretón de manos a alguien es un gesto que compromete a todo el ser, a todo el individuo. También hay una capacidad de escucha, de diálogo y, por supuesto, de respeto de la naturaleza. La manera en que uno se sabe un elemento más de todos los que habitan la tierra y que debemos aprender a estar en diálogo permanente con esa naturaleza. Me parecía importante contar una historia donde el protagonista fuera un campesino, pero que tiene una especie de álgter ego que es ese periodista que realiza honestamente su trabajo y que no entiende que no haya lugar para la crítica, el análisis y las preguntas.

*Hábleme de Imagine.*

Imagine es el instituto de formación que creé hace seis años. Abrimos sus puertas en presencia de Sembène Ousmane, quien pronunció un discurso el 28 de febrero de 2003. Así que hace seis años que Imagine existe y, hasta ahora, 617 personas han pasado por unos 40 cursos de formación ofrecidos por Imagine. No es suficiente, mis ambiciones son mucho mayores que eso, pero chocamos con el tema del dinero porque yo creé la infraestructura, la idea y, digamos, la marca de esta formación continua de perfeccionamiento, pero necesito otros socios para que vengan becarios y profesores. Nuestros cursos son de alto nivel y alta

exigencia repartidos en tres niveles diferentes. El nivel uno, para jóvenes que ya están en la profesión pero quieren consolidarse y ser capaces de progresar. El segundo nivel, para cineastas ya activos en la profesión pero que tienen ganas de abordar nuevas películas, que tienen más ambiciones, sean documentales, de ficción o series para la televisión. El tercer nivel es, finalmente, para profesionales ya consumados en todas las áreas del cine, desde el guión hasta la mezcla, la distribución, la producción, etc... pero que tienen ganas de convertirse en transmisores de conocimiento, en profesores. En cuatro semanas, les damos competencias pedagógicas para ser profesores porque se puede ser muy buen profesional pero no saber cómo transmitir su profesión a otras personas.



## **Idrissa Ouédraogo**

**Burkina Faso, 1954**

### Filmografía

*Pourquoi?* (¿Por qué?), 4 min., ficción, 1981.

*Poko*, 20 min., ficción, 1981.

*Les écuelles* (Las escudillas), 11 min., documental, 1983.

*Les funérailles du Larle Naba* (Los funerales de Larle Naba), 30 min., documental, 1984.

*Ouagadougou, Ouaga deux roues* (Uagadugú, Uaga dos ruedas), 17 min., documental, 1985.

*Issa le tisserand* (Issa el tejedor), 20 min., documental-ficción, 1985.

*Tenga*, 34 min., ficción, 1986.

*Yam Daabo* (Le choix, La elección), 78 min., ficción, 1986.

*Yaaba* (La abuela), 89 min., ficción, 1989.

*Tilai* (La ley), 81 min., ficción, 1990.

*Obi L'orpailleur* (Obi el buscador de oro), 50 min., ficción, 1991.

*Karim na Sala* (Karim et Sala, Karim y Sala), 96 min., ficción, 1991.

*Samba Traoré*, 85 min., ficción, 1992.

*Le cri du cœur* (El grito del corazón), 86 min., ficción, 1994.

*Gorki*, 52 min., documental, 1994.

*Afrique, mon Afrique* (África, mi África), 53 min., documental-ficción, 1994.

*Lumière et compagnie: Idrissa Ouédraogo* (Lumière y compañía: Idrissa Ouédraogo), 1 min., ficción, 1995.

*Samba et Leuk le lievre* (Samba y Leuk la liebre), 26 min., ficción-animación, 1996.

*Kini & Adams* (Kini y Adams), 93 min., ficción, 1997.

*Les parias du cinéma* (Los parias del cine), 6 min., documental-ficción, 1997.

*Le gros et le maigre* (El gordo y el flaco), 3 min., documental, 1997.

*Scenarios from Africa: The Shop* (Historias de África: la tienda), 3 min., ficción, 1997.

*Scenarios from Africa: Just Once* (Historias de África: sólo una vez), 3 min., ficción, 1997.

*Scenarios from Africa: The Warrior* (Historias de África: el guerrero), 3 min., ficción, 1997.

*Kadi Jolie*, 50 ep. de 12 min., serie TV, ficción, 1999.

*Scenarios from Africa: Advice from an Aunt* (Historias de África: el consejo de una tía), 3 min., ficción, 2000.

*Le monde à l'endroit* (El mundo al derecho), 69 min., ficción, 2000.

*100 jours pour convaincre* (100 días para convencer), 50 min., serie TV, 2001.

*11'09''01-September 11: Burkina Faso* (11'09''01-11 de septiembre: Burkina Faso), 11 min., ficción, 2002.

*La colère des dieux* (La cólera de los dioses), 95 min., ficción, 2003.

*Kato Kato*, 90 min., ficción, 2006.

*Stories on Human Rights: la mangue* (Historias sobre derechos humanos: el mango), 3 min., ficción, 2008.

«El cine tiene una fuerza que atraviesa las fronteras y que reciben los hombres. Los hombres son los mismos en todas las sociedades del mundo. El cine son las grandes emociones, los grandes sentimientos del mundo: es la alegría, es el miedo, es el amor, es la violencia, la traición, todo lo que quiera. Son grandes sentimientos humanos dirigidos a humanos. El cine atraviesa razas y culturas. Aunque las manifestaciones culturales sean diferentes de un pueblo a otro, el fondo es el mismo, es el ser humano»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

Nace en 1954 en Banfora, en el suroeste de Burkina Faso. Tiene sin embargo sus raíces en Ouahigouya, en el norte, donde sitúa la mayor parte de las historias de sus películas. Formado en el INAFEC de Uagadugú, durante los años de estudio en esta escuela realiza el cortometraje *Poko*, con el que gana el Premio al Mejor Cortometraje en el Fespaco de 1981. La película cuenta el difícil e infructuoso viaje que una pareja debe realizar desde su aldea a la ciudad para poder llegar a un hospital donde dar a luz a su hijo.

«Quería decir que el 90% de la población en África tiene tal cantidad de problemas que la muerte forma parte de su cotidianeidad, que la muerte puede visitarlos en cualquier momento, porque esta gente está privada de lo más básico, olvidada por el Estado»<sup>1</sup>

Una vez diplomado por el INAFEC, Idrissa Ouédraogo trabaja durante un corto periodo de tiempo en la Dirección Nacional del Cine. Deseoso de proseguir con sus estudios cinematográficos se matricula en Kiev (Ucrania), pero al poco tiempo marcha a París para ingresar en el prestigioso instituto IDHEC. De vuelta en su país, realiza en 1983 *Les écuelles* (Las escudillas), cortometraje rodado en las aldeas mossi al norte de Burkina Faso, para mostrar el drama del éxodo de los jóvenes a la ciudad. En 1985 finaliza *Issa le tissierand* (Issa el tejedor), con el que consigue ganar el Premio al Mejor Documental en el Fespaco de ese año. A pesar de su género, la película aporta elementos ficcionales a la narración: el protagonista, Issa, recuerda a través de un largo *flashback* su vida en la aldea, cuando las cosas materiales no tenían ningún valor y él no estaba endeudado. Contrariamente a *Les écuelles*, en la que se veía a un hombre trabajar en el proceso de fabricación de escudillas, aquí se ve la mutación de un personaje, Issa, que es tejedor y que, por su supervivencia y la de su familia, está obligado a abandonar su oficio y a convertirse en vendedor de ropa vieja.

En 1986 lleva a cabo *Tenga*, otro retrato íntimo de un personaje sumido en la nostalgia de su vida anterior al éxodo hacia la ciudad. Ese mismo año finaliza su primer largometraje, *Yam Daabo* (Le choix, La elección), en el que cuenta la historia del campesino Salam y su familia, que se niegan a aceptar la distribución gratuita de los víveres proporcionados por la ayuda humanitaria al considerar que esta ayuda les impide mantener su dignidad. Rodada en una aldea mossi en algún lugar en las fronteras del Sahel, *Yam Daabo* muestra las difíciles condiciones de vida de una población sumida en la miseria y el hambre, que se ve obligada a tomar una decisión: esperar la ayuda internacional o partir hacia regiones más fértiles en el interior del país.

«En *Yam Daabo* quería denunciar el hecho de tener que esperar la ayuda alimentaria, porque África es un continente obligado a esperar, a esperar de los demás. Pero antes de hablar de déficit alimentario y de ayuda humanitaria, es necesario explotar toda la potencialidad a nuestro alcance, y África está hecha de zonas áridas pero también de tierras fértiles. África es conocida por la sequía, el hambre, las guerras, pero detrás de eso existe la valentía y la determinación, hombres y mujeres que, como los actores de *Yam Daabo*, buscan un futuro digno»<sup>2</sup>.

En esta película Ouédraogo cuenta con el que será su actor fetiche (y el de muchos directores de Burkina Faso), Rasmané Ouédraogo, que aporta ya aquí un elemento común a todas las películas de Idrissa, la comicidad, y que despliega una gran diversidad de tonos mezclando humor y drama de forma paradigmática.

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2001.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Con *Yaaba* (La abuela), llevada a cabo en 1989, el discurso se modifica y se convierte en universal, a través de la historia de dos niños que transgreden las normas de la comunidad al entablar amistad con una anciana acusada por los habitantes de la aldea de brujería y, por tanto, excluida del pueblo. Rodada, al igual que *Yam Daabo*, en lengua moré, *Yaaba* significa «abuela», y es la película que dio a conocer internacionalmente a su director, además de marcar un momento sin precedentes en cuanto a ingresos de taquilla (300.000 espectadores en Francia). Esta película fue seleccionada para participar en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes de 1989 y ganó el Premio de la Crítica Internacional, el Premio Especial del Jurado y el Premio del Público en el Fespaco ese mismo año.

Entre los pequeños conflictos que se repiten obsesivamente en todo el cine de Ouédraogo se encuentra el que se establece entre la ley de la comunidad y la libertad individual, así como el adulterio. Ambos tienen en esta película un lugar preeminente. Una profunda amistad se desarrolla entre la abuela rechazada por la comunidad y la pareja de niños protagonistas, a través de la que Ouédraogo pone de manifiesto la capacidad de estos pequeños para confrontarse a la ley establecida por sus mayores y superar los prejuicios de los mismos. Basada en la tradición oral, retrato de la vida rural y puesta en crisis de las férreas leyes que la rigen, *Yaaba* es, ante todo, una historia de sentimientos y amistad.

En 1990 realiza *Tilai* (La ley), que obtiene la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1990 y el *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1991. Ouédraogo vuelve a presentar el espacio de la aldea como un lugar asfixiante y dramático, donde las reglas establecidas son inamovibles y quien no las cumple está destinado a la vergüenza y el destierro. Una de las películas más oscuras y dramáticas de este director, con mayores innovaciones técnicas, en la que destaca la contraposición del espacio amplio y abierto de la sabana donde se instala el protagonista, y el espacio agobiante y cerrado de la aldea. Al igual que *Yaaba*, la película se centra en un personaje que ha sido desterrado de la comunidad por no aceptar las normas de la misma. Sin embargo, el director no toma una posición ante esta situación y no declara una necesidad de cambio ante la tradición ni, por el contrario, una necesidad de conservar la misma, sino que plantea una historia de amor y honor y la posibilidad de transgredir el poder establecido en nombre de la libertad y la felicidad individual. El absurdo desenlace de la historia viene a señalar el absurdo de la ley que la ha provocado.

El reconocimiento a nivel mundial del que goza Ouédraogo a partir de entonces lleva a la Comédie Française a dejar en sus manos la puesta en escena de *La tragédie du roi Christophe* (La tragedia del rey Christophe), de Aimé Césaire, en 1991. Ese mismo año realiza *Karim na Sala* (Karim et Sala, Karim y Sala), 1991, en la que conserva el mismo universo de *Tilai* para dar más importancia a la fuerza de la narración y de los actores que a la belleza del decorado. Película realizada para la televisión, *Karim na Sala* es mucho menos «exótica» que las anteriores, un film que abandona la mirada hacia el mundo rural cerrado con sus complejidades tribales, para abrirse a un universo mucho más contemporáneo de éxodo a la urbe y lucha por la supervivencia cotidiana. De nuevo aparece la presencia protagonista de dos niños (los mismos de *Yaaba*), pero esta vez envueltos en una historia de descubrimiento del amor y de iniciación en la dura lucha por la vida. Película en lengua moré que ha sido difundida por televisión en Francia a través de la cadena France 3 y en Alemania por ZDF.

Con *Samba Traoré* (1992), Idrissa Ouédraogo realiza una paradójica inmersión en el «cine negro». Se trata de una película de inmenso y justificado éxito, que supone un punto de inflexión en el estilo abordado por Ouédraogo, ya que mezcla de manera magistral el cine negro americano con el ambiente propio del África negra. Ganadora del Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1993 y del Tanit de Oro en las Jornadas Cinematográficas de Cartago del mismo año, en *Samba Traoré* se percibe una gran evolución de la maestría de Ouédraogo, especialmente en las coreografías de movimientos, que en ocasiones se prolongan y continúan con acciones secundarias cuando la acción principal ya ha concluido. Un film que, como declara Jean-Michel Frodon, otorga madurez al cine africano:

«A lo largo de esta aventura, a ratos trepidante, divertida, emocionante, se ve cómo Idrissa Ouédraogo procura dar un espectacular paso adelante, que instale mejor al cine africano al completo en el seno del cine “en general”, fuera del gueto de una cinematografía “regional”, aunque esta región tenga las dimensiones de un continente... El cine africano ha salido hoy por hoy de su infancia, juega “en el patio de los mayores”, y *Samba Traoré* es la prueba irrefutable de eso»<sup>3</sup>.

Después del enorme éxito de su anterior película, *Le cri du coeur* (El grito del corazón), 1994, resulta un fracaso a nivel de crítica y en el aspecto comercial, marcando el inicio del declive de la popularidad de este director, que recibió grandes críticas de la prensa europea por rebasar el territorio tradicional de la aldea para situar la narración en la ciudad de Lyon (Francia). Es sin duda una película muy alejada de la forma como el cine africano trata el tema de la inmigración o la pérdida de la identidad y se centra en una cálida amistad entre un niño y un hombre mayor.

Con *Kini & Adams* (Kini y Adams), 1997, Ouédraogo vuelve a explorar otro espacio y otra realidad cultural. Es una producción de más de dos millones de dólares rodada en Zimbabue con actores sudafricanos, coproducida por Francia y Gran Bretaña y con un equipo formado por técnicos africanos, franceses, indios y chinos. La historia es simple y lineal, como todas las de Ouédraogo, y muestra la amistad entre Kini, hombre casado y realista, y su mejor amigo Adams, soltero y soñador. Ambos comparten un sueño: salir de la aldea hacia la ciudad para ganar dinero y huir de un destino de miseria. Como un denominador común en su filmografía, vuelve a hablar en esta película de la amistad, los sueños y el amor, la soledad, la rivalidad, la búsqueda de la felicidad, el poder de la fraternidad humana y también su fragilidad, con un tono donde se mezclan el drama, la ironía y el humor. El final trágico de un hombre que no puede asumir su destino de miseria pone de manifiesto los valores de una sociedad que se mueve según las leyes del poder y la negación de los débiles.

A Idrissa Ouédraogo le cuesta digerir la acogida silenciosa de estas dos últimas películas y reivindica el derecho a la diferencia, a la diversidad cultural. Un contexto de producción cada vez más restrictivo le lleva, junto con otros profesionales, a crear la ARPA (Association des Auteurs, Réalisateur et Producteurs Africains), cuyo objetivo es facilitar la producción cinematográfica gracias a las nuevas tecnologías digitales, proponiendo películas de acercamiento con las que el público se pueda identificar fácilmente. En ese contexto Ouédraogo realiza *La colère des dieux* (La cólera de los dioses), 2003, film con temática histórica, con una clara connotación política, que denuncia a los déspotas africanos ávidos de poder, dictadores que

<sup>3</sup>Jean-Michel Frodon. «Le cinéma “noir” de Ouédraogo». *Ecrans d’Afrique* n° 3, primer trimestre, 1993, pp. 29-30.

Rodaje de la película *Yaaba*, 1989,  
del director Idrissa Ouédraogo  
Fotografía cedida por Freddy Desnaes





despliegan la violencia y la intolerancia con mano de hierro al precio de la vida de los inocentes. Esta lucha descarnada por el poder en África desencadena la «cólera de los dioses»:

«África, como el país mossi, ha entrado en un ciclo de combate y violencia por el poder, por el honor y la dignidad, olvidando la cohesión del pueblo para plantar cara a un enemigo más fuerte que ellos. Las fuerzas celestiales no estaban con ellos. Las condiciones objetivas ya estaban allí, dado que las fuerzas coloniales conquistaron África con relativa facilidad. Los pueblos estaban divididos, ya no había ejército, solamente hombres en el poder pareciéndose ya a los estados modernos africanos, cegados por el egoísmo y el crimen: el tema del poder está lejos de quedar zanjado. Podemos pensar, como tenemos tradiciones orales y místicas, que los dioses se han enfadado con nosotros»<sup>4</sup>.

Tras la realización de este film, Ouédraogo apuesta por «películas de proximidad»: series, emisiones para la televisión, *sitcoms*, además de centrar sus esfuerzos en la ARPA para lograr en África un contrapunto a la enorme cantidad de imágenes que llegan de fuera, y para que el cine no sea sólo un arte de europeos o americanos.

«Si Europa, en cuanto a la excepción cultural, ha podido, resiste o intenta aún resistir frente al poderoso americano, no es porque su cine sea malo. Pero es un asunto de mercado. Nosotros hemos sido completamente olvidados en el reparto del pastel porque se tradujo en términos de cupo y los países del sur, sobre todo África, han vuelto a ser los olvidados»<sup>5</sup>.

### Singularidades de su cine

A partir de los años ochenta, el cine de denuncia y protesta da paso a una cinematografía que explora las emociones y deseos de sus personajes, de la que Ouédraogo es el máximo exponente. Logra más que ningún otro director del continente un gran impacto a nivel internacional, tanto en la aceptación del público como en la viabilidad comercial.

Ouédraogo cuenta historias simples y pequeñas, profundamente humanas y por ello universales, desligándose de la dimensión política del cine africano y centrándose en los sentimientos de los personajes:

«Quiero expresar en mis películas mis pasiones, mis emociones, mis dudas. Quiero expresarme libremente, quiero contar historias de hombres, las historias de mi pueblo, pero también las historias que pertenecen a toda la humanidad. Los temas de la amistad, de la solidaridad, del sueño de felicidad nos afectan a todos. El miedo a la soledad convierte a cualquiera en un desesperado»<sup>6</sup>.

Ampliamente criticado por la falta de «africanidad» en su obra, considerado por algunos como «director francés», acusado de hacer cine para el público occidental, Ouédraogo defiende que el cine, al igual que el resto de las artes, «es una cuestión de comunicación y sensibilidad, y no tiene nada que ver con el color de la piel»<sup>7</sup>. Ante la posición de algunos críticos que lo declaran como traidor de la naturaleza radical del cine postcolonial, Ouédraogo declara:

---

<sup>4</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Idrissa Ouédraogo, Uagadugú, 28 de febrero, 2003. «À propos de La colère des Dieux». *Africultures*, marzo, 2003.

<sup>5</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Idrissa Ouédraogo para Radio France International. *Actualité du cinéma*. Emisión: 26 de junio, 2001.

<sup>6</sup> Annamaria Gallone. Entrevista con Idrissa Ouédraogo. «La parole à Ouédraogo. Tu connais la dernière?». *Ecrans d'Afrique* n° 19, primer trimestre, 1997, p. 15.

<sup>7</sup> *Ibid.*

«Los cineastas que disponen del poder de la palabra sienten la obligación de dar un mensaje político, cuando un cineasta es simplemente alguien que quiere intercambiar un enfoque con otros. Habría que abandonar ese primer impulso de querer ser la conciencia de nuestros pueblos y reafirmar nuestro cine como la expresión de nuestra propia conciencia. ¡Nuestro público a menudo sabe mucho más que nosotros de las condiciones de su supervivencia!<sup>8</sup>».

Sin embargo, cuando se analiza la obra de este director en profundidad resulta evidente que su cine no está exento de reflejar problemas sociales o políticos: *Poko* aborda las dificultades de la vida rural y los defectos de las sociedades postcoloniales, *Issa le Tisserand* y *Tenga* critican la vida moderna capitalista del entorno urbano, *Tilai* y *La colère des Dieux* tratan sobre el abuso de la autoridad masculina, y en *Afrique, mon Afrique* y *100 jours pour coïnvancer* aborda el problema del sida. *Yaaba* evidencia los fallos de la tradición y la superstición, *Yam Daabo* afirma la búsqueda de la dignidad ante el paternalismo occidental, *Obi y Kini & Adams* centran la atención en personas marginadas por la sociedad, y *Samba Traoré* aborda el tema del éxodo a las ciudades y las dificultades personales y morales que este hecho conlleva. Ouédraogo presenta una visión de la sociedad donde el conflicto y los dramas forman parte de las relaciones, y aunque no adopte una posición específica ante los mismos, sí va al encuentro de la crítica social. Ahora bien, todos los conflictos de la africanidad están tratados desde el lado humano de los personajes, mostrando los sentimientos comunes y constantes a todas las almas y con un estilo cómico, y sin duda con un claro deseo de entretener. Y ahí encontramos otro reproche constante a su cine, ya que a Ouédraogo se le acusa de no presentar un verdadero estudio psicológico de los personajes, quedándose a veces en aspectos superficiales de los mismos:

«Se trata de un problema de escritura. Me reprochan que no vaya al fondo de mis ideas. A veces me niego a aceptar un tratamiento diferente, ¡por miedo a un reproche de ingenuidad que acabo asimilando! Mientras que sin duda debería atreverme más, alejarme de un enfoque puramente intelectual y psicológico para acercarme a lo sorprendente encerrado en la vida cotidiana... Es difícil dejarse llevar en un estilo de escritura fuera de la norma, resultante de los cuentos y de las veladas nocturnas, y que pudiera compartirse entre todos al ser formas de relato accesibles»<sup>9</sup>.

A través de historias sencillas que intenta hacer llegar a todos los públicos, influenciado por la tradición oral y los valores de la vida rural, no busca ni la experimentación artística ni la innovación formal, abordando sin embargo una gran cantidad de géneros y estilos. Un estilo caracterizado por una puesta en escena muy sobria, contenida, sin énfasis ni subrayados, en la que todo sucede en un mismo plano de importancia a nivel cinematográfico: lo más cotidiano y lo más excepcional. Esa especie de distancia media con los acontecimientos es el signo de la fascinación del cine de Ouédraogo, operación mágica sobre la realidad, pero carente de aspavientos retóricos, y operación de absorción de la cotidianeidad africana embebida de quietud al tiempo que se sumerge en las múltiples fuerzas de lo telúrico y lo maravilloso.

El cine de Ouédraogo es ante todo un cine de lo cotidiano. En él, a cada paso van apareciendo pequeños conflictos marcados por la intransigencia de unos y la rebelión de otros (la vieja dialéctica de lo viejo y lo nuevo). En general, demuestra una tendencia intuitiva por los planos secuencia, algunos fijos (normalmente los de escala amplia) y muchos de ellos hilados

<sup>8</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Idrissa Ouédraogo, Bruselas, junio, 1997. *Africultures*, noviembre, 1997.

<sup>9</sup> *Ibíd.*

con pequeños movimientos de *travelling* y panorámicas combinadas. Aunque su sentido del plano secuencia no sea estricto, pues en muchos casos fragmenta una secuencia en dos o tres planos, todos ellos respiran una cadencia morosa, se demoran sin prisa en el ritmo pausado de las acciones y van siempre un poco más allá de la conclusión de la acción propiamente dicha. Ouédraogo va dominando progresivamente su técnica y cada vez introduce planos más largos, de mayor complejidad en la composición de movimientos, como por ejemplo el principio de *Samba Traoré*, donde la coreografía de movimientos está perfectamente trabajada en combinaciones de *travellings* y panorámicas de un largo plano secuencia de acción.

Ouédraogo destaca en la utilización de planos amplios que aprovechan al máximo las tonalidades expresivas de los inmensos paisajes africanos, en el uso que hace de la relación del primer plano y el fondo y del campo-contracampo. Sus planos respiran siempre algo más que lo que la acción exige, y no se fragmentan las secuencias más que para acercarse a los personajes y verlos hablar o reaccionar. También es notable su uso del espacio *off*, con múltiples acciones que se resuelven exclusivamente por sonido o un juego constante entre lo que aparece y desaparece de la pantalla, siempre con esa cadencia lenta y una estilización de movimientos que impiden los énfasis dramáticos.

Durante los últimos años, tal vez debido a los problemas que tuvo para financiar su última película, *La colère des Dieux*, y en parte por la pérdida de popularidad que sufrió con sus últimas producciones, Ouédraogo ya no aspira a realizar un cine de «alto nivel» y apuesta por los formatos digitales como una alternativa menos costosa y más accesible para llegar al público. Él mismo explica, por otra parte, la necesidad de abrirse a otras audiencias debido a la inexistencia de un mercado cinematográfico regulado en los países de África, así como a la difícil relación entre el cine y su audiencia en un continente con el 85% de la población viviendo en áreas rurales, donde la educación, la sanidad, el sida o la sequía son problemas urgentes:

«El 85% de la población, la gente que vive en pueblos, no tiene cines. No tiene luz ni electricidad, de manera que nuestras películas no llegan a ellos. Eso quiere decir que las películas que hacen los africanos, incluso cuando dicen que son para los africanos, no lo son (...) Yo me decía a mí mismo que las películas con fines sociales o educativos están bien, pero en las ciudades la gente está acostumbrada a ver otro tipo de cine, como el cine de ficción estadounidense, el francés y el indio. El africano es también un ser curioso que puede reír y llorar. Eso también es político»<sup>10</sup>.

### Entrevista<sup>11</sup>

*Se le reconoce más como uno de los grandes cineastas del cine contemporáneo que como cineasta africano. ¿Cómo ha llegado hasta aquí?*

Creo que la imagen cinematográfica tiene una fuerza extraordinaria porque está animada, porque no es fija, porque se mueve. Complace verla, es atractiva. La imagen cinematográfica tiene otra cualidad: la cualidad de pensamiento, de sugestión, es decir, que se puede comunicar con la gente sólo con un plano. En filosofía se dice que no conocemos al otro más que por nuestras propias experiencias. Lloras y sé que el llanto existe porque lloro; el llanto se

<sup>10</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 153.

<sup>11</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.



Escenas de la película *Tilai*, 1990,  
del director Idrissa Ouédraogo

hace universal. Amo, sé que tú puedes amar, así que el amor se hace universal. Incluso si hablamos de nuestras propias raíces, podemos ser al mismo tiempo universales porque todos los hombres en todos los continentes se parecen. Creo que el cine en África se está olvidando de las grandes emociones. Porque, al fin y al cabo, el cine no es más que eso, dar a los demás sentimientos o un sentimiento que pueden recibir y compartir.

Al observar la evolución del cine africano hubo momentos con cosas muy bellas como *Muna Moto* o *Le wazzou polygame*; había temas que estaban relacionados con nuestras preocupaciones, nuestro entorno, nuestro pasado, nuestro presente, eran películas enraizadas. Hoy el cine se ha convertido en algo un poco más fácil, cuando las grandes ideas deberían permanecer. El cine que permanece en la vida es una obra. El cine o las imágenes que se olvidan rápido no son una obra. Creo que África debería volver a lo fundamental del cine y quizá, con todos esos creadores, cada año dos o tres películas africanas recorrerán el mundo. Si hay cierta cantidad de películas producidas hay posibilidades de que alguna sobresalga. Los americanos realizan cientos y cientos de películas, los franceses también. Por supuesto también pequeños países como España, y con pequeño país me refiero cinematográficamente, como Italia, como Suiza, como Holanda. Hay un montón de pequeños países que se parecen al cine africano en los que no se hace más que cuatro o cinco películas al año. No somos los únicos en tener problemas de producción.

*¿Qué problemas específicos?*

La producción está ligada al mercado, a la importancia del mercado. El primer mercado de todo producto y de uno como el cine, que es en realidad un producto cultural, es ante todo su propio mercado. Y no tenemos mercado propio. Por eso tenemos todas estas dificultades. Con respecto a nosotros mismos, hay que obligar a los estados a crear un fondo panafricano de producción cinematográfica, por ejemplo, o regional. Pero con respecto a Europa se trata de conseguir que acepte que África forma parte del mundo. Frente a las protecciones que los países europeos tienen con respecto al cine americano, hay que convencer de que la diversidad cultural enriquece el mundo. Habrá que instituir cupos de películas africanas en las televisiones europeas, eso es todo. Es la solidaridad mundial, es el derecho al intercambio, a la experiencia de los otros, esos países tienen el deber de no hacer sólo cupos de películas para sus propios países, para Europa y para Estados Unidos, e incluir a esta parte del continente que tiene también muchas cosas que dar, que compartir, con los europeos.

*¿Y qué haría falta, según usted, para tener un mercado?*

Eso no puedo decirlo. África está balcanizada, África está dividida, hablamos lenguas diferentes. Todavía no es un mercado común, a lo mejor llega con el tiempo, pero no se puede crear artificialmente un mercado, sino que ese mercado debe constituirse por sí mismo con políticas estimulantes de los estados: la libre circulación de los bienes culturales, la desfiscalización, la puesta en común de fondos en las regiones, etc. Pero es un trabajo en el que los cineastas no piensan hoy. Si queremos que el cine exista, que atraviese las fronteras, los cineastas deben reflexionar sobre su condición pensando que estamos en países donde las prioridades son numerosas: la educación, la salud, los problemas de género —las mujeres siguen estando dominadas—, hay multitud de problemas, así que no se puede decir en nuestros

países que el cine sea lo más importante. Al mismo tiempo significa que si queremos presionar a los estados para que reflexionen con nosotros, hace falta que nosotros mismos nos preocupemos, reflexionemos sobre el país, los medios del país, del continente, y hace falta que estemos presentes en el derecho y en la economía. Nuestro trabajo no puede ser sólo crear, debe estar acompañado de reuniones con los políticos, con economistas, con juristas, para dibujar lo que es aceptable y soportable en esa multitud de prioridades. Todo eso son debates necesarios.

Creo que el Fespaco debería adaptarse porque, al fin y al cabo, eso es lo que nos hará crecer y nos hará madurar. Las fiestas están muy bien pero una vez que han pasado... El contenido puede ser mejor y creo que en las próximas ediciones, en vez de dejar a la gente venir a hacer coloquios sobre cualquier cosa, tendremos que reflexionar sobre nuestro futuro con nuestros propios coloquios, nuestro propio control, nuestro propio horario, nuestra propia cinematografía. Hacer balance, ver lo que funciona y lo que no funciona, qué hay que arreglar y adónde hay que ir. Creo que el festival debería tener más en cuenta eso.

*¿Por qué cree que gustan tanto sus películas?*

No hay receta para que una película sea bella o no. Es como un libro, no sabes qué le va a parecer al público. Si pudiésemos saberlo, todo el mundo haría obras maestras. Sabemos que la sangre, la violencia, eso funciona. Pero no todas las películas hablan sólo de sangre y violencia. Creo que la técnica es lo mínimo que puede tener todo pueblo porque la técnica es universal. El cine se inventó en Francia, pero Estados Unidos e India son los primeros desde el punto de vista de la producción y de la estética y están bien por delante de Francia. Significa que cuando existe una técnica se convierte en universal y accesible a todo el mundo. Creo que la técnica es lo mínimo que puede haber en una película porque pertenece a todo el mundo. La técnica cinematográfica permite la expresión de las ideas y de los pensamientos, así que hay que dominarla. Por eso la escuela es extremadamente importante. La escuela o el aprendizaje de la técnica es útil porque con ese código conversamos, nos comunicamos.

*Su primer largometraje fue Yam Daabo. ¿Cómo surgió la idea?*

*Yam Daabo* es un poco África en su propia búsqueda. Hoy vuelve la misma cuestión con la crisis económica y financiera que golpea a los países de Europa y del mundo, acompañada de una crisis alimentaria en África. *Yam Daabo* era la búsqueda de la resolución de esa crisis alimentaria. El cine también puede ser concebido como un sueño de ver una sociedad mejor, hombres más valientes, hombres que tienen instintivamente la impresión de que existen posibilidades, de que los sueños pueden ser realidad. Y hoy, viendo a ese héroe que abandona el norte para ir en busca de comida en el oeste del país, pensamos que efectivamente no podemos hablar de crisis alimentaria mientras no hayamos terminado de explotar nuestro potencial del suelo, de las riquezas de la tierra. Así que, grosso modo, *Yam Daabo* es una película que planteaba las bases de una mejor explotación de las riquezas nacionales. No debemos tener crisis alimentaria en África, eso es todo. No es posible, no es normal.

*Tilai es una historia de amor y de honor de dos amantes que deben abandonar a sus familias porque no quieren aceptar las normas de la comunidad. ¿Le interesa ese aspecto de la tradición?*

Es como si un tipo en España o en Francia decide hacer una historia atemporal partiendo de sus propias experiencias, de su propia mirada, de su propia vivencia. No es necesaria-

mente una realidad, porque *Tilai* –volvemos a la universalidad de los sentimientos– es como una tragedia griega, eso es todo. Esas grandes tragedias forman parte de todas las sociedades. No hay que fijarse en las cabañas de Burkina, las grandes tragedias ocurren en todos los pueblos.

*La colère des dieux es una película que tardó años en sacar adelante.*

Yo reacciono por necesidad. Tengo ganas de rodar, reflexiono sobre lo que puedo hacer, no sólo por el dinero, porque hace falta dinero para rodar. Todos los sueños no son realizables, hay sueños que puedes realizar y sueños que no puedes realizar. El blanco vino a romper muchas cosas pero antes del blanco teníamos nuestras civilizaciones. Creo que ni siquiera hace falta decirlo. Cada pueblo, cada cultura, tenía su organización política, su organización administrativa y sus tonterías humanas, su violencia humana, la dictadura, todo lo que quiera. Es cierto que África también vivía de esa manera, era destructiva para sí misma. Y llegó el blanco, los disparos sonaron, fue aún más duro, se formó otro tipo de poder. En realidad, en la película se dice sólo al final que para gobernar bien hacen falta cualidades esenciales: elegir un nombre de guerra que asuste a tus enemigos, que por él, tus enemigos te teman y te huyan. Se puede resumir en una sola frase: antes del blanco tenía mi cultura, mi civilización, tanto con lo negativo como con lo positivo. Después, con la llegada del blanco, era lo mismo, con la salida del blanco también es lo mismo. ¿Es decir que el blanco se ha ido? No, el blanco no se ha ido, sigue aquí, cruelmente presente, no ha cambiado más que de color de piel, eso es todo.

A partir de ese momento, puede filosofar todo lo que quiera. La cuestión de las culturas es como las matemáticas, hay en cada conjunto subconjuntos que pueden compartirse con otros pueblos. África vive eso hoy, no somos independientes realmente, seguimos estando atados a esa brutalidad que ha traído el blanco y que ha provocado una política asimiladora. El ser humano, a través de los espacios y de los tiempos, siempre tiene esa parte de destrucción inmensa. Hay mucha gente en todos los pueblos que, al juntarse, pueden reconocerse en algo mínimo: quizá su trabajo, quizá sus reivindicaciones por un mundo mejor, quizá, quizá, quizá. La cuestión es que no somos los únicos, hoy mucha gente en Europa y en el mundo tienen las mismas dificultades de existencia. La gente se junta porque se parece. Hay muchos combates que podemos llevar juntos.

*Los éxitos en festivales no implican una garantía de volver a rodar fácilmente.*

No, no tenemos éxitos porque no tenemos mercados. El premio te da la visibilidad. Pero después está el mercado, y no tenemos mercado en África. El primer mercado de un producto africano es su propio mercado, y ahí está el problema. No es que los demás sean mejores o estén más organizados que nosotros, es que si no tienes mercado, no tienes distribución. Europa no es capaz de considerarnos como simples creadores. Por eso decía antes que el cine africano debía integrar el aspecto jurídico y el aspecto económico del cine. En el cine está el aspecto industrial-técnico. Eso, hasta cierto punto, es accesible para todo el mundo. Está el aspecto artístico-creativo, que incumbe al creador mismo, y después está el aspecto político, el económico y el jurídico, que incumben al entorno. Mientras no se reúnan estos factores, no hay posibilidades de éxito financiero, no es posible.



**Mweze Ngangura**  
**República Democrática del Congo, 1950**

Filmografía

*Tamtam electronique* (Tamtam electrónico), 25 min., ficción, 1973.

*Rythm and Blood* (Ritmo y sangre), 25 min., ficción, 1975.

*Chéri Samba* (Querido Samba), 26 min., documental, 1980.

*Kin-Kiesse ou les joies douces-amères de Kinshasa-la-belle* (Kin-Kiesse o los disfrutes dulces-amargos de Kinshasa-la-bella), 26 min., documental, 1983.

*La vie est belle* (La vida es bella), 83 min., ficción, 1987. Codirigida con Benoît Lamy

*Changa-Changa, rythmes en noirs et blancs* (Mezclas, ritmos en negros y blancos), 61 min., documental, 1992.

*Le roi, la vache et le bananier* (El rey, la vaca y el platanero), 63 min., documental, 1994.

*Le général tombeur* (El general castigador), 26 min., documental, 1995.

*Les derniers bruxellois, lettre à Makura* (Los últimos bruselenses, carta a Makura), 26 min., documental, 1995.

*Pièces d'identités* (Carnets de identidades), 97 min., ficción, 1998.

*Au nom du père* (En el nombre del padre), 50 min., documental, 2000.

*Les habits neufs du gouverneur* (Los trajes nuevos del gobernador), 90 min., ficción, 2004.

*Tu n'as rien vu à Kinshasa* (No has visto nada en Kinshasa), 90 min., documental, 2008.

*Shégués. Enfants de la jungle urbaine* (Niños de la calle. Niños de la jungla urbana), 51 min., documental, 2010.

«Siempre pensé que hacer cine popular, con una estructura narrativa simple y claramente accesible al gran público, denotaba una militancia. Es difícil aceptar que en el cine debemos permanecer cercanos al espectador; no podemos permitirnos que decaiga la emoción (...) Algunos críticos de cine no ven el trabajo que hay detrás. Pienso, además, que esa gente tiene una determinada idea de África y que quiere encontrársela en las películas, una idea monolítica de África que apunta más a estereotipos exóticos que a la realidad»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Mwezé Ngangura, Montreal, 1998. *Africultures*, mayo, 1999.

Nace en 1950 en Bukavu, República Democrática del Congo, y asiste a la escuela de los Jesuitas en esta ciudad, cuyos profesores misioneros belgas le animan a interesarse por el cine. Los padres Hugo Beyens y Jean-Pierre De Wilde, profesores de Geografía y Francés respectivamente, organizan de forma periódica proyecciones de cine y Ngangura se convierte en el ayudante de proyeccionista del colegio. Posteriormente sigue empapándose de todos los films que el Servicio de Información y los misioneros programan para educar a los indígenas y enseñarles la «civilización».

Al terminar sus estudios secundarios en 1970 y obtener un título en literatura se beneficia de una beca del gobierno belga para realizar estudios en este país, matriculándose en el AID (Institut des Arts de Diffusion) de Bruselas para formarse en cinematografía durante cuatro años, entre 1973 y 1976. Durante estos años realiza dos cortometrajes: *Tamtam électronique* (Tamtam electrónico), 1973, y *Rythm and blood* (Ritmo y sangre), 1975, su trabajo de fin de carrera, que relata la historia de los negros a través de la danza. Trabaja hasta 1985 en diversas instituciones relacionadas con el cine y las artes y en 1980 realiza el documental *Chéri Samba* (Querido Samba), 1980, retrato de un joven pintor de Kinshasa.

En 1983 vuelve al documental con *Kin-Kiesse ou les joies douces-amères de Kinshasa-la-belle* (Kin-Kiesse o los disfrutes dulces-amargos de Kinshasa-la-bella), una entretenida mirada sobre el ambiente de la capital del Congo, coproducida por Antena 2 Television (Francia), el Ministerio Francés de la Cooperación y la Televisión Congoleña. Realizado bajo el régimen del dictador Mobutu, durante el que está prohibido filmar o tener una cámara sin autorización del gobierno, Ngangura logra llevar adelante este documental gracias al apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Televisión Congoleña, cuidándose de no mostrar ninguna orientación contraria al régimen. Ngangura muestra el espectáculo de la gran ciudad de Kinshasa, los edificios, el tráfico, los barrios marginales, y sigue tomando la música como hilo conductor del relato, para mostrar la diversidad de géneros musicales que cohabitan en el país. *Kin-Kiesse* obtuvo el Premio al Mejor Documental en el Fespaco de 1983 y el Premio CIRTEF (Conseil International des Radios-Télévisions d'Expression Française) en el Festival de Hammamet ese mismo año.

Su primer largometraje, *La vie est belle* (La vida es bella), 1987, es la primera comedia musical africana, donde se cuentan las rocambolescas aventuras de Korou, un joven campesino interpretado por Papa Wemba (uno de los más grandes cantantes de África), que deja la aldea para probar suerte en la ciudad con la intención de convertirse en músico. Korou triunfa rápidamente en el ambiente musical y comienza a adoptar todos los atributos que puedan dar muestra de su prestigio. De esta forma Ngangura traslada a este personaje la situación de los países africanos a su salida de la colonización, cuando las élites comienzan a cobrar enorme poder y las diferencias entre las personas se empiezan a perfilar a través de la manera de vestir, la casa y el coche que poseen, y la cantidad de mujeres que esta situación les permite tener. El enorme éxito popular que tuvo esta película en el África francófona así como en el extranjero, le permitió a su director adquirir una sólida experiencia en la distribución cinematográfica. Ngangura entendió bien que a partir de los años cincuenta la música congoleña era muy apreciada no sólo en África, sino también en Europa, y que a través del personaje de un músico que con mucho humor canta la vida cotidiana de la gente de su país, podría conectar con el público local.

de la película *Pièces d'identité*, 1998,  
del director Mweze Ngangura  
Fotografía cedida por Mweze Ngangura



«Me dije: “En el Congo tenemos la música más conocida de toda África, tenemos, con esa música, músicos que son estrellas”. Así que cogí tres músicos que ya tenían su nombre en el guión. Después pensé: “En el Congo teníamos un teatro popular que era muy conocido, que llamábamos théâtre de chez nous”. Así que me dije que teníamos todos los ingredientes para hacer una película popular, el resto fue cuestión de mi imaginación»<sup>1</sup>.

*La vie est belle* es una prueba de que, durante los años ochenta, junto a películas como *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo), *Love Brewed in the African Pot* (Kwaw Ansah), o *Visages de femmes* (Flora Gomes) ha surgido una nueva cara del cine africano, un nuevo gesto capaz de recuperar la inversión realizada en las películas a través de una fuerte distribución y aceptación tanto en África como en el exterior.

«*La vie est belle* es lo que se podría llamar una comedia ligera con sus propias singularidades. Si el retrato que se hace de la sociedad es bueno y los aspectos sociológicos expresan la preocupación del pueblo, entonces la comedia ligera se transforma en un espejo en el que podemos mirarnos y reírnos de nosotros mismos. Desde mi punto de vista, el burlarnos de nosotros mismos refleja intensamente el comportamiento cotidiano de las personas»<sup>2</sup>.

El tema de la música continúa en su siguiente trabajo, *Changa-Changa, rythmes en noirs et blancs* (Mezclas, ritmos en negros y blancos), 1992, documental realizado en Bruselas en el que Ngangura muestra la comunidad congoleña del barrio Matonge de esta ciudad. El fondo de música de jazz le sirve al director para mostrar cómo la música puede erigirse en un vehículo eficaz para expresar un diálogo intercultural. Músicos negros, blancos y mestizos se suceden a lo largo de la película: Vayacondios, Víctor Lazlo, Dani Klein o Zap Mama haciendo un amplio recorrido por los nuevos conjuntos musicales africanos en Europa.

«Era una película en la que mostraba la presencia de la música africana en la música belga en Bruselas, donde vivía. De alguna manera ése era el tema, y mostrar un poco la relación entre la música pero hablando sobre todo con los músicos. Es una película en la que no hay comentarios, los músicos hablan y se escucha sobre todo mucha música, su música, sea jazz, sea otra forma de música, para hablar de eso»<sup>3</sup>.

Dos años más tarde regresa a su región natal, Bushi Ngweshe, para sumergirse en la tradición de su cultura con el documental *Le roi, la vache et le bananier* (El rey, la vaca y el platanero), 1994. En Ngweshe, uno de los seis reinos que van desde Bushi a Kivu, la riqueza de las familias se mide en relación a las vacas y plataneros que poseen. A los comentarios del director se unen los del rey, Mwani Pierre Ndatabaya Weza III, que usa ordenador y consulta el e-mail, y que va revelando el día a día de este reino tradicional africano confrontado a los avatares de la vida moderna. Una tercera voz está presente en el film, la del *griot*-narrador Makura, guardián del saber y la memoria que enseña a los niños los proverbios, costumbres y mitologías de la región.

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

<sup>2</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 148.

<sup>3</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

«Es una película en la que hablo de mi vuelta a mi cultura de origen, a mi pueblo, y muestro en ella al rey de mi pueblo y hablo de las tradiciones. Es un pueblo de criadores que gira en torno a la cría de la vaca, y de agricultores, con especial importancia del plátano, que asegura a la vez comida y bebida. Esta película era un poco el equivalente de *Changa-Changa*. *Changa-Changa* habla de la multiculturalidad y el otro. *Le roi, la vache et le bananier*, era más bien una especie de vuelta a mis raíces»<sup>4</sup>.

El pueblo de Ngweshe vuelve a servir de escenario para el rodaje de su siguiente documental, *Le général tombeur* (El general castigador), 1995, en el que relata la historia de la región de Bukavu, desde la expedición del general Charles-Henri Tombeur en 1914 hasta la actualidad. Ese mismo año produce para la cadena francoalemana ARTE y la alemana ZDF *Les derniers bruxellois, lettre à Makura* (Los últimos bruselenses, carta a Makura), una especie de vídeo-carta que el propio director envía a un primo de su pueblo para explicarle, en un tono ligero y aprovechando para relativizar las diferencias entre las culturas, la manera en que viven los europeos.

Estos cortometrajes sirvieron a su director como preparación para abordar el que sería su segundo largometraje de ficción, *Pièces d'identités* (Carnets de identidades), 1998. En esta película Ngangura retoma el género de comedia, para relatar las aventuras de un viejo rey congolés, Manikongo, que parte a Bélgica en busca de su hija, a quien envió a estudiar allí y de la que no ha recibido noticias en los últimos 20 años. Ngangura aborda, a través de las dificultades de la inmigración y la integración, la problemática de las relaciones Norte-Sur.

Estas intenciones se refuerzan a través de imágenes de archivo que el director va insertando a lo largo del film y que muestran diversos momentos de la alianza belgocongolesa durante la época colonial: la estatua del Rey Leopoldo II en Léopoldville, actualmente Kinshasa, o la invitación oficial del gobierno belga a los africanos «evolucionados» para visitar la Exposición Universal de Bélgica en 1958. Otras imágenes de archivo, que rompen con esta celebración de comunión entre los pueblos, se muestran posteriormente, cuando el 30 de junio de 1960, día de la independencia del Congo Belga, un asistente a la celebración le quita el sable al rey de los belgas Baduino I. El viaje iniciático que Manikongo experimenta durante su estancia en Bruselas, donde llega como una figura respetada y emblemática del África tradicional que se va modificando a medida que sufre abusos y engaños, se presenta como una metáfora del camino que África recorre hacia la modernidad.

«En la actualidad, como cuando el rey abandona el reino y llega a una ciudad extranjera, la forma en la que se le trata demuestra cómo los valores tradicionales africanos ya no se abordan con el debido respeto desde la colonización. Cuando hablamos acerca de los valores tradicionales africanos debemos incluir nuestras propias organizaciones sociales, políticas y religiosas»<sup>5</sup>.

Ngangura expone como tema central de la película la difícil comunicación entre dos culturas, el conflicto entre tradición y modernidad, el racismo y la exclusión, y lo hace privilegiando en todo momento la dimensión del espectáculo y el entretenimiento, con un montaje dinámico que

<sup>4</sup>Ibid.

<sup>5</sup>Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 142.

pasa de un personaje a otro de forma paralela, dejando que las historias vayan encontrando el cauce que el espectador desea. El tema de la identidad no se limita al aspecto legal de los papeles, sino que se amplía a la búsqueda de la identidad a la que se confrontan, por unos u otros motivos, todos los personajes con los que se va cruzando Manikongo, el viejo rey congolés.

«En un país como Congo, el cristianismo jugó un papel muy destructivo al hacer que las personas perdieran su identidad. Cuando llega el rey a Europa y vemos las distintas actitudes de los oficiales de aduanas y anticuarios, pensamos en los tesoros de África que a menudo nos roba Europa»<sup>6</sup>.

Esta película, realizada con un gran presupuesto, ganó el *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1999, además de otra veintena de premios, entre los que destacan el obtenido en el Festival de Cine Africano de Milán, en el Festival Internacional de Cine Francófono de Namur, en el Festival de Cine Africano de Harare, en el Festival Internacional de Cine y Vídeo de Barcelona, en el Festival Internacional de Cine de Amiens, etc.

En 2000 Ngangura vuelve al documental para darle la palabra a Paul Musuamba, un congoleño emigrado a Bélgica que a pesar de tener un buen trabajo no logra adaptarse a los nuevos códigos socioculturales y se siente completamente extraviado en la ciudad. La película se llama *Au nom du père* (En el nombre del padre), y en ella nuevamente se abordan las interrogaciones sobre los efectos de la inmigración. En 2004 comienza el rodaje de su tercer largometraje de ficción, *Les habits neufs du gouverneur* (Los trajes nuevos del gobernador), adaptación a comedia musical del cuento de Andersen, cuyo papel principal es interpretado de nuevo por el músico Papa Wemba. Ngangura se vincula a la tradición oral africana, apoyándose en ritmos musicales populares del Congo, especialmente la rumba, pero conservando la estructura narrativa del cuento original. En relación a su anterior comedia musical, *La vie est belle*, cuya narración se articulaba en base a coreografías o números musicales, Ngangura aporta una forma muy original en esta nueva película, en la medida en que los diálogos cantados se alternan con las voces de los narradores: el gobernador, su mujer y su hijo, que son al mismo tiempo los protagonistas de la película y cuentan sus historias en primera persona.

En el Fespaco de 2009 presentó su último trabajo: *Tu n'as rien vu à Kinshasa* (No has visto nada en Kinshasa), 2008, un documental sobre los niños de la calle y otros grupos marginales de la capital.

«Tratando a esta ciudad, Kinshasa, a la que quiero como si se tratara de una hermosa mujer, me doy cuenta de que ha sido herida, herida por los saqueos en el 81 y en el 83, herida por una larga guerra que llegó hasta el interior de la capital y que se extendió por toda la parte este del país. Debo decir que el fenómeno de los niños de la calle, de los sin hogar, siempre ha existido. Pero hemos entendido que ahora se ha multiplicado por no sé cuánto. Kinshasa es una ciudad donde es agradable vivir, pero la diferencia entre las clases sociales es cada vez más horrible. Quise mostrar los problemas de la ciudad, el problema de los habitantes de Kinshasa»<sup>7</sup>.

En Bélgica, donde reside actualmente, Ngangura ha creado la asociación Films Sud, productora con la que lleva a cabo sus películas y estructura que tiene como objetivo fomentar

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Mweze Ngangura para Radio France International. *Cinéma d'aujourd'hui, cinéma sans frontières*. Emisión: 8 de marzo, 2009.

la comunicación intercultural y la cooperación audiovisual Norte-Sur. Mweze Ngangura ha contribuido a sacar las películas africanas de los circuitos marginales de distribución gracias a un cine que, en clave de comedia, con una sólida calidad técnica y sin perder de vista el entretenimiento, ha tenido una enorme aceptación popular.

### Singularidades de su cine

Ngangura hace cine para entretener a los africanos. Consciente de que durante muchos años los cineastas del continente han sentido la necesidad de erigirse en portadores de un mensaje para educar y despertar la conciencia de su pueblo, él ha optado por buscar los ingredientes con los que las poblaciones locales puedan identificarse fácilmente.

«Creo que para que el cine africano pueda de verdad brillar para su público los cineastas deben ir primero hacia ese público, buscar constantemente al público. Si el cineasta busca el Festival de Venecia, de Cannes o de Milán, puede ser que esos festivales no estén conformes con lo que quiere el público africano. Hasta ahora un realizador africano no necesitaba del público africano para que su película exista. Pero el día en que el cineasta africano sepa que para existir necesita de su público, las cosas van a cambiar»<sup>8</sup>.

Frente a las dificultades de financiación, que provoca que los cineastas se afanen por complacer a la crítica y al público occidental que busca en las películas los estereotipos asociados al continente (exotismo, hambre, sida, etc), Ngangura aboga por el factor del entretenimiento, inscribiendo sus films de ficción en el género de la comedia, alejándose totalmente del cine reivindicativo y didáctico.

Un cine accesible al gran público africano, muy cuidado en el aspecto técnico, que se define por un montaje dinámico y un ritmo rápido. Ngangura hace un cine construido desde las culturas populares africanas. Trata aspectos de la vida cotidiana de la gente, y perfila personajes siempre cercanos al espectador y a sus emociones con la intención de tenderle un espejo en el que pueda reconocer aspectos de su vida y reconocerse como ser humano.

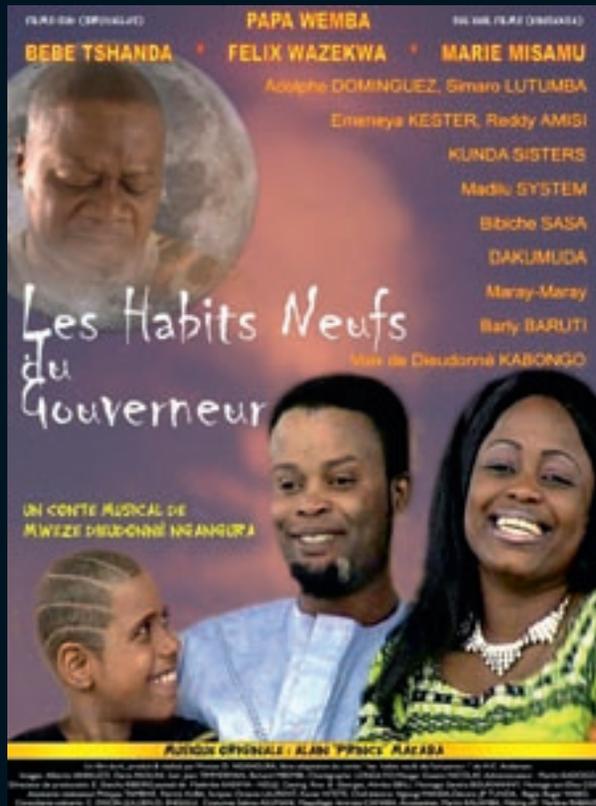
«Cuando estudiaba me gustaban las películas de reflexión, de "arte y ensayo", pero hoy pienso que debo hablarle al gran público, de preferencia africano, el de las grandes ciudades, donde se encuentran las salas, o bien el más amplio posible, porque creo que no es incompatible hablarle al público africano y a los otros. Me gustaría que ese público se divirtiera; el que paga su entrada tiene ganas de divertirse. Soy simplemente un hombre de espectáculo al que "deberían" pagar por entretener»<sup>9</sup>.

Y para atraer a este público recurre a un aspecto tremendamente popular de la vida africana, la música, una constante en sus trabajos. Convirtiendo en actores de sus films a cantantes tan conocidos en África como Papa Wemba, Pépé Kallé, Marie Misamu o Wazekwa, la ampliación de su público queda asegurada. Porque Ngangura siente una gran necesidad de luchar para que el cine africano salga de los circuitos de distribución marginales a los que normalmente se ve confinado y lograr que sus películas puedan competir en las pantallas africanas con las películas extranjeras que las inundan.

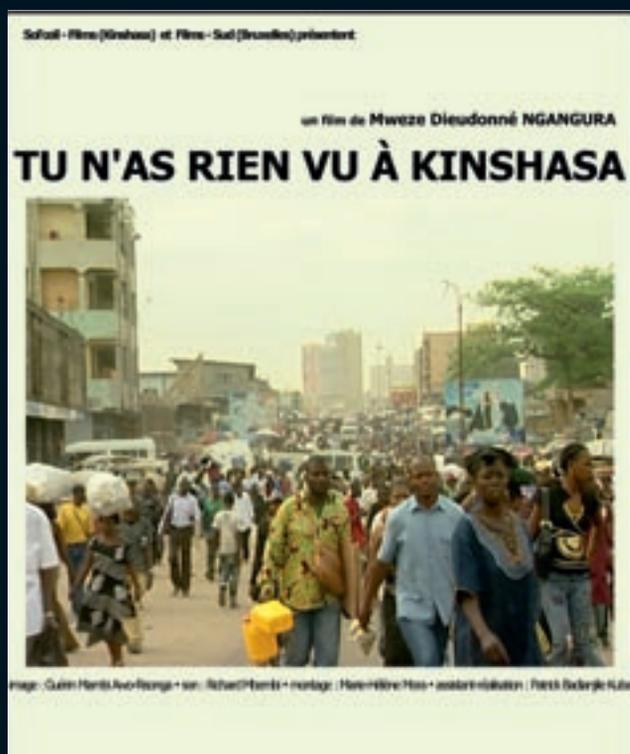
---

<sup>8</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

<sup>9</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Mweze Ngangura, Cannes, mayo, 1997. *Africultures*, septiembre, 2002.



Cartel de la película *Les habits neufs du gouverneur*, 2004, del director Mweze Ngangura  
Fotografía cedida por Mweze Ngangura



Cartel de la película *Tu n'as rien vu à Kinshasa*, 2008, del director Mweze Ngangura.  
Fotografía cedida por Mweze Ngangura.

Entrevista<sup>10</sup>

*Repasando su cinematografía, no se puede decir que sea de la generación de cineastas políticos o didácticos. ¿Es más fácil llegar al público a través del entretenimiento?*

En efecto, creo que repasando mi cinematografía, incluso si ahora no me puedo considerar desde el punto de vista de mi edad como de la joven generación del cine africano, personalmente quise romper con la imagen del cineasta que debía ser como un militante político y totalmente didáctico que no hace más que dar lecciones. Quería romper con eso porque somos cineastas, tenemos un público y hay que ir hacia ese público, hay que complacer a ese público, entretenerlo y dar la impresión de que vamos en dirección del público. He dicho «dar la impresión» porque no estoy convencido de que las condiciones de producción y de distribución del cine africano vayan hacia esa posibilidad.

Debo decir que cuando llegué al cine africano en 1983 con mi película *Kin-Kiesse*, me di cuenta de que en ese momento era un cine que tenía la ambición de hablar de África, de los problemas de África, concienciar al público africano sobre sus problemas. Salíamos también de las colonizaciones, era más bien un cine militante. Cuando preparaba mi primer largometraje, *La vie est belle*, que se ha convertido en una película importante con respecto al público del África negra, me preguntaba si había que hacer películas sobre África o películas para el público africano. Elegí esta segunda vía, pero siendo muy consciente –porque es más o menos el caso hasta ahora– de que las condiciones de producción y de distribución del cine africano no permiten considerarlo como un cine destinado al público africano. El cine africano es un cine que está producido, ante todo, con financiación proveniente de Europa. Sin financiación europea el cine africano sería inexistente, al menos tal y como lo percibimos en este momento en el África negra francófona. Sin los festivales de Europa, que son el mercado principal, este cine no tendría realmente público. Por eso digo que las condiciones en las que se hace el cine africano no nos permiten decir que hay facilidades para crear películas que alcancen al público de nuestro continente.

Estamos en un país donde la mayoría de las salas han desaparecido y no hemos podido aún integrarnos en un nuevo contexto que sería el del vídeo destinado al gran público africano. Porque, para mí que soy congoleño, sé que hay todo un mercado con el teatro popular congoleño, jóvenes congoleños que hacen teatro popular y que han creado incluso su propio *star-system* para alcanzar al público congoleño, esencialmente el de la diáspora. Pienso que, puesto que es el único mercado que tenemos, por qué no llegar a integrarnos ahí dentro, quizá llegar con la esperanza de que un día ese mercado pueda estar mucho más estructurado y crear el embrión de un público congoleño importante. Porque a excepción de Nigeria, que es el país más poblado de África, si hay un país que tenga la suerte de poder obtener un público como ése es el Congo, que tiene 60 millones de habitantes, de los que la mitad son jóvenes.

*¿Diría usted que el principal problema del cine africano es que no está realizado para el público al que debería dirigirse?*

El problema del cine africano, ¿cuál es? Es que debería ser visto por la mayoría del público africano para que constituyera una corriente importante que realmente tuviera una influencia sobre la identidad africana actual, moderna. Y para que se viera debería producirse en gran

<sup>10</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

cantidad. Así al menos, fuera en DVD o en las pantallas en África o no sé qué modo de distribución, se verían gran número de películas. Sería importante que los congoleños, digo eso porque soy congoleño, y los africanos consumieran cada vez más imágenes africanas. Para eso deben arreglarse los problemas de la distribución. Pero los problemas de distribución están ligados a los problemas de financiación. Los temas abordados por los autores también están ligados a los problemas de financiación.

Existe entonces este problema del público por el que nosotros, creadores africanos, realizadores, debemos preguntarnos para quién hacemos películas. Creo que es una pregunta importante porque cuando hayamos resuelto este problema sabremos qué películas vamos a hacer y qué público alcanzaremos. No podemos olvidar que hoy en día, si queremos hacer un cine que tenga una determinada viabilidad, nuestro objetivo debe ser que podamos tener una industria del cine en África. No hablo aquí desde el punto de vista de la calidad, de la forma, hablo de la industria del cine que pueda hacer vivir a los técnicos. Los cámaras deben trabajar, los ingenieros de sonido deben poder trabajar, los músicos que hacen las películas, los actores, hace falta que todo el mundo pueda trabajar. Ésa es en realidad la función de una industria: que el cine se convierta en una fuerza económica que tenga cierta importancia. Porque si no hacemos eso estamos parados, giramos sobre nosotros mismos. Pero, poco a poco, estoy seguro de que acabaremos por conseguirlo y ése es el reto que nosotros, realizadores, productores o distribuidores africanos tenemos.

*Me gustaría que hablásemos de su primera película, La vie est belle. Era la primera comedia musical de África. ¿Cómo fue tentado por el musical?*

*La vie est belle* era primero una reflexión profunda. Como le dije, acababa de conocer el cine africano en el 83. Era también profesor de análisis de películas y de historia del cine en Kinshasa y por tanto proyectaba muchas películas africanas, y me di cuenta de que había que cambiar algo y hacer una película que pudiera divertir al público congoleño. Busqué las bases, los ingredientes de base para eso. Pensé que la utilización de temas que oímos en la música congoleña y en los teatros populares congoleños, la utilización de estrellas de la música congoleña y después la música congoleña misma, eran elementos con los que podíamos lograr que el público se sintiera identificado. Porque el problema del público africano es que a veces tiene la impresión de que él y nuestras películas son dos cosas diferentes que no están unidas. Yo pensé que debíamos dar la impresión de que estamos juntos, a pesar de que no siempre se reúnan las condiciones más óptimas.

*Pièces d'identités habla de la búsqueda de identidad, de la inmigración y de la relación entre África y Europa. ¿Tiene algo de biográfico esta película como inmigrante que es usted?*

Sí, por supuesto. Si no hubiera emigrado a Europa, si no viviera en Europa, en Bélgica más concretamente, jamás hubiera tenido la idea de hacer *Pièces d'identités*. Siempre pienso que las obras que producimos, las obras que hacemos, están relacionadas con uno mismo, en todo caso con nuestra vida, incluso si a veces no somos conscientes de ello, pero es una realidad. Si he hecho una película que habla de los problemas de los africanos en Europa, si he hecho una película que habla de la tradición cultural africana enfrentada al mundo moderno, si hablo del poder tradicional africano en el mundo actual con respecto a Europa, es porque yo mismo he vivido estos temas. Hablo de la emigración en mi película pero no

hablo de ella en la manera en que pudieran hacerlo los periódicos europeos. Hablo desde el interior: el inmigrante confrontado a los problemas de su propia dignidad, el problema del choque de culturas y cómo, en tanto que emigrante, uno puede sentirse si está en otra parte, en la cultura del otro.

Mezclando todo eso, he podido hacer una película en la que el emigrante hablaba de sí mismo y ya no sólo era cuestión de carné de identidad, de papeles; no son problemas de permiso de trabajo, de encontrar comida, etc., son problemas quizá más profundos, por eso escribo identidades en plural porque me parece que son personajes confrontados a sus propias identidades. Está la identidad de los blancos que han vivido en África, está la identidad de los africanos que viven en Europa, la identidad del individuo a secas. ¿Qué es la identidad al fin y al cabo?

Me acuerdo de un día en Túnez, en el festival de Yerba, que tenía como tema la identidad. Había un profesor tunecino que me explicaba que la identidad es como una flor: tiene a la vez la oportunidad de hundir sus raíces bien lejos pero también necesita abrirse. Cuando se la riega, se dan los dos actos simultáneamente. Si sólo hundimos nuestras raíces pero no hay apertura, perdemos mucho. Si sólo estamos abiertos pero no tenemos nada como raíces, es decir, no tenemos nada consistente que dar al mundo y al otro, perdemos igualmente. Después de hacer esta película, estaba muy contento, porque parte del orgullo y del aporte positivo que una película otorga a su autor son las muchas ocasiones de viajar con ella, de contestar a preguntas. Así que este tema de la identidad he aprendido a comprenderlo y a relativizarlo.

*Siempre adopta el tono de comedia. ¿Es una manera de querer complacer al público?*

Creo que cada uno tiene su naturaleza. Yo soy alguien a quien le gusta captar toda la profundidad de la vida, los aspectos rigurosos y serios, pero mi manera de expresarme en la vida siempre tiene una cierta ligereza. Es mi forma de expresión. Me gusta la comedia porque la comedia nos impide dramatizar las cosas y nos da la oportunidad de hablar mucho más, porque con la comedia difícilmente nos censuran. En la época en la que hice *La vie est belle* era muy difícil hablar con toda libertad pero pude decir cosas porque está dicho con un tono cómico. Me gusta la comedia porque me permite hablar con mucha más libertad, me permite, por medio de la risa, educar, de alguna manera. Es una palabra que no me gusta porque nunca me he puesto en la piel de un profesor, pero en cualquier caso *ridendo castigat mores*, es decir, corregir las costumbres por la risa. Y creo que sólo se puede hacer eso con la comedia, que permite multitud de cosas, permite primero ir hacia el público. Por eso la película ha tenido éxito.

*Hábleme de la película que presenta aquí, en el Fespaco.*

Traigo aquí, al Fespaco, una película titulada *Tu n'as rien vu à Kinshasa*. *Tu n'as rien vu à Kinshasa* recuerda un poco a *Hiroshima mon amour* en la que un personaje dice: "No has visto nada en Hiroshima". He querido mostrar una determinada realidad que no se ve cuando se va a Kinshasa. Son cosas que no se ven, es decir, no nos damos cuenta de que en la ciudad de Kinshasa viven varias comunidades de personas totalmente marginales y vulnerables. En la película vemos, por ejemplo, una comunidad de artistas que viven juntos y tienen sus talleres en los que duermen. Se ven jóvenes y viejos, porque ahora el fenómeno de los niños de la calle tiene tal amplitud que tenemos niños de la calle cuyo jefe tiene 54 años. También se ven

viejos que viven en una residencia. Las residencias de ancianos son impensables en África ya que los hijos respetan mucho el deber de encargarse de los padres, pero hay ancianos que no han tenido hijos, que han vivido prácticamente solos y que se encuentran absolutamente perdidos en esa jungla. Hablo de los que viven en la calle, de discapacitados, de refugiados que vinieron hace mucho tiempo durante la guerra y que ahora están abandonados a sí mismos. Hablo de varias comunidades de personas marginadas.

*Debe haber sido difícil realizarla a nivel emocional.*

Si hay algo en común entre mis películas de ficción, mis películas anteriores y ésta, es que me gusta sentirme en el mismo nivel que los personajes. Creo que he podido comunicar un cierto calor humano y las personas han podido hablar muy abiertamente. Es decir, no he ido allí como un *voyeur*, intento hablar con gente que se presenta, dice su nombre, que explica lo que hace, etc. No es en absoluto una película que se complace en retratar la miseria humana porque no he pensado en coger gente para compadecerla. Se les compadece después porque uno se da cuenta de que cuando se vive en determinadas condiciones se pierde un poco de humanidad, y es una lástima porque todo ser humano tiene derecho a vivir bien. Pero a veces las condiciones de vida te impiden expresar plenamente tu humanidad. Creo que era el objetivo de esta película.



## **Roger Gnoan M'Bala**

**Costa de Marfil, 1943**

### Filmografía

*Koundoum*, 15 min., documental, 1970.

*La biche* (La cierva), 23 min., documental, 1971.

*Amanié, quelles sont les nouvelles?* (Amanié, ¿qué noticias hay?), 35 min., ficción, 1972.

*Gboundo*, 30 min., ficción, 1974.

*Le bardo de San Pedro* (el bardo de San Pedro), 32 min., documental, 1974.

*Le chapeau* (El sombrero), 70 min., ficción, 1975.

*La valise* (La maleta), 32 min., ficción, 1976.

*Ablakon*, 84 min., ficción, 1984.

*Bouka*, 95 min., ficción, 1988.

*Au nom du Christ* (En nombre de Cristo), 82 min., ficción, 1992.

*Adanggaman*, 89 min., ficción, 1998.

«En la época de nuestros inicios, como todos los cineastas, estábamos un poco frustrados. Estábamos un poco frustrados y teníamos ganas de contar a la vez, al mismo tiempo, en una misma película, todas nuestras desgracias, todas las desgracias de África. Ése es nuestro verdadero recorrido»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sangaré Yacouba. Entrevista con Roger Gnoan M'Bala bajo la supervisión de la autora. Abiyán, enero, 2010.

Nace en 1943 en Grand Bassam, antigua capital de Costa de Marfil, y se convierte durante su adolescencia en un gran apasionado del cine:

«Era una época de mucha efervescencia cultural, de muchas actividades. Veíamos todas las películas: las americanas llamadas del Oeste, las indias del momento y algunas francesas. Así que mi subconsciente a lo mejor ya estaba descubriendo el placer que resulta de conservar imágenes. Comprendí mucho más tarde que la imagen tenía un carácter internacional. Era, además, lúdica. Era perceptible por la gran mayoría de la gente, intelectuales y no intelectuales, jóvenes y masas campesinas. La imagen se introducía en todas partes»<sup>1</sup>.

En 1964 se traslada a Francia para realizar estudios comerciales, aspirando a convertirse en contable. Pero durante la proyección de la película *Napoleón*, de Abel Gance, descubre la fuerza de la imagen y «deja los números para dedicarse al cine». Estudia en el Conservatoire du Cinéma Français de París y en Suecia, y retorna a su país en 1968 para comenzar a trabajar en la Télévision Marfileña. Aprovechando esta estructura realiza sus primeros cortometrajes, entre los que destaca *Amanié, quelles sont les nouvelles?* (Amanié, ¿qué noticias hay?), 1972. M'Bala cuenta la historia de un campesino instalado en Abiyán que se convierte en estafador para superar las dificultades del éxodo rural, contando toda clase de mentiras con tal de trepar en la escala social.

En sus primeras obras se decanta por esa vena humorística de sátira social que caracteriza su cine en particular y el de Costa de Marfil en general. La temática del fraude continúa presente en su primer largometraje, *Ablakon* (1984), pero con un tono más endurecido. El protagonista es otro estafador que vuelve a su pueblo con la intención de aprovecharse de la comunidad robándoles una gran suma de dinero con el pretexto de participar en una empresa textil. M'Bala satiriza con esta historia la manera en que la burguesía urbana africana se afana en adoptar las prácticas francesas.

Su siguiente película, *Bouka* (1988), es un drama psicológico en tono de comedia en el que el director aborda los problemas de herencia y sucesión en los reinos akan, sumidos en un sistema matrilineal. Dando testimonio de la sociedad tradicional y señalando la fuerza de los espíritus, con esta historia de fetiches y rivalidades pone de manifiesto la componente esotérica de las religiones africanas, y aborda el tema que seguirá presente en varias de sus películas posteriores: el de la religión. La historia se sitúa en un pueblo de Costa de Marfil dirigido por un sacerdote católico, y muestra a los habitantes divididos entre el cristianismo y el fetichismo.

En el mismo tema se inspira *Au nom du Christ* (En nombre de Cristo), 1992, que cuenta la historia de un cuidador de cerdos que dice ser «el primo de Dios». Parábola irónica sobre la vida de un falso Mesías que refleja la proliferación de pseudocristianismos mesiánicos en un África que se debate entre la religión propia y la colonizadora. M'Bala adopta un registro más dramático que en sus anteriores películas para contar la historia de un porquero que vive en un pueblecito marfileño, al que todos desprecian por alcohólico, pero que un día tiene una visión reveladora y sirviéndose de su elocuencia entra en la imaginación de sus vecinos y funda una secta, anunciando que ha sido elegido para salvar a su pueblo y que debe cumplir su misión profética. En poco tiempo se encuentra a la cabeza de un ejército de fieles

<sup>1</sup> *Ibíd.*

dispuestos a seguirle en cada una de sus aberraciones: escribe un último evangelio, funda una nueva ley, una nueva liturgia y una nueva casta de sacerdotes. Las tradiciones locales son condenadas, los objetos rituales quemados y los infieles amenazados. M'Bala denuncia, a través de esta sátira, los abusos de la religión que sirven de pretexto para enriquecerse y adquirir poder.

«Es una historia dolorosa. Creo que es una película actual. El tema es universal porque la proliferación de sectas, de individuos iluminados, megalómanos, locos que se creen dioses, semidioses o cuarto de dioses, continúa. Es gente que vive en su entorno y que engaña a todo el mundo para aumentar su poder. La historia de la película puede resumirse en tres palabras: engaño, megalomanía, estafa»<sup>2</sup>.

Ganadora del *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1993 y del Premio África a la Creación, *Au nom du Christ* fue realizada con actores profesionales del teatro y la televisión. M'Bala eligió a Pierre Gondo, conocido por su registro cómico en la escena teatral de Costa de Marfil, para interpretar un personaje que evoluciona hacia la locura y la muerte, crucificándose al igual que Cristo, su primo. Con una narración entrecortada, discontinua y abrupta, *Au nom du Christ* es formalmente más arriesgada que la posterior *Adanggaman*, y M'Bala elabora con mucha solvencia una difícil amalgama de todas las confusiones idolátricas, fetichistas y milagreras que se dan en un África desgarrada y sometida a todas las humillaciones e influencias.

En su última película, *Adanggaman* (1998), abandona la sátira y el humor y se orienta hacia el drama, convirtiéndose en el primer director africano que afronta en un largometraje de ficción el complejo tema de la trata de esclavos, con la particularidad de que no lo hace desde el punto de vista de la agresión perpetrada por Occidente, sino denunciando a los cómplices africanos:

«Pensamos que este problema es un problema crucial y fundamental para África. Es una gran herida en nuestro rostro (...) Había que hablar de ello con otra mirada, la mirada endógena, la mirada que nos concierne. Hemos hojeado la historia, hemos tomado elementos históricos y hemos visto que, efectivamente, en ese comportamiento odioso ha habido algunas complicidades»<sup>3</sup>.

Ambientada a finales del siglo XVII, el director propone una profunda reflexión sobre un tema tabú guardado en el olvido por los africanos para esconder las faltas del pasado: la explotación de esclavos por los negros hacia sus hermanos, el intercambio entre ellos mismos, déspotas africanos que fortalecieron sus reinos con la captura y el comercio de los habitantes de pueblos vecinos. Porque el comercio de esclavos es, como dice M'Bala, un comercio «triangular», y eso es algo que no debe olvidarse:

«Se trata efectivamente de una respuesta a ese olvido sistemático y voluntario del africano, como una pandemia histórica que siempre habría que esconder en el armario... Olvidar sería insultar a esos millones de seres humillados y torturados. Creemos mucho en el espíritu de los muertos»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Michel Amarger. Entrevista con Roger Gnoan M'Bala. «Un terrain propice aux sectes». *Africultures*, abril, 2002.

<sup>3</sup> Pierre Gandus. Entrevista con Roger Gnoan M'Bala para Radio France International. *Journal Afrique midi*. Emisión: 25 de noviembre, 2001.

<sup>4</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Roger Gnoan M'Bala, París, julio, 1999. «Une réflexion sur le pouvoir». *Africultures*, septiembre, 1999.

La película es formalmente poco original, pero está perfectamente resuelta y es capaz de crear mucha emoción por la valentía y el rigor con que trata su tema y por la solvencia técnica del realizador, que le permite producir un trabajo de ambientación impecable y sacar lo mejor de sus actores, de manera relevante en las Amazonas que trabajan a las órdenes del déspota Adangaman. Es llamativa la forma en que M'Bala anticipa sistemáticamente las acciones, superponiendo diálogos de una secuencia a la que nos demora el acceso mientras termina contemplativamente la secuencia anterior. El tono triste de la historia se refuerza con una música melancólica, de lamentación, y con una imagen cuidada en extremo de la que emana una gran emoción y tristeza.

### Singularidades de su cine

M'Bala es conocido por su mirada mordaz sobre las realidades de su sociedad, y el cine es para él un espectáculo popular capaz de despertar el sentido de la responsabilidad en las personas. Esta invitación a la reflexión la lleva a cabo fundamentalmente a través de dos temáticas: el poder y la religión, dos fuerzas que se asientan sobre la desesperación de un pueblo decepcionado:

«De alguna manera hay una locura. Es esta locura que adquieren todos esos africanos desempleados, atormentados por la crisis, hambrientos, mal cuidados. Por último, están todos estos fenómenos que son quizá desesperanzas. Tienen esperanzas insatisfechas, mucha decepción con respecto a las grandes religiones, con respecto a lo que han esperado del otro. Creo que la proliferación de profetas es resultado de todo eso. El terreno es propicio para este tipo de estafas, de chantajes»<sup>5</sup>.

Siguiendo la tendencia de la comedia inaugurada en Costa de Marfil por Désiré Écaré con *Concerto pour un exil* (1967), M'bala adopta la impronta de lo cómico para criticar la burocracia y el arrivismo o estigmatizar la proliferación de sectas y pastores misticadores. Tomando como figuras fundamentales de la cinematografía de Costa de Marfil a Écaré y al propio M'Bala, a los que añadimos a Henri Duparc y Fadika Kramo-Lanciné, y teniendo en cuenta que todos ellos han criticado los defectos y disfunciones de la sociedad a través de la risa y el entretenimiento, se confirma que en este país no ha existido nunca un cine de contestación social o política. En un país que durante 40 años de independencia, hasta el golpe de Estado de diciembre de 1999, no conoció más que un partido político (PDCI) y dos presidentes, ningún director ha osado perturbar la tranquilidad aparente de la sociedad marfileña.

O bien, como explica Michel Koffi: «En un país en el que nunca ha habido un interés por desarrollar políticas de apoyo a la cinematografía y en el que todas las películas que se han podido producir lo han hecho a través de la subvenciones acordadas por Francia, país que a su vez tiene grandes intereses acordados con los gobernantes marfileños, ¿quién puede atreverse a criticar el régimen en el poder sin al mismo tiempo ofuscar a Francia?»<sup>6</sup>. M'Bala ha reflejado su mirada desencantada sobre una realidad llena de taras, pero impregnada casi siempre de humor y ligereza. Y ha elegido la religión como tema privilegiado para po-

<sup>5</sup> Michel Amarger. Entrevista con Roger Gnoan M'Bala. «Un terrain propice aux sectes». *Africultures*, abril, 2002.

<sup>6</sup> Michel Koffi. «La tradition ivoirienne de la comédie». *Cinéma africain, une oasis dans le désert? Cinémaction* n° 106, primer trimestre, 2003, p.146.

der hablar de todas las mistificaciones, agresiones y engaños a los que ha sido sometido su pueblo.

«Digo que hay una agresión espiritual. A nuestro alrededor surgen religiones inimaginables y gente de comportamientos deificados, lo que resulta increíble. Cuando observamos todos estos fenómenos, pensamos que es el momento de reaccionar. (Hay que) mostrar simplemente lo que nos espera, lo que ocurre a nuestro alrededor, lo que se dice, se trama y se maquina y las consecuencias de ese comportamiento. Mostramos también algunas veces la ligereza de esos principios eucarísticos. Todo eso es algo que observamos, que crece, que nos agrade, que nos perturba. El cine está ahí en un momento dado para posicionarse con respecto a la historia»<sup>7</sup>.

### Entrevista<sup>8</sup>

*En la mayoría de sus películas evoca el tema de la mentira y el engaño, utilizados para cometer abusos. ¿Puede este tema definir su filmografía? ¿Le preocupa mucho la manipulación de la verdad?*

Sí, claro. La manipulación de la verdad es un peligro para la sociedad porque manipular la verdad es desviar a la gente de su verdadera vocación por medio de la mentira. Dicen que la verdad siempre gana sobre la mentira, pero si la verdad tarda un siglo en alcanzar a la mentira, tenemos un siglo de desfase. El cine tiene que orientarse hacia la verdad, debemos decir lo que queremos decir con toda libertad.

*En Bouka aborda la confrontación entre el cristianismo y el fetichismo ¿Con qué objetivo?*

Las creencias son auténticas y típicas para nosotros, cada pueblo tiene sus creencias. El cristianismo llegó, está bien, pero esto no debe alejarnos ni impedirnos que vayamos acorde a nuestras creencias protectoras. Todos los pueblos de África reconocen a un dios único, y antes de la llegada de las grandes religiones, teníamos nuestras prácticas, a las que llamamos fetichismo y a las que se han atribuido nombres peyorativos. Desgraciadamente, nosotros, africanos, adoptamos nuestras propias desgracias. Se nos coloca cualquier etiqueta y lo consentimos, no hay nadie que diga no, de manera semántica, etnográfica, histórica. Este término es impropio y nadie se queja. Poseemos nuestros valores que debemos preservar. Yo siempre estoy ante ese dilema, ¿debemos abandonar nuestras culturas? Sería un peligro. ¿O adoptar la cultura del otro, lo que sería una alienación? Ése es el dilema y hasta ahora yo no he encontrado la solución.

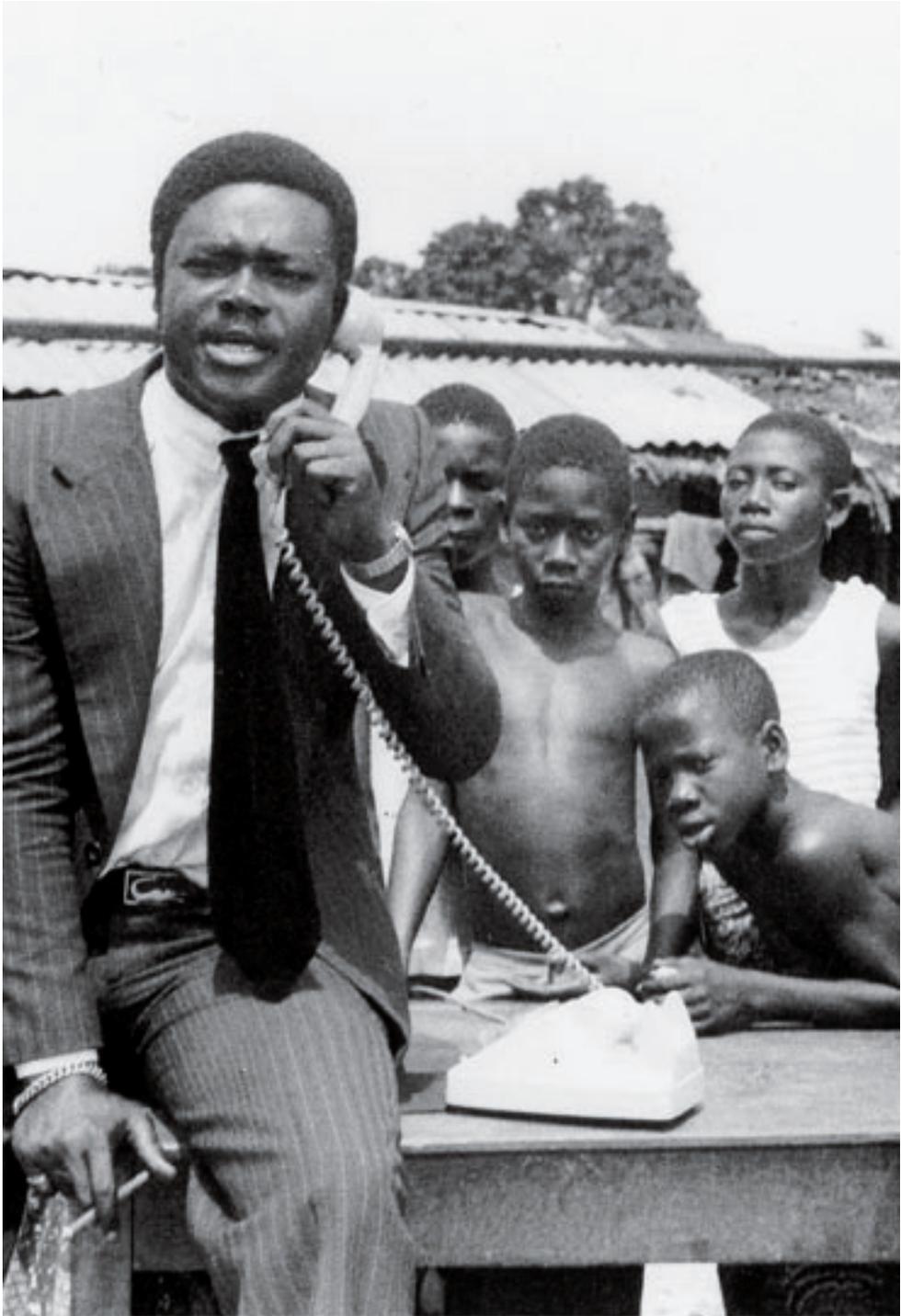
*En Au nom du Christ, los falsos profetas aparecen como vendedores de sueños y la gente se acerca incondicionalmente a ellos ¿Por qué cree que se produce este fenómeno?*

Primero habría que plantear si las religiones llamadas principales han alcanzado sus objetivos, porque si aumentan estas desviaciones significa que hay insuficiencia de fe, insuficiencia de satisfacciones personales o morales o colectivas. Y la gente, yendo hacia estas religiones sincréticas o incluso hacia las religiones tradicionales, demuestra que le falta algo que necesita recuperar de otra manera. Creo sinceramente que somos, no garantes de la sociedad, pero

---

<sup>7</sup> Jean Servais Bakyono. Entrevista con Roger Gnoan M'Bala. «La parole à Gnoan M'Bala». *Ecrans d'Afrique* n° 3, primer trimestre, 1993, p. 15.

<sup>8</sup> Sangaré Yacouba. Entrevista con Roger Gnoan M'Bala bajo la supervisión de la autora. Abiyán, enero, 2010.



Escena de la película *Ablakon*, 1984,  
del director Roger Gnoan M'Bala

sí gente que observa, y debemos intentar poner a disposición del público ciertos temas, sean humorísticos, dramáticos, cómicos o trágicos, para que cada uno reflexione sobre su evolución personal.

Estamos frente a un fenómeno creciente, que es la proliferación de sectas. Nos dimos cuenta que muchos se quejaban de ello porque fueron víctimas, quedaron arruinados. La amplitud de este tema era tal que decidimos que había que hablar de ello, pero no bajo forma de denuncia, sino con forma de expresión plural, con la forma de una película que lleva a un debate. Nos comprometimos, construimos el personaje. Nuestro personaje está construido como un profeta y en su forma, morfológica, estética, tomamos lo que nos parece fundamental para una religión neutra. En ese momento en nuestra cabeza somos libres. Si tomamos la cruz, es un símbolo. El traje, los colores, el tocado, todo eso, permanece en una especie de neutralidad. Ninguna iglesia, ninguna religión puede decir que se la ha denunciado. Nos situamos equidistantes a las religiones. ¿Por qué Cristo? Porque precisamente todo el mundo dice hablar en nombre de Cristo, al menos la mayoría, por eso lo he elegido, para decir, en nombre de Cristo, esto es lo que ocurre.

*Este fenómeno pone en evidencia el debate existente en África entre tradición y modernidad asociado a la religión. ¿Cree que es posible encontrar un equilibrio ante esta realidad?*

No. No hay equilibrio. Buscar un equilibrio significaría inventar un nuevo concepto. No es posible. Habría que dejar a cada uno en su lugar, con su creencia, con su fuerza, con su cultura. Y en ese intercambio intentar perfeccionar lo que no es bueno, destruir lo que realmente es degradante y revalorizar lo que es bueno para la sociedad. Porque no hay medias tintas. Es como si pidiera a chinos y africanos que mezclaran su cultura para crear una cultura intermedia. En la cultura no hay punto intermedio.

*La cámara aparece muy estática, la narración se construye en base a planos mayoritariamente fijos. ¿Es una manera de darle fuerza al mensaje de los oradores?*

Yo milito en favor del estilo individual de cada uno. Cuando veo una película japonesa, estoy deslumbrado por el estilo del cine japonés: algunas veces planos que son excesivamente largos, es luminoso; algunas veces superposiciones, encuadres que son fantásticos, los trajes, la mímica incluso. En las películas americanas manda el ritmo, es muy rápido, es normal, es una cuestión de educación. Y en África me gustaría que tuviésemos un estilo, un estilo propio nuestro, es lo que intento en esta película. La religión está hecha de diálogos, de réplicas, cuando leemos la Biblia no hay más que réplicas extraordinarias, el Antiguo Testamento, el Nuevo Testamento, son poesía. Cuando lees el Antiguo Testamento es de una poesía extraordinaria. A mí me maravillan los términos, incluso las oraciones de las religiones, ¡mire cómo están formuladas las frases! A fuerza de recitarlas ya no les prestamos atención, pero las frases están formuladas de manera poética. Y cuando se aborda un tema así no hace falta ritmo, hace falta lentitud, es lo que hemos adoptado.

*¿Fue difícil encontrar financiación para Au nom du Christ?*

Nunca ha sido fácil encontrar financiación, sobre todo en África. Reina una desorganización total, hoy incluso ni siquiera sé si existe el cine porque no hay ninguna sala. Siempre es difícil obtener financiación, en tiempos normales, para temas normales, así que para ésta hemos tenido que luchar duro.

Hemos movido contactos, visto a nuestros amigos de fuera que podían ayudarnos: suizos, Amka Film, con la señora Soudani (era la primera vez que invertían en una película africana) y la Cooperación Francesa, que trabajó conmigo en esta película. Creyeron en ella. De hecho esta película tuvo el Premio de la Cooperación Francesa en Uagadugú. El tema era difícil, sensible, pero tenga en cuenta que no lo hemos tratado en serio, sino con humor, incluso si al final sacamos una conclusión dramática. Lo hemos tratado de manera extremadamente accesible.

*El sarcasmo y la sátira son una constante del cine realizado en Costa de Marfil.*

A lo mejor es que forma parte de nuestra educación porque se dice que Costa de Marfil es el país de la risa; los marfileños están orgullosos de decir que a ellos les gusta reír. Hay escuelas, hay personalidades: Desire Ecaré, Henri Duparc, Fadika Kramo-Lanciné. Pero no es más que eso. Cuando se observan sus obras y se comparan, se ve que cada uno tiene su personalidad. Está muy claro: la escritura de Fadika no es la de M'bala, por ejemplo. Es lo interesante, la diversidad cultural, la diversidad de talentos.

*Adanggaman es sobre la trata de esclavos organizada por un rey negro en tierra africana. ¿Por qué decidió centrar el conflicto sobre los propios negros?*

La realidad histórica me impone esto. A mí no me gusta ocultar la verdad. Cuando se habla de esclavitud, se denuncia a los europeos, a los occidentales, y no se trata exactamente de eso. Si consulta la historia de los negros, verá que los primeros cómplices fueron los propios negros, y que la esclavitud fue practicada en África por ellos. Antes de que llegaran los blancos, practicábamos la esclavitud. Los blancos practicaron la esclavitud entre ellos, la Antigua Roma estaba repleta de esclavos, los africanos la practicaban, los árabes igual. Y vinieron a saquear África, a privarla de sus hijos y lo hicieron con la complicidad de los propios negros. Pensábamos que era un tema apasionante y que por una vez íbamos a tener una mirada sobre nosotros mismos, mirarnos en el espejo y admitir nuestra complicidad. Es lo que dice *Adanggaman*. Es una realidad histórica.

*Pero, ¿no corre el riesgo de quitarle importancia al papel que desempeñó Occidente en la trata negrera y la esclavitud?*

No, cada uno asume su responsabilidad. Si toma como ejemplo un navío negrero que desembarca en nuestras costas, son negros que van a entregar a otros negros a los blancos. No lo entiendo. Pero ahí no hay juicio. Los blancos se paraban en las costas y les mandaban la mercancía humana. Ésa es la realidad histórica. Hemos sido cómplices y eso cambió las condiciones. Sepámoslo y reconozcámoslo, no se puede permanentemente echar la culpa a los demás. Creo que los blancos desempeñaron un papel increíblemente mediocre, de extorsión, peligroso, pero nosotros también desempeñamos un papel importante en la trata negrera.

*¿Ha recibido críticas?*

Sí, las más violentas surgieron de los africanos. En Camerún y en Francia por parte de africanos. Nos preguntaban por qué habíamos mostrado eso. Y yo contestaba ¿y por qué no mostrarlo? ¿Por qué queréis ser siempre niños grandes? Reconozcamos nuestros errores históricos e intentemos corregirlos. Con qué derecho me dicen nada, soy libre de hacer lo que hago. Ése es el debate que se creó. Algunas veces, cuando el tono sube, insisto en que se ha hecho porque ocurrió, no he inventado nada, consultamos libros históricos, la picota,

los bozales, fue horrible. Se ha dicho que no hay compradores sin vendedores. Vinieron a comprar porque se vendían.

*¿La complicidad de los africanos en la esclavitud sigue siendo un tema tabú en África?*

Sí, siempre se ocultan las heridas, pero las moscas siempre rondan nuestras heridas, no se pueden esconder. Se habla del nazismo. ¿Sabe cuántas películas hay sobre el nazismo? Cientos. Los judíos fueron martirizados, seis millones de judíos. De los africanos hablamos de cuatro o cinco siglos, no sé, pero se trata de millones. ¿Cree que son los blancos los que han hecho todo eso? ¿Por qué siempre queremos denunciar a los demás pero negamos nuestros propios errores? No estoy de acuerdo.

*Eligió una historia de amor para articular la narración de la película. ¿Por qué?*

El amor es algo extraordinario. Establecemos un amor entre un esclavo y una amazona. La inspiración nos llevó a incluir amazonas, esas mujeres guerreras que existieron en el Reino Dahomey del rey Behanzin. En cuanto al vestuario, elegimos quedarnos en las cosas normales e hicimos el maquillaje inspirándonos en el maquillaje wè, que me parece extremadamente bello. Después establecimos el amor inevitable entre los dos personajes que deberían normalmente ser enemigos irreconciliables. Vea cómo, a pesar de todo, intentamos humanizar la película, dándole un carácter mucho más dulce. En este sufrimiento humano pensamos que, pese a todo, el amor es más fuerte. A través del amor al prójimo se pueden superar muchos obstáculos.



## **Fadika Kramo-Lanciné**

**Costa de Marfil, 1948**

### Filmografía

*La fin de la course* (El final de la carrera), 17 min., ficción, 1974.

*Djeli*, 92 min., ficción, 1981.

*Wariko, le gros lot* (Wariko, el gran premio), 99 min., ficción, 1993.

*Une journée dans les villages d'enfants SOS Côte d'Ivoire* (Un día en las aldeas de niños SOS Costa de Marfil), 15 min., documental, 1997.

«En estos momentos carecemos de infraestructuras de producción en Costa de Marfil. Además, las políticas culturales relacionadas con el cine continúan siendo bastante misteriosas por toda África subsahariana, bien porque nuestros líderes todavía no han comprendido el impacto del cine, o bien porque lo han entendido demasiado bien»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Conferencia de Fadika Kramo-Lanciné impartida en Howard University. Washington D.C., 9 de noviembre, 1982. En *Twenty-five Black African Filmmakers*. Françoise Pfaff. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1988, p. 109.

Nace en Danané, región occidental de Costa de Marfil, en 1948. Musulmán de origen malinke, crece en una familia polígama junto a 12 hermanos. Su padre era comerciante y su madre vendedora de frutas y verduras. Tras realizar sus estudios secundarios en el Liceo de Bingerville, Fadika recibe formación literaria en la facultad de Letras Modernas de la Universidad de Abiyán, donde se licenció en 1971. Ese mismo año se traslada a París y se matricula en la École Nationale Supérieure Louis-Lumière para realizar estudios de cine. En 1974 dirige su primer cortometraje, *La fin de la course* (El final de la carrera), y un año después regresa a Abiyán para ingresar en la televisión, donde trabaja para la Oficina Nacional de Promoción Rural, una agencia gubernamental encargada del desarrollo rural para la que realizó numerosos documentales sobre agricultura.

«Mi trabajo consistía en hacer un cine de desarrollo, que estaba constituido esencialmente por magazines de televisión que llamábamos “promo village”, promoción aldeana, un magazine de 45 minutos a lo largo del cual dábamos la palabra a los campesinos. Les dábamos la oportunidad de expresar sus problemas para llamar la atención del público urbano sobre las preocupaciones del mundo rural, e intentar mostrar las tentativas de organización de ese mundo campesino para poder conseguir su propio desarrollo»<sup>1</sup>.

Este trabajo, que realizó hasta 1981, le permitió ahorrar suficiente dinero para comenzar a filmar su primer largometraje, *Djeli* (1981), con el que ganó el *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1981. *Djeli* cuenta la historia de un amor imposible por la pertenencia a dos castas distintas en un África en plena mutación, examinando las desigualdades sociales resultado de la supervivencia del sistema de separación de clases, enraizado en tradiciones milenarias. Djeli, palabra malinke que significa «línea sucesoria», designa a la casta de los *griots*, recitadores de historias y leyendas que representan la continuidad histórica y cultural entre el pasado, el presente y el futuro; casta que por ley ancestral no puede casarse con ninguna otra. De la siguiente manera le contestan a Karamoko, hijo de un *griot*, cuando expresa su deseo de casarse con Fanta, hija de un descendiente directo de las ilustres familias mandinga: «¿Es que no conoces tus orígenes? Si no hubieras ido al colegio, serías el *griot* de Karamako-Bach. ¿Puede un cabrito mamar de una vaca?». Igualmente, *Djeli* refleja la modernidad de la nueva sociedad africana, incorporada por la relación con el colonizador y por la apertura cultural al mundo de la economía de mercado, en conflicto clásico y familiar con el mundo tradicional de la aldea.

Hubo que esperar 12 años para ver el siguiente trabajo de Kramo-Lanciné, *Wariko, le gros lot* (Wariko, el gran premio), 1993. Esta película cuenta la historia de un modesto funcionario de Abiyán (Ali) que gana la lotería con un billete que su mujer compró en el mercado. Al conocer la noticia, toda la familia comienza a reclamar su parte, pero tras el anuncio en la radio del premio, Ali no es capaz de encontrar el cupón. El director pretende denunciar, en tono de comedia, el hecho de que en África todos los modelos de desarrollo presentados como modelos de éxito están basados en el dinero. Lo hace mostrando la cara cotidiana del país, que vive al ritmo del mundo, con sus problemas diarios y habituales, alejándose de la imagen que dan a conocer los medios de comunicación sobre la miseria, el sida o el hambre.

<sup>1</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Fadika Kramo-Lanciné para Radio France International. *Mille soleils*. Emisión: 13 de julio, 1982.

«El dinero se ha convertido en un segundo dios en África. Ya no se dice de alguien que está bien porque le respetan en su familia, sino porque es rico y vive en un buen barrio de Abiyán. Los criterios de éxito (mujeres, hijos, moral familiar) han cambiado en beneficio del dinero»<sup>2</sup>.

### Singularidades de su cine

Fadika Kramo-Lanciné pertenece a una generación de cineastas marfileños que han hecho de la comedia y el sarcasmo su principal arma, frente a un público gran consumidor de imágenes. Henri Duparc, Roger Gnoan M'Bala y el mismo Lanciné son los máximos exponentes de esta corriente de directores que obtienen del entorno socioeconómico del país su mayor fuente de inspiración, y del humor y la sátira el principal motor para convencer a su público:

«¿Por qué hacer sólo grandes reflexiones cuando Louis de Funès hace reír a las salas africanas? Puse mi fibra, mi sensibilidad marfileña. Duparc hace lo mismo, M'Bala también. Todos vamos en el sentido de la comedia y eso me place. A lo mejor es típico de un cierto humor a la marfileña. En Costa de Marfil, las situaciones más dramáticas se convierten rápidamente en objeto de broma»<sup>3</sup>.

En Costa de Marfil, la aparición del cine tras la independencia no se puede considerar más que en relación al desarrollo de la televisión. Es en este marco que se dan a conocer los cineastas de este país, realizando documentales y cortometrajes que les permiten formarse. Sin embargo, la práctica televisiva no es suficiente para la formación técnica y la mayoría de estos directores deben abandonar el país para aprender en las escuelas de cine europeas, teniendo que esperar hasta los años noventa para que el Instituto Nacional de Artes de Abiyán permita a los jóvenes familiarizarse con el medio cinematográfico. Frente a una juventud numerosa y ávida de modernidad, los cineastas quieren acercarse a su público con temas que le sean próximos, para llegar a todo tipo de gente a través de historias que les conciernen, y durante los años ochenta se desarrolla un deseo de conciliar las historias propias de la sociedad a través de un lenguaje moderno. En este deseo se inscribe la primera película de Fadika Kramo-Lanciné, en la que el director pone de relieve las contradicciones que emanan del respeto a la tradición en un mundo moderno que evoluciona rápidamente.

El comienzo de *Djeli* es sin duda la secuencia más original y estimulante jamás filmada por Lanciné. En sobrio blanco y negro, mientras los *griots* mandingas cantan la historia de su pueblo, vemos escenificada la leyenda original y fundacional de esta tribu, una de las castas de guerreros y hechiceros más populares de África occidental, en la que dos cazadores perdidos en la selva recurren a alimentarse de la carne de la pierna del otro para no morir de inanición: «Yo soy tu *griot* y tu propia sangre»:

«La parte de leyenda –que es el arranque de la película– sirve para intentar explicar en una palabra la historia de hoy, el porqué de esta división que es el pacto de la sangre. Simplemente la leyenda

---

<sup>2</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Fadika Kramo-Lanciné, Abiyán, 1997. *Africultures*, julio, 2003.

<sup>3</sup> *Ibid.*

**◦ grand prix  
du fespaco 1981**

7<sup>eme</sup> festival panafricain  
du cinema a Ouagadougou

**DJĚLI**

« conte d'aujourd'hui »



un film de  
FADIKA KRAMO LANCINÉ

◦ prix de la critique internationale

◦ prix de l'organisation catholique  
internationale du cinéma

Cartel de la película *Djeli*, 1981,  
del director Fadika Kramo-Lanciné  
Fotografía cedida por Fadika Kramo-Lanciné



Escenas de la película *Wariko, le gros lot*, 1993,  
del director Fadika Kramo-Lanciné  
Fotografías cedidas por Fadika Kramo-Lanciné

sirve para mostrar cómo el hombre crea valores, se somete a ellos y llega incluso a olvidar el origen de estas cosas»<sup>4</sup>.

El principio de *Wariko, le gros lot* es otro punto de inflexión de su cine. En él, Kramo-Lanciné hace una cita explícita del *Pickpocket* de Robert Bresson, con el dinero pasando de mano en mano en planos muy cortos, estáticos, cerrados sobre ese tránsito monetario, para situarnos de este modo en el centro de los conflictos que su cine aborda: la circulación del dinero y la dualidad tradición-modernidad que la influencia e injerencia de la cultura occidental ha traído a su pueblo. Y es que Kramo-Lanciné asimila claramente los códigos narrativos occidentales y los hace circular a través de personajes e historias autóctonas, debatiéndose siempre entre la universalidad del mercado filmico y la singularidad de su propia herencia cultural.

La búsqueda desesperada del billete de lotería que se da en *Wariko, le gros lot*, se alza como una metáfora de la búsqueda por parte de los africanos del desarrollo económico y social; y las idas y venidas del protagonista sirven para mostrar los enormes contrastes de las grandes ciudades africanas, modernas y cosmopolitas, a las que llegan de todas partes del país hombres y mujeres en busca del mismo objetivo: dinero, fortuna. Pero como una alegoría de la ciudad misma que no puede satisfacer las necesidades de toda esta gente huyendo de la miseria, cuando finalmente aparece el billete, el protagonista hace las cuentas de los gastos a los que se ha comprometido con la familia y se da cuenta de que le hacen falta 10 premios para cuadrar las cuentas.

El cine de Kramo-Lanciné está arraigado en lo más inmediatamente «popular» de su entorno cultural, allí donde se conjugan el costumbrismo de la sociedad tradicional con los clichés mejor asimilados de la presencia colonial. Su puesta en escena es por ello en general muy convencional, dubitativa y de escasa originalidad, en una síntesis en cierto modo «populista» de los recursos expresivos del cine comercial occidental, en la línea de asimilación que desarrollará la extendida industria de los seriales televisivos africanos. Aun así, en numerosas secuencias Kramo-Lanciné se atreve a adscribirse a las señas de identidad del mejor cine africano: largos planos fijos, ritmo lento y ausencia de fragmentación de las secuencias con los recursos ortodoxos del cine comercial, y por ello sus películas están salpicadas de grandes momentos y resultan, en conjunto, de un exotismo encantador. El buen hacer técnico que Kramo-Lanciné consigue desarrollar le avalan por lo demás como depositario de un gran éxito de público en su país.

---

<sup>4</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Fadika Kramo-Lanciné para Radio France International. *Mille soleils*. Emisión: 13 de julio, 1982.

## Entrevista<sup>5</sup>

*Usted se formó en Europa. ¿Piensa que este hecho ha influido en su cine?*

No, porque el cine es un lenguaje universal. Hice mis estudios cinematográficos en París, pero pienso que el cine es un lenguaje universal. Partiendo de él, uno se apropia de ese lenguaje para tratar de traducir su cultura, sus sentimientos, para intentar comunicar a su manera a través del lenguaje. No pienso que mi formación haya influido en mi visión de las cosas.

*Hablemos de la película Djeli. En ella aborda el tema de las tradiciones milenarias que impiden que dos personas de diferentes castas se casen. ¿Es una llamada al cambio?*

Intentaba invitar al público cinematográfico a una reflexión. Llamar su atención sobre este problema de una boda considerada imposible por culpa de las diferentes castas. Me permite no sólo invitar al espectador a conocer la sociedad en la que se da este problema, sino mostrar las distintas mentalidades, para que el público se diera cuenta de que los cambios que vemos, los edificios que se construyen, son mutaciones superficiales que no han alcanzado la mentalidad profunda de los africanos. Intento denunciar el peso de las tradiciones sobre esta evolución del mundo moderno. Al mismo tiempo, le doy la palabra a los dos protagonistas, a los dos bandos, y cada uno explicará por qué está anclado en su postura.

*¿Ha cambiado el peso de la tradición en relación a la unión entre personas de diferentes castas desde que hizo usted la película?*

Es evidente que cambia. La película se hizo hace ya 25 años, incluso 30, porque entre el rodaje y el estreno pasaron varios años. Pero sigue vigente, porque en ciertas tradiciones, en ciertas culturas, en ciertas religiones, estas creencias siguen teniendo mucha fuerza. Así que nos corresponde llamar la atención de la gente para decirles que no comprometan –por esas situaciones, por esas cargas– la vida de dos jóvenes que se quieren y que desean casarse. De todas maneras, es importante que no estigmaticemos esta situación por medio de una película, sino que invitemos con ella a la reflexión. Viendo la película, se ve que yo no ofrezco soluciones, planteo la cuestión a la gente: ¿qué habría hecho usted con este drama? Encuentre usted una solución.

*El ritmo y el montaje difieren totalmente entre las partes rodadas en la ciudad y aquellas que se filman en la aldea. ¿Es una manera de remarcar la diferencia entre ambas formas de vida?*

Claro. Cuando se llega a Abiyán uno encuentra una ciudad muy moderna. Quería mostrar precisamente que, a pesar de este cambio en esta gran ciudad, en esta metrópoli africana, persisten algunas mentalidades cuando se vuelve al pueblo. Los dos jóvenes esperaban cualquier cosa menos que les dijeran que la boda no era posible, porque son del mismo pueblo, nacieron juntos, crecieron juntos. Quería mostrar el contraste entre la ciudad y el pueblo.

*En esta película, los deseos de los hijos aparecen completamente subyugados al de los padres, decididos a preservar la tradición. ¿Es posible formarse como ser humano cuando las relaciones y los nexos con los demás son impuestos?*

---

<sup>5</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

Las relaciones son impuestas porque es lo que quiere la sociedad. En la película se trata de dos jóvenes que están muy ligados a su cultura, incluso en su manera de vestir; están realmente integrados en el pueblo y han encontrado un equilibrio entre lo moderno y la tradición. Y la tradición les impide su unión. Eso es lo fuerte, porque no se trata de jóvenes descerebrados, sino que respetan a los padres, participan de los cuentos, están integrados, lo que hace que el drama sea aún más humano y más fuerte. Hay jóvenes que ni van al pueblo, que han roto completamente con el pueblo, pero éste no es el caso de los protagonistas de *Djeli*.

*En un principio, los valores impuestos por la tradición se presentan fijos e inamovibles. Sin embargo, a medida que se desarrolla la película aparece la posibilidad de modificarlos.*

Nada es inamovible. Mi «nada es inamovible» proviene de que es el jefe del pueblo el que aconseja a su hermano que acepte la boda. «Mira todos los cambios que hemos hecho», le dice. «Estamos en el pueblo y podemos comunicarnos con Abiyán. ¿Existía eso ayer?» Añade un proverbio que dice que cuando un viento fuerte se lleva los morteros, es inútil preguntarse dónde está el viento. Porque en realidad, el maremoto producido por la colonización y todo lo que vino después es tan importante que son las pequeñas cosas las que son necesarias para avanzar.

*¿Cómo fue la distribución de la película?*

Primero tengo que decir que la película se benefició de un empujón muy importante porque vio la luz por primera vez en el Fespaco y fue coronada con el *Étalon de Yennenga*. Así que, cuando fue distribuida en Costa de Marfil, fue un maremoto, consiguió más de 50.000 espectadores en tres o cuatro semanas. Después, fue distribuida en casi todas las capitales africanas, en casi todas las televisiones, en otros festivales. Viajé a Estados Unidos, estuve en la Universidad de Howard y en la de Stanford. Tuve mucha suerte, me permitió conocer mundo, otras culturas, y poder dialogar. Porque en realidad, para mí la película es una excusa para poder discutir sobre mi sociedad, eso es lo que me interesa. Cuando ven mi película, me plantean cuestiones. Y es que las imágenes que tienen de mi país, de los países africanos, son falsas o no son del todo exactas. No se pueden reducir sólo a la hambruna, el sida y los problemas. Existe toda una sociedad que vive, hay ritmos, hay problemas, y eso es lo interesante de mostrar.

*En Wariko, le gros lot opta por el tono de comedia para mostrar los problemas cotidianos de África.*

En *Wariko, le gros lot* es cuestión de dinero. El dinero es el nervio de la guerra, de toda actividad, pero he querido tratarlo de manera cómica. Intento presentar un espejo de doble cara. Una primera cara en la que muestro la realidad cotidiana de la gente con todos los problemas que tiene. Y otra cara en la que exagero los rasgos para hacer reír a la gente. El público lo digiere más fácilmente como comedia que si adoptara un tono serio, eso es lo que hace que sea una película popular. También ha tenido mucho éxito porque la gente se ha identificado. Se trata de una comedia más bien dramática, porque es la historia de un señor que trabaja en la administración pero cuyos ingresos no bastan para sustentar a la familia, así que rasca todos los días un billete, pero cuando gana, pierde el billete. De esta manera la búsqueda del billete permite mostrar todos los problemas que tiene este señor, a los que se

añaden los generados por el anuncio de la ganancia y que no llega a resolver. Nosotros nos reímos mucho diciendo cosas serias. Creo que es un estilo. Se oye cada vez más hablar de la comedia marfileña en los festivales.

*Pero usted muestra que el modelo de felicidad asociado al dinero es muy discutible.*

Una triste realidad de nuestra vida moderna es que todo es a base de dinero, el dinero lo decide todo. Si no hay, ¿cómo vas a escolarizar a tus hijos, cómo vas a cambiar tu salón? Todo se paga. El dinero invade la conciencia de la gente y hace que nos convirtamos en sus esclavos. El dinero es el nuevo dios, todo el mundo le rinde culto a ese fenómeno que es el dinero. En nuestra África tradicional, y no digo que debamos volver a eso ni que fuera ideal, existía el trueque. Yo, de niño, recuerdo ver en el pueblo de mi madre cambiar sal por telas de algodón, la gente vivía cambiando y era armonioso.



## **Cheick Oumar Sissoko**

**Mali, 1945**

### Filmografía

*École malienne* (Escuela maliense), 8 min., documental, 1982.

*Les audiotèques rurales* (Las audiotecas rurales), 5 min., documental, 1983.

*Sécheresse et exode rural* (Sequía y éxodo rural), 35 min., documental, 1985.

*Nyamanton ou la leçon des ordures* (Nyamanton o un montón de basura), 94 min., ficción, 1986.

*Finzan* (Rebelión), 113 min., ficción, 1989.

*Être jeune à Bamako* (Ser joven en Bamako), 28 min., documental, 1992.

*L'Afrique bouge* (África se mueve), 11 min., documental, 1992.

*Problématique de la malnutrition* (Problemática de la malnutrición), 26 min., documental, 1993.

*Guimba, un tyran, une époque* (Guimba, un tirano, una época), 93 min., ficción, 1995.

*La femme dans la lutte contre l'apartheid* (La mujer en la lucha contra el *apartheid*), 26 min., documental, 1997.

*Building a Nation: Eritrea* (Construyendo una nación: Eritrea), 26 min., documental, 1997.

*La Genèse* (El Génesis), 103 min., ficción, 1999.

*Bàttu* (Vencido) 105 min., ficción, 2000.

*Scenarios from Africa: For Aïcha* (Historias de África: para Aïcha), 5 min., ficción, 2000.

*Scenarios from Africa: Uncle Ali* (Historias de África: tío Ali), 7 min., ficción, 2000.

*Scenarios from Africa: Shared Hopes* (Historias de África: esperanzas compartidas), 6 min., ficción, 2001.

*Scenarios from Africa: My Brother* (Historias de África: mi hermano), 9 min., ficción, 2001.

*Scenarios from Africa: To the Rescue* (Historias de África: al rescate), 5 min., ficción, 2001.

*Scenarios from Africa: Rythms of Friendship* (Historias de África: ritmos de amistad), 4 min., ficción, 2004.

«Para mí, el cine debe permitir a la gente comprender que formamos parte del mundo entero, que transmitimos grandes valores culturales, que también los portábamos ayer y que tenemos hoy algo que comunicar a los demás. Se trata primero de fijar la imagen del negro, para que reconozcamos por fin nuestro lugar y nuestro papel, pero al mismo tiempo para que el norte comprenda que existimos»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sophie Hoffelt. Entrevista con Cheick Oumar Sissoko, Hombori, enero, 1997. *Cinemas africains, une oasis dans le désert?* Cinémaction n° 106, primer trimestre, 2003, p. 123.

Cineasta de origen malinés, nace en 1945. Estudia historia y sociología en París, obteniendo un diploma de estudios avanzados en la EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales). Durante sus años de estudio toma una posición muy activa en los movimientos de los estudiantes africanos para la movilización y concienciación de las poblaciones de África. Llega a la conclusión de que el cine puede representar el mejor medio para comunicarse con la gente en un continente falto de libertades, en el que las personas no conocen muchas veces sus derechos ni obligaciones. Movido por la necesidad de construir imágenes en las que retratar los problemas de su gente, se matricula en la escuela de cine Louis-Lumière de París. Frente a esta elección, Sissoko se pregunta:

«¿Cómo llegar a comunicar con los otros, sobre todos con las masas africanas analfabetas? ¿Cómo aportar mi contribución al despertar de las conciencias de esas masas que, al salir de la colonización, estaban retrasadas? Este retraso permanece a pesar del desarrollo de los medios y los progresos registrados por la humanidad. Se ha instalado el fatalismo. Se desarrolla el integrismo religioso. Y también, ¿cómo llegar a comunicar con los pueblos del norte?»<sup>1</sup>.

De regreso a Malí trabaja como director de cine en el CNPC (Centre National de la Production Cinématographique), ámbito en el que lleva a cabo su primer trabajo cinematográfico, el documental *Sécheresse et exode rural* (Sequía y éxodo rural), 1985, que habla de la tragedia de Malí al final de la gran sequía de los años 73 y 74, que ha marcado a los países del Sahara. Sissoko critica a todos aquellos que atribuyen a la sequía todos los males de su país, y aporta otros motivos relacionados con el éxodo a la ciudad:

«Se van incluso cuando tienen una buena cosecha simplemente porque las molestias administrativas, los impuestos que hay que pagar, los préstamos agrícolas que hay que reembolsar, las semillas que hay que comprar, sin olvidar que se les impone el precio a la producción, todo eso no les permite en absoluto asegurarse un bienestar social»<sup>2</sup>.

Un año después realiza *Nyamanton ou la leçon des ordures* (Nyamanton o un montón de basura), extraordinario debut en la ficción de Sissoko, una película desgarradora sobre la vida de los niños pobres que deambulan entre los escombros de las calles de Bamako. Film emocionante y angustiante en el que se describe sin contemplaciones el drama de la miseria.

«Nyamanton es una película que se impuso a sí misma, me interesé en sus temas debido a mi compromiso con el cine como medio para expresar las realidades de nuestras sociedades. Muestra todo aquello que constituye un obstáculo en el camino hacia el progreso en nuestro país (...) La situación en la que esa gente vive es intolerable, especialmente en aquellos países que aspiran a una transformación progresiva. El futuro de un país se fundamenta en sus hijos. Deben gozar de una buena salud tanto física como mental»<sup>3</sup>.

En esta película extraordinariamente singular, Sissoko maneja una escritura cinematográfica que podríamos calificar de «desesperada», con una cámara nerviosa siempre muy atenta

<sup>1</sup> Clément Tapsoba. Entrevista con Cheick Oumar Sissoko. «La parole à Sissoko». *Ecrans d'Afrique* nº 9-10, tercer-cuarto trimestre, 1994, p. 12.

<sup>2</sup> Madeleine Mukamabano. Entrevista con Cheick Oumar Sissoko para Radio France International. *Mille soleils*. Emisión: 19 de mayo, 1987.

<sup>3</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 183.

Escena de la película *Finzan*, 1989,  
del director Cheick Oumar Sissoko



a los movimientos de los personajes, testigo directo implicado en la desolación de la realidad que muestra. Alternando en la narración los conflictos de la miseria y la exclusión social, con secuencias de delicado humor que recuperan siempre la esperanza en la vida, el tratamiento documental o directo del material se matiza constantemente con una apreciable estilización cinematográfica del plano, que muchas veces deviene fijo o de movimientos muy leves, y con un trabajo muy cuidado del encuadre y de la puesta en escena.

En 1989 realiza *Finzan* (Rebelión), película en la que muestra las dificultades de la condición de la mujer, pero también la fuerza con la que afronta dichos problemas. La segunda película de ficción de Sissoko mantiene una unidad estilística con la anterior, aunque al desarrollarse en un entorno rural, la «desesperación» de la escritura parece atemperarse haciéndose algo más serena y contemplativa, acomodándose al ritmo propio de la realidad filmada. Sissoko sigue interesado en mostrar conflictos muy actuales de la sociedad maliense, reflejando en esta película la manera en que la mujer carga en la sociedad africana con la mayor parte de la responsabilidad en el trabajo y la familia, mientras queda completamente excluida de las decisiones, tanto en el ámbito familiar como en el laboral o político.

Sissoko consigue realizar un retrato muy vivo y cercano de su sociedad y de las urgencias de su pueblo, los bambara. Gente arraigada en tradiciones que han recibido de sus ancestros, basadas en la autoridad patriarcal, bajo la cual la ley no puede violarse y cualquier mujer que se atreva a hacerlo es duramente castigada. La película describe de forma directa y desgarradora las prácticas de sometimiento que se les impone, como la ablación o el matrimonio forzado. Sin embargo, la dureza de las situaciones abordadas se matiza continuamente con toques de fino humor, de comprensión profunda de su pueblo y esperanza sobre su futuro. La escritura continúa siendo muy directa y cercana, utilizando una fragmentación muy acusada de los planos, una gran originalidad del uso de los puntos de vista, y una fuerte singularidad expresiva en las relaciones entre planos y en las combinaciones de escala de los mismos.

También los jóvenes ocupan un lugar privilegiado en el cine de Sissoko, como muestra el documental *Être jeune à Bamako* (Ser joven en Bamako), 1992. Un retrato de la juventud de su país que el director muestra dispuesta a rebelarse contra una sociedad que no les ofrece más que un futuro marginal. Piden ser escuchados y se organizan para construir una nueva forma de vida y crear nuevos procesos democráticos que les permita participar del orden social. A través de sus testimonios, el documental retrata la juventud urbana en África, sus aspiraciones y su fuerte deseo de tomar las riendas de su destino frente al paro y la marginalización. Ganó el Premio a Mejor Documental en el Festival Vues d'Afrique en Montreal.

Con su película *Guimba, un tyran, une époque* (Guimba, un tirano, una época), 1995, Sissoko lleva a la pantalla, en forma de alegoría, la historia de un tirano, para hablar del poder, la democracia y la cultura tradicional en África. Con esta película da un giro radical a su trabajo cinematográfico, al abandonar las ficciones sociales y apropiarse del retrato histórico y alegórico que caracterizará su cine posterior. También su estilo cambia en consecuencia: el contenido de cine-directo se ve sustituido por una decidida apuesta por la estilización de la puesta en escena. Cada plano está cuidado estéticamente hasta en los mínimos detalles, abandonando toda la «suciedad» de lo real que plagaba sus películas anteriores, para llenar los encuadres de una poderosa belleza, en los que el color se torna un elemento de plenitud

profundamente arraigado en la africanidad. Se abandonan los movimientos nerviosos de la cámara en beneficio de una estilización del plano muy ligada a la tradición mayor del cine africano más reconocido, como el de Ouédraogo, que es el productor de esta película. Con respecto a este cambio de orientación formal, Sissoko declara:

«He pasado, digamos, de la cotidianidad de la vida a una leyenda o al pasado. Simplemente porque estamos en la bisagra de dos épocas de África y por tanto hay que echar una mirada sobre riquezas que siempre han sido acalladas, pisoteadas, mientras vamos hacia un horizonte político que si no es también cultural, no llevará a África en el concierto de las naciones que se desarrollan con mucha armonía»<sup>4</sup>.

La forma alegórica de esta película convierte a los personajes en operadores metafóricos de la situación contemporánea de la sociedad maliense: Guimba, el tirano que vive oprimiendo y castigando a todo aquel que ose contradecir sus leyes, aparece gran parte de la película con los ojos cubiertos, como expresión de los déspotas escondidos tras la máscara que no quieren ver «la luz de la democracia». Su hijo enano que no crece, como metáfora de un África que no avanza por culpa de los regímenes dictatoriales. La personalidad excéntrica de Guimba, su perfil burlesco, como un reflejo de los dictadores ambiciosos, presidentes que movidos por una brutal omnipotencia se proclaman salvadores de su pueblo de por vida... Sissoko hace de las metáforas un vehículo para transmitir su mensaje, el de la injusticia que emana de la dictadura. Otro aspecto donde reposa la enorme fuerza de esta alegoría histórica es el decorado y el vestuario, inspirados en la cultura de su país, elementos fundamentales que conceden a la imagen una profunda belleza, una gran africanidad.

«El cine es también espectáculo. Eso es lo que no hay que olvidar en el cine de nuestro continente. Hay un gran paso, otros han empezado antes que yo, para que el centenario que viene, el segundo centenario, se haga con el cine de África en cabeza del pelotón del cine internacional. Hay que coger lo que el cine internacional ha dado desde su nacimiento, lo más rico, lo más dinámico, lo más estético, para intentar imponer el cine de África»<sup>5</sup>.

Con *La Genèse* (El Génesis), 1999, Sissoko se enfrenta de manera innovadora a temas tan delicados como las guerras étnicas y los genocidios. Se trata de la primera película africana inspirada en la Biblia, en los capítulos 23 a 27, en los que se cuentan la historia de Jacob y sus hijos. A través de este universo encuentra la manera de hablar de los conflictos entre las diferentes nacionalidades y etnias africanas, volviendo a poner el acento en el uso del poder para llamar a los patriarcas de las diferentes comunidades a la cohesión de las mismas.

«La Biblia revela que la fraternidad siempre ha sido una fraternidad de sangre. En los capítulos 23 a 27, las tres comunidades que están en conflicto, la de los ganaderos con Jacob, la de los cazadores con Esaü y la de los campesinos con Hamor, descienden todos del mismo patriarca, Noé. Desde el punto de vista del parentesco familiar, son todos primos. Por tanto, existen condiciones favorables para un perfecto entendimiento entre las tres comunidades. Sin embargo, los conflictos nacerán entre ellas»<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Cheick Oumar Sissoko para Radio France International. *Grand écran*. Emisión: 5 de marzo, 1995.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Clément Tapsoba. Entrevista con Cheick Oumar Sissoko. «La Genèse selon Sissoko». *Ecrans d'Afrique* n° 19, primer trimestre, 1997.

Los tres patriarcas están interpretados por actores profesionales: Sotigui Kouyaté en el papel de Jacob, Balla Moussa Keita en el de Hamor y el cantante y actor africano Salif Keita en el de Esaiü. Al igual que en su anterior película, Sissoko apoya la fuerza de la narración en el decorado y el vestuario, elementos fundamentales para poder captar y proyectar en la pantalla la belleza y la grandeza de África. Baba Keita y su asistente Boubacar Doumbia, los mismos que realizaron el decorado de *Guimba*, reconstruyeron piedra a piedra el pueblo de Hamor, inspirándose para el pueblo de Jacob en las construcciones de los ganaderos songhai. Durante la búsqueda que realizaron para definir estos conceptos, Sissoko y su equipo se dieron cuenta de las grandes similitudes entre las sociedades agropastorales de la región de Malí y las sociedades evocadas en el universo bíblico, en cuanto a vestimenta, arquitectura y relaciones sociales. Seleccionada para participar en la sección Un Certain Regard del Festival de Cannes de 1999, ganó el Primer Premio en el Festival de Cine Africano de Milán en el año 2000.

Un año después, Sissoko vuelve a hablar de la situación actual de su continente a través del largometraje *Bàttu* (Vencido), 2000. Basada en la novela *La grève des bàttu*, de la escritora senegalesa Aminata Sow Fall, la película se inspira en un episodio ocurrido en Dakar cuando las autoridades locales decidieron «limpiar» las calles de la ciudad y enclaustrar a los mendigos en un barrio periférico. Un retrato de la clase dirigente en el que la ambición política, la superstición y el culto a los morabitos se mezclan en un tono grotesco.

Además de cineasta, Sissoko es también político, y ha desempeñado un papel importante como opositor al régimen dictatorial del anterior presidente de Malí, Moussa Traoré, creando el SADI (Solidarité Africaine pour la Démocratie et l'Indépendance).

«La política me impuso al cine. Cada vez que se me presenta la ocasión de alimentar los debates de ideas o de llevar la acción al terreno, no dudo en comprometerme. Si tuviera que dejar el cine por la política no lo dudaría ni un segundo, si eso fuera a contribuir a hacer que evolucionen las cosas para la felicidad de mi pueblo»<sup>7</sup>

Con seis diputados representando este partido en la Asamblea Nacional, en 2002 el presidente del SADI propuso la candidatura de Sissoko a un cargo ministerial. Durante el mes de octubre de ese mismo año fue nombrado Ministro de Cultura de Malí, puesto desde el cual ha desarrollado una valiosa labor frente a los que él considera los tres principales problemas de la cultura en África: un mercado muy limitado, las dificultades económicas ligadas a la cultura, y la débil circulación de bienes culturales. Cuatro meses después de su nombramiento, Sissoko declaraba su actitud ante la responsabilidad política que estaba desarrollando:

«La cultura debe ser factor de desarrollo, pero también de estabilidad y de paz en una África violentada, abierta al desequilibrio social. Vamos a reforzar la estabilidad y la paz maliense organizando en nuestras fronteras grandes encuentros artísticos para que los diferentes grupos étnicos y culturales de uno y otro lado de las fronteras puedan encontrarse, dialogar, evolucionar juntos y ver que, aunque una frontera los separa, tienen la misma manera de vivir, de entenderse e incluso de luchar»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>8</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Cheick Oumar Sissoko, Bamako, 9 de febrero, 2003. «Développer une volonté politique commune». *Africultures*, febrero, 2003.

Escena de la película *Guimba, un tyran, une époque*, 1995,  
del director Cheick Oumar Sissoko  
Fotografía cedida por el Festival de Cine Africano de Tarifa





### Singularidades de su cine

El cine de Sissoko está determinado por una situación política o social, por «cuestiones de urgencia», como él mismo lo define. Así lo ha demostrado con cada una de sus obras: *Sécheresse et exode rural*, sobre el drama del hombre de la tierra, *Nyamanton ou la leçon des ordures*, sobre los problemas de los niños, *Finzan*, sobre la mujer oprimida dentro y fuera de la familia, *Être jeune à Bamako*, sobre la problemática del empleo para los jóvenes, *Guimba, un tyran, une époque*, sobre el mal uso del poder, *La Genèse*, sobre los conflictos humanos y la reconciliación... Sissoko considera que el cine político cobra todo su sentido en África porque contribuye a despertar las conciencias de los africanos, y para él mismo porque sólo puede hacer un cine que ayude a acabar con las desigualdades sociales y las dominaciones que empobrecen el continente.

A pesar de los cambios estilísticos que su filmografía denota en el transcurso del tiempo, la singularidad de Sissoko sigue siempre vigente en su mirada descarnada sobre los conflictos, combinada con una gran capacidad para extraer de ellos belleza, humor y esperanza. A partir de *Guimba, un tyran, une époque*, la forma alegórica viene a sustituir la literalidad del plano realista y casi sociológico. Forma mucho más vinculada a lo imaginario y a la magia de las creencias y mitos ancestrales de su pueblo. A partir de entonces, la importancia que este director otorga al vestuario y al decorado encuentra su justificación en la desintegración cultural y espiritual en la que se ve sumida África frente a la modernización. Anclar estos elementos en las riquezas humanas y culturales propiamente africanas es la forma que Sissoko considera más efectiva para oponerse a la dominación y asegurar un verdadero desarrollo. *La Genèse*, al igual que *Guimba, un tyran, une époque*, muestran a través de estos elementos la enorme riqueza de la herencia cultural y humana de África. Este mismo motivo es el que le lleva a hacer uso de una narración entroncada en la gestualidad y en la forma de la tradición oral, trasponiendo la enorme importancia de la palabra al lenguaje cinematográfico:

«Creo que es necesario que los cineastas tiendan cada vez más hacia las expresiones artísticas que existen en nuestras sociedades y que siempre se han ajustado a cada cultura. Por eso escribo ahora mis guiones en forma de tradición oral. Voy abandonando las formas clásicas que estudié en la universidad porque he llegado a la conclusión de que la tradición oral permite tratar mejor los problemas. Gracias a mi herencia cultural siento que es importante para mí utilizar nuestros modos culturales de expresión; así es como se ha expresado la vida en el pasado y es importante que sigamos mejorando esta forma de contar nuestras historias»<sup>9</sup>.

Es por ello que el estilo narrativo de Sissoko está impregnado de su cultura, una cultura que considera deformada por los colonizadores, ignorada por el mundo y marginada por los poderes africanos, y que él se empeña en mostrar y transmitir.

Cheick Oumar Sissoko es el director africano que mejor ha combinado la búsqueda artística y la autonomía creativa, enriqueciendo la estética del cine africano a través de experiencias ligadas a la política y la sociedad. Cineasta siempre comprometido, también lo es al reducir al máximo el coste de sus películas utilizando estructuras africanas de producción, y rodeándose de equipos de técnicos africanos, convencido de que esto es uno de los pilares

---

<sup>9</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, pp. 185-186.

para consolidar la base técnica del cine en el continente. Así lo ha hecho con sus películas y así lo defiende desde su puesto de ministro:

«Hay que ver en qué medida todos los medios de financiación de los que disponemos pueden ser utilizados con buen tino para constituir una industria cinematográfica, y esto a escala del continente y no en cada país, con una infraestructura económica, técnica y comercial. La autonomía financiera es posible si la solidaridad siempre ausente se pone en marcha. Existen laboratorios en Sudáfrica, en Marruecos, en Túnez, incluso en Nigeria (...) Debemos catalogar el material y los técnicos, asegurar el mantenimiento en las infraestructuras de postproducción con el fin de aplicar una tarifa preferente que nos lleve a reducir los costes de producción»<sup>10</sup>.

### Entrevista<sup>11</sup>

*Utiliza usted el cine para dar a conocer los problemas sociales y las cuestiones de urgencia, como usted dice. ¿Piensa que el cine puede cambiar la mentalidad de la gente?*

En todos los países del mundo se utiliza el cine para eso, para transmitir mensajes, educar a la gente y despertar las conciencias. El ejemplo más llamativo es Estados Unidos, donde lo usan desde siempre para transmitir la ideología dominante y la cultura americana por todo el mundo. Es un medio de convicción formidable que permite al mismo tiempo dar a conocer los países a sus propios habitantes y al mundo entero.

*Su trabajo narrativo está basado en la tradición oral y escribe sus guiones usando esa manera de relato ¿Qué le aporta esta forma de escritura?*

El estilo de narración de la tradición oral es cercano a la actividad social de mi país, ésa es la narración que permite contar mejor las relaciones humanas. Cada historia humana que un cineasta quiere plasmar en la gran pantalla ha de ser bien concebida, con todos los elementos históricos, psicológicos, arquitectónicos, culturales. Hay que saber escribirlo. La forma clásica de escritura de un guión no me parece siempre la más adecuada para dominar la historia humana que tengo ganas de escribir, así que tomamos prestado de la tradición oral esta forma de relato. Es lo que hemos hecho con *Guimba* y luego con *La Genèse*. Pero yo no escribo todos mis guiones, también hay guionistas –y pienso que no es malo– que escriben, sobre todo cuando son adaptaciones.

*En Nyamanton ou la leçon des ordures denuncia los problemas ligados a la infancia. ¿Qué le motivó a abordar este tema?*

*Nyamanton* plantea un problema de desigualdad social que no permite que los niños de las clases menos acomodadas vayan al colegio, y eso es una catástrofe, porque afecta a la mayoría de la población. Escribimos la película para denunciar esta desigualdad basada en un hecho real porque retrata la vida cotidiana de este tipo de personas. Es la hipoteca del futuro de un país porque, cuando la educación no está asegurada, no se prepara a los adultos del mañana, que no tendrán ni educación ni conocimientos suficientes para gestionar el país después.

<sup>10</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Cheick Oumar Sissoko, Bamako, 9 de febrero, 2003. «Développer une volonté politique commune». *Africultures*, febrero, 2003.

<sup>11</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

*Quisiera saber si se llevó a cabo con actores profesionales o niños de la calle.*

Se trata de una película de ficción, no es un documental. Es una película de ficción con un guión y los niños interpretaban papeles. Por supuesto, hizo falta un casting. No eran niños de la calle, hicimos un casting y preparamos a esos niños durante tres meses.

*En Finzan habla del problema de la opresión de las mujeres. Es un tema extremadamente grave en África.*

Elegí dedicarme al cine para contribuir al desarrollo del continente, y no puede haber desarrollo sin emancipación de la mujer. Denuncié la injusticia con los niños, que también afecta a las mujeres, y la violencia contra las mujeres, entre ellas la obligación de una viuda de casarse con el hermano de su marido difunto, así como la ablación, cosas que hieren la integridad de las mujeres, su libertad. La mujer debe ser libre. En mis investigaciones descubrí que las mujeres realizan dos tercios de las horas de trabajo en el mundo pero no reciben ni una décima parte de los ingresos mundiales, lo que es otra injusticia. Mi intención en esta película es descubrir cuáles son los elementos que bloquean las posibilidades de emancipación de las mujeres y su libertad.

*En Être jeune à Bamako, retrata a la juventud como una generación que lucha por cambiar las cosas. ¿Sigue siendo así hoy en día o se ha perdido la esperanza?*

La juventud sigue luchando. Hoy existen los mismos problemas de educación que planteábamos en *Nyamanton*. La educación en mi país y en muchos otros se encuentra en el Programa de Ajuste Estructural de los organismos de Bretton Woods. Los estados que colocan la educación en este programa no tienen la capacidad de responder a las necesidades de contratación de profesores, lo que impide asegurar la educación, que es indispensable. ¡Hay profesores que tienen 120, 130, 140 alumnos en la misma clase! ¡Sin material didáctico! Porque el Estado no tiene el derecho de contratar profesores. ¡Es una locura! Sin olvidar que hoy los estudiantes acaban sin empleo. Así que la lucha continúa para que el Estado, en la organización de la sociedad, llegue a asegurar empleos para los jóvenes. Los jóvenes no pueden ser todos funcionarios, y en la organización de la sociedad, el Estado puede contribuir al desarrollo de empresas privadas con la consiguiente creación de empleo. Ser joven en Bamako hoy es extremadamente difícil.

*En Guimba, un tyrán, une époque, el abuso de poder y el autoritarismo es otra cuestión urgente.*

Es la cuestión de la democracia, de la tolerancia, del respeto al otro. Mientras no haya eso no habrá desarrollo de iniciativas en los países, mientras no haya eso será bastante difícil entender que la diversidad cultural es una riqueza. Sabe, cuando no hay democracia, hay exclusión. Se marginaliza gran cantidad de personas con aspectos realmente retrógrados, y hay que deshacerse de esos aspectos retrógrados, como por ejemplo la ablación, que es el tema de una de mis películas, *Finzan*. Pero también hay aspectos muy positivos, hay valores de solidaridad, de amor, de respeto, de dignidad. Existe ese humanismo que está profundamente enraizado en la sociedad africana. Cuando existen esos valores no podemos consentir la exclusión. Hay que permitir a la gente iniciar actividades que van a producir muchos efectos positivos.



Escenas de la película *La Genèse*, 1999,  
del director Cheick Oumar Sissoko

*La Genèse es la primera película africana inspirada en la Biblia ¿Por qué se sintió seducido por el universo bíblico?*

Cuando rodaba *Guimba*, a 100 km. de allí se mataron unos a otros en un pueblo. Era enero de 1994. En abril de 1994 fue el drama de Ruanda. Después fueron los Balcanes, un drama en Europa. El racismo comenzaba a desarrollarse mucho en Europa. Estaba Chiapas, donde también hubo masacre. Había que encontrar una historia que pudiera, de manera universal, plantear esta cuestión, llevar a que la gente reflexionara sobre el porqué de estas guerras fratricidas. En la Biblia, estas guerras fratricidas existieron en tiempos de Jacob.

*Sitúa la acción de la película en el tiempo de la creación del mundo, pero podría estar ocurriendo hoy mismo.*

Es para mostrar que es todavía cruelmente actual. Por eso hemos usado la Biblia, porque es una historia humana que pertenece a la humanidad. En los personajes pueden verse reflejados tanto musulmanes como judíos como católicos porque son los mismos profetas. Jacob es Yacub. Es Jacob para los cristianos y los judíos pero Yacub para los musulmanes. Abraham es Ibrahim. José es Yusuf. Isaac es Ishaq. Moisés es Musa. Había que hablar de ese desgarró en el mundo actual, porque mientras no haya paz, no habrá desarrollo.

*La utilización de la voz en off en La Genèse le confiere gran importancia al discurso y a la palabra. La palabra es importante en la tradición africana.*

La palabra es muy importante, pero al mismo tiempo lo es la dimensión mítica de la película. La fuerza de la palabra es un elemento esencial de la tradición oral, particularmente entre los bambara, los peul o los solinké.

*Pero finalmente los clanes consiguen entenderse. ¿Confía en que la cohabitación sea posible entre los diferentes pueblos en África?*

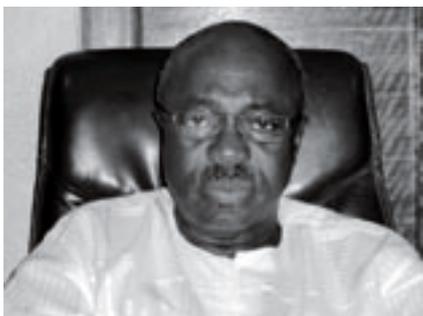
Mire, África no ha conocido nunca la división que vive ahora. Le pongo como ejemplo un país como Malí, que es un país con diversidad de culturas. Nunca hemos conocido conflictos étnicos. Hay conflictos por problemas agrícolas y de tierras, pero los conflictos étnicos no existen. Antes de la Conferencia de Berlín no había confrontación, la gente atravesaba las fronteras que hoy conocemos. Debemos volver a lo que pasaba antes. Lo que existe ahora no existe en África más que por las guerras de dominación, como en todos los países del mundo.

*Se podría situar el origen de los conflictos étnicos en la época colonial.*

La lógica colonial ha bloqueado a los africanos en las fronteras. Al mismo tiempo, siendo África de alguna manera la caja fuerte del mundo, cada vez que se descubre un yacimiento hay guerra.

*Battù se basa en hechos reales. ¿Qué le inspiró para tomar estos acontecimientos como punto de partida?*

*Battù* es un guión de una americana que adaptó una novela, *La grève des battu*, de Aminata Sow Fall. Me interesó porque se trataba también de un problema actual, el problema de la pobreza, el problema de los mendigos, que existe en todas las capitales africanas. Hoy, ante cualquier edificio público hay mendigos. Es el problema del desempleo, el problema de la sociedad, el problema de la exclusión.



## **Kwaw Ansah**

**Ghana, 1941**

### Filmografía:

*Love Brewed in the African Pot* (Amor a la africana), 125 min., ficción, 1980.

*Heritage... Africa* (Herencia... África), 111 min., ficción, 1989.

*Harvest at 17* (La cosecha a los 17), 109 min., documental, 1991.

*Crossroads of People; Crossroads of Trade* (Cruce de pueblos; cruce comercial), 45 min., documental, 1994.

«El cine ha sido uno de los instrumentos más poderosos de desvalorización de los africanos e intento con mis películas enmendar el daño que se nos ha hecho»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sakbollé. Entrevista con Kwaw Ansah. «Le cinéma a mijoté dans la casserole africaine». *Ecrans d'Afrique* n° 3, primer trimestre 1993, p. 9.

Nace en 1941 en Agona Swedru, Ghana. Su padre, casado con tres mujeres, era fotógrafo, músico y actor. Ansah descubrió a temprana edad habilidades con la pintura y el dibujo, y después de realizar los estudios secundarios comenzó a trabajar en la United African Company, una multinacional de Ghana donde adquirió amplia experiencia en diseño textil. No tardó en abandonar este trabajo para proseguir sus estudios en el Reino Unido.

En Londres estudió teatro en el London Polytechnic, donde se sintió por primera vez atraído hacia la producción cinematográfica. De 1963 a 1965 residió en Nueva York, estudió en la American Academy of Dramatic Arts, participando activamente en diversos grupos de teatro y fundó su compañía, Abibirna Players, en 1964. Un año más tarde se traslada a Los Ángeles para estudiar en el American Musical and Dramatic Academy, cuyo director, Philip Burton (padre de Richard Burton) le consigue al joven Ansah un trabajo en los estudios RKO. Allí adquiere una gran experiencia práctica trabajando en series de televisión como *Los héroes de Hogan* o *El fugitivo*.

Cuando regresa a Ghana comienza a trabajar como ayudante de producción en publicidad para la Ghana Film Industry Corporation, y como realizador para Lintas Advertising. Esta experiencia le hace tomar la decisión de fundar en 1971 su propia agencia de publicidad, Target Advertising Services, que posteriormente se convertiría en una filial de Saatchi & Saatchi. Sin perder contacto con el mundo del teatro y las artes, y con la idea de realizar una película, funda en Accra la productora Film Africa Limited en 1977.

En 1980 ve la luz su primer trabajo, *Love Brewed in the African Pot* (Amor a la africana), que rápidamente se convierte en un éxito popular en toda el África anglófona, y por la que Ansah es aclamado y respetado por la crítica. Entre otros, obtuvo el Premio Omarou Ganda en el Festival de Fes. La película narra la historia de amor de dos jóvenes que se ven interferida por la intención familiar de establecer un matrimonio con un rico abogado, al que la protagonista rechaza.

«Love Brewed in the African Pot tuvo su origen en problemas básicos de África: la distinción de clase, matrimonios interraciales, y por supuesto las disparidades de estatus social que han separado a muchas parejas y familias (...) Este problema se da normalmente cuando una de las partes es miembro de una élite prominente o de una familia de clase media con tendencia a medir la valía de un individuo por las pertenencias materiales de su familia. Lo que él o ella pueda aportar a la relación es secundario o inexistente, comparado con la preferencia por el materialismo de clases»<sup>1</sup>.

A pesar de los premios y el éxito de su primera película, hubo que esperar ocho años para que su siguiente film, *Heritage... Africa* (Herencia... África), 1989, viera la luz. Años que testimonian una dura lucha por conseguir el dinero y los recursos necesarios para llevar a cabo este trabajo que, al igual que con su anterior película, Ansah escribió, dirigió, produjo y cuya música realizó. Retoma la temática de la alienación de los africanos y muestra los trágicos efectos que esta situación puede provocar en un individuo. Cargada de mensajes políticos sobre el colonialismo y el neocolonialismo, muchos de ellos han sido recuperados de la propia infancia del director, como por ejemplo una conmovedora secuencia que muestra a un grupo de niños inscribiéndose en la escuela colonial.

<sup>1</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 5.

«Recuerdo que cuando me mandaron por primera vez a la escuela para matricularme, el profesor pensó que yo era demasiado pequeño... Había unas marcas en la pared y para ser admitido había que tener la altura de esa medida. Desconozco quién se inventó esa ridícula medición colonial, pero sentó un precedente para decidir qué africanos eran lo suficientemente altos para matricularse en la escuela primaria»<sup>2</sup>.

La película obtuvo el gran *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1989, el Premio a la Mejor Película de la Organization for African Unity, y el Premio a la Mejor Película del Festival de Cine de Londres de 1989. Tras *Heritage... Africa*, Anseh ha limitado su trabajo cinematográfico a la realización de documentales, como *Harvest at 17* (La cosecha a los 17), 1991, encargado por la Comisión Nacional de la Cultura, en el que se aborda el problema de obesidad de los jóvenes. *Crossroads of People; Crossroads of Trade* (Cruce de pueblos; cruce comercial), 1994, es un documental encargado por el Smithsonian Institution y el MUCI (Midwest Universities Consortium for International Activities), donde plasma, desde un punto de vista histórico, la vida de los ganeanos antes de la llegada de los europeos:

«Mi inquietud era mostrar cómo África fue violada, cómo perdió mucha de su riqueza en manos de ideologías extranjeras retrógradas que excluyeron al continente de un auténtico desarrollo. Lo que quiero decir es que antes de la llegada de los europeos, África llevaba a cabo su propio desarrollo y, por muy primitivos que fueran nuestros inicios, si los africanos hubiesen preservado adecuadamente sus tradiciones y no hubiesen permitido que proliferasen los estilos de vida ajenos, estoy convencido de que nuestro desarrollo habría sido mucho más significativo»<sup>3</sup>.

En 1996, Anseh recibe el encargo de la Fundación Ford para realizar un ambicioso proyecto consistente en una serie de documentales sobre la lucha de la independencia en el continente africano. Sin embargo, esta producción no pudo llevarse a cabo debido a las desavenencias entre los realizadores africanos y sus homólogos afroamericanos. En el año 2002 Anseh pone en marcha un canal de televisión cultural privado, financiado a través de su propia agencia de publicidad y con ayuda de la Fundación Ford, que aportó entre 300.000 y 400.00 dólares:

«No diría que somos 100% africanos, difundimos igualmente buenas películas culturales venidas de otros lugares, dado que tenemos mucho que compartir. Intentamos presentar los buenos valores del universo (...) Lo que tiene sentido para mí es contribuir apasionadamente a defender los valores africanos. Porque al ritmo al que van las cosas, si no hacemos un esfuerzo por pagar el precio ahora, llegará el momento en el que los desperfectos sean tan colosales que ya no habrá manera de arreglarlos. Es mi camino»<sup>4</sup>.

Además de dramaturgo, compositor, director y empresario, Anseh dedica gran parte de su tiempo a conseguir mejoras para la financiación y distribución del cine africano.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>4</sup> Steve Ayorinde / Olivier Barlet. Entrevista con Kwaw Anseh, Accra, octubre, 2005. «Nous faisons pire qu'Hollywood». *Africultures*, noviembre, 2005.

### Singularidades de su cine

En 1951, cuando Ansah tenía 10 años, su padre compró proyectores de 16 mm. y comenzó a exhibir películas británicas y de Hollywood por pueblos y ciudades, acompañado de su hijo durante las vacaciones. Películas que no tenían nada que ver con la cultura africana:

«Todos los africanos se han visto afectados de un modo u otro por la invasión del cine de Hollywood (...) Cuando yo era joven y estaba creciendo, los negros en las películas siempre hacían papeles cómicos y los blancos eran presentados como superiores; por supuesto nosotros disfrutábamos con aquello, nos reíamos de los negros... Esto pone claramente de manifiesto lo poderoso que es el medio cinematográfico (...) Al contemplar mis propios valores tan miserablemente mutilados y mi deshumanización como persona, me di cuenta de que el cine era sin lugar a dudas un medio muy poderoso»<sup>5</sup>.

Kwaw Ansah comenzó su carrera profesional en Hollywood, y este hecho queda impreso en cada una de sus películas, en las que los mecanismos del cine comercial se disparan para entretener y hacer reír al espectador. A pesar de ser un director comprometido políticamente, y que la base de sus films se sustenta en mostrar las prácticas y creencias tradicionales como antídoto para la alienación que produce la invasión exterior, lo lleva a cabo identificándose con el aspecto comercial e industrial de la práctica cinematográfica, sin rechazar el entretenimiento: «Contar la historia de modo que el público pueda seguirla y disfrutarla, ser lo menos académico posible. Hacer que el mensaje sea sencillo y digerible»<sup>6</sup>.

A pesar de ser el cineasta más reconocido de su país y uno de los más importantes del África anglófona, Kwaw Ansah sólo ha realizado dos películas en celuloide y dos documentales en vídeo, debido a las grandes dificultades con que los directores africanos se enfrentan para financiar sus películas. Situación que se complica aún más en los países que fueron colonias inglesas:

«Los africanos anglófonos no han tenido la suerte de los francófonos, a los que afortunadamente el Ministerio Francés de Cooperación ha ayudado a realizar gran número de películas. Nuestros antiguos colonizadores nunca han reflexionado sobre el lugar que podrían ayudarnos a ocupar. Hemos tenido que luchar solos para realizar lo poco que hemos hecho»<sup>7</sup>.

Al igual que la mayoría de cineastas del continente, comparte la idea de que la mayor problemática del cine en África está ligada al proceso de distribución y exhibición de las películas, y al poco apoyo de los gobiernos para promover medidas que puedan crear una estructura más sólida y fiable. La mayor parte de las salas de cine en África están en manos de extranjeros que no tienen ningún interés en promover una cultura que les es ajena, sino únicamente en sacar los máximos beneficios de las películas que más interesan a la audiencia africana, los films de Bollywood y Hollywood:

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 4-5.

<sup>6</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 6.

<sup>7</sup> Steve Ayorinde / Olivier Barlet. Entrevista con Kwaw Ansah, Accra, octubre, 2005. «Nous faisons pire qu'Hollywood». *Africultures*, noviembre, 2005.



Escena de la película *Heritage... Africa*, 1989,  
del director Kwaw Ansah

«La mayoría de las salas de cine no pertenecen a africanos y los explotadores extranjeros no le dan ninguna importancia a lo que podríamos llamar la promoción de nuestros propios valores, de nuestra propia identidad, de la vuelta a nuestras propias raíces. Partiendo de esta constatación, pienso que los gobiernos africanos deberían hacer mayores esfuerzos para promover la industria del cine. No veo por qué no sería posible hacer leyes para constituir un sistema de cupo con el fin de proteger y defender a la película africana en su propio territorio»<sup>8</sup>.

Con respecto al *boom* que a partir de los años noventa se produjo en relación a la utilización del formato vídeo, Ansah defiende el carácter educativo de estas producciones, resaltando los aspectos negativos de las mismas, y en especial los del cine de Nollywood, el Hollywood negro que surgió en los años noventa en Nigeria. Ghana parece seguir en este sentido los pasos de Nollywood, como resultado de un elevado número de producciones destinadas exclusivamente al consumo interno. Este fenómeno, único en el continente, ha posibilitado la existencia de una industria única, sólida y estable que ha creado la proliferación de productoras, distribuidoras, actores y actrices, guionistas, músicos... dedicados exclusivamente a este negocio millonario que genera más de 1.000 películas al año distribuidas en cintas de vídeo o DVD. Películas que casi siempre son de escasa calidad artística y que según Ansah, dan una imagen distorsionada de los países en los que son producidas:

«El 90% de las películas (de Nollywood) que veo son películas de yuyu, yuyu, yuyu (la magia). Conozco a los nigerianos, crecí con ellos. Eran los mejores comerciantes, venían a nuestros pueblos y trabajaban duro. ¡Y no he visto a muchos nigerianos hacerlo por la vía de la magia! Sudaban en el trabajo. ¿De dónde viene esa falsa impresión de que cualquiera que conozca el éxito en Nigeria se lo debe al yuyu? Dicen: «Es la realidad». Yo digo: «¡Es un sinsentido!» (...) Hollywood ha perjudicado mucho a la raza negra, pero cuando tenemos la oportunidad de contar nuestras propias historias, confirmamos lo mismo: lo hacemos incluso peor que Hollywood»<sup>9</sup>.

### Entrevista<sup>10</sup>

*Usted estudió teatro en Londres, ¿fue la primera vez que salía de Ghana?*

Sí, al principio fui al Manchester College of Art para estudiar diseño textil, y luego fui al London Polytechnic para estudiar diseño teatral, ya que pensaba que se parecía algo a la fotografía, que era lo que mi padre quería que estudiara. Fue entonces cuando empezó mi interés por la producción cinematográfica.

*Posteriormente se traslada a Nueva York y Los Ángeles para continuar sus estudios de teatro, ¿puede contarnos esta experiencia?*

Decidí ir a los Estados Unidos para continuar con mi formación artística. En 1963 me matriculé en la American Academy of Dramatic Arts de Nueva York y estudié allí artes escénicas

<sup>8</sup> Sakbollé. Entrevista con Kwaw Ansah. «Le cinéma a mijoté dans la casserole africaine». *Ecrans d'Afrique* n° 3, primer trimestre, 1993, p. 10.

<sup>9</sup> Steve Ayorinde / Olivier Barlet. Entrevista con Kwaw Ansah, Accra, octubre, 2005. «Nous faisons pire qu'Hollywood». *Africultures*, noviembre, 2005.

<sup>10</sup> Francis Ameyibor. Entrevista con Kwaw Ansah bajo la supervisión de la autora, Accra, febrero, 2010.

durante dos años. La escuela reconoció mi talento para el cine y me ofreció la oportunidad de participar en diversos grupos de estudiantes africanos en Nueva York. Mientras estudiaba en la academia sentí la necesidad de complementar mi formación teatral con estudios de música, así que busqué instituciones que ofrecieran ambas cosas, lo que me llevó a la American Musical and Dramatic Academy de Los Ángeles.

*¿Y cómo llegó a los estudios RKO?*

Philip Burton, padre de Richard Burton, notó que también se me daba muy bien el cine. Él me consiguió una beca para llevar a cabo prácticas en los estudios RKO, donde trabajé en la serie televisiva *Los héroes de Hogan* y *El fugitivo*.

*¿Cuándo y por qué regresa a Ghana?*

Mi viaje de vuelta comenzó justo antes de la apertura oficial del World Trade Center. Como parte del programa inaugural, los representantes de cada país debían organizar una pequeña actuación para mostrar su cultura. Cuando nos enteramos de que pensaban disfrazar a un mono para representar a los países de África, organizamos rápidamente a los estudiantes africanos para que hicieran piquetes en contra de la inauguración. A partir de ese momento, nos convertimos en el blanco de algunas personalidades muy importantes y nuestros movimientos empezaron a ser controlados. Además, por suerte o por desgracia, yo tenía bastantes contactos con Malcolm X, lo que también me creó muchos problemas.

Yo había llegado a Estados Unidos con la *Green Card* y una beca de estudios de Ghana. Por esa razón, se suponía que yo debía estar exento de participar en la instrucción militar obligatoria de mi país. Sin embargo, después de organizar a los piquetes y realizar otras acciones que molestaron mucho a ciertas personas, recibí una carta de Ghana que me instaba a volver para realizar el servicio militar obligatorio. Eso fue alrededor de 1967, así que decidí regresar a casa. Ya en mi país, empecé a trabajar con la Ghana Film Industry Corporation como asistente de producción y diseñador de escenarios. Entre mis logros de aquella época se encuentra la creación del departamento comercial. Mientras trabajaba con la Ghana Film, recibí una oferta de empleo de la Lintas Advertising Agency en 1969. Estuve trabajando con Lintas durante tres años y creé el departamento audiovisual. Después de eso decidí trabajar por mi cuenta y creé Target Advertising.

*En aquella época, todas las películas estaban producidas por instituciones gubernamentales. Usted fue el primero que utilizó dinero privado para producir la película Love Brewed in the African Pot. ¿Cómo consiguió el dinero?*

Eso fue todo un reto y la experiencia fue tan difícil que casi terminamos cancelando el proyecto por falta de dinero. Llamé a todas las puertas posibles, pero yo era tan solo un joven sin propiedades y los bancos no estaban dispuestos a darme un préstamo. Finalmente mi suegro utilizó su casa como garantía. La verdad es que fue un gran desafío, tienes que estar dispuesto a darlo todo para triunfar. Gasté alrededor de un millón de dólares en la película para traer técnicos extranjeros que trabajaran con los expertos locales que yo había seleccionado. Afortunadamente, la película fue un rotundo éxito y fuimos capaces de pagar el préstamo.

*En el año 2002 lanzó su propia cadena de televisión, TV África. ¿Cómo se gestó este proyecto?*

La primera vez que vi una película me di cuenta, entre otras cosas, de que el instrumento más poderoso para dominar la mente de la gente es precisamente el medio audiovisual. Por eso creo que los ghaneses y todos los africanos tenemos que tomarnos la industria audiovisual muy en serio. También me ha motivado la ambición del primer Presidente de Ghana, Kwame N'krumah, de potenciar el uso de la industria audiovisual. Por último, me había dado cuenta de que la mayoría de los cines eran propiedad de iglesias o cadenas comerciales. Por eso decidí que la televisión era el medio idóneo para despertar la conciencia de nuestros pueblos a través del medio audiovisual y las películas. El objetivo, por lo tanto, era potenciar este proceso de auto conciencia. En la actualidad emitimos en cinco idiomas locales, y el porcentaje de contenidos africanos ronda el 60% ó 70%, aunque esperamos llegar a un 80%. TV África tiene el mayor estudio de rodaje del África occidental, ya que mi sueño era crear un lugar especial para que los cineastas pudieran grabar sus producciones. Mi intención es utilizar esta cadena para conectar África. Aunque no está siendo fácil, poco a poco lo estamos logrando. Emitimos vía satélite y nuestro canal puede verse en la mayoría de países africanos. También emitimos en colaboración con algunas cadenas de televisión de todo el continente.

*Ha dedicado mucho tiempo y trabajo para mejorar la industria del cine en África. ¿Cuáles son los principales problemas a los que se enfrentan las películas africanas hoy en día y cómo se podrían resolver?*

Los principales problemas a los que se enfrenta la industria del cine africano son la financiación, la comercialización, la fragmentación y, en consecuencia, la crisis de identidad. La industria tiene que cambiar. También es necesario crear una formación a gran escala, aumentar la distribución comercial, modernizar las técnicas de *marketing* y mejorar la producción y el estatus general de las películas africanas. Aparte de esto, hay también otros retos. Por ejemplo, muchos cineastas necesitan orientación y apoyo en lo que respecta a la planificación empresarial y la construcción de un guión. En lo que respecta al futuro, creo que las películas africanas tienen el potencial de cambiar la percepción negativa que se tiene del continente debido, en gran parte, a las imágenes lanzadas al mundo en los últimos años a través de los medios de comunicación convencionales. Por lo tanto, existe la necesidad de producir las películas adecuadas y recompensar y reconocer el trabajo de los profesionales de este medio para que continúen con su labor.

*A diferencia de Francia, Inglaterra nunca tuvo una política activa de apoyo a sus antiguas colonias con respecto al cine, ¿cuáles cree usted que han sido las consecuencias de esta postura?*

El Gobierno francés siempre tuvo muy clara la importancia del desarrollo cultural. Por eso creó el Ministerio de Cooperación y Cultura, que fue utilizado para ofrecer apoyo y oportunidades a la industria, incluso después de la independencia. La falta de instituciones similares en las colonias británicas ha obstaculizado el crecimiento de la industria. Creo que los gobiernos africanos deben ser conscientes de la importancia del cine como herramienta de desarrollo para el continente. Los países ricos no habrían alcanzado su nivel actual de desarrollo si no hubieran apoyado al cine como elemento central de su cultura, que es algo que a nosotros nos falta.

El Gobierno debe tener más interés en la industria y ofrecer más apoyo. El cine debe ser considerado como una de las áreas críticas, ya que nuestro desarrollo como nación depende de ello. El Gobierno debe considerar al cine como una industria, ofrecer apoyo, vigilar y fomentar su desarrollo. Ghana es un país con una buena tradición narrativa y debemos sacar el máximo partido a esto para ayudar a la proyección del país... El dinero no es lo más importante, sino las ideas, la creatividad y las oportunidades.

*¿Tiene algún nuevo proyecto cinematográfico?*

Estoy trabajando en una serie denominada *The Good Old Days*, que recordará los acontecimientos y actores de los años cincuenta y sesenta.



## **Abderrahmane Sissako**

**Mauritania, 1961**

### Filmografía

*Le jeu* (El juego), 23 min., ficción, 1989.

*Octobre* (Octubre), 38 min., ficción, 1993.

*Le chameau et les bâtons flottants* (El camello y los palos flotantes), 6 min., ficción, 1995.

*Sabriya*, 26 min., ficción, 1996.

*Rostov-Luanda*, 59 min., documental, 1997.

*La vie sur terre* (La vida en la tierra), 61 min., ficción, 1998.

*Heremakono, en attendant le bonheur* (Heremakono, esperando la felicidad), 95 min., ficción, 2002.

*Scenarios from Africa: Sexually Transmitted Marks* (Historias de África: marcas de transmisión sexual), 7 min., ficción, 2004.

*Scenarios from Africa: Good Reasons* (Historias de África: buenas razones), 6 min., ficción, 2004.

*Scenarios from Africa: The First Step* (Historias de África: el primer paso), 7 min., ficción, 2004.

*Bamako* (La coeur, El patio), 112 min., ficción, 2006.

*Le rêve de Tiya* (El sueño de Tiya), 12 min., ficción, 2008.

«No existe una narración clásica del cine. El cine no es siempre un espectáculo. Voy a ver películas que son espectáculo, pero la película, el cine que intento hacer, que consigo hacer, es más bien un cine de atmósfera, de invitación al viaje y al descubrimiento»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Abderrahmane Sissako para Radio France International. *Actualité du cinéma*. Emisión: 29 de enero, 2003.

Nace en 1961 en Mauritania, pasa su infancia y adolescencia en su país natal y en Malí. Cursa estudios cinematográficos en el VGIK de Moscú entre 1983 y 1988. Reside aún en Moscú cuando en 1991 la organización del Fespaco le contacta y le invita a presentar en Uagadugú su trabajo de graduación, *Le jeu* (El juego), 1989, cuyo tema es la guerra. Situado en el desierto de Mauritania, el rodaje se llevó a cabo en Turkmenistán.

«Al final del cuarto año, había que entregar un guión. *Le jeu* iba a ser mi película de licenciatura (...) Fui hasta el final de esta película... Una película no puede ser un resultado perfecto. Es un acto imperfecto como lo somos nosotros mismos. La verdadera definición del cine es una invitación a la libertad del otro»<sup>1</sup>.

Su talento e inspiración vuelven a plasmarse en su segundo cortometraje, *Octobre* (Octubre), 1993, en el que Sissako trata el tema del exilio, de la soledad y del miedo que le puede invadir a un africano en el frío siberiano. *Le chameau et les bâtons flottants* (El camello y los palos flotantes) se añade en 1995 a su filmografía como cortometraje de 6 minutos. En *Sabriya* (1996), mediometraje de ficción de 25 minutos, Sissako habla de la pasión amorosa y de la separación a través de la historia de dos amigos aficionados al ajedrez y aislados en un lugar desértico que ven su armonía perturbada por la llegada de una mujer joven y guapa. El viaje, el exilio y la búsqueda de un amigo de juventud es también el centro de la temática de *Rostov-Luanda* (1997), un documental de 59 minutos.

En vísperas del año 2000, Sissako es solicitado por la cadena ARTE para representar a África en un proyecto de varias películas sobre el fin del milenio. Para ello realiza su primer largometraje de ficción, *La vie sur terre* (La vida en la tierra), 1998. Presentado en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes de 1998, la película consigue varios premios en la XV edición del Fespaco. Para representar el paso del tiempo hacia el nuevo milenio, Sissako se traslada a un lugar en el que el tiempo parece haberse detenido, en el que el único vestigio de que el siglo XX parece arribar a su fin llega a través de un programa de radio. En Sokolo, aldea donde nació, Sissako rueda durante cuatro semanas una narración construida de historias fragmentadas, yuxtapuestas, repetidas, sin una unidad definida, compuesta más bien de situaciones, momentos, sonidos y frases a través de los que el director, presente durante todo el metraje, descubre el lugar en el que nació:

«Yo no pensaba actuar en la película. No soy actor, pero era importante que estuviera. Cuando vas a un sitio en el que el cine apenas existe, con un equipo, cámaras –rodamos en Súper 16–, es violento, es una intrusión. Quería que la gente del pueblo que me conoce, mi familia, comprendiera que formo parte de esto. Era una manera de facilitar el rodaje, de permitir a los demás que se dejaran filmar más fácilmente porque yo mismo estaba dentro»<sup>2</sup>.

Tomando como lugar primordial de la acción el puesto de correos, lugar de encuentro de la gente que llama por teléfono para intentar conectar con sus familiares exiliados, la mayoría de las veces sin éxito, Sissako retrata personajes anónimos que en algunos casos se repiten, pero sin ninguna sensación de progresión temporal. Como dice el operador del teléfono público: «La comunicación es cuestión de suerte. A veces funciona, y a menudo no funciona».

<sup>1</sup> Olivier Barlet. «La leçon de cinéma d'Abderrahmane Sissako». *Africultures*, febrero, 2003.

<sup>2</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

Pero la voluntad de comunicación está ahí, esa voluntad de ir hacia el otro, tan presente en la sociedad africana:

«Pierre Chevalier (de la cadena ARTE) preguntó cuál sería la historia. Yo le contesté: “Un puesto de correos y un teléfono que no funciona, para decir que la intención de comunicar es más importante que la comunicación”. Existe un mundo que inventa los medios para comunicarse pero que no sabe saludar a su vecino»<sup>3</sup>.

Esta estructura innovadora y sorprendente, llena de texturas y matices en la que no hay actores sino personas que improvisan ante la cámara, pero a cuyas reacciones Sissako se anticipa obteniendo una enorme riqueza en sus gestos y acciones, muestra un deseo imperioso del director por ir al encuentro del otro, por retratarlo en su devenir tranquilo y doloroso en el pueblo de Sokolo. Tranquilidad que se fotografía con un ritmo lento y una cámara estática, y dolor violento que se apoya y refuerza a través de los comentarios en *off* del director, que recurre a textos del poeta Aimé Césaire:

«¡Costara lo que costara, había que evitar ofrecer la magnífica imagen de un pueblo tranquilo! ¡Sokolo es el dolor! Es también el rechazo de aquellos que lo han abandonado. ¡Y Sokolo es sensible a la indiferencia de los otros! Esta muerte que renquea, como dice Césaire. Había que construir una armonía entre los dos términos»<sup>4</sup>.

La consagración ya asegurada de Sissako con sus películas anteriores se ve consolidada con su segundo largometraje, *Heremakono, en attendant le bonheur* (Heremakono, esperando la felicidad), 2003, *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 2003 y Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes de 2002. En esta película, en la que trata de nuevo el tema del exilio, entra en escena Abdallah, un chico joven que se encuentra con su madre en Nouadhibou, una pequeña ciudad de la costa mauritana, a la espera de su partida hacia Europa. Sissako vuelve a dejar en un segundo plano la lógica narrativa para primar la emoción. Emoción en la soledad y la frustración, en la incertidumbre y el aprendizaje, en la ausencia, la espera, el desarraigo y la nostalgia, en la inmensidad del desierto y la fuerza del mar; emoción y sinceridad que desprenden cada uno de los personajes a través de los cuales Sissako plantea el tema de la felicidad y el exilio. ¿Se consigue la felicidad atravesando el mar o el desierto en busca de la soñada Europa? ¿O consiste la felicidad en escuchar la radio mirando al mar infinito, como hace Makan la mayor parte del día? ¿O en una lección de canto en compañía de una *griotte*? ¿O pudiendo llevar la luz a las casas, tarea a la que se encomiendan el electricista Maata y su aprendiz, el pequeño Khatra?

«Para mí es mostrar, por mi desarraigo también, que irse, marcharse, no es tan fácil como uno se imagina del otro lado, aquí en Europa. Quería mostrar que los que parten sufren un desgarramiento. Me gustaría que se viera en la emigración ese desgarramiento de un lugar, de una tierra. La emigración no es necesariamente un premio»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Olivier Barlet. Clase magistral de Abderrahmane Sissako. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2003. *Africultures*, febrero, 2003.

<sup>4</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Abderrahmane Sissako. Festival de Cannes, mayo, 1998. «À propos de La vie sur terre». *Africultures*, septiembre, 1998.

<sup>5</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Abderrahmane Sissako para Radio France International. *Actualité du cinéma*. Emisión: 29 de enero, 2003.

Desgarramiento por la partida y por el exilio interior que viven varios de los personajes de esta extraordinaria película, personajes que transmiten enseñanzas y van al encuentro del otro y que Sissako filma con una profunda poesía y grandes sutilezas narrativas. Sissako se ha convertido en un director a la cabeza de una nueva generación de cineastas con una mirada abierta y sensible, sensual y sugerente, cuya ambición es dar a conocer las riquezas culturales de un continente, con una personal mirada de autor forjada en una incesante búsqueda del enriquecimiento de la escritura cinematográfica africana.

Su siguiente película, *Bamako* (La coeur, El patio), 2006, que obtuvo el Gran Premio del Público en el Festival de Cannes de ese mismo año, muestra un proceso en el que se juzga a dos grandes instituciones financieras: el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, acusadas de llevar a cabo las políticas que han sumido a África en el subdesarrollo permanente. Instituciones que nacieron con vocación de servir a la humanidad y que por el contrario ahogan a los países pobres en deudas que jamás podrán pagar. Lo peculiar y original de la última película de Sissako es que el juicio público, que cuenta con testigos, fiscales, jueces y abogados de ambas partes, se lleva a cabo en el patio de una casa habitada por un gran número de familias cuya vida cotidiana, tristemente abocada a la indiferencia, no se paraliza por este suceso particular.

La inverosimilitud profunda de esta situación de partida es transformada por su director en magia cinematográfica y exorcismo político, haciendo de todo lo que sucede en *Bamako* algo extraordinariamente próximo, real y necesario. Porque aunque el proceso se sitúa como parte central de la película, no debe considerarse como lo esencial, ya que igual de importante es la vida que pasa, que continúa en ese patio en todas sus formas y vertientes: los hombres que toman té, las mujeres en sus diferentes ocupaciones, las tintorerías que trabajan las telas estampando sus colores, y la ruptura de una pareja cuya situación Sissako ilustra como efecto de los daños que la política deja en la sociedad. Una casa que, además de simbolizar las huellas del crimen, representa África y su espíritu: generosa y digna en su pobreza.

«Decidí situarme en un patio que es una sociedad en miniatura. La vida en todos los sentidos, sea positiva o negativa. Es importante abandonar el marco clásico. Lo que es importante es decir que es posible cambiar las cosas, y nos toca a nosotros hacerlo (...) Partir de hoy para construir un mañana es mi preocupación. Algunos quieren dirigir el mundo de una manera autoritaria, unilateral, y no es justo. No es normal que este continente, que no es pobre en absoluto, esté en este estado y que no esté asociado a la distribución de riquezas»<sup>6</sup>.

En *Bamako*, la denuncia de la «condena» a África por parte de Occidente es implacable, pero lo que aporta plena legitimidad a esa denuncia es la admirable sobriedad de la puesta en escena, con un manejo extremadamente eficaz de los discursos, que evita todo peligro de panfletismo para acceder al lado más humano de las situaciones, a una profundidad universal de lo vivido en la pantalla. Filmada en vídeo a través de planos fijos o planos secuencia, muestra a veces un micro o una cámara en el plano para acentuar el realismo. Sissako, a través de su capacidad para la poesía, la emoción, la esperanza y el humor más vitales, nos entrega una vez más una sucesión de imágenes cargadas de belleza y trascendencia.

<sup>6</sup> Godéfroy Macaire Chabi. Entrevista con Abderrahmane Sissako. *Boletín Africiné* n°8, Festival Fespaco, Uagadugú, 3 de marzo, 2007.

### Singularidades de su cine

Sissako es un cineasta absolutamente contemporáneo, que no trabaja una representación clásica, orgánica del cine, sino una auténtica autonomía del plano y del fluir temporal, elaborando una urdimbre de espacios desconectados y de fragmentos autosuficientes que logran ensamblarse a base de una prodigiosa elaboración poética. Un cine basado en la incertidumbre y el azar, características que nos hacen sentir que todo puede modificarse en las acciones y los escenarios, pues los vínculos entre los personajes se encuentran en continua transformación. Personajes cuyas identidades atraviesan estados complejos, a los que es necesario dedicarles tiempo para descubrirlos, ya que no es la narración la que nos transmite su posicionamiento, sino las sensaciones físicas a través de las experiencias visuales y auditivas que el director va desplegando en cada imagen. Sissako lleva a cabo un cine de espera e inmovilidad, de austeridad implacable, pero sin hacer de la lentitud un estilo.

«Mi preocupación es conseguir ser armonioso: ¡debo ayudar a que los espectadores se queden en la sala! Pero al contrario que el eficaz cine americano, ayudamos al espectador a entrar en un marco, a ver el rostro de una persona sin forzosamente hacer de él un primer plano. Este tipo de encuadre no crea la duración, pero cuanto más amplio sea el marco, más multiplica el tiempo. Intento abandonar rápidamente la escena para ir a algo que no tiene que ver con lo que pasa: esa forma elíptica de dejarlo e ir a otra parte volviendo después, es una manera de pedirle al espectador que esté disponible: hay una puerta, pero también hay otra y habrá que volver ella. El montaje es para mí fundamental, para intentar encontrar una forma de precisión, de armonía, que no haga de la lentitud un estilo»<sup>7</sup>.

Su tendencia a una fijeza radical del plano, a recrearse en la pura presencia de las cosas, que sólo se altera por mínimos *travellings* y sutiles movimientos de cámara nunca enfáticos, tiene una clara función estructural. No hay nada explícito en su cine, todo es elíptico. Un cine de un extraordinario rigor formal que no cede a ningún énfasis dramático, en el que apenas se conceden acentuaciones estéticas, excepto la utilización estilizada y puntual del ralenti o cierta tendencia a subrayar musicalmente algunos momentos. El cine de Sissako es el de la apertura, la suspensión, la inquietud y el caos, la duda y la complejidad, un cine que se erige en máximo exponente de la evolución de la cinematografía de África subsahariana. Sissako se posiciona en el centro mismo de la creación artística a través de un estilo personal que desarrolla en cada imagen a medida que el rodaje avanza:

«Una película no está ganada cuando existe el guión. Hay que olvidarlo para ir al rodaje. Y hay que olvidar el rodaje para ir al montaje. El guión nunca es definitivo. Es una sinopsis desarrollada con la cual trabajo durante el rodaje... Hay que aceptar el cine como algo mágico»<sup>8</sup>.

Un cine mágico en el que fascina el uso que hace de los elementos naturales (el viento, el agua, las declinaciones de la luz), de las repeticiones constantes y las pequeñas variaciones, casi imperceptibles, de ciertos ambientes; del rigor de los encuadres, de la delicadísima poética de los objetos y de las síntesis visuales de las situaciones. Un cine que gravita entre la duda y el riesgo, y que se dirige siempre hacia el encuentro, porque una de las grandes

<sup>7</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Abderrahmane Sissako, Cannes, mayo, 2002. «À propos de Heremakono». *Africultures*, mayo, 2003.

<sup>8</sup> Olivier Barlet. Clase magistral de Abderrahmane Sissako. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2003. *Africultures*, febrero, 2003.

Escena de la película *La vie sur terre*, 1998,  
del director Abderrahmane Sissako



fuerzas del continente africano reside en la capacidad de compartir, tal vez ligada al fuerte posicionamiento del individuo como parte de la comunidad y de la vida colectiva. Y el mismo acto cinematográfico, que consiste en acudir al encuentro de una película que el director nos brinda, Sissako lo concibe como el eje de su capacidad para crear:

«Cuando nos dedicamos a este oficio tenemos profundas ganas de decir las cosas, y creo que la mejor manera de hacerlo es hablando de uno mismo. Es la mejor manera de acercarse al otro. Existen similitudes, pero cada película es un aprendizaje, una lección de vida. Cuando me acerco a aquellos que quiero filmar, tengo en mí una confusión que se aclara poco a poco: lo que me falta lo encuentro en el otro y lo cojo. Me reconozco también en él y me acepto más. Eso es lo que me parece fundamental en la mirada»<sup>9</sup>.

Su cine queda excluido de cualquier cliché o norma, porque cualquier pequeño detalle puede albergar un enorme valor, sólo hay que acercarse a mirarlo. Esto es lo que hace que la narración y la dramaturgia se construyan partiendo de la idea de que lo que es importante el director no lo conoce a priori, sino que lo va descubriendo a medida que se desarrolla el rodaje. Para Sissako el cine es una terapia, una respuesta a la permanente búsqueda de sí mismo: «Necesitamos hacer películas para comprender por qué las hacemos». Un cine muy intimista ligado a la escucha y el silencio, que tiene mucho que ver con la vida y el carácter de su autor, su necesidad de escuchar al otro y escuchar el silencio:

«A mi modo de ver, el cine cobra sentido cuando consigues crear en el otro un calor, como una especie de autocombustión que le lleva a reflexionar para ir hacia otra cosa. En mi opinión eso sólo es posible deteniéndose en las cosas que no parecen fundamentales, en las pequeñas cosas de la vida. Es grandioso cuando llegamos a momentos de silencio, cuando pensamos que todo está dicho»<sup>10</sup>.

### Entrevista<sup>11</sup>

*Quisiera comenzar hablando de La vie sur terre. Tiene mucho en común con Rostov-Luanda. Ambos tienen como protagonista el viaje. ¿Es una coincidencia o una insistencia?*

Es muy importante el paralelismo entre *Rostov-Luanda* y *La vie sur terre*. Hice primero *Rostov-Luanda*, que fue mi primer largo documental. Es una película muy importante para mí, quizá mi favorita porque me permitió darme más libertad y entender que el lenguaje cinematográfico para mí es algo que puede nacer mientras se rueda. El cine también es eso, no es siempre inventar, escribir mucho... Sí es importante escribir; un guión es importante, pero a mí me gusta crear un dispositivo y que el dispositivo lleve a contar la película, una película que yo mismo descubro mientras la hago.

El tema de ambas es quizá el exilio. En *Rostov-Luanda* alguien va en busca de un amigo en un país que desconoce y que descubre. Descubre esa África que es un continente múltiple. *La vie sur terre* es diferente porque vuelvo al pueblo de mi padre, pero cuando no vives en tu casa, cuando vives en el extranjero, ya no eres la misma persona, sobre todo cuando te has

<sup>9</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Abderrahmane Sissako. Festival de Cannes, mayo, 1998. «À propos de La vie sur terre». *Africultures*, septiembre, 1998.

<sup>10</sup> Osange Silou. Entrevista con Abderrahmane Sissako. *Cinéma africains, une oasis dans le désert? Cinémaction* n° 106, primer trimestre, 2003, p. 90.

<sup>11</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

ido hace mucho tiempo. Así que para mí también *La vie sur terre* es la vuelta a mi país, con las preguntas que me planteo, que aún sigo planteándome.

*¿La cámara estática y el ritmo pausado son fundamentales para captar el pulso de la vida en este pueblo?*

El corazón de la película es el puesto de correos, donde la gente del pueblo va a menudo para llamar por teléfono. Por supuesto, teníamos un dispositivo con el que estábamos presentes en correos. Preguntábamos cada vez a la gente si aceptaba ser filmada, informando de que había una cámara en el interior. Todo lo que se decía entraba en el documental, en la improvisación, porque podía durar mucho. Era una película que se hacía a medida que se rodaba.

*Introduce textos de Aimé Césaire en la película. ¿Con qué propósito?*

*La vie sur terre* es una película política también; es una película que habla del continente en su sufrimiento, que habla de su historia, que habla de dificultades. Ese discurso cinematográfico ya ha existido antes de otro modo a través de la literatura, de la poesía de Aimé Césaire. Quería casi una garantía para mí y Aimé Césaire es una garantía. Quería apoyarme en él para que pasaran cosas. Es un poeta, un escritor que me ha alimentado cuando era joven. Me he nutrido de la literatura negroafricana cuando era joven, así que quería llevar conmigo esta fuerza poética para acompañar la película.

*En Heremakono, en attendant le bonheur, habla de esos jóvenes que esperan para salir hacia Europa, cuestionando que vaya a ser la solución a sus problemas.*

La película se llama *En attendant le bonheur*, pero está claro que la felicidad no está forzosamente al otro lado del océano. La felicidad es algo muy complejo. Quería hablar también de esa África, de esos jóvenes que se marchan a la búsqueda de un futuro mejor arriesgando sus vidas. Hoy es casi imposible para un africano marcharse si no es rico o no dispone de un gran título. El viaje está prácticamente prohibido para una generación porque Europa se cierra. Europa tiene esa fuerza, esa capacidad financiera para construir muros, barreras, para que los jóvenes no entren. No se puede. He reflexionado mucho sobre ello y rara vez se reúne una Europa cultural. Los ministros de cultura europeos nunca se reúnen para ayudar a la cultura africana, pero la policía sí se reúne para hablar del tema de las fronteras. El problema es muy serio, muy profundo y abordo esto en *En attendant le bonheur*.

*En todas sus películas hay una marcada relación entre África y Europa. ¿Son los dos mundos entre los que gravita su identidad?*

Hablando de mi continente, de mi país, hablo a la fuerza de Europa, porque el puente para unir a la gente nunca se ha hecho. Hay un puente, pero en un único sentido y eso es paradójico. Un joven español o francés puede coger un avión y llegar a Uagadugú o a Bamako fácilmente. Un joven burkinés no puede hacer eso, así que el puente no existe. Para mí es importante hablar de eso, llamar la atención sobre ello. Sé que mi película no va a cambiar nada, pero es importante mostrar una conciencia que existe. Es el papel del artista también, contar su mundo, contar su país.

*En sus películas, la contemplación, la espera, los silencios, son muy importantes. ¿Con qué objetivo utiliza estos recursos?*

Una película es un lenguaje, el cine es una lengua. Por eso, el cine es diverso. Hay varios cines, varios géneros, varias maneras de contar las cosas. Hay gente que cuenta con muchas

más palabras, con un ritmo diferente. Como de hecho ocurre en la vida, hay gente que habla más rápido, otros lo hacen más despacio. El cine sirve para comunicar, es un lenguaje, y yo tengo uno que simplemente es diferente. Por eso utilizo silencios, o no, según el momento.

*En esta película, la grandeza del mar y del desierto contrastan con la reclusión que vive el protagonista. ¿Es intencionado?*

Creo que cuando dirigimos nuestra mirada sobre algo, ese algo empieza a hablarte. Descubrir. Eso es lo más importante.

*Y en cuanto al personaje que instala luces en la calle, me pregunto si es una metáfora de la luz que el personaje busca, o la luz que se busca en el extranjero.*

El espectador o el crítico siempre interpreta la película de manera más precisa. Por supuesto que en la luz hay un símbolo metafórico porque un hombre que lleva la electricidad a casa de la gente, no siendo él mismo muy rico, está repartiendo algo. Quiere compartir. Para mí es importante la idea de llevar la luz a casa del otro.

*En Bamako aborda una historia muy entroncada con la mundialización y la globalización. ¿Tenía este tema en mente cuando realizó la película?*

Sí, claro. Es una película política, mucho más política que las demás en el sentido de que es frontal, las cosas se dicen. Yo quería eso. De alguna manera yo quería gritar, porque lo que pasa en este continente no es normal. Quería plantear la cuestión de la responsabilidad. No se puede decir que todas las desgracias de África provienen del norte, de Europa. No se pueden decir las cosas de esta manera pero sí hay una parte muy importante de responsabilidad. Para mí es importante mostrar mucho más la existencia de una conciencia, de una conciencia africana. Muchas veces tenemos la impresión de que es sólo una masa, pero la gente sabe lo que ocurre aunque no tenga la posibilidad de cambiar las cosas. Para mí era muy importante filmar esta dignidad humana de hombres y mujeres que tienen la capacidad de estar de pie y de decir, sin odio, pero decir con una sola voz, con fuerza, las cosas que sienten cotidianamente. En ese sentido yo sólo cojo lo que existe, no invento, quizá creo un dispositivo. Soy consciente, como muchos africanos, de que es imposible sentar en el banquillo a las grandes instituciones. Pero el arte puede inventar lo que es imposible.

*La particularidad de este juicio es que se desarrolla en el patio de una casa. ¿Cuál era su intención sacando de contexto esta situación?*

Para mí era importante. No hubiera hecho el juicio en una sala de un tribunal. Quería que la vida estuviera allí. Porque en todo lo que hacemos se habla del hombre, del ser humano. Era importante que la vida atravesara todo el tiempo este juicio. En los discursos se habla en el nombre del pueblo, pero el pueblo no se ve en los discursos. Sin embargo, en una película es posible mostrar al pueblo que está ahí, que escucha, que trabaja al mismo tiempo, que tiene esperanza o ya no la tiene. Existen los dos, los que creen y los que no creen. Para mostrar mejor eso había que circunscribir la película en un patio.

*En oposición a sus películas anteriores, en Bamako la palabra ocupa un lugar muy destacado. Imagino que la historia lo necesitaba.*

Esta vez quería ser frontal, directo. Al mismo tiempo, a veces cortaba esa palabra e imponía el silencio, para que luego se volviera a escuchar con mayor nitidez.



## **Anne-Laure Folly**

**Togo, 1954**

### Filmografía

*Le gardien des forces* (El guardián de las fuerzas), 52 min., documental, 1992.

*Femmes du Niger. Entre intégrisme et démocratie* (Mujeres de Níger. Entre integrismo y democracia), 26 min., documental, 1993.

*L'or du Liptako* (El oro del Liptako), 12 min., documental, 1993.

*Les amazones se sont reconverties* (Las amazonas se han reconvertido), 12 min., documental, 1993.

*Femmes aux yeux ouverts* (Mujeres de ojos abiertos), 52 min., documental, 1995.

*Entre l'arbre et la pirogue* (Entre el árbol y la piragua), 52 min., documental, 1995.

*Les oubliées* (Las olvidadas), 52 min., documental, 1996.

*Femmes d'Angola. Rêver la paix* (Mujeres de Angola. Soñar la paz), 26 min., documental, 1996.

*Projet Sambizanga* (Proyecto Sambizanga), 12 min., documental, 1996.

*Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie* (Sarah Maldoror o la nostalgia de la utopía), 26 min., documental, 1998.

*Deposez les armes* (Abandonad las armas), 26 min., documental, 1999.

*L'une l'est, l'autre pas* (Una es, la otra no), 26 min., documental, 2000.

«Yo he hecho muchísimos documentales sobre mujeres y lo que me interesa no es tanto hablar de ellas sino mostrar que tienen una visión del mundo. Siempre pensamos que su situación en África no es precisamente envidiable, y tal vez sea cierto, pero en cualquier caso son totalmente conscientes de lo que viven y de aquello por lo que se les hace pasar. Quería poner de relieve que la mujer, la mitad de la humanidad, o más bien la mayoría, de hecho, tiene una visión del mundo que podría no ser la que se ha dado a lo largo de la historia»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Bernard Schefferd / Aimé Guillard. Entrevista con Sarah Maldoror, Safi Faye, Martine Illboudo Condé, Anne-Laure Folly y Hanny Tchelley para Radio France International. *Le cinéma des femmes*. Emisión: 3 de junio, 1997.

Nace en Togo el 31 de marzo de 1954. Vive durante su juventud en diversos países africanos como Gabón, Chad, Camerún y Benin. En 1975 comienza sus estudios de derecho en la Universidad de la Sorbona de París, donde se gradúa en Derecho Internacional en 1981. Ese mismo año comienza a trabajar en las Naciones Unidas, organismo en el que continúa a día de hoy desempeñando su labor en calidad de especialista en los programas sobre África. Gran aficionada a la escritura, ha firmado numerosos artículos sobre las sociedades africanas. Paralelamente a esta actividad profesional comienza a desarrollar su pasión como cineasta.

Su llegada al medio cinematográfico se produce en 1992 con *Le gardien des forces* (El guardián de las fuerzas), un documental que surgió durante su regreso a Francia tras la muerte de su abuela. La película trata sobre el vudú y el tratamiento que se le da a la muerte en Togo, abordando los temas más tradicionales que nutren a la liturgia africana de la muerte.

«Si leemos la Biblia, se dice que al principio estaba la palabra, y en todas las religiones el poder de la palabra es importante. En África hay gente que conoce el poder que tienen algunas palabras porque emiten una vibración y están en contacto con entes vivos a los que nunca se invoca porque son demasiado violentos (...) Creo que subestimamos mucho a la cultura y las religiones africanas (...) Creo que todo sistema es perversión y que toda religión tiene integrismo, el valor de algo depende del uso que se le dé. A menudo hemos visto aberraciones, pero esa no es la esencia de una religión, y menos de una africana, pues todo se basa en el respeto a la vida. Si África quiere el desarrollo, es posible conservar parte de su tradición y, al margen del mundo profano en el que vivimos a diario, mantener sus valores sagrados»<sup>1</sup>.

En 1993 Folly se traslada a Níger para realizar *Femmes du Niger. Entre intégrisme et démocratie* (Mujeres de Níger. Entre integrismo y democracia). Retrato de diversas figuras femeninas en un país de tradición islámica en el que, a pesar de los pasos que se están dando hacia la democracia, se sigue excluyendo a las mujeres del orden social, convirtiéndolas en víctimas de abusos y de malos tratos en el caso de que intenten emanciparse y reunirse en asociaciones con el fin de reivindicar sus derechos. En esta breve cinta, la directora togolesa describe la resistencia de esas mujeres, su decisión de organizarse y de luchar en el seno de una sociedad que, como subraya el título, está dividida entre la persistencia del integrismo y el impulso hacia usos democráticos.

*Femmes aux yeux ouverts* (Mujeres de ojos abiertos), realizada un año después en Burkina Faso, es una prolongación de su anterior trabajo. Folly continúa su personal indagación sobre la condición femenina dándoles voz a cuatro mujeres de cuatro países africanos que hablan con valentía sobre temas como la ablación, el matrimonio forzado, la procreación, el sida o la democracia.

Sin embargo es *Les oubliées* (Las olvidadas), 1996, el film más conmovedor de la cineasta. Rodado en Angola, un país devastado por las invasiones y las guerras, al cual se acerca Folly no con la intención de comprender el conflicto, sino para reunirse con sus víctimas, y en concreto con las mujeres.

<sup>1</sup> Sylvie Koffi / Annie-Paule Thorel. Entrevista con Anne-Laure Folly para Radio France International. *Femmes à la une*. Emisión: 3 de noviembre, 1992.



Escena de la película *Les oubliés*, 1996,  
de la directora Anne-Laure Folly

«He tratado una guerra de 30 años en Angola a través de la mirada de la población civil y únicamente de mujeres, lo cual no es una elección muy común... Esta mirada desestabiliza la idea que a menudo se tiene de la historia, de la guerra y de su lógica. Desde el punto de vista de las víctimas, ¡esas lógicas son perfectamente anacrónicas!»<sup>2</sup>.

Con *Les oubliées*, Folly elabora una obra que se aleja de todas las convenciones, centrándose no sólo en las protagonistas de una de las guerras más sangrientas de la historia contemporánea, sino también en la ciudad de Luanda, sus calles, sus edificios destruidos por las bombas que sobreviven como despojos aún habitados, y en los rostros de los niños. *Les oubliées* no pretende ser un reportaje sobre un lugar asolado, sino que intenta captar la realidad en las calles y las viviendas de la capital, dando a las personas y a los sonidos de esta ciudad el tiempo necesario para «manifestarse».

Es asimismo interesante la complicidad que se instaura entre la directora y algunas mujeres de la película, puesto que las últimas imágenes del film fueron rodadas directamente por ellas. Esta actitud implica, por parte de Folly, la necesidad de no situarse jamás por encima de los acontecimientos como observadora privilegiada, más bien al contrario: la exigencia de reflejar a las personas y los lugares desde una perspectiva horizontal, desde dentro. De este modo se introduce igualmente en espacios teatrales, sobre el escenario donde un grupo de mujeres ensaya *Las troyanas*, mujeres con cuya imagen el film se detiene, aunque no finaliza, pues continúa junto a ellas, en su militancia, de parte de las olvidadas.

«Yo hice una película sobre la guerra de Angola en la que sólo salían mujeres simplemente porque quería mostrar que las mujeres tienen su propio punto de vista sobre la guerra, la paz y la acuciante necesidad de mantener esta última. Este no es el discurso que oímos a diario en las noticias, que sólo hablan de cifras de muertos, victorias, fechas, etc. Cuando son las mujeres quienes cuentan 30 años de guerra, cuentan algo distinto que nunca hemos oído y que espero que se oiga cada vez más»<sup>3</sup>.

Por otra parte, *Les oubliées* constituye un trabajo que abre las puertas de la filmografía de Anne-Laure Folly a una relación con Angola y con la personalidad y la obra de Sarah Maldoror, una de las figuras imprescindibles del cine africano, directora que aún hoy ejerce como poeta guerrillera. La película contiene declaraciones de la realizadora, extraídas de su obra cumbre *Sambizanga*, y su hija Ruth Neto se encuentra entre las mujeres combatientes presentes en la misma. Anne-Laure Folly realiza tras *Les oubliées* una película dedicada a Sarah Maldoror, un intenso retrato de su vida y su obra en *Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie* (Sarah Maldoror o la nostalgia de la utopía), 1998, elaborado a partir de material de archivo y diversos testimonios.

«Sarah Maldoror es un ejemplo del compromiso político de las mujeres africanas y su activa participación en el combate por la descolonización. Es igualmente una de las fundadoras del cine militante en el continente»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Anne-Laure Folly, París, octubre, 1997. «Quel est le regard d'une femme cinéaste?» *Agricultures*, noviembre, 1997.

<sup>3</sup> Bernard Schefferd / Aimé Guillard. Entrevista con Sarah Maldoror, Safi Faye, Martine Ilboudo Condé, Anne Laure-Folly y Hanny Tchelley para Radio France International. *Le cinéma des femmes*. Emisión: 3 de junio, 1997.

<sup>4</sup> Entrevista con la autora, marzo, 2010.

### Singularidades de su cine

Anne-Laure Folly es una autora que en forma de documental y en formato medio-breve ha explorado argumentos de actualidad, situando a menudo en un plano central el papel de la mujer en la sociedad y en el devenir histórico de diversas realidades africanas, de Níger a Burkina Faso o Angola. Su trabajo se centra en retratar desde un punto de vista sociopolítico las dificultades a las que se enfrentan las mujeres del continente africano, con una mirada amplia y progresista, alejada de los estereotipos victimistas desde los que normalmente se las representa.

Las películas de Anne-Laure Folly, realizadas mayoritariamente durante los años noventa, se han convertido en puntos de referencia para un cine volcado en la sociedad civil, político y militante, al ser un cine que se empeña en situar en primer plano una visión de África y de la condición femenina que provoque la implicación y suscite el debate. Pero por encima de la condición de las mujeres, Anne-Laure Folly es una cineasta africana, y es la problemática de todo un continente la que su cine trata de explorar.

«Creo que una sociedad toma conciencia de sí misma al reflejarse en un espejo. La película, la imagen permite a una sociedad comprenderse mejor. Wim Wenders, que es un gran cineasta alemán, decía: "Mostrad a Europa películas europeas, y se hará a sí misma". El problema con África es que nunca recibe su propia imagen, sino que la mayoría de las películas que se ven allí son extranjeras, películas de kung-fu, películas occidentales, y el africano en su cultura no se reconoce en la imagen cuando le enseñan a Jeanne Moreau o a Roger Moore»<sup>5</sup>.

La mujer africana, la relación entre el desarrollo y la cultura así como la expresión artística, han sido los grandes focos sobre los que esta directora ha centrado su interés cinematográfico, a través de impactantes documentales de carácter sociopolítico, realizados en la mayoría de los casos bajo condiciones extremas. Siempre en primera línea, con mayores posibilidades en años recientes gracias a la difusión de la tecnología digital, recurriendo al documental de creación para lanzarse a analizar comportamientos y conflictos en las sociedades africanas, Anne-Laure Folly se sitúa como una de las directoras más interesantes del continente.

---

<sup>5</sup> Sylvie Koffi / Annie-Paule Thorel. Entrevista con Anne Laure Folly para Radio France International. *Femmes à la une*. Emisión: 3 de noviembre, 1992.



## **Newton Aduaka**

**Nigeria, 1966**

### Filmografía

*Voices Behind the Wall* (Voces tras la pared), 8 min., ficción, 1990.

*Carnival of Silence* (Carnaval de silencio), 11 min., ficción, 1994.

*On the Edge* (Al límite), 28 min., ficción, 1997.

*Rage*, 120 min., ficción, 1999.

*Funeral*, 12 min., ficción, 2002.

*Aïcha*, 10 min., ficción, 2004.

*Scenarios from Africa: Safe Journey* (Historias de África: un viaje seguro), 8 min., ficción, 2004.

*Scenarios from Africa: The Expert* (Historias de África: el experto), 5 min., ficción, 2004.

*Paris, la metisse: sale nègre* (París, la mestiza: sucio negro), 5 min., ficción, 2005.

*Ezra*, 103 min., ficción, 2006.

«A las personas siempre les gusta ver un reflejo de sí mismas, incluso si ven cosas malas, porque les hace reflexionar sobre cómo son y qué es lo que tienen que cambiar. Para mí, eso es lo que debería ser el cine: un lugar en el que podamos reflexionar con una perspectiva objetiva y crecer»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entrevista con la autora, Madrid, mayo, 2009.

Nace en Biafra, al sudeste de Nigeria, en 1966. Su infancia estuvo marcada por la guerra en este país, el primer conflicto bélico postcolonial africano. En 1970 se desplaza con su familia a Lagos, la capital de Nigeria.

«Nací en un periodo muy turbulento. En 1966 estalló la revolución en Nigeria, lo que desembocó en la guerra. Los primeros cuatro años de mi vida fueron eso, guerra. En 1970 los biafreños ya habían perdido demasiado, habían muerto un millón de ellos, era un genocidio. Mi familia y yo nos mudamos a Lagos y comenzamos una nueva vida. Para un niño era muy difícil vivir en ese ambiente. El miedo, la ansiedad y la inseguridad formaban parte de mi vida cotidiana»<sup>1</sup>.

En Lagos acude por primera vez al cine, en 1974, para ver una película de Bollywood, y posteriormente *King Kong* y *Star Wars* le abren la puerta para empaparse de los grandes éxitos de Hollywood que pasaban por las pantallas de los cines de esta ciudad. En 1985 Aduaka deja su país para instalarse en Londres, con la idea de dedicarse a la música, actividad que descubrió a la edad de 13 años tocando en una banda. Fue en esta ciudad, acompañando a un amigo a una entrevista para ingresar en una escuela de cine, cuando Aduaka se plantea la posibilidad de dedicarse al séptimo arte. Tras estudiar cursos de vídeo y postproducción, se diploma en la London International Film School en 1990.

Posteriormente comienza a trabajar como ingeniero de sonido para diversas producciones, lo que le vale el Premio al Mejor Sonido de largometraje en el Fespaco de 1993 por la película *Quartier Mozart*, de Jean-Pierre Bekolo. Al mismo tiempo comienza a escribir, siendo autor de diversos guiones encargados por la cadena de televisión BBC y la Carlton Television, así como de numerosas crónicas publicadas en la revista literaria *Wafari*, de la Universidad de Londres. Su primer trabajo cinematográfico es el cortometraje *Voices Behind the Wall* (Voces tras la pared), 1990, y cuatro años después realiza *Carnival of Silence* (Carnaval de silencio), 1994. En 1997 produce y dirige *On the Edge* (Al límite), en el que denuncia la hipocresía de los horrores que se cometen en nombre del amor y la religión, a través de la historia dramática de una joven toxicómana y su compañero, que realiza todos los esfuerzos para ayudarla. El cortometraje atrajo la atención del público y la crítica, recibiendo el Premio al Mejor Cortometraje en el Fespaco de 1999 y en el Festival de Cine Africano de Milán ese mismo año.

Su primera película de largometraje, *Rage*, (1999), es una exploración íntima y realista sobre la búsqueda de la identidad y los miedos que nos paralizan. Situada en los barrios de Londres, a través de la historia de tres adolescentes –Rage, G y T– que quieren editar un álbum de hip hop, Aduaka nos muestra la fragilidad y vulnerabilidad de los jóvenes que tienen que enfrentarse a las leyes del mercado y al colonialismo cultural. Los tres protagonistas: uno negro, uno mestizo y otro blanco, son la expresión de una sociedad multicultural en la que los jóvenes se desdoblan entre la intimidad de su vida privada y las máscaras que portan en sus relaciones con el mundo exterior. La película obtuvo el Premio Oumarou Ganda en el Fespaco de 2001, el de Mejor Director y Mejor Ópera Prima en el Festival Panafricano de Los Ángeles, y el Premio de la Juventud en el Festival Vues d’Afrique de Montreal ese mismo año.

En 2002 Aduaka se instala en París, donde crea la productora Granit Films con los cineastas Alain Gomis, Valérie Osouf y la actriz Delphine Zingg. Dos años más tarde realiza *Aïcha*, cortometraje en blanco y negro de género fantástico que narra un inquietante encuentro noctur-

<sup>1</sup> Jean Pierre Garcia. Clase magistral de Newton Aduaka. Festival de Cannes, mayo, 2007. *Africultures*, mayo, 2007.

no en una ciudad africana entre un hombre y una mujer. En 2006 lleva a cabo el cortometraje *Sale nègre* (Sucio negro), que forma parte del proyecto colectivo *Paris, la métisse* (París, la mestiza), en el que 15 directores de cine realizan un cortometraje en plano secuencia de cinco minutos sobre la vida en la ciudad de París. Aduaka retrata un encuentro de madrugada entre un joven gay negro y una vieja vagabunda africana.

En 2006 realiza el largometraje *Ezra*, ganador del *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 2007. La película cuenta la historia de Ezra, un niño que es reclutado de forma forzosa y obligado a convertirse en soldado en la Guerra de Sierra Leona. Separado de su familia y adiestrado para cometer los crímenes más brutales, en muchas ocasiones bajo el efecto de las drogas y el alcohol, la vida de Ezra queda disminuida a sembrar el terror junto a sus compañeros del ejército rebelde. Aduaka toma como referencia la historia reciente de Sierra Leona, marcada por una guerra civil que comenzó en 1991 y que sometió a este país a una década de terror, para reflexionar sobre la memoria perdida y los vacíos y tormentos que la contienda dejó en los niños que fueron usados como soldados. En *Ezra*, el relato se construye en un ir y venir entre el presente que se sitúa en el Tribunal de Reconciliación (institución que trata de reparar y esclarecer los horrores cometidos durante los ataques), y el pasado inaccesible de la guerra, al que nos lleva a través de *flashbaks* en los que utiliza la cámara al hombro para mostrar con gran naturalismo los ataques a los poblados, que generalmente se llevan a cabo durante la noche. Sin embargo, la violencia desnudada y filmada desde las tripas en ningún momento se convierte en espectáculo, ya que lo fundamental reposa en el aspecto psicológico del personaje. Aduaka nos cuenta una historia dentro de otra, y la transición entre ambas se realiza con cohesión y coherencia gracias a las técnicas utilizadas en el montaje, que rompe totalmente la linealidad en la narración y se va construyendo en la interacción entre los personajes. De esta manera pone en evidencia no sólo los mecanismos que provocan la transformación de las personas, sino también la necesidad de reconstrucción del recuerdo y la posibilidad de expresarlo como transición necesaria para la recuperación del ser y el advenimiento del perdón.

También asistimos en esta película a una denuncia de la corrupción a través del tráfico de diamantes, cuyas ganancias van a parar a los bolsillos de los dirigentes rebeldes, y a un reflejo del poder de los gobiernos occidentales sobre África, los cuales se enriquecen de la manufactura y venta de armas a cambio de piedras preciosas por precios irrisorios.

«Como a Ezra, a todos nos han engañado. Sí, Ezra se asemeja a toda una generación de niños que, como él, tomaron conciencia de que mientras morían de hambre o en la guerra, un puñado de ávidas personas se aprovechan: lo que es irónico es que son las mismas personas las que, a través de sus instituciones, vienen a juzgarlos. Las guerras en el mundo pueden evitarse, pero sólo si todas las vidas tienen el mismo valor»<sup>2</sup>.

### Singularidades de su cine

Newton Aduaka pertenece a la joven generación de directores africanos para los que resulta fundamental traspasar las fronteras, y la temática de sus películas refleja este deseo por redefinir los límites del cine africano. Aduaka ha aprendido el oficio del cine en la era del postmodernismo de la imagen, y ha sabido aprovechar todas las capacidades técnicas de los

<sup>2</sup> Entrevista realizada por la cadena ARTE con motivo del estreno de la película *Ezra*, octubre, 2007.

nuevos lenguajes audiovisuales. Los *flashbacks* y el pasaje del color al blanco y negro en *On the Edge*, los efectos de imagen tipo videoclip, ralentizaciones y encuadres forzados en *Rage*, los *flashbacks* en base a los que se construye la narración de *Ezra*... muestran cómo Aduaka se entrega a la técnica cinematográfica, las posibilidades que de ella extrae y el riesgo con el que asume su capacidad de cineasta.

«Mi narrativa tiende a fragmentarse, con saltos en el tiempo, saltos estructurales, *flashbacks*, situaciones telepáticas y cambios de voces narrativas. Yo, personalmente, cuando recorro a un *flashback* abro una puerta y utilizo todo un escenario. No me paro, es decir, ilustro lo que podría haber pasado con un *voice over* y hago una escena completa con toda una secuencia de acontecimientos. Ésta es mi aproximación para explicar la complejidad de la historia de los personajes, porque creo que si no, esto se pierde»<sup>3</sup>.

Su cine está tramado con una estilización claramente postmoderna, con una amplitud efectista del movimiento de cámara y una sobrecodificación de los planos muy propios del cine de nuestra época. El montaje es asimismo un aspecto fundamental en cada una de sus películas, un montaje siempre innovador e inteligente, en el que la banda sonora se integra de forma muy sofisticada. Porque las imágenes creadas por Aduaka existen impregnadas de sonido, un sonido que ocupa el espacio buscando otorgar significados insospechados, sirviendo de contrapunto o realzando las emociones en las que el director indaga con sus imágenes:

«Sí, la música, el sonido y los efectos sonoros son cosas que me tomo muy en serio en mi trabajo. Siempre he visto la banda sonora (que incluye la música, los diálogos, los sonidos ambientales, el diseño del sonido, etc.) como un elemento extra con el que crear un ambiente que sirva para trasladar al público a otra dimensión. A veces la uso para hacer mis propios comentarios, así que si por ejemplo muestro una escena violenta, la acompaño de una música triste o melancólica y ésa es mi forma de comentar una escena de ese tipo. Nunca pondré una música que realce ese acto violento, no me gusta cargar mis películas de violencia. Por eso, la banda sonora es para mí muy importante»<sup>4</sup>.

Aduaka realiza un salto cualitativo con cada uno de sus films, enfrentándose a las dificultades específicas que los africanos anglófonos deben afrontar para financiar sus películas. Esta ausencia de ayuda de la metrópoli tiene para él consecuencias tanto positivas como negativas, tal como explica en la entrevista que reproducimos más adelante. Las dificultades de financiación son más arduas en las antiguas colonias británicas, pero eso puede tener también sus ventajas:

«Quizá porque crecí en la ciudad, en Lagos, la gente me pregunta por qué esas películas financiadas con recursos del Ministerio Francés no resultan atractivas al público. Pues bien, no son atractivas porque no están impregnadas de la realidad que viven las personas de allí, sino que reflejan la idea romántica y obsesiva que tienen los franceses del continente. La versión romántica continúa dando una visión estancada en el tiempo y en las tradiciones que no tiene nada que ver con el África que yo conozco. Es posible que sea así en algunos pueblos remotos, pero no se puede representar a todo un país basándose en una pequeña parte aislada, no se está representando el conjunto»<sup>5</sup>.

Newton Aduaka hace un cine en el que todos los elementos forman parte de un discurso desesperado. Un cine que habla de traumas, de la destrucción del espíritu y de la forma en

<sup>3</sup> Entrevista con la autora, Madrid, mayo, 2009.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> *Ibíd.*

que la memoria los afronta. Un cine comprometido, directo y claro, como él mismo manifiesta: «Es tiempo de hablar claro y dejar de hacer un cine ambiguo». Un cine que sale de las entrañas de su director para filmar las entrañas de sus personajes, porque Aduaka se acerca al cine como un medio que le permite construir al ser humano, desnudándolo en sus sentimientos profundos ante la sociedad y el tiempo que les toca vivir:

«Mi punto de vista es el de un director africano que vive en la diáspora. Soy un negro que ve a los demás negros y lleva el odio que esa comunidad tiene interiorizado, que sigue muy vivo. Es un reflejo de la sociedad en la que vivimos que también encontrarás en las minorías de muchos otros países. La violencia se genera a partir de la frustración. Por eso mi trabajo se ha acabado centrandome en cómo llevar esta violencia interna que sienten los árabes o los negros»<sup>6</sup>.

Un cineasta interesado por lo humano, por las cosas que hacen a las personas actuar y reaccionar frente a las relaciones de dominación y la falta de tolerancia, por las cuestiones esenciales de lo que él denomina «un racismo institucionalizado» a través de las nuevas estructuras de dominación del neocolonialismo, de la falsa independencia de todo el continente africano.

«África continúa siendo controlada de algún modo por sus antiguos colonizadores, las mismas colonias o poderes. Lo podemos ver en el Banco Mundial. O peor aún, en las reuniones del G-20, unas reuniones con las que se pretende solucionar problemas de la economía mundial. ¿Cuántos países están presentes? Tan sólo 20. ¿Cuántos países africanos o asiáticos están representados? Volvemos a la misma situación de la que hemos estado hablando: “Nosotros discutimos y decidimos, y después les diremos a los demás qué es lo que tienen que hacer”, es la misma actitud condescendiente»<sup>7</sup>.

### Entrevista<sup>8</sup>

*Su manera de rodar las películas se aleja completamente del cine africano tradicional. ¿Cree que la nueva generación de directores africanos tiene mayores posibilidades para la experimentación de un lenguaje cinematográfico diferente?*

Amo el cine, amo lo que hago y estoy en una búsqueda constante, no sigo un método que pueda enseñar a nadie, no tengo nada especial. Sólo me dedico a experimentar y a aprender, como todo el mundo, buscando cosas que me interesen, que me molesten, que no me dejen dormir por las noches o que me mantengan despierto. Busco la manera de preguntarle al público si a ellos les ocurre lo mismo. Eso es lo que hago, preguntarles si sienten lo mismo. En cuanto a la idea de la tradición, la sociedad africana está llena de tradición; todo país es tradicional. España tiene su tradición, está llena de monumentos que la reflejan, pero ¿por ese motivo deberían hablar constantemente de ello? No, porque sólo es una parte de su realidad, de su cultura, y todo eso nutre esa educación. No suelo hablar sobre pequeñas tradiciones a no ser que me sirva para explicar una realidad mayor que se abra a un concepto mucho más universal, a una comprensión humana.

No estoy interesado en el estilo de los años veinte con películas etnográficas como las de Jean Rouch, que narran las rarezas de un grupo concreto, o las costumbres extrañas. Los africanos no son extraños, son personas, tienen las mismas necesidades, las mismas inquietudes,

<sup>6</sup> Jean Pierre Garcia. Clase magistral de Newton Aduaka. Festival de Cannes, mayo, 2007. *Africultures*, mayo, 2007.

<sup>7</sup> Entrevista con la autora, Madrid, mayo, 2009.

<sup>8</sup> *Ibid.*

Foto de la película de Newton Aduaka



las mismas dudas: “¿Qué es lo que estamos haciendo aquí? ¿Qué es la vida?” Tienen, como tenemos todos, esa inseguridad perpetua basada en la incertidumbre de la vida.

*¿Qué opina sobre el auge de la industria audiovisual en su país? ¿Está a favor del uso de las nuevas tecnologías para la realización de películas?*

Creo que Nollywood es estupendo, porque se están haciendo películas culturales que hacen referencia a su público, relatan su vida diaria y hablan de su realidad. Pero, ¿se podría llamar cine a esto? Yo creo que no, porque todavía no ha desarrollado la complejidad artística de lo que es el cine tal y como a mí me enseñaron y según mis creencias actuales. Éste es su problema. Si desean impulsar no sólo las tecnologías, sino también contar una historia sobre cualquier tema, deben narrar algo. Para mí esta iniciativa es buena por la cantidad de oportunidades que pueden surgir de ella. Espero que de este proceso de Nollywood los directores entiendan el poder del cine y la importancia del arte cinematográfico, se vuelvan más rigurosos y algún día produzcan algo. Mi percepción se basa en la evolución de lo que espero que ocurra con Nollywood.

*A diferencia de Francia, Inglaterra ha demostrado tener una política muy poco arraigada de apoyo a sus antiguas colonias para la producción de cine. ¿Cuáles han sido los resultados y las consecuencias de estas posturas?*

Ha habido dos consecuencias: una positiva y otra negativa. La positiva es Nollywood. La gente ha tenido que buscarse sus propios medios, no ha habido apoyo alguno, así que es independiente y hace lo que quiere. Con respecto a la ayuda francesa, tenía que ver con el control del Ministerio de Asuntos Exteriores Francés, por lo que las acciones que se realizaban tenían una dimensión política. Esto tenía que terminarse algún día, de hecho los franceses cada vez dan menos financiación y han reducido la mayor parte de los fondos, así que hay una misión estrechamente vinculada a la financiación del cine africano por parte de Francia.

Quizá lo bueno para las antiguas colonias británicas es que han escapado del control sobre cómo deberíamos vernos a nosotros mismos. El punto negativo, que tiene mucha relación con el positivo, es que nunca hemos desarrollado una gran industria cinematográfica como en Senegal, en donde cuentan con excelentes técnicos. En Nigeria, y volviendo a lo que comentaba anteriormente, estamos desarrollando un nuevo género de cine con todo lo que está pasando con Nollywood, puede que sea para siempre, ¿por qué no?, como es el caso de Bollywood. Entonces podríamos tener otros directores que trabajaran con un estilo más propio de estudio cinematográfico.

*En Ezra eligió tratar el tema de los niños soldado, ¿qué es lo que le llevó a denunciar esta práctica y cómo se desarrolló el guión?*

Yo nací en Biafra, en el sudeste de Nigeria. Biafra fue un país que duró tres años, de hecho se independizó de Nigeria porque la gente del sur se sentía desprotegida por el Gobierno nigeriano, ya que estaban siendo masacrados. Por ello se desligaron de Nigeria y crearon Biafra, un país independiente que estuvo en guerra durante tres años. Así que yo nací durante la guerra. Más de un millón de personas murieron en ella, nadie habla sobre ello y parece que han querido esconder esa historia debajo de la alfombra, pero está ahí, es algo que ha ocurrido y algún día se hablará de ello. De hecho mi generación es la primera que comenzó a hablar y a escribir sobre este conflicto. Hay algo en la guerra que nunca te abandona, y si

alguna vez la has vivido, se queda contigo, dándote una sensación constante de inseguridad. Es ese aspecto psicológico lo que más me interesaba y el que precisamente reflejo en *Ezra*.

Lo que quería hacer era mostrar qué es lo que pasa después del alto el fuego, porque ahí no se acaba todo, deja el rastro de una pesadilla continua en la vida de las personas a las que ha afectado. Es terrible ir a un lugar, ver algo y de repente sentir que tú mismo te niegas a creer lo que has visto. Así que para mí, *Ezra* ha significado llevar al público a esa realidad, tanto visual como psicológicamente.

*Hemos podido ver reflejados en la película los horrores de la guerra, pero también un discurso de los líderes africanos buscando el beneficio de sus equivalentes occidentales, ¿una especie de prolongación del colonialismo?*

Sin lugar a dudas, para mí esto es un nuevo colonialismo. Considero que intentan resucitar el pasado y traerlo hasta donde nos encontramos actualmente. La mayor parte de los países africanos, a excepción de Argelia, obtuvieron una especie de pseudo independencia en los sesenta, pero la mayor parte de esta independencia estaba restringida, era un negocio. Parece que dicen «sí, nos vamos, pero nos quedamos con un trocito de esto y así poco a poco podemos controlar y defender nuestros intereses», y eso ha sido lo que ha generado que África vaya mal desde los años sesenta. Realmente estos países no son independientes.

*La película fluctúa entre el presente, ambientado ante la Comisión de Reconciliación, y el pasado, en el que se representan las imágenes vividas por el protagonista durante la guerra. ¿Necesitaba adherirse a la reconstrucción del recuerdo y la memoria?*

Los recuerdos son grandes enemigos, son un gran peso con el que todos tenemos que cargar. A veces hacemos lo posible por relegar al olvido los recuerdos dolorosos. En cuanto a las imágenes del presente, todo tiene que ver con cosas concretas, con el aquí y ahora, el momento y la realidad. Ésa es la forma de retratar a unos chicos con un pasado muy violento del que no tenían control porque estaban dominados por otra persona, en contraste con un presente en el que se supone que son libres, pero siguen estando dominados por esos recuerdos. Además sirve para mostrar las limitaciones de conceptos como la verdad y la consideración. Las personas suelen creer que con pedir perdón basta, pero no es así. Mucha gente murió, murieron sus hermanos o ellos le quitaron la vida a otras personas. Como comentaba sobre Hollywood anteriormente, esta industria no habla sobre la gravedad de quitarle la vida a alguien. No entendemos lo que significa esto, cómo afecta a nuestras vidas. Pueden juzgarte y salir libre, pero, si tienes conciencia, ese hecho se queda contigo para siempre, te persigue, y eso es lo que yo quería reflejar.

*Al final de la película deja una puerta abierta al público, no se sabe si Ezra es culpable o inocente de la muerte de sus padres. No resulta cómodo para el espectador.*

En el guión siempre ha tenido ese final, y lo escribí de esa manera porque, tal y como comentaba anteriormente, los chicos no me podían dar detalles de lo que realmente les había pasado. No es una historia real, es ficción basada en mis investigaciones, pero la ficción proviene de cosas reales. En primer lugar, quería rescatar el sentido de esta vieja tragedia, que proviene de una mitología que está muy extendida en África y en todo el mundo. Es una mitología similar a la griega, a esas clásicas historias que rechazas en las que el hijo vuelve a su hogar, mata al padre en el camino y se acuesta con su madre sin saber quién es ella. Es decir, el tipo de tragedia que no llegamos a comprender del todo, pero que pasa en la vida real.

En segundo lugar, creo que si culpamos al niño el público dirá: "Bien, ya tenemos un culpable, somos libres". Eso no es lo que yo quería. Lo que pretendía con esta película era que el público viviera y comprendiera lo mismo que estos chicos, que sabían que habían matado a personas, pero no sabían a quién. El hecho de saber algo no hace que eso desaparezca, sigue ahí, y sobre todo, si Ezra es la persona a la que están juzgando, ¿dónde están sus proveedores de armas?, ¿dónde están los que les daban la gasolina?, ¿dónde está el FUR<sup>9</sup> y los líderes de los comandos? En la vida real, nunca se juzga a los verdaderos responsables de estos acontecimientos.

Creo que en el Reino Unido, en Francia y en los Estados Unidos, la edad mínima de los chicos que se reclutan es de 17 años. Una persona de esa edad no puede votar, pero sí puede ser entrenada para matar, porque eso es lo que se hace con los soldados, se les entrena para matar. El adiestramiento es una degradación gradual y no me importa qué habilidades útiles se desarrollen en él. Si formas a un soldado, le estás enseñando a quitar la vida de otra persona sin que sienta nada al hacerlo y le dirás, para que se justifique a sí mismo, que está matando a alguien porque está defendiendo su país. Puede que sea un tópico pero creo que adiestrar a alguien para que aprenda a matar, pagar a alguien, tomar su mente y destruirla poco a poco, coger su vida y destrozarla y hacerle creer que su vida no vale nada frente a la de los demás, es algo terrible. No es algo propio de África, sino del mundo en el que vivimos.

*¿Cree que puede existir una industria cinematográfica autónoma en África con los medios de los que se dispone en este momento?*

Todo es posible. Sí se puede, porque hay dinero en África, pero las partidas no se destinan a la cultura. Creemos que los medios están fallando, están corrompidos, sólo narran una parte de la historia y nos hemos visto forzados a comenzar a hablar sobre lo que está ocurriendo en este continente. ¿Qué es un artista? Desde mi perspectiva, un artista es una persona de su tiempo. Me encantaría estar en una época diferente en la que pudiera mostrar imágenes hermosas, con eso es con lo que soñaba y eso fue lo que me motivó a ir a la escuela de cine. Quería explorar la belleza de mi propia mente, de mi propia percepción del mundo, ver algo más filosófico, más poético. Sin embargo, mi situación no me lo permite porque nací en una época más convulsa y, por tanto, mi conciencia no me permite hablar de un mundo que no existe, no puedo practicar el onanismo intelectual o creativo. Creo que estamos comenzando a darnos cuenta de nuestras responsabilidades y hemos empezado a hablar con las personas de lo que está pasando, y no sólo hemos empezado a hablar de ellos sino con ellos, les hemos dado su voz, escuchamos lo que dicen e integramos lo que dicen en nuestro arte. Hablamos de ellos de una forma artística. Es una responsabilidad, o al menos ésa es mi visión, porque es un privilegio ser director de cine. No soy uno de los que tienen éxito, no es mi intención. De hecho, hace siete años que rodé mi anterior película. No me resulta gratificante si sólo puedo retratar un tema que interese a unos pocos. La Academia y los críticos no me importan, creo que las personas son más importantes e interesantes, y ellos son los que decidirán si mis visiones les representan o no.

---

<sup>9</sup> FUR es el acrónimo de Frente Unido Revolucionario, un grupo armado revolucionario cuya insurrección desencadenó la Guerra Civil de Sierra Leona.



## **Fanta Régina Nacro**

**Burkina Faso, 1962**

### Filmografía

*Un certain matin* (Una cierta mañana), 15 min., ficción, 1991.

*L'école au coeur de la vie* (La escuela en el corazón de la vida), 13 min., documental, 1993.

*Puk Nini* (Abre los ojos), 32 min., ficción, 1995.

*Femmes capables* (Mujeres Capaces), 23 min., documental-ficción, 1997.

*La tortue du monde* (La tortuga del mundo), 23 min., documental-ficción, 1997.

*Le truc de Konaté* (La cosa de Konaté), 33 min., ficción, 1998.

*Florence Barrigha*, 26 min., documental, 1999.

*Relou*, 5 min., ficción, 2000.

*Laafi Bala*, 26 min., documental, 2000.

*Bintou*, 31 min., ficción, 2001.

*Scenarios from Africa: Iron Will* (Historias de África: voluntad de Hierro), 5 min., ficción, 2001.

*Scenarios from Africa: A Ring on her Finger* (Historias de África: un anillo en el dedo), 5 min., ficción, 2001.

*Scenarios from Africa: The Voice of Reason* (Historias de África: la voz de la razón), 5 min., ficción, 2001.

*En parler ça aide* (Hablar de ello ayuda), 17 min., documental, 2002.

*Vivre positivement* (Vivir positivamente), 42 min., documental, 2003.

*La nuit de la vérité* (La noche de la verdad), 100 min., ficción, 2004.

*Scenarios from Africa: The Champions* (Historias de África: los campeones), 15 min., ficción, 2004.

*Scenarios from Africa: Never Alone* (Historias de África: nunca solo), 2 min., ficción, 2004.

*Scenarios from Africa: A Call to Action* (Historias de África: llamada a la acción), 8 min., ficción.

*Scenarios from Africa: Peace of Mind* (Historias de África: paz interior), 9 min., ficción, 2004.

*Scenarios from Africa: Reasons for a Smile* (Historias de África: motivos para sonreír), 8 min., ficción, 2006.

*Scenarios from Africa: Love Story* (Historias de África: historia de amor), 8 min., ficción, 2006.

«Cuando estudiaba cine en Roma siempre oía decir que una película es, en primer lugar, guión, en segundo, guión, y en tercero, guión. Curiosamente, atribuían esta frase a muchos grandes cineastas. Me enseñaron que la había dicho Rossellini. Un buen día, me dijeron que no había sido Rossellini sino Fellini. Luego, que no había sido ninguno de los dos, sino Bergman. Nunca he sabido quién la dijo en realidad, así que me la atribuyo, soy yo quien la dice»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Discurso de agradecimiento al recoger el Premio a Mejor Guión por su película *La nuit de la vérité*. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2005.

Nace en septiembre de 1962 en Tenkodogo, Burkina Faso. Comienza sus estudios cinematográficos en el INAFEC de Uagadugú, donde se licencia en 1986. Posteriormente se traslada a París y obtiene una titulación en cinematografía en la Universidad de la Sorbona. Fanta Régina Nacro es la primera mujer de Burkina Faso que entra en el mundo del cine al realizar un meritoriaje como *script* en la película *Yam Daabo* de Idrissa Ouédraogo en 1992. Un año más tarde crea su propia productora audiovisual, Les Films du Défi, a través de la cual comienza a producir sus cortometrajes.

El primero de ellos, *Un certain matin* (Una cierta mañana), 1993, ganador del Tanit de Plata de las Jornadas Cinematográficas de Cartago, es la primera ficción dirigida por una mujer en Burkina Faso y supone un gran reconocimiento para la directora. Cuenta la historia de un campesino que al presenciar cómo un hombre está intentando acabar con la vida de su mujer, lo mata, sin saber que lo que en realidad estaba ocurriendo era la filmación de una película. En 1995 realiza su siguiente trabajo de cortometraje, *Puk Nini* (Ouvre les yeux, Abre los ojos), sobre una prostituta senegalesa que llega un día a Uagadugú y despliega sus encantos de seducción con los hombres ricos de la ciudad. Nacro aborda el tema de la seducción y la sexualidad desde el punto de vista femenino, sin prejuicios, con ligereza y consiguiendo un corto entretenido. *Le truc de Konaté* (La cosa de Konaté), 1998, es premiado en diversos festivales internacionales, entre ellos el Fespaco de 1999 y el Festival de Clermont Ferrand ese mismo año. Con este corto Nacro consolida su estilo a través del cual interroga con humor las tradiciones de su país y las complejas relaciones entre tradición y modernidad. Con un tono ligero se insiste en la necesidad de usar el preservativo para prevenir enfermedades, a través del empecinamiento de un hombre que se niega a modificar su comportamiento.

«Hice esta película tras reflexionar sobre mi responsabilidad como mujer africana y como mujer detrás de la cámara, y también sobre mi papel en la lucha contra el sida. Pero desde un principio decidí tratarlo con humor, en tono de comedia. Creo que con el humor se puede transmitir el mensaje y conseguir que la gente cambie su forma de actuar. El sida existe, y la única forma de detenerlo hoy en día es a través del preservativo. Aunque el preservativo no forme parte tradicionalmente de la manera africana de hacer el amor. Muchas veces la gente conoce el preservativo, pero le da vergüenza comprarlo. Ahora han encontrado la forma de comprarlos sin avergonzarse. En vez de pedir preservativos en una farmacia, piden un paquete de "trucs de Konaté"<sup>1</sup>.

El último de sus cortometrajes es *Bintou*, (2001), episodio de la serie *Mama Africa*, en el que un personaje femenino vuelve a desempeñar un papel importante, tratándose en este caso de una mujer decidida a ganar dinero para que su hija siga estudiando, en contra de la voluntad de su marido que la maltrata, convencido de que sólo su hijo varón tiene derecho a la educación. Una película que fue seleccionada para participar en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes y se hizo con el Primer Premio a Cortometraje en el Fespaco de 2001. En ella Fanta Régina Nacro vuelve a dotar de un gran humor los diálogos incisivos para llamar la atención sobre las injusticias de la sociedad, especialmente en la lucha por el reconocimiento del rol de la mujer.

<sup>1</sup> Lidia Mosquera. Entrevista con Fanta Régina Nacro. Festival de Cortometrajes de Clermont Ferrand, enero, 1999. Programa *La noche + corta*. Canal+.



Escenas de la película *La nuit de la vérité*, 2004,  
de la directora Fanta Régina Nacro

En 2004 Nacro realiza su primer largometraje, *La nuit de la vérité* (La noche de la verdad), una obra contundente y original que escenifica las consecuencias de una guerra entre grupos étnicos, y la necesidad urgente de poner fin al odio visceral que ha minado la posibilidad de una convivencia pacífica entre los habitantes de un mismo país. Las referencias a los sucesos de Ruanda son evidentes, pero Fanta Nacro se aproxima a aquel genocidio, a esa memoria reciente y aún herida, con una apuesta radical, que convierte a *La nuit de la vérité* en un film distinto de los demás trabajos que han reflejado dichos acontecimientos.

«La verdad intrínseca, la verdad interior, la verdad individual. No se trata del concepto de verdad en sentido amplio. Pero, ¿en qué momento consideramos que ya no somos una representación? Es el momento en el que por primera vez nos mostramos al desnudo delante del espejo. Ahí ya no podemos hacer trampas. Es de esa verdad de la que quería hablar»<sup>2</sup>.

La directora ambienta el film en un país africano imaginario, aunque sacudido por una feroz guerra genocida, y en un tiempo igualmente desprovisto de referencias. No sigue una línea realista en la exposición de los hechos, sino un procedimiento alegórico que recuerda en su forma a una representación popular en un espacio público, una especie de arena en la cual, en el transcurso de una noche, tiene lugar un «*happening* dramático» que finalmente entrañará una liberación con respecto a los fantasmas del pasado y del presente.

«Era evidente para nosotros que la violencia y la crueldad no debían exponerse con complacencia, sino que debían integrarse en una progresión dramática, como un viaje iniciático en el que el espectador encontrará sus propios demonios y aprenderá (es lo que deseo) a vencerlos. No podía tratar de atrocidades sin mostrarlas, pero no era cuestión de hacer una nueva versión de esos teledocumentales, de esas fotografías y todo eso. ¿Cómo materializarlas? Mediante retratos, mediante el cuento (muy importante en la tradición africana), mediante el sueño, mediante las visiones...»<sup>3</sup>.

Nacro imagina que en ese ambiente se reúnen, por voluntad de los jefes de las dos etnias, personas de ambos bandos para poner en marcha un proceso de verdad y reconciliación en el curso de una fiesta, inaugurada por discursos de reunificación, pero siempre amenazada por la presencia de las armas que todos se resisten a deponer. Sobre esta reunión simbólica pende sin embargo una gran amenaza, la de los fantasmas de los muertos, las imágenes de las masacres perpetradas que no cesan de atormentar el espíritu de los vivos, por la convivencia en el patio de la residencia presidencial de los que cometieron dichos actos y los familiares de los torturados y los asesinados. Figuras complejas que pueblan un film que tiene el ritmo de una pieza teatral marcada por gestos elocuentes, que linda con el horror, como en la visualización del espectro de un soldado en cuya mente afloran imágenes de un terror indecible: la tierra y los ríos llenos de fragmentos de cadáveres.

Desde la primera escena el film expresa su propia trayectoria antirrealista, visionaria, en cuyas imágenes el pasado y el presente conviven de manera dramática y conflictiva. Es su apuesta formal lo que convierte a *La nuit de la vérité* en una obra de gran fuerza moral y política, junto a otro elemento empleado por Fanta Régina Nacro de forma puntual, y en torno al cual la directora ha realizado un trabajo en profundidad: el sonido. La constante presencia de

<sup>2</sup> Olivier Barlet / Jean Marie Mollo-Olinga. Entrevista con Fanta Régina Nacro, Túnez, octubre, 2004. «L'Atrocité et le regret». *Africultures*, diciembre, 2004.

<sup>3</sup> *Ibid.*

notas musicales intervienen para introducir en los encuadres tonos perturbadores, distorsiones encaminadas a servir de trazos del pasado individual y colectivo que ningún personaje ha «resuelto» todavía.

### Singularidades de su cine

Fanta Régina Nacro consolidó su trayectoria cinematográfica a través de los cuatro cortometrajes de ficción que realizó durante el comienzo de su carrera. Entre ellos encontramos una fuerte unidad no sólo temática sino fundamentalmente en el tono escogido para desarrollar sus historias. Se trata de un cine educativo pero sin moralismos, de una marcada complicidad femenina, a caballo entre la ciudad y el campo, en el marco de una comedia de tiempos bien dosificados. Estos trabajos le proporcionaron visibilidad y premios en festivales, labrándose un espacio importante en la historia del cine africano de los últimos 20 años.

El trabajo de Fanta Nacro difiere ampliamente del de otras directoras como Safi Faye, Anne-Laure Folly o Sarah Maldoror: ella ha optado por la ficción para llevar a cabo sus trabajos, además de hacerlo en un registro humorístico. Sin embargo, lo que guardan en común todas estas directoras es que sus películas proponen perspectivas e imágenes sobre las mujeres diferentes a las que muestran las películas occidentales o las realizadas por hombres. Inspirada en todo su trabajo por los códigos narrativos de la tradición oral, desplegando fábulas contemporáneas sobre la vida cotidiana en África, Nacro ofrece una imagen positiva de las mujeres, que logran sobrepasar el rol que les es asignado socialmente para tomar entre sus manos el control de sus vidas y destinos, liberándose de la imagen de víctimas con la que generalmente se las asocia.

En *Le truc de Konaté* la mujer protagonista asume su sexualidad y se opone a ser el objeto pasivo del deseo de su marido. En *Puk Nini* la protagonista consigue abrir los ojos y pasar a la acción, liberándose de las obligaciones maternas y matrimoniales para establecer una relación de amistad y solidaridad con la prostituta con la que su marido tiene relaciones, que le ofrecerá la posibilidad de descubrir los poderes de la seducción como manera de afirmarse en su persona. Películas en las que Nacro, con su mirada femenina, deja espacio a las mujeres para que hablen sin prejuicios de los problemas ligados a su sexualidad y a la relación con el otro sexo, así como del lugar que aspiran a ocupar en la sociedad africana.

En su primer largometraje, Fanta Nacro abandona el humor y la ligereza de sus cortos para testimoniar sin rodeos la violencia atroz de la guerra, pero defendiendo con fuerza la posibilidad de la reconciliación: «Sobre el tema de las rivalidades étnicas, hemos querido construir un drama shakespeariano». A pesar del cambio de tono, Nacro sigue demostrando su enorme capacidad en el manejo de la narración y la imagen.

## **Las Cinematografías del Magreb**



### Los años sesenta

«La temática de la identidad nacional está en el punto de mira de las nuevas obras cinematográficas que surgieron en el Magreb después de la independencia, así que es razonable contemplar el desarrollo gradual del cine como una parte de la búsqueda principal para restaurar una identidad árabe en un mundo sumido en una vorágine de transición. En el caso del cine, esta búsqueda se ve reforzada a su vez por el hecho de que el Estado ha jugado un papel relevante desde mediados de los años sesenta a la hora de decidir qué películas se realizan y cuáles, una vez hechas, se exhiben»<sup>1</sup>.

### Argelia

El cine en Argelia nace de la mano de la lucha armada, es desde el principio un cine revolucionario puesto al servicio de la lucha por la liberación. En 1957 el GPRA (Gouvernement Provisoire de la République Algérienne) junto al ALN (Armée de Libération Nationale) deciden abrir una escuela de cine bajo la dirección de René Vautier (1928-), cineasta francés ampliamente comprometido con el anticolonialismo y activista del FLN (Front de Libération Nationale), que será encargado de formar a los militantes.

«Simplemente ocurrió que, comprometido como cineasta francés anticolonialista en la lucha del pueblo argelino por su independencia, participé, empuñando la cámara, en el nacimiento del cine concebido como arma de combate... El cine argelino es un cine que nace de la lucha armada, del fusil y de las bombas, de la sangre y de las lágrimas, de la esperanza no de un simple cambio, sino de una revolución»<sup>2</sup>.

Del llamado Grupo Farid, que surge de este proyecto, sólo sobrevivieron a la lucha armada dos de sus integrantes, Mohamed Lakhdar Hamina (1934-) y Ahmed Rachedi (1938-). Formados en los maquis, producen en 1959 *Algérie en flammes* (Argelia en llamas), la obra más importante de este amplio grupo de películas cuyo objetivo era testimoniar la guerra y dar a conocer la lucha de un pueblo.

En 1962 Argelia consigue la independencia. Trescientas cincuenta salas de cine están en activo y las películas de este periodo son una crónica de la independencia del país, cine comprometido que muestra el camino recorrido por el pueblo argelino hacia su libertad. Lakhdar Hamina realiza posteriormente *Rih al-Auras* (Le vent des Aurès, El viento de los Aurès), 1966, un drama sobre una familia destruida por la guerra, y *Hasan Tiru* (Hassan Terro), 1968, la primera comedia argelina.

Rachedi lleva a cabo durante los sesenta el documental *Peuple en marche* (Pueblo en marcha), 1963, al cual sucede *Fajr al-muazibin* (L'aube des damnés, El alba de los condenados), 1965, en el que la temática de la guerra de liberación de Argelia es remplazada por imágenes de la lucha anticolonial a través de toda África, imágenes prohibidas para los argelinos durante los años de ocupación francesa. El siguiente film de Rachedi, *Al-afyun wal asaa* (L'opium et le bâton, El opio y el garrote), 1969, muestra el papel fundamental y decisivo de los habitantes de pequeños pueblos y provincias en la liberación de su país.

<sup>1</sup> Roy Armes. *Postcolonial Images. Studies in North African Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2005, p. 15.

<sup>2</sup> René Vautier. «Retrospectiva cine de Argelia». *Catálogo VI Festival de Cine Africano de Milán*, p. 99.

Mohamed Slim Riad (1932–) con *Al-Tariq* (La voie, La vía), 1968, y Tewfik Farés (1937–) con *Al-jariyun an al-qanun* (Les hors-la-loi, Los proscritos), 1969, escriben las primeras páginas del cine argelino junto a Rachedi y Hamina. Las películas de la primera década de la Argelia independiente se resumen en palabras del propio Rachedi:

«Los primeros años de nuestro cine han estado dedicados a ilustrar nuestra lucha por la liberación, que ha sido heroica. Esto permitió a los directores de cine labrarse una conciencia revolucionaria. Se trató de una etapa, no de un final: realizaremos más películas acerca de nuestra lucha por la liberación. Algún día comenzaremos un ciclo de cine social. Pero debido al periodo en el que nos encontramos, cada director de cine argelino debe comenzar realizando una película sobre la guerra»<sup>3</sup>.

### Marruecos

Marruecos consigue la independencia en 1956, a nivel cinematográfico no existe ninguna iniciativa del Estado para controlar la producción, distribución o explotación de las películas y las 350 salas que están en activo son todas privadas. La generación de cineastas de este periodo había recibido educación en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) en Francia, siendo partícipes de la emergencia del movimiento de la *nouvelle vague*, con las innovaciones a nivel formal que vivió el cine de la época.

Todos estos cineastas integraron el CCM (Centre Cinématographique Marocain), fundado en 1944 por las autoridades coloniales. En el seno de este organismo se realizaron durante los años sesenta documentales y cortometrajes sobre temas de prioridad para el Estado: agricultura, sanidad, educación e información. En 1968 se lleva a cabo el primer largometraje del Marruecos independiente, *Intasir li taish* (Vaincre pour vivre, Vencer para vivir), de Mohamed B. A. Tazi (1936–) y Ahmed Mesnaoui (1926–). Abdelaziz Ramdani (1937–) y Larbi Bennani (1930–) realizan ese mismo año *Indama tanduyi al-taumur* (Quand murissent les dattes, Cuando maduran los dátiles). En 1969 Latif Lahlou (1939–) lleva a cabo *Chams al-Rabi* (Soleil de printemps, Sol de primavera). Estas tres películas pioneras del cine marroquí postindependentista abordan el conflicto entre la tradición y la modernidad, con personajes que deciden dejar el campo para trasladarse a la ciudad y chocan con un ambiente hostil, frente al que encuentran graves dificultades para adaptarse.

### Túnez

Túnez consigue la independencia en mayo de 1956, pero hubo que esperar 10 años para que el primer largometraje fuera realizado. Sin embargo, durante los primeros años tras la independencia se crearon en el país gran cantidad de estructuras institucionales, jurídicas y de producción cinematográfica. La SATPEC (Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographiques), encargada de supervisar la importación, distribución y explotación de películas, fue creada en 1957. La AJCT (Association des Jeunes Cinéastes Tunisiens) en 1961. El FIFAK (Festival International de Film Amateur de Kélibia) en 1964 y las JCC (Journées Cinématographiques de Carthage) en 1966. Ambos

---

<sup>3</sup> Guy Hennebelle. *Les cinémas africains* en 1972. París, Société Africaine d'Édition, 1972, p. 115.

festivales siguen existiendo en la actualidad y son una cita indispensable para la cinematografía africana.

El primer largometraje tunecino, *Al-fajr* (L'aube, El alba), verá la luz en 1966 de la mano de Omar Khelifi (1934- ). Esta película es la primera parte de una trilogía histórica que el director dedica a la lucha por la liberación. Le seguirán en la realización Sadok Ben Aicha (1936- ) con *Mukhtar* (Mokhtar), 1968, y Hamouda Ben Halima (1935- ) con *Khalifa al-aqra* (Khlifa le teigneux, Khlifa el tiños), 1969. Las producciones llevadas a cabo por estos directores durante los años sesenta son obras menores, realizadas en condiciones difíciles y con escasos medios, una producción demasiado diversificada que si tiene un punto en común es el de mostrar la vida cotidiana del Túnez postcolonial, sus costumbres y tradiciones, su imagen confrontada a los problemas del desarrollo que deben encarar para la construcción del futuro.

### Los años setenta

«Durante los años setenta tuvieron lugar dos nuevas llegadas al cine norteafricano. A finales de la década, las dos primeras películas dirigidas por mujeres fueron realizadas por Selma Baccar y Assia Djebbar respectivamente. El segundo gran paso fue la aparición de directores de cine argelinos que vivían en Francia o Bélgica, un proceso que crecería a ritmo constante en las siguientes décadas. Los años setenta fueron principalmente un periodo de consolidación para los tres países del Magreb»<sup>4</sup>.

### Argelia

El ONCIC (Office National du Commerce et de l'Industrie Cinématographiques), organismo estatal creado en 1967 que tuvo el monopolio de la producción, distribución y exhibición cinematográfica en Argelia hasta su disolución en 1984, sigue conservando el control sobre todos los aspectos de la cinematografía, y continúa favoreciendo las epopeyas independentistas retratadas en los films de guerra de los años sesenta. Quince años de lucha del pueblo argelino son plasmados en *Waqai sanawat al-yamr* (Chronique des années de braise, Crónica de los años de brasa), 1975, tercera película del pionero del cine argelino Lakhdar-Hamina. Con ella se consagra como la gran figura del cine de este país, al ser la primera película africana y árabe en recibir la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1975, además de ser seleccionada al Oscar como Mejor Película Extranjera en 1976.

Mohamed Slim Riad vuelve a la dirección para llevar a cabo *Sanaod* (Sanaoud, Volveremos), 1972, que si bien trata del conflicto armado, no lo hace desde una mirada nacional, sino desde el punto de vista de la lucha palestina. En 1975 realiza junto a Ghaouti Bendeddo-uche (1936- ) *Morte la longue nuit* (Muerta la larga noche), sobre la lucha contra el neocolonialismo, y en 1979 *Rih al-yanub* (Vent du Sud, Viento del Sur).

A finales del año 1971 se había aprobado la reforma agraria que nacionalizaba una gran parte de las tierras, hecho que abrirá una nueva etapa en el cine argelino a través de películas que abordan los temas rurales, para educar en el progreso a la sociedad rural

<sup>4</sup>Roy Armes. *Postcolonial Images. Studies in North African Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2005, p. 23.

y para denunciar los abusos del pasado colonial. Mohamed Bouamari (1941- ) realiza dos películas sobre esta temática, *Al-faham* (Le charbonnier, El carbonero), 1972, y *Al-irith* (L'héritage, La herencia), 1974. Abdelaziz Tolbi (1937-) y Mohamed Lamine Merbah (1946-) abordan igualmente este tema. El primero con *Nua* (Noua), 1972, y Lamine Merbah con *Al-mufsidun* (Les spoliateurs, Los expoliadores), 1972, y *Beni hindel* (Les déracinés, Los desarraigados), 1976.

A mediados de los años setenta, el cine argelino se abre a una tendencia situada al margen de la temática de la guerra o la reforma agraria, películas que se alejan de la política para abordar los problemas de la cultura y la sociedad contemporáneas. El film que rompe con el tono grave y dramático de las temáticas predominantes anteriormente será *Omar Gatlatu* (Omar Gatlatu), 1976, realizada por Merzak Allouache. Con una visión desenfadada y entretenida de la juventud postrevolucionaria en la ciudad de Argel, en tono de comedia, Allouache muestra el deseo de cambio de los jóvenes argelinos. La película obtuvo un gran éxito, siendo seleccionada para participar en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes, en el Festival de Locarno y en el de Karlovy Vary entre otros. El siguiente trabajo de Allouache, *Mughamarat batal* (Les aventures d'un héros, Las aventuras de un héroe), 1978, sigue la línea de originalidad abierta en *Omar Gatlatu*, a través del retrato de un joven campesino confrontado al siglo XX y sus injusticias.

La condición femenina se muestra de forma innovadora a través de la primera película realizada por una mujer en Argelia. *Nubat nisaa yabal Shenua* (La nouba des femmes du mont Chenoua, La nuba de las mujeres del monte Chenua), 1978, dirigida por la escritora y cineasta Assia Djebar (1936-), película que rompe con todas las anteriores experiencias cinematográficas, tanto en el contenido como en la forma. También en *Laila wa ajawatuha* (Leila et les autres, Laila y las otras), 1978, de Sid Ali Mazif (1943-) se retrata la condición femenina en un contexto urbano.

Otras películas que se encuentran al margen de las temáticas predominantes son *Nahla* (L'abeille, La abeja), 1979, realizada por Farouk Beloufa (1947-), un original acercamiento a la Guerra del Líbano, y *Tahia ya didu* (Alger insolite, Argel insólito), 1971, de Mohamed Zinet (1932-), interesante retrato de la ciudad de Argel a través de la mirada de dos turistas franceses.

### Marruecos

Ninguno de los directores que realizaron las primeras películas del Marruecos independiente durante los años sesenta pudo realizar una nueva obra en la siguiente década. La producción marroquí de películas durante los años setenta es muy reducida, debido en gran parte al débil apoyo del Estado, que si bien financió las películas emblemáticas de los años sesenta a través del CCM, no se comprometió en la producción cinematográfica de la siguiente década. Sin embargo, durante estos años vio la luz una película sin precedentes, premiada en una decena de festivales internacionales y que situó por primera vez a Marruecos en la escena cinematográfica internacional. Se trata de *Washma* (Wechma, Indicios), 1970, de Hamid Benani (1940-), que cuenta la historia de Messoud, un joven que se rebela ante la severidad de la educación que recibe. Benani realiza una dura crítica a la sociedad marroquí y su rigidez religiosa y familiar, por lo que no solo la película

no se pudo distribuir en Marruecos sino que Benani estuvo 20 años sin realizar un solo film. Se trata de una película que marcó una ruptura en el cine marroquí, abriendo las puertas a nuevas posibilidades expresivas y dando muestra de un lenguaje cinematográfico rico en símbolos y metáforas que posibilitará un nuevo camino hacia el cine de autor. Un año más tarde, Souheil Ben Barka (1942-) sigue los pasos de Hamid Benani con una creación que reforzará la imagen de un cine marroquí de calidad con *Alf yad wa yad* (Mille et une mains, Mil y una manos), 1972. Esta película fue aclamada en multitud de festivales y se alzó con varios premios, entre ellos el *Étalon de Yennenga* del Fespaco de 1973. En 1974 Ben Barka pone en evidencia la lucha de diferentes clases sociales contra las multinacionales petroleras en *Harb al-bitui ian yaqa* (La guerre du pétrole n'aura pas lieu, La guerra del petróleo no estallará).

Las dos obras más significativas y notables de los años setenta son sin duda *Shergi al-samt alanif* (El Chergui ou le silence violent, El Chergui o el silencio violento), 1975, de Moumen Smihi (1945-) y *Al-ayyam al-ayyam* (Oh, les jours!, ¡Oh, los días!), 1978, de Ahmed Al-Maanouni (1944-). La primera se sitúa en la ciudad de Tánger en el año 1956 y cuenta la historia trágica de Aïcha, que recurre a la magia para evitar que su marido se case con una segunda esposa, sometiéndose a diferentes rituales que la van alejando progresivamente de la realidad y la llevan a la muerte. Smihi realiza con esta película un contundente retrato de la sociedad marroquí de los años cincuenta, tremendamente dividida entre una burguesía inspirada en el mundo occidental y una clase pobre, patriarcal y feudal, en la que la mujer aparece como una víctima abocada a la sumisión y al silencio al que hace referencia el título. *Oh, les jours!* recibe una clara influencia del *cinéma vérité* de los años setenta, mezclando el documental y la ficción para retratar con gran realismo la pobreza de una familia campesina en la región de Casablanca.

En la misma tendencia social de Al-Maanouni encontramos a Jillali Ferhati (1948-), que muestra la vida marginal de Tánger a través de la mirada de un sordomudo en *Charkun fi-l ha it* (Une brèche dans le mur, Una grieta en el muro), 1978. Mostapha Derkaoui (1941-) debuta en 1974 con *Anbadh al-ahdath biduni manla* (De quelques événements sans signification, De algunos acontecimientos sin importancia), primera parte de una trilogía en la que reflexiona sobre el significado de la puesta en escena cinematográfica.

Las películas de los años setenta en Marruecos, además de estar inscritas en un periodo de transición que anuncia la emergencia de un cine comercial que en los ochenta atraerá al público y la crítica, están marcadas a nivel temático por el afán de evidenciar las injusticias sociales, especialmente hacia las mujeres, y la represión permanente de los individuos en una sociedad tradicional e inmovilista. Un hecho importante que enriquecerá enormemente el panorama marroquí será la creación en 1973 de la FNCCM (Fédération Nationale des Ciné-Clubs au Maroc), que dará origen a la aparición de numerosos pequeños cines en gran cantidad de ciudades.

### Túnez

El cine de los años setenta en Túnez, además de evolucionar en el aspecto técnico lo hace también al ritmo de la sociedad; una sociedad más crítica, que progresa en derechos, conciencia sindical y educación universitaria; un Túnez que se transforma rápi-

damente hacia la modernidad. El cine ya no sólo describe la cotidianeidad del país sino que va a abordar de forma crítica y militante todos los problemas sociales y políticos que aquejan a la población. Ambos conceptos se desarrollan de manera magistral en *Sajnan* (Sejnane), 1974, de Abdellatif Ben Ammar (1943-). Este director había debutado en 1970 con una película que tuvo bastante éxito, *Hikaya basita kahadhihi* (Une si simple histoire, Una historia tan simple), seleccionada en el Festival de Cannes para competir en la Sección Oficial. Una obra sobre el choque cultural al que se confronta un joven tunecino que vuelve de Francia tras haber realizado en este país sus estudios. Pero será con *Sejnane* que la denuncia del matrimonio forzado se convierte en un grito de emancipación.

La condición de la mujer será igualmente abordada por la primera directora de cine en Túnez, Selma Baccar (1945- ), con el documental *Fatma 75* (1978). Prohibido por las autoridades tunecinas, Baccar lleva a cabo un estudio de la mujer en la historia de su país a través del retrato de algunas figuras femeninas que marcaron momentos decisivos en el desarrollo histórico de Túnez. La crítica al éxodo rural está representada por la obra *Wa ghadan?* (Et demain?, ¿Y mañana?), 1972, de Brahim Babai (1936-), en la que se retratan las dificultades a las que deben hacer frente los habitantes de un pueblo, privados de agua por los trabajos que se realizan en el sistema de distribución, que los obliga a abandonar sus tierras para partir a la ciudad. La denuncia de la emigración recae en una obra de gran originalidad, *Al-sufara* (Les ambassadeurs, Los embajadores), realizada en 1975 por Naceur Ktari (1943- ), un estudio comprometido sobre la vida de los emigrantes en Francia y los problemas de racismo a los que deben enfrentarse. Otra película de los años setenta con un enorme poder de denuncia es *Chams al-dhiba* (Le soleil des hyènes, El sol de las hienas), 1977, en la que Ridha Behi (1947-) muestra el impacto de la industria del turismo sobre la sociedad rural tunecina.

### Los años ochenta

«El cine de los años ochenta sigue siendo el más fecundo porque constituye la síntesis libre de los dos periodos anteriores. Los cineastas de los años ochenta se liberan de las obligaciones a las que se vieron sometidos sus predecesores, quienes, a lo largo de los años setenta, se creían obligados a intervenir en nombre de sus compatriotas oprimidos. Ya no sentirán ninguna vergüenza por ocuparse de sus fantasmas o, al menos, de sus preocupaciones más personales»<sup>5</sup>.

### Argelia

En 1984 el ONCIC fue disuelto, y con ello se abolió el monopolio estatal sobre la producción cinematográfica, lo que permitió que muchos cineastas pudieran crear sus propias empresas de producción. Durante los años ochenta se van dejando atrás las películas sobre la guerra y la posterior reforma agraria para dirigirse hacia una cierta interioridad, tanto del cineasta como de los personajes que pone en escena. Tras la épica nacional de los sesenta y el enfoque hacia la realidad social durante los setenta, en los años ochenta será la

---

<sup>5</sup> Tahar Chikhaoui. «Retrospectiva cine de Túnez». *Catálogo VIII Festival de Cine Africano de Milán*, 1998, p. 126.

representación del individuo el eje central desarrollado por los cineastas. El cine ha sufrido un gran desarrollo a nivel técnico y los directores contarán con mayor libertad para ir poco a poco abandonando el estilo realista heredado del neorrealismo italiano y desarrollando nuevas tendencias.

De los veteranos que empezaron en los años sesenta, Mohamed Slim Riad lleva a cabo una nueva aventura del héroe Hassan Terro a través de *Hasan Taxi* (Hassan taxi), 1981. Ahmed Rachedi realiza la que será su última película, *Tabunat al-sayyid Fabre* (Le moulin de monsieur Fabre, El molino del señor Fabre), 1984, dura crítica de los políticos y burócratas. Mohamed Lakhdar Hamina filma dos películas durante los años ochenta, *Rih al-rimal* (Vent de sable, Viento de arena), 1982, y *Al-sur al-ajira* (La dernière image, La última imagen), 1986, aunque ninguna de ellas con el éxito de sus anteriores trabajos.

De los directores que empezaron en los años setenta, Merzak Allouache lleva a cabo *Rajul wa nawafidh* (L'homme qui regardait les fenêtres, El hombre que miraba las ventanas), 1982, retrato de un hombre abocado a la locura y la muerte. Posteriormente realiza en Francia *Hubbud fi Baris* (Un amour à Paris, Un amor en París), 1987, historia de amor entre dos jóvenes, contrastando sus deseos y sueños con la dura realidad cotidiana. Mohahmed Bouamari filma *Al-raft* (Le refus, El rechazo), 1982, sobre la vida de los inmigrantes en Francia, y Assia Djebar retoma la temática de la mujer en *Zerda wa aghani al-nisyan* (La Zerda ou les chants de l'oubli, La Zerda o los cantos del olvido), 1980, para abordar el lugar de las mujeres en la historia y la sociedad a través de un elemento de unión: la música. Sid Ali Mazif trata igualmente el rol de la mujer en la sociedad con *J'existe* (Existo), 1982, y la historia de dos estudiantes enamorados que tienen que luchar contra sus familias en *Huria* (Houria), 1986.

Serán las nuevas voces que surgen en los años ochenta las que aportarán las películas más interesantes de este periodo. Brahim Tsaki (1946–), con un tono muy personal y con un gran interés por la construcción de la imagen, realiza dos hermosos retratos sobre la infancia a través de *Abna al-rih* (Les enfants du vent, Los hijos del viento), 1981, y *Hikaya liqa* (Histoire d'une rencontre, Historia de un encuentro), 1983. Otro de los directores que desarrolla un estilo personal en esta época es Mohamed Chouick (1943–). En 1982 realiza su primer film, *Al inqita* (La rupture, La ruptura), seleccionado para competir en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes, en el que cuenta la historia de Amar, que tras escaparse de la cárcel para continuar la lucha es apresado por las fuerzas coloniales. Su siguiente película, *Al qala* (La citadelle, La ciudadela), 1988, será una de las más destacadas de este periodo. A nivel narrativo se aleja del realismo dominante para abordar el espacio simbólico y metafórico del encierro como denuncia brutal de la condición de la mujer y el matrimonio forzado.

Mahmoud Zemmouri (1946–) será el máximo representante del género de la comedia en Argelia durante estos años. En 1981 lleva a cabo en Francia *Prends dix mille balles et casse-toi* (Coge diez mil pavos y lárgate), sobre dos jóvenes argelinos que han crecido en este país y no hablan árabe, pero que retornan a su país a cambio de los 10.000 FF que el Gobierno francés les ofrece, siendo incapaces de adaptarse a su nueva vida en Argelia. En 1983 Zemmouri realiza *Sanawat al-twist al-majnuna* (Les folles années du twist, Los locos años del twist), una mirada humorística sobre una sociedad desgarrada entre las exigencias

del FLN y la armada francesa, a través de dos jóvenes amantes del *twist* y todo lo occidental. Mohamed Rachid Benhadj (1949-) debuta como realizador con una película que tuvo una enorme aceptación, *Louss* (Rose des sables, Rosa del desierto), 1989, filmada en el desierto para mostrar, con una gran belleza visual, la grandiosidad y dureza de la vida en el mismo.

### Marruecos

La producción de los años ochenta en Marruecos se verá profundamente estimulada con la decisión que toma el Gobierno en 1980 de participar activamente en la producción mediante ayudas que varían entre el 30% y el 50% del presupuesto total. Estas ayudas, los Fondos de Apoyo, financiadas por un impuesto sobre la entrada a la sala, fueron destinadas a directores o técnicos marroquíes residentes en Marruecos, por lo que la inmensa mayoría de las películas producidas en esta década fueron financiadas por el Estado. Estas medidas generaron un gran aumento de la producción, que sin embargo no encontró su público ni en Marruecos ni fuera de sus fronteras, puesto que la ayuda a la producción no se vio equilibrada por una ayuda a la distribución.

Mohamed B.A Tazi y Latif Lahlou, pioneros del cine marroquí en los sesenta, vuelven a llevar producciones a las pantallas. El primero realiza *Amina* (1980), sobre una joven estudiante que debe afrontar un embarazo sin estar casada; *Lalla Chafia* (Madame la guérisseuse, Señora curandera), 1982, centrada igualmente en el problema de las mujeres, en este caso en el ambiente rural, y *Abbas ou Jouha n'est pas mort* (Abbas o Jouha no está muerto), 1986. Latif Lahlou realiza su segundo largometraje, *Al-musawama* (La compromission, El compromiso), 1986, sobre dos amigos apasionados por el arte que deciden irse a vivir juntos, pero que no logran entenderse debido al afán de uno de ellos por enriquecerse.

El cineasta más prolífico durante los años setenta, Souheil Ben Barka, no logra realizar más que un largometraje en la siguiente década, *Amok* (1982). Otros directores que se dieron a conocer en los setenta prosiguen su carrera cinematográfica. Mostapha Derkaoui lleva a cabo su obra más destacable, *Ayyam chahrazad al-hilwa* (Les beaux jours de Charazade, Los buenos tiempos de Cherezade), 1982, con la que continúa su línea experimental y reflexiva. La tercera parte de la trilogía sobre el cine y la puesta en escena de Derkaoui se titula *Unwanun mu-aqqat* (Titre provisoire, Título provisional), 1984, y en ella se mezclan realidad y ficción alrededor de un equipo técnico que lleva a cabo una película, para reflexionar sobre el papel del cineasta marroquí. Otra historia con una narración fragmentada es realizada por Moumen Smihi, *44 aw usturat al-hayl* (44 ou les récits de la nuit, 44 o los relatos de la noche), 1981, seleccionada en la Muestra de Venecia de 1985. Seis años después realiza *Qqaftan al-hubb* (Caftan d'amour, Caftán de amor), 1987, inspirado en el relato *Le grand miroir*, del escritor marroquí Mohamed M'Rabet. Ahmed Al-Maanouni realiza en 1981 el que será su último largometraje, *Al-hal* (Trances, Trances), seleccionado en el Festival de Venecia de 1984, retrato del grupo musical *Nass el Ghiwane*.

Las principales figuras de la cinematografía marroquí de los años ochenta son Jillali Ferhati y Mohamed Abderrahman Tazi. Ambos orientan sus trabajos hacia la realidad social, acercándose a individuos que sufren (una mujer en el caso de Ferhati y un hombre en el de Tazi)

debido a la rigidez de la cultura musulmana. Jillali Ferhati lleva a cabo en 1981 la extraordinaria *Araiss min qasab* (Poupées de roseau, Muñecas de junco), historia de un personaje femenino desde su infancia hasta su adultez, donde el director evidencia la imposibilidad de escapar al destino tradicional de la mujer marroquí. Mohamed Abderrahman Tazi realiza en 1982 *Abir sabil* (Le grand voyage, El gran viaje), una historia de fracasos consecutivos en la figura de Omar, joven inocente al que engañan continuamente. Posteriormente lleva a cabo la hermosa y dramática película *Badis* (1988), sobre la profunda amistad de dos mujeres oprimidas que planean escapar de su entorno, pero son descubiertas por los vecinos y apedreadas hasta la muerte.

Los años ochenta verán surgir a las primeras mujeres cineastas de Marruecos, Farida Bourquia (1948-) y Farida Benlyazid (1948-). La primera realiza *Al-yamr* (La braise, La brasa), 1982, sobre tres hermanos rechazados por todo el pueblo tras la muerte de sus padres en un accidente. Farida Benlyazid, mujer de Jillali Ferhati, que había escrito los guiones de las dos películas dirigidas por éste, debuta en 1987 con *Bab al-sama maftuh* (Une porte sur le ciel, Una puerta al cielo) para componer un personaje femenino que se enfrenta a su propio origen musulmán. Hakim Nouri (1952-), que se convertirá durante los años noventa en uno de los directores más prolíficos, realiza en 1980 *Sai al-barid* (Le facteur, El cartero), siguiendo la línea realista de Jillali Ferhati y Mohamed Abderrahman Tazi para incidir en aspectos sociales.

### Túnez

Al igual que en Marruecos y Argelia, los años ochenta en Túnez están marcados por un cine menos militante y más personal, autobiográfico, íntimo, sobre individuos y no grupos, y también por ello más creativo y libre. Las películas dejan de ser consideradas armas sociales o políticas y comienzan a centrar la atención sobre el aspecto estético del lenguaje cinematográfico.

Omar Khelifi, director del primer largometraje tunecino, *L'aube*, reaparece 14 años más tarde con *Al-tahaddi* (Le défi, El desafío), 1986, donde describe el levantamiento de los resistentes tunecinos en 1952 y su posterior arresto en masa. Algunos directores que comenzaron su carrera durante los años setenta seguirán demostrando que están situados en la primera línea del cine tunecino. Es el caso de Abdellatif Ben Ammar, que realiza una de las obras más contundentes de estos años, *Aziza* (1980), en la que destaca el papel de la mujer en el Túnez contemporáneo a través de una joven que al dejar la medina para instalarse con su familia en un suburbio de la periferia, descubre un horizonte de independencia y amplitud que le permiten experimentar aventuras nunca antes vividas. Ferid Boughedir (1944-), uno de los críticos cinematográficos más reconocidos de África, realiza durante los ochenta sus documentales sobre la cinematografía subsahariana, *Kamira Ifriqiya* (Caméra d'Afrique, Cámara de África), 1983, y árabe, *Kamira arabiya* (Caméra arabe, Cámara árabe), 1987. Ridha Behi sigue en el panorama cinematográfico a través de dos producciones: *Al-malaika* (Les anges, Los ángeles), 1984, y *Wachmun ala-l daakira* (Champagne amer, Champagne amargo), 1988, aunque ninguna de ellas pudo atraer demasiada atención de público.

Los directores que entran en la escena cinematográfica tunecina durante los años ochenta realizarán algunas de las obras de mayor envergadura de este periodo. Nacer Khemir

(1948-) lleva a cabo la aclamada *Al-haimun* (Les baliseurs du désert, Los balizadores del desierto), 1984, cuento iniciático de una enorme belleza plástica. Otra de las películas que sedujo al público internacional durante este periodo es *Ubur* (Traversées, Travesías), 1982, de Mahmoud Ben Mahmoud (1947-), una parábola sobre la inmigración en la que se retratan los destinos paralelos de dos refugiados descubiertos sin papeles en un ferry que une Bélgica con Inglaterra.

La década de los ochenta supone el comienzo de la carrera cinematográfica de Nouri Bouzid (1945-), quien se confirma como una de las principales figuras del cine del Magreb, capaz de romper tabúes como antes nadie lo había hecho. Bouzid realiza dos películas durante esta década, que tienen en común el retrato de dos protagonistas torturados por el recuerdo e incapaces de adaptarse a la vida. *Rih al-sid* (L'homme de cendres, El hombre de las cenizas), 1986, cuenta la historia de Hachmi, un joven carpintero que no puede abordar su propia sexualidad debido a los abusos sexuales que sufrió a la edad de 12 años. *Safaih min dhahab* (Les sabots en or, Los zuecos de oro), 1989, habla de la incapacidad de su protagonista, Youssef, para adaptarse a los cambios de la sociedad tras ser liberado de la prisión en la que permaneció como prisionero político durante seis años.

También es el comienzo de la carrera de la primera directora de este país, Nejja Ben Mabrouk (1949-), con *Al-sama* (La trace, La huella), 1982. Al igual que Virginia Wolf planteaba el deseo femenino de tener una habitación propia, la protagonista del film de Mabrouk no encuentra un lugar para su intimidad. Frustrada por no poder realizar las actividades reservadas a los varones, Sabra no está dispuesta a someterse a la vida tradicional que le depara su destino de mujer. Sus deseos internos llaman a la libertad e independencia y, como les ocurre a otras mujeres, la lucha por conseguir un destino que le pertenezca no puede más que librarse en la separación de sus raíces y su familia, a través de la emigración hacia Europa.

Estas películas y directores son una muestra del desarrollo artístico y la profesionalización que poco a poco va experimentando la cinematografía tunecina, y del interés que mueve a los directores de esta época a dirigir su mirada hacia el mundo interior de individuos específicos.

### Los años noventa

«En términos estadísticos simples, la producción cinematográfica aumentó en todos los países del Magreb en los años noventa. En esta nueva década se produjeron 100 películas, en comparación con las 78 realizadas en los años ochenta. Mientras que el leve incremento de la producción en Marruecos (de 38 películas a 41) y Túnez (de 19 a 23) refleja el desarrollo experimentado en dichos países, la cifra total de Argelia enmascara el hecho de que tras unos comienzos muy prometedores a principios de los noventa, la producción fue prácticamente nula en los últimos años de la década: tan sólo se lanzó una película de origen argelino en 1998 y 1999. A finales de los noventa, con la mayor parte de los principales directores en el extranjero, el cine argelino se transformó de nuevo en lo que había sido durante 1957: cine en el exilio»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Roy Armes. *Postcolonial Images. Studies in North African Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2005, p. 55.

## Argelia

En 1993 se produce una reorganización profunda del sector cinematográfico en Argelia que lleva a la privatización de la producción y al consiguiente nacimiento de sociedades de producción. Tras un aumento considerable de la producción durante los primeros años de la década, en 1998 el Gobierno suprime las principales estructuras de producción: el CAICC (Centre Algérien pour l'Art et l'Industrie Cinématographique), la ENPA (Entreprise Nationale de Production Audiovisuelle) y la ANAF (Agence Nationale des Actualités Filmées). La agitación social y política de este turbulento periodo, los asesinatos en masa y la violencia generalizada, obligan a gran cantidad de realizadores y técnicos a exiliarse como única vía para seguir desarrollando su trabajo.

Entre los cineastas veteranos de los años setenta, Mohamed Lamine Merbah lleva a cabo *Radhia*, 1992; y Amar Laskri –que debutó en los setenta con dos obras menores, *Dawriyyah nahwa al-sharq* (Patrouille à l'est, Patrulla al este), 1972, y *Al-mufid* (El moufid, El mufid), 1978–, realiza la única producción que vio la luz entre 1998 y 1999: *La fleur de lotus* (La flor de loto). Esta película, a la que Laskri dedicó casi toda la década, es una ambiciosa coproducción entre Argelia y Vietnam y cuenta la historia de un periodista vietnamita que llega a Argelia en busca de su padre.

La mayor contribución artística de la década corresponde a otro veterano dado a conocer en los años setenta, Merzak Allouache. En 1994 realiza la aclamada *Bab el-wad al-humah* (Bab el-Oued City), 1994, una terrible descripción del avance y las consecuencias del fundamentalismo islámico en su país, a través de la vida de los personajes que pueblan el mismo barrio de Alger desplegado en *Omar Gatlato*, pero sumido en la violencia y los nuevos códigos férreos y rigurosos impuestos por el islamismo.

Allouache se marcha a Francia y allí realiza, con un tono humorístico completamente opuesto a la violencia y el caos mostrados en *Bab el-Oued City*, *Salut cousin!* (¡Hola primo!), 1996. Retornando al retrato de personajes de *Omar Gatlato*, y con la misma capacidad para lo cómico, Allouache se centra en esta película en dos primos con personalidades opuestas que se reencuentran en Francia. En *Alger-Beyrouth, pour mémoire* (Argel-Beirut, a título de información), 1998, cuenta la historia de amor entre una chica francesa y un chico argelino.

Mahmoud Zemmouri será el director más prolífico de los noventa, con tres películas en las que continúa desarrollando el tono satírico y humorístico de sus anteriores obras: *De Hollywood à Tamanrasset* (De Hollywood a Tamanrasset), 1990, en la que incide sobre la influencia de la televisión en las comunidades rurales; *Charaf al-gabilu* (L'honneur du tribu, El honor de la tribu), 1993, donde muestra la difícil situación de Argelia a comienzos de los noventa, y *100% Arabica*, 1997, una comedia musical rodada en Francia. Mohamed Chouick, otra pieza fundamental del cine de los noventa en Argelia, continúa desarrollando posibilidades a través de la leyenda y la alegoría en sus dos siguientes películas: *Youcef kesat dekra sabera* (Youcef, la légende du septième dormant, Youcef, la leyenda del séptimo durmiente), 1993, basada en una conocida leyenda magrebí que cuenta la manera en que siete hombres encuentran el mundo transformado tras haber dormido durante tres siglos; y *L'arche du désert* (El arca del desierto), 1997, donde reivindica el lugar de la mujer frente a las dificultades impuestas por el integrismo. Mohamed Rachid Benhadj adopta igualmente un

compromiso político contrario al islamismo tomando a una mujer y su sufrimiento como eje central de *Tushia* (Touchia), 1992.

De los directores que aparecen por primera vez en la escena cinematográfica durante los años noventa hay que destacar a Maleck Lakhdar Hamina (1962–), hijo de Mohamed Lakhdar Hamina. Con un experimentado grupo de técnicos que habían participado en las películas de su padre realiza *Jarif uktubar al-Yazair* (Autumn-Octubre en Algiers, Octubre-otoño en Argel), 1992, dramático retrato de una familia atrapada durante la agitación de octubre de 1988. En esta década se llevan a cabo un grupo de películas en las que por primera vez se usa la lengua bereber, anterior al árabe y prohibida hasta 1990. Corriendo el riesgo de ser arrestados por los fundamentalistas islámicos, con grandes problemas de financiación y producción, Belkacem Hadjadj (1950–), Abderrahmane Bouguermouh (1937–) y Azzedine Meddour (1947–) ruedan respectivamente *Machaho* (Il était une fois, Érase una vez), 1995, *La colline oubliée* (La colina olvidada, 1996) y *Yebel Baya* (La montagne de Baya, La montaña de Baya), 1997. *Machaho* es un cuento dramático en el que se muestra con gran respeto la forma de vida tradicional de la sociedad cabilia, y al mismo tiempo se denuncian los férreos códigos de honor impuestos por esta forma de vida. *La colline oubliée* bucea en la búsqueda de la identidad bereber a través de las historias amorosas de dos amigos, para mostrar la cabila al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. *Djebel Baya* es un sólido intento de revalorizar la cultura bereber inspirada en una leyenda que recuerda la resistencia a la colonización, reconstruyendo la historia desde el punto de vista de los propios cabillos.

### Marruecos

Los años noventa marcan en Marruecos una política cinematográfica que permitirá ir poco a poco acercando al público a las películas nacionales. Esta reconciliación del cine marroquí con su público se debe, según Ahmed Fertat, a diversos elementos<sup>7</sup>:

- Una mejora de la calidad técnica, fruto de una progresiva profesionalización en todos los oficios del cine.
- Una toma de conciencia de la función de espectáculo del cine, adoptando temáticas y personajes cercanos con los que el público puede identificarse.
  - El abandono de un cierto «folk-realismo» y el interés por temáticas más actuales.
  - El abandono de la autocensura gracias a una apertura política que permite tratar temas hasta entonces tabú.
- La liberación del juego teatral dominante, debido a una mejor dirección de actores y la aparición de *vedettes* y estrellas del cine.

Souheil Ben Barka y Jillali Ferhati, ambos dados a conocer durante los setenta, continúan siendo figuras relevantes de la escena cinematográfica. Ben Barka, que sigue a la cabeza del CCM, continúa realizando costosas coproducciones: el drama histórico *Tubul al-nar* (Tambours de feu, Tambores de fuego), 1991, el remontaje del mismo film, aunque con otro título, *Les cavaliers de la gloire* (Los caballeros de la gloria), 1993, y *Delo pheraoun* (L'ombre du

<sup>7</sup> Ahmed Fertat. «Le cinéma marocain aujourd'hui: les atouts et les contraintes d'une émergence annoncée». *Les cinémas du Maghreb. Cinémaction* n° 111, 2º trimestre 2004, p. 58.

pharaon, La sombra del faraón), 1996. Ferhati centra la línea argumental de *Shatiu al-afal al-mafudin* (La plage des enfants perdus, La playa de los niños perdidos), 1991, en una mujer que resulta víctima de las normas sociales. El realismo social inspira su siguiente película, *Kuius al-has* (Chevaux de fortune, Caballos de fortuna), 1995, sobre un grupo de marroquíes en Tánger que esperan el momento de cruzar el estrecho de Gibraltar y llegar a la ansiada Europa.

De los directores que aparecieron en la escena cinematográfica durante los ochenta, Hakim Nouri sigue consolidando el cine social con una prolífica producción: *Al-mitroqa wa alk-sindan* (Le marteau et l'enclume, El martillo y el yunque), 1990, *Le voleur de rêves* (El ladrón de sueños), 1995, *Un simple fait-divers* (Un simple suceso), 1997, y *Destin de femme* (Destino de mujer), 1998. Farida Benlyazid, con un tono humorístico completamente distante del de su primer trabajo, lleva a cabo *Keïd ensa* (Ruses de femmes, Ardides de mujeres), 1999, película en forma de cuento que relata el enfrentamiento entre ambos sexos y se convierte en la más taquillera de Marruecos del año 1999. Mohamed Abderrahman Tazi abandona el realismo social de sus primeros trabajos, para realizar una divertidísima comedia que se convirtió en el mayor éxito comercial de la historia del cine de este país: *Abkhath ghari jawh imraaythi* (À la recherche du mari de ma femme, En busca del marido de mi mujer), 1993, con la que Tazi congregó un millón de espectadores aproximadamente que pagaron para verla, y logró una importante distribución en el extranjero.

Entre los directores que se dan a conocer durante los noventa hay que destacar a Abdelkader Lagtaa (1948-), con un acercamiento sociopolítico a las prácticas tradicionales y a las relaciones entre las personas a través de *Hubb fi al-dar al-bayda* (Un amour à Casablanca, Un amor en Casablanca), 1991, que atrajo gran cantidad de público, y *Al-bab al-masduq* (La porte close, La puerta cerrada), 1994. Ambas películas de Lagtaa dan una nueva imagen de la sociedad marroquí contemporánea, rompiendo tabúes en aspectos que no se habían mostrado hasta entonces, como las drogas, el alcohol, la homosexualidad o el sexo. En *Bidawa* (Les casablançais, Los de Casablanca), 1998, vuelve a plantear similares cuestionamientos de las normas tradicionales.

Hassan Benjelloun (1950-) seguirá la línea de compromiso social trazada por Noury, Ferhati y Lagtaa en las tres películas que realiza durante los noventa: *Ayad al-ajain* (La fête des autres, La fiesta de los otros), 1990, *Yarit* (1993), y *Les Amis d'hier* (Los amigos de ayer), 1997. Dos directores que saltan a la escena cinematográfica durante esta década se convertirán rápidamente en principales figuras del cine marroquí contemporáneo: Nabil Ayouch (1969-) y Daoud Aoulad Syad (1953-). Ayouch realiza *Mektoub* (1997), *thriller* de estilo hollywoodiense en el que cuestiona la corrupción en la policía, y *Ali Zaoua, prince de la rue* (Ali Zaoua, príncipe de la calle), 1999, retrato de los niños de la calle en Casablanca. Daoud Aoulad Syad, en *Adieu forain* (Adiós feriante), 1998, aprovecha el género del *road-movie* para mostrarnos los paisajes menos vistosos del sur de Marruecos, aquellos que no salen en las postales, áridos y desérticos.

Un cine realizado por una joven generación de directores talentosos que logra crear cierta fidelización con el público local y que comienza a verse fuera de sus fronteras. La creación de los festivales de Meknes en 1991, Tánger en 1995 y Casablanca en 1998 permitirán el lanzamiento de gran cantidad de producciones nacionales.

## Túnez

Ferid Boughedir dirige en los noventa la película de mayor éxito y distribución de la historia del cine en Túnez, *Halfawin, Usfur stah* (Halfaouine, l'enfant des terrasses, Halfaouine, el niño de las terrazas), 1990. Una película tierna y divertida en la que Boughedir recrea el mundo de la infancia a través de una temática tan universal como el descubrimiento de la sexualidad de un niño y su paso a la edad adulta. En *Saif halqu-al wadiy* (Un été à la Goulette, Un verano en la Goulette), 1995, Boughedir hace una profunda llamada a la tolerancia y al respeto a la diferencia a través de la historia de tres familias, una europea, otra árabe y otra judía, cuyas hijas establecen una profunda amistad durante unas vacaciones pasadas en la Goulette.

Nouri Bouzid es otro de los directores que en los noventa obtiene un gran reconocimiento y se consolida como uno de los principales cineastas de su país. En su tercer largometraje, *Baznas* (Bezness), 1992, al igual que en los dos primeros, presenta como eje central de la historia a un protagonista masculino que lleva una gran carga de sufrimiento interno. Su posterior película, *Bent familia* (Tunisiennes, Tunecinas), 1997, se centra en tres mujeres que intentan encontrar su propia identidad en un mundo dominado por los hombres.

De los directores surgidos en los ochenta, Nacer Khemir vuelve a demostrar su capacidad estética y narrativa en *Tawq al-hamama al-mafqud* (Le collier perdu de la colombe, El collar perdido de la paloma), 1990. Al igual que en *Les baliseurs du désert*, la realidad y el sueño, el misterio y la magia se mezclan y crean mundos originales de una enorme capacidad de sugerencia. Selma Baccar logra dirigir una segunda película 17 años después de la primera, *Habbiba Messika* (La danse du feu, La danza de fuego), 1995, con una mujer fuerte y de gran personalidad como protagonista de la misma. Mahmoud Ben Mahmoud codirige con Fadhel Jaïbi en 1992 *Chichjahn* (Poussièrre de diamants, Polvo de diamantes), sobre las rivalidades familiares provocadas por un collar robado. En *Kouail erroummen* (Les siestes grenadines, Las siestas granadinas), 1999, analiza las diferencias y dificultades que se establecen entre el mundo árabe y el África negra

Los años noventa ven surgir nuevas producciones realizadas por dos mujeres: Moufida Tlatli (1947-) y Kalthoum Bornaz (1945-). Tlatli, que llevaba 20 años trabajando como montadora en infinidad de películas árabes, es aclamada por *Samt al-qsur* (Les silences du palais, Los silencios del palacio), 1994, una contundente llamada a la liberación de la mujer. Kalthoum Bornaz realiza *Kiswa al-jayt al-dhai* (Keswa-le fil perdu, Keswa-el hijo perdido), 1997, sobre una joven que regresa a Túnez con motivo de la boda de su hermano y descubre que toda la familia se ha ido a la celebración, olvidándose de ella. Mohamed Zran (1959-) será una de las figuras mayores que surgen en los noventa gracias a su primer largometraje, *Al-sayida* (Essaïda), 1996. Al-sayida es el nombre de un barrio deprimido de Túnez en el que se instala un joven burgués, Amine, pintor que atraviesa una crisis de identidad que le hace rechazar todas las comodidades de su vida fácil.

## La primera década del siglo XXI

«En las sociedades modernas (¿o postmodernas?), entre las que se encuentran ahora las del Magreb, los cineastas que quieren transmitir un mensaje y buscan algo más que el

éxito a cualquier precio, se enfrentan a una pregunta difícil: ¿cómo hacer que el público se interese en temas más exigentes que el pasto televisivo que se les libra cotidianamente? Por eso el tema de la educación del público es fundamental e interviene en la creación cinematográfica misma»<sup>8</sup>.

### Argelia

El cine en Argelia continúa siendo prácticamente inexistente, sin estructuras que puedan promover la producción o distribución de películas. Merzak Allouache regresa a su país de origen para rodar una película, *L'autre monde* (El otro mundo), 2001, aunque sin el éxito de sus primeras obras. En el Festival de Venecia de 2009 presenta su último trabajo, *Harragas*, palabra de origen árabe que designa a aquellos que queman sus papeles antes de salir de su país para no dejar rastro. Allouache reflexiona en esta película sobre un problema relativamente nuevo en Argelia, los jóvenes que arriesgan sus vidas para escapar de la miseria.

Mohamed Rachid Benhadj adopta un tono ambicioso en su película *Mirka* (2000), una coproducción entre Francia, Italia y España, rodada en Italia con actores reconocidos internacionalmente (Vanessa Redgrave y Gerard Depardieu) y con Vittorio Storaro como director de fotografía. En 2004 realiza *Le pain nu* (El pan desnudo), adaptación de la novela autobiográfica de Mohamed Choukri, en la que cuenta la manera en que Mohamed, que crece en la pobreza absoluta, descubre a los 20 años la lectura, la escritura y el saber, convirtiéndose en uno de los más grandes escritores árabes del siglo XX.

Mohamed Chouick vuelve a abordar el mundo femenino en la comedia *Douar de femmes* (Duar de mujeres), 2005, para mostrar la resistencia de las mujeres ante el terrorismo. Una película sin duda relevante de este periodo es *Rachida* (2002), primer largometraje de Yamina Bachir-Chouick (1954- ). Involucrada en el mundo cinematográfico a través de su marido, Mohamed Chouick, será el terrorismo y el fundamentalismo que agitan su país lo que le lleva a lanzarse a la realización de esta película. Tomando a una mujer como protagonista, la directora muestra de qué manera el sexo femenino se ha convertido en víctima del integrismo, obligando a las mujeres a encerrarse en los espacios privados, humillándolas y anulando su identidad bajo los supuestos de una ley inquebrantable.

### Marruecos

La primera década del siglo XXI supone para Marruecos situarse en primer lugar dentro de las cinematografías del Magreb. Una intensa voluntad política en cuanto al desarrollo de la industria cinematográfica se promueve y afirma con la llegada del Rey Mohamed VI, consecuencia del desarrollo político y económico del país que ha podido poco a poco ir dejando atrás los difíciles años del régimen de Hassan II. Esta flexibilización de la censura ha dado a conocer a una generación de jóvenes directores que se sienten libres para explorar nuevas vías temáticas, tratando gran cantidad de temas que habían sido tabú, y explorando nuevas posibilidades expresivas a través de un lenguaje cinematográfico arriesgado e innovador.

<sup>8</sup> Denise Brahimi. *50 ans de cinéma maghrébin*. Minerve, 2009, p. 209.

Un ambicioso programa de financiación de la producción cinematográfica puesto en marcha por el Gobierno ha permitido que aproximadamente siete largometrajes por año hayan podido llegar a las pantallas durante los primeros años del nuevo siglo, al igual que un gran número de cortometrajes. En los últimos años se están produciendo una media de 15 largometrajes marroquíes anualmente y el doble de cortometrajes. Este aumento y estabilidad de la producción conlleva que la fidelidad del público nacional se vaya consolidando, y que el número de marroquíes interesados por su cine aumente año a año.

Latif Lahlou, pionero del cine marroquí en los sesenta, lleva a cabo su tercer largometraje en 2007, *Samira fi dayaa* (Les jardins de Samira, Los jardines de Samira), análisis de la sociedad marroquí que opera en la contradicción entre una estructura patriarcal impuesta desde tiempos ancestrales y una nueva perspectiva incapaz de ofrecer las necesidades vitales de las nuevas generaciones. Souheil Ben Barka realiza el drama histórico *Les amants de Mogador* (Los amantes de Mogador), 2002, otra costosa producción con actores internacionales (Max Von Sydow y Marie-Christine Barrault).

Las tres películas que Mostapha Derkaoui lleva a cabo durante esta época rompen con su anterior estilo intimista y estética de soledad y sufrimiento para dar paso a un cine dirigido al gran público: la comedia de gran éxito *Les amours de Hadj Mokhtar Soldi* (Los amores de Hadj Mokhtar Soldi), 2001, *Casablanca by night* (Casablanca de noche), 2003, y *Casa daylight* (Casablanca de día), 2004. Jillali Ferhati realiza *Tresses* (Trenzas), 2000, retrato de una familia humilde cuya tranquilidad se interrumpe violentamente a raíz de la violación de una mujer, y *Dakira Moatakala* (Mémoire en détention, Memoria detenida), 2004, sobre los efectos de la represión política durante el reinado de Hassan II, los llamados «años de plomo», en la persona de un hombre mayor encarcelado durante largo tiempo.

Hakim Nouri realiza dos largometrajes durante esta década; una comedia que obtuvo un enorme reconocimiento, *Elle est diabétique et hypertendue et elle refuse de crever* (Es diabética e hipertensa y se niega a reventar), 2000, sobre los problemas de un hombre con su suegra autoritaria, y *Une histoire d'amour* (Una historia de amor), 2001. Farida Benlyazid prosigue su carrera cinematográfica con *Casa Ya Casa* (Casablanca, Casablanca), 2002, donde denuncia la corrupción en el medio de los negocios y la política en Marruecos, y *Juanita de Tanger, la chienne vie de Juanita Narboni* (Juanita de Tánger, la perra vida de Juanita Narboni), 2005, basada en la obra de Ángel Vázquez, quien vivió la mayor parte de su vida en Tánger.

Hassan Benjelloun lleva a cabo cuatro películas durante la primera década del siglo XXI: *Juigement d'une femme* (Juicio de una mujer), 2000, sobre un activista que lucha por los derechos civiles y la justicia, *Les lèvres du silence* (Los labios del silencio), 2001, en la que aborda los problemas para tener hijos a los que se enfrenta una pareja, *Le pote* (El colega), 2002, telefilm sobre un abogado sin escrúpulos que hace todo lo posible para ganar un caso, y *Où vas-tu Moshé?* (¿Dónde vas Moshé?), 2007. En esta película, como es habitual en su filmografía, Benjelloun toma como eje de la narración un episodio concreto de la historia de Marruecos; en este caso el éxodo en masa de los judíos marroquíes hacia Israel durante los primeros años de los sesenta. Con un tono autobiográfico e íntimo, Benjelloun no sólo aborda la historia de su país, sino que la confronta al presente del mismo, introduciendo temas polémicos como el consumo del alcohol o la homosexualidad.

Nabil Ayouch realiza *Un minute de soleil en moins* (Un minuto menos de sol), 2002, y la más reciente *Whatever Lola Wants* (Lo que Lola quiera), 2008, una superproducción en la que vuelve a demostrar su capacidad para la técnica y la expresión. Daoud Aoulad-Syad crea *Le cheval de vent* (El caballo de viento), 2002, un viaje en sidecar de dos hombres que se encuentran casualmente, y *Tarfaya* (2004), donde aborda el tema de la emigración con una gran originalidad técnica y estética.

Junto a Nabil Ayouch y Daoud Aoulad-Syad, encontramos a los más jóvenes directores, a los que se conoce como la nueva ola del cine marroquí, que han logrado aportar una renovación estilística y temática permitiendo un reconocimiento sin precedentes en el extranjero. Entre ellos se encuentran Faouzi Bensaïdi (1967-), Ismail Ferroukhi (1962-), Ahmed Boulane (1956-), Laïla Marrakchi (1975-) y Yasmine Kassari (1968-) como los más destacables. *Mille mois* (Mil meses), 2003, es la primera película de Bensaïdi, presentada en la sección Un Certain Regard del Festival de Cannes, en el que obtuvo el Premio Primera Mirada en 2003. Situada en 1981, durante el comienzo del mes de Ramadán, la película se conforma en torno a los acontecimientos que rodean la vida del pequeño Mehdi, de siete años. *WWW: What a Wonderful World* (WWW: qué hermoso mundo), 2008, cuenta la historia de amor entre un asesino a sueldo y una mujer policía en la ciudad de Casablanca. Ambos films de Bensaïdi sirven para explorar las tensiones entre tradición y modernidad.

Ismail Ferroukhi se ha consagrado como uno de los directores más prometedores de Marruecos gracias a su primer largometraje, *Le grand voyage* (El gran viaje), 2004, una *road-movie* sobre un padre y su hijo, inmigrantes magrebíes en Francia, que realizan un viaje a La Meca. Reda, el hijo, no conserva la lengua de sus progenitores y menos aún las creencias religiosas, mientras que el padre es un hombre tradicional y devoto, dispuesto a cumplir sus obligaciones con el islam. Dos mundos diametralmente opuestos que Ferroukhi aprovecha para hablar de las diferencias generacionales y del lugar que ocupa la religión islámica en el siglo XXI.

Ahmed Boulane realiza en el año 2000 *Ali, Rabia et les autres* (Ali, Rabia y los demás). Cuando un hombre sale de la cárcel tras 20 años de prisión por motivos políticos, su universo aparece completamente transformado. Las dificultades para adaptarse lo llevan a rememorar los años de juventud, en los que la amistad, la música, el sexo y el hachís convertían la vida en un continuo exceso. En *Malaïkatou Ashaytan* (Los ángeles de Satan, Los ángeles de Satán), 2007, retoma un asunto político, basado en un hecho real, para dar vida a la película más taquillera de 2007. Cuenta la historia de 14 jóvenes pertenecientes a un grupo de heavy metal que fueron arrestados y condenados por prácticas satánicas y deshonra al islam en 2003.

Laïla Marrakchi ha sufrido la oposición por parte de la Oficina Sindical de Actores Teatrales a que su primera película, *Marock* (2005), fuera difundida, por «acabar con la reputación de nuestro país y la de sus ciudadanos». La película describe las vivencias despreocupadas de la juventud burguesa de Casablanca, que se subleva contra los valores tradicionales y descubre el alcohol, la droga o el sexo. Yasmine Kassari habla de la emigración desde un punto de vista exclusivamente femenino y desde dentro del país en *L'Enfant endormi* (El niño dormido), 2005. Un pueblo rural se ha quedado sin hombres, todos parten al extranjero en

busca de una vida mejor. Tres generaciones de mujeres se quedan solas, y Kassari, centrándose en las más jóvenes, muestra sus frustraciones e insatisfacciones amorosas, sexuales, físicas y existenciales.

### Túnez

Tres de los directores tunecinos que acometieron las primeras películas en este país volvieron a realizar films durante los primeros años del siglo XXI, aunque ninguna de ellas tuvo la trascendencia de sus primeras obras. Naceur Ktari tuvo que esperar 25 años para filmar su segunda obra, *Hlou marr* (Sois mon amie, Sé mi amigo), 2000. Abdellatif Ben Ammar rueda *Le chant de la noria* (El canto de la noria), 2002, y Ridha Behi *La Boîte magique* (La caja mágica), 2002.

Nouri Bouzid realiza *Poupées d'argile* (Muñecas de arcilla), 2002, sobre la explotación infantil en las ciudades, y *Making of, le dernier film* (Making of, la última película), 2006, basada en tres personajes que se sienten humillados y temerosos y participan en el rodaje de una película. Una historia dentro de otra para construir un experimento de metacine y mostrar la imagen que de los árabes se ha formado el mundo tras la invasión de Irak por la armada americana y el 11-S.

Nacer Khemir vuelve a brindar su mundo de imaginación y misterio a través de una narración disgregada en varios cuentos en *Bab'Aziz, le prince qui contemplait son âme* (Bab'Aziz, el príncipe que contemplaba su alma), 2006. Moufida Tlatli realiza *Mawsim al-rijal* (La saison des hommes, La temporada de los hombres), 2000, abordando la misma temática que en *Les silences du palais*, dos mujeres de dos generaciones que deben enfrentarse a los sufrimientos que le inflinge su condición femenina. Su siguiente trabajo, *Nadia et Sarra* (Nadia y Sarra), 2004, es otra historia de mujeres, madre e hija confrontadas, una a la menopausia y la otra a la adolescencia.

Mohamed Zran vuelve a demostrar su talento con *Le prince* (El príncipe), 2004, una comedia realista y poética en la que se describen las relaciones sociales en el Túnez contemporáneo. Sin embargo, las mejores películas de esta década llegarán de la mano de la nueva generación de directores: Khaled Ghorbal (1950-), Jilani Saadi (1962-), Nadia el Fani (1960-) y Raja Amari (1971-). Khaled Ghorbal cuestiona la sociedad de la opulencia y el papel de la mujer musulmana en *Fatma* (2002), en la que el sentimiento de culpa que la sociedad musulmana impone a las mujeres se despliega sin tapujos. En 2008 lleva a cabo *Un si beau voyage* (Un viaje tan hermoso), sobre la dificultad de adaptación de un hombre al regresar a su lugar de origen en Túnez tras una larga estancia en París.

Jilani Saadi realiza *Jorma, le crieur de nouvelles* (Jorma, el pregonero de noticias), 2002, en la que muestra el peligro que conlleva transgredir lo establecido.

Nadia El Fani, con *Bedwin Hacker* (Hacker beduina), 2002, trata las relaciones Norte-Sur. Kalt es guapa, libre, bisexual y genio de la informática. Su control de la tecnología le permite interferir las imágenes de las televisiones occidentales e insertar mensajes sobre la existencia de los pueblos del Sur con un pequeño dromedario, «Bedwin Hacker», como firma. Las altas esferas que trabajan contra el espionaje informático se movilizan rápidamente para cazar a la pirata. Raja Amari, la directora magrebí más joven, debuta con *Satin rouge* (Satén rojo), 2002. En esta película Amari retrata el descubrimiento de la sensualidad y la

sexualidad, de su cuerpo y su vida, por parte de una mujer mayor, viuda y reprimida, que un día, por casualidad, entra en un cabaret nocturno. En 2009 realiza *Dowaha* (Les secrets, Los secretos). Proyectada en la Sección Oficial del Festival de Venecia de 2009, Amari vuelve a explorar el universo de la poesía y el cine para trabajar sobre el secreto de familia.



## **Cineastas del Magreb**





## **Souheil Ben Barka**

**Mali, 1942**

### Filmografía

*L'eau* (El agua), 15 min., documental, 1969.

*Ceux de la mousson* (Los del monzón), 15 min., documental, 1970.

*Malika la fille du teinturier* (Malika la hija del tintorero), 24 min., documental, 1971.

*Alf yad wa yad* (Mille et une mains, Mil y una manos), 75 min., ficción, 1972.

*Harb al-bitruï ian yaqa* (La guerre du pétrole n'aura pas lieu, La guerra del petróleo no estallará), 90 min., ficción, 1974.

*Urs al-dam* (Noces de sang, Bodas de sangre), 90 min., ficción, 1977.

*Amok*, 120 min., ficción, 1982.

*Y a boneï* (Oh mon fils, Oh hijo mío), 27 min., documental, 1986.

*Tūbul al-nar* (Tambours de feu, Tambores de fuego), 130 min., ficción, 1991.

*Seville* (Sevilla), 10 min., documental, 1992.

*Les cavaliers de la gloire* (Los caballeros de la gloria), 105 min., ficción, 1993.

*Delo pheraouñ* (L'ombre du pharaon, La sombra del faraón), 100 min., ficción, 1996.

*Les amants de Mogador* (Los amantes de Mogador), 90 min., ficción, 2002.

«Para hablar del cine africano, debo decir que el camino a recorrer será muy largo y muy difícil, dado que el espectador africano es tan universal como todos los demás, juzga el cine con criterios internacionales y poco importa para él si una película es africana, china o americana. Hoy una película debe ser buena, eso es todo. El espectador no es en absoluto indulgente y no acepta la mediocridad. Por eso, nosotros, cineastas africanos, tenemos la obligación de alzarlos a la altura de los estándares reconocidos»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Septiembre, 2009.

Nace en Tombuctú, Malí, en 1942, en el seno de una familia procedente del sur de Marruecos.

«Nací en una pequeña aldea en medio del Sáhara llamada Tombuctú, ciudad mítica situada en Malí, donde no había electricidad y por tanto no había cine. Así que descubrí el cine muy tarde, a la edad de 13 años, cuando fui a estudiar la secundaria a Bamako. Los sábados por la tarde íbamos a ver la cartelera y elegíamos las películas que queríamos ver. Películas, en general, francesas, americanas e indias. En aquella época no tenía en absoluto intención de hacer cine, me interesaban más los estudios científicos»<sup>1</sup>.

Al finalizar la educación secundaria, parte a Roma para comenzar estudios de matemáticas. Pero un encuentro casual le hará replantearse su futuro:

«Por casualidad, un día yendo a la universidad pasé delante de un túnel en el que se rodaba una película. Me detuve para mirar. Me quedé todo el día completamente maravillado y desde ese día no volví a pisar la universidad, porque al día siguiente había decidido dedicarme al mismo oficio que ese señor que tenía un gran sombrero y que parecía ser el director de orquesta del rodaje. Ni siquiera sabía cómo se llamaba ese oficio, y mucho menos el nombre de ese señor. Sólo después me enteré de que el señor del gran sombrero era director, se llamaba Federico Fellini y rodaba una escena de 8½»<sup>2</sup>.

Totalmente decidido a cumplir su deseo, al día siguiente se matricula para presentarse a las pruebas de ingreso del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. En esta escuela realiza sus primeros cortometrajes, a la vez que desarrolla su trabajo como asistente de realización de Pasolini (*El Evangelio según San Mateo*, *Edipo*, *el hijo de la fortuna*) y de Valerio Orsini (*Los condenados de la tierra*), y participa en los rodajes de otros grandes de la escena cinematográfica internacional:

«Tuve la suerte de conocer a Pier Paolo Pasolini, quien iba a rodar *Edipo*. A partir de ese momento la magia del cine me atrapó. Además, tuve la suerte de encontrarme a menudo en platós de rodaje de los grandes cineastas italianos y americanos de la época como Visconti, Zeffirelli, Vittorio de Sica, Antonioni, Pietro Germi, William Wyler, David Lean y muchos más»<sup>3</sup>.

Sin dejar de asistir, sistemáticamente, a la proyección de todas las películas que se encontraban en cartel en los cines de Roma durante la época, es en 1972 cuando Ben Barka realiza su primer largometraje, *Alf yad wa yad* (*Mille et une mains*, *Mil y una manos*), película que denuncia las condiciones de explotación y de miseria a la que se ven sometidos los trabajadores de una fábrica de alfombras de Marrakech. A través del mecanismo de la explotación, Ben Barka muestra que la burguesía de su país es una aliada natural del capitalismo internacional, y pone de manifiesto las brutales diferencias de clase que definen la sociedad en la que vive. Como una metáfora de esta sociedad, bloqueada en el orden político, Ben Barka expone que las revueltas no sirven para producir ningún cambio, y que los pobres no tienen forma de escapar a su destino de miseria moral y material, condenados al inmovilismo por un poder que sólo se sostiene mediante la alienación del pueblo.

Férid Boughedir calificó esta película como «la explotación de las masas en una sociedad feudal neocolonizada donde mil manos trabajan en beneficio de una sola, la cual no es más

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Septiembre, 2009.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

que la intermediaria del imperialismo». A través de una imagen muy estetizante, apoyada en el esplendor de los colores de los hilos teñidos que se secan al sol y la belleza de las alfombras, Ben Barka pone de manifiesto la violencia imperante mediante una temática de contestación política. Una película que reposa en la imagen, sin diálogos apenas, con un ritmo lento puntuado por cantos bereberes, que tuvo un gran éxito, obteniendo el *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1972.

«El contraste entre el claroscuro y los violentos coloridos de los hilos de lana que se secan al sol era premeditado, incluso acentuado, con el fin de subrayar aún más las contradicciones que encierra la película. Hay una gran oposición que simbolizan las alfombras: son muy bonitas como elemento de decoración, pero su confección está fundada en la explotación desenfadada de los trabajadores. Era necesario que este contraste quedara reflejado a nivel formal»<sup>4</sup>.

El éxito de esta película refuerza durante estos años de poca producción la imagen de un cine marroquí de calidad. Aunque este triunfo no impidió que el gobierno de Marruecos la censurara, al igual que su siguiente película, *Harb al-bitruï ian yaqa* (La guerre du pétrole n'aura pas lieu, La guerra del petróleo no estallará), 1974. En un país emergente sin especificar, un joven tecnócrata, que ocupa un cargo de gran responsabilidad, denuncia la dominación de la economía de su país por las grandes multinacionales, la corrupción sistemática, la fuga de capitales y sus inversiones en el extranjero. Su voluntad de poner fin a este escándalo activa una serie de acontecimientos que desembocan en una situación dramática. Al igual que en su anterior película, Ben Barka habla de los obreros y sus familias, oprimidos y reprimidos sin posibilidad de rebelarse, denunciando esta vez las diferencias entre las clases sociales y la explotación por parte de las multinacionales petrolíferas.

Con su siguiente película, *Urs al-dam* (Noces de sang, Bodas de sangre), 1977, Ben Barka conquista el reconocimiento internacional. El arraigo a su tierra del pueblo andaluz y gitano, que Federico García Lorca plasmó en su obra de teatro *Bodas de sangre*, es trasladado a la cultura marroquí con gran fuerza de la mano de Ben Barka, magistralmente adaptada a la identidad del país. Una historia de rivalidades, celos y sentimientos reprimidos en un ambiente fuertemente anclado en la tradición, que pone de manifiesto la imposibilidad de controlar conscientemente los impulsos del amor. La magnificencia de los versos de Lorca, que van modulando las diferentes partes de la película, y la intensidad del amor apasionado sobre el que se sustenta la narración, se acentúan gracias a los grandes medios técnicos con los que contó para el rodaje. Esto queda claramente reflejado en las escenas filmadas en exteriores, amplios planos de grandiosos decorados naturales, y un vestuario cuidado hasta los últimos detalles.

*Amok* (1982) es un verdadero alegato por la libertad en Sudáfrica. Financiada por Senegal, Guinea y Marruecos, *Amok* es un drama épico *antiapartheid* adaptado de la novela de Alan Paton *Llora, oh mi querido país* (1948). Provocadora y eficaz en su presentación de la realidad basada en el terror, la miseria y la violencia imperante durante el régimen del *apartheid*, incluye el talento musical y artístico de Miriam Makeba, y cuenta la historia de un profesor negro en un pequeño pueblo de Sudáfrica. Un día, al recibir una carta donde le comunican que su hermana está gravemente enferma, inicia un largo viaje sin retorno. Durante

---

<sup>4</sup>Ibid.

su recorrido se confronta con un mundo extraño y desconocido, un mundo de violencia, terror, crímenes y odio que reinan en la vida urbana de Sudáfrica: el horror del *apartheid*.

«La idea de hacer Amok me vino en 1972 acompañando a Pasolini, invitado a presentar sus películas en Madagascar. Media hora después del despegue del avión que nos llevaba de Roma a Madagascar vía Johannesburgo, el auxiliar de vuelo vino a separarnos diciéndome que, siendo un "hombre de color", no podía sentarme al lado de un blanco, y por lo tanto fui trasladado a la zona B. Mi indignación y humillación eran tales que sólo tenía una obsesión: hacer una gran película sobre ese régimen inhumano que era el *apartheid*. Diez años más tarde realicé mi sueño por partida doble puesto que la película se distribuyó en más de 100 países con el consabido éxito»<sup>5</sup>.

En los años ochenta, Ben Barka recibe la petición de dirigir el CCM, cargo que ocupará entre 1986 y 2003 con el fin de impulsar la cinematografía nacional, perjudicada por la mala gestión y legislación y para la que Ben Barka reclama profundas remodelaciones y cambios. Este cargo institucional no le impide seguir realizando películas. En 1991 produce el drama histórico *Tubul al-nar* (Tambours de feu, Tambores de fuego), y dos años más tarde, gracias a una ayuda financiera del CCM remonta completamente el film con el título de *Les cavaliers de la gloire* (Los caballeros de la gloria). La película cuenta la historia de un príncipe marroquí, Abdelmalek, dispuesto a todo para arrebatarle el trono a su padre.

En 1996 Ben Barka realiza otra superproducción, *Delo pheraoun* (L'ombre du pharaon, La sombra del faraón), y en 2002 presenta el drama histórico *Les amants de Mogador* (Los amantes de Mogador), situado en 1936 bajo la administración francesa, donde cuenta la historia de dos amantes a quienes todo se les pone en contra: el medio social al que pertenecen, su nacionalidad y su religión. Nuevamente pone en escena a actores de nivel internacional como Max Von Sydow y Marie-Christine Barrault para contar la pasión que une a Hélène y Belkacem.

También durante esta década se lanza a la producción de películas, creando la productora y laboratorio Dawliz Films. Por un lado realiza grandes producciones con Occidente, y por otro contribuye a aumentar la producción de cine en Marruecos logrando una decena de films por año aproximadamente.

### Singularidades de su cine

Ben Barka, uno de los pioneros del cine marroquí, ha sido una figura decisiva en el destino del arte cinematográfico en este país. Por un lado como creador de películas y por otro como defensor y promotor de la industria cinematográfica a la cabeza del CCM. En el decenio que va de 1968 a 1978, el cine marroquí no gestó más que 15 películas, y tres de ellas pertenecen a este director. Sus primeras obras ponen el acento sobre lo social y lo político. Son películas que se enmarcan en una corriente intelectual en la que el director adopta una posición vanguardista, en una época dominada por el florecimiento de las teorías cinematográficas y el cine de autor. Estas películas políticas realizadas durante los años setenta consolidaron la reputación del cine marroquí en la escena internacional.

Posteriormente, Ben Barka abandona el compromiso social y realiza grandes coproducciones sobre temas histórico-épicos, que difieren ampliamente del resto de la cinematografía

<sup>5</sup> *Ibíd.*





Escena de la película *Mille et une mains*, 1972, del director Souheil Ben Barka

marroquí de la época. Con grandes actores reconocidos internacionalmente, su cine pierde sus orientaciones originales y se mezcla con la práctica cinematográfica mundial.

Es necesario destacar el papel de Ben Barka en la producción de la cinematografía marroquí. Cuando recibe la petición del CCM para ocupar el cargo de director, la maquinaria del cine nacional, débil por la mala gestión y legislación, reclamaba una contundente restructuración. Bajo el nombre de Ben Barka la producción de películas se dobló, llegando a una decena de films por año, convirtiendo al cine marroquí en una realidad y consiguiendo una identificación y fidelización con el público local como nunca antes se había vivido en Marruecos. Esta actividad real y eficaz no provocó que Ben Barka abandonara la producción cinematográfica, y durante los años noventa continuó realizando films con escenas de impresionantes decorados y construcciones de época, batallas y conquistas con grandes cantidades de extras y un vestuario costoso. Todo ello ha contribuido a que en numerosas ocasiones se le haya calificado como «director americano».

### Entrevista<sup>6</sup>

*Fue usted director del Centro Cinematográfico Marroquí entre 1986 y 2003. ¿En qué consistía su trabajo? ¿Cree que logró medidas para la mejora de la industria en su país?*

No creo que sea yo el que tenga que contestar a la pregunta respecto a la mejora de la industria cinematográfica en Marruecos mientras ocupaba el puesto de Director General del CCM. Tendrían que hacerlo los cineastas marroquíes. No puedo ser juez y parte. Todo lo que puedo decir es que he trabajado a conciencia durante mi mandato.

*Trabajó con Pasolini. ¿Le influyó en su manera de hacer cine?*

He conservado de Pasolini el rigor en el trabajo y la capacidad de superar los obstáculos sin abandonar jamás. Sin embargo, no creo que haya influido en mi cine puesto que tenemos personalidades y sensibilidades diferentes, aunque en el plano social tuviera los mismos compromisos que él.

*Es usted realizador, productor, distribuidor y exhibidor. ¿Con qué problemas se encuentra la cinematografía en su país?*

Pienso que el principal problema del cine en mi país es, ante todo, la ausencia de estructuras y de medios para hacer películas. Para ser claro, toda película realizada por un cineasta marroquí es un milagro en sí mismo, más aún cuando al final hay muy pocas salas para proyectar la película y, por tanto, esta industria (que no es tal) se encuentra muy debilitada. Desgraciadamente, el porcentaje de películas africanas programadas roza el cero.

*Mille et une mains denuncia las condiciones de explotación y miseria a las que se somete a los trabajadores de una fábrica de alfombras en Marrakech. ¿Cree que su película ayudó a tomar conciencia sobre el drama?*

Creo que *Mille et une mains* hizo que cambiaran cosas en Marruecos porque, tras su estreno en Alemania, ningún importador de alfombras alemán quería ya comprar alfombras marroquíes, y Marruecos sufrió por ello durante varios años. Modestamente, creo que hubo una toma de conciencia sobre la explotación de niños en este campo.

---

<sup>6</sup>Ibid.

*La historia es lineal, no hay bifurcaciones en la trama.*

La historia no podía ser más que lineal, era mi primer largometraje y en esa época estaba muy influenciado por el cine japonés y particularmente por *La isla desnuda* de Kaneto Shindo. Ya ve que en ese nivel estoy bastante lejos de Pasolini. No me planteaba en 1970, cuando el cine era prácticamente inexistente en el continente africano, hacer cine clásico o académico. La necesidad de expresarme en ese arte que he elegido era la mayor de las prioridades para mí. Diría que era incluso mi supervivencia. Cuando se tiene hambre se come todo y parece que todo está bueno. Tenía que consumir películas, expresando las ideas que defendía.

*La interpretación de los dos actores cobra tanto protagonismo como la historia para la que trabajan ¿Cómo fue la experiencia con los actores?*

Aparte de Mimsy Farmer, que era una actriz americana profesional, en aquella época ninguno de los actores había visto jamás una cámara antes. Era, por tanto, una gran aventura para todos nosotros.

*Sus dos primeras películas Mille et une mains y La guerre du pétrole n'aura pas lieu fueron censuradas por las autoridades de su país. ¿Cuáles fueron los motivos?*

En efecto, *Mille et une mains* fue prohibida en Marruecos, mientras que *La guerre du pétrole n'aura pas lieu* lo fue en todo el mundo árabe, incluido Marruecos. *Mille et une mains* fue prohibida en Marruecos a causa de las secuencias de un loco que se atrevía a decir en voz alta lo que el pueblo pensaba en voz baja, y de hecho sólo un loco podía hablar de esta manera en esa época. En cuanto a *La guerre du pétrole n'aura pas lieu* las grandes compañías petroleras del Golfo intervinieron ante los países árabes para prohibir la película. Sin embargo, 40 años después, agradezco que el gobierno marroquí aceptara que la película se filmara en Marruecos y que incluso participara en la producción. *Mille et une mains*, tras dos años de censura, fue autorizada en Marruecos a raíz del gran éxito de la película a nivel internacional, puesto que costó 50.000 dólares en 1970 y había reportado más de 800.000 dólares tres años más tarde, lo que era mucho dinero en esa época, particularmente para nuestros países. Perdimos todo ese dinero produciendo *La guerre du pétrole n'aura pas lieu*, que sigue siendo muy actual hoy en día y que, creo, no tendrá posibilidad de proyectarse en los países árabes.

*Noces de sang es una adaptación de la obra de Lorca. ¿Por qué eligió a este autor?*

Elegí hacer *Noces de sang* simplemente porque me encontraba en la región de Agadir en 1975 y en un pueblo se reprodujo exactamente el mismo drama que el de la obra de Lorca, y digo bien, exactamente de la misma manera. Me pareció una idea interesante hacer esta transposición. Al final, los dramas humanos son universales. Hay elementos comunes entre las culturas árabe y española, sin duda, al menos es el caso de todos los pueblos del sur del perímetro del Mediterráneo.

*Es una coproducción internacional con un gran casting de actores. ¿Cómo encontró usted la financiación? ¿Tuvo imposiciones por parte de los productores europeos?*

Es más fácil para mí hacer películas con grandes actores que lo contrario, por una razón muy simple: siempre intento pulir guiones que puedan gustar al mayor número posible de espectadores y, por consiguiente, mis películas tienen más posibilidades de ser vistas en muchos países. De ahí el interés de esos actores por mis guiones. Tengo la gran suerte de trabajar

con los mismos productores, que conocen mi manera de trabajar y confían en mí, lo que me permite hacer mis películas sin coerción alguna por su parte.

*Amok fue la película que le aportó reconocimiento internacional. ¿Qué cree que gustó tanto de esta película?*

Creo que *Amok* gustó a nivel internacional por su mensaje universal; ningún personaje deja indiferente en esta película. La historia, los actores, la puesta en escena, todo era creíble.

*¿Qué piensa del hecho de la falta de laboratorios en África, que obliga a los cineastas a trasladarse a Europa para finalizar sus películas?*

Desgraciadamente, los africanos no tienen elección. Hasta hace algunos años, no había ningún laboratorio en África y por tanto Europa era un paso obligatorio para el tratamiento de una película. Desde hace algunos años, Marruecos posee un buen laboratorio que permite trabajar a los cineastas africanos. Siendo limitados los medios de Marruecos, las producciones se resienten.

*¿Hay alguna manera de poder coproducir y colaborar entre cineastas africanos con las estructuras que el continente posee?*

Sabe, cuando dos pobres coproducen juntos el resultado desgraciadamente no puede ser más que pobre. Los cineastas africanos prácticamente no tienen medios para hacer películas, ¿cómo quiere que ayuden a otros?

*¿Qué piensa del cine marroquí actual? ¿Cree que los directores de las nuevas generaciones han variado la forma de abordar el discurso fílmico y las temáticas?*

El cine marroquí que se hace hoy es muy diferente del que hacíamos en aquella época, por varias razones. La producción cinematográfica se ha desarrollado mucho estos últimos años en Marruecos, los jóvenes cineastas de hoy no son los militantes que éramos. Sus preocupaciones no son las nuestras y pueden permitirse hacer lo que llamamos cine experimental, sabiendo que, en cualquier caso, podrán seguir haciendo películas, mientras que para nosotros era cuestión de supervivencia. Una película que saliera mal significaba 15 años de inactividad.

*Entre 1970 y 1980 se produjeron 20 películas en Marruecos (cuatro de ellas suyas). ¿Sabe cuántas películas se han producido durante las últimas décadas?*

Usted lo ha dicho, entre 1970 y 1980 no ha habido más que 20 películas en Marruecos, entre ellas cuatro mías. Hoy en día, desde hace una decena de años, Marruecos produce más de 15 películas al año. La evolución es evidente.

*¿Cree que existen puntos en común o diferencias entre el cine europeo de denuncia, como pueda ser el de Ken Loach, y su propio cine?*

La denuncia es siempre un punto en común de todos los pueblos, tanto al nivel del cine, como de la escritura, etc... De alguna manera me siento próximo a Ken Loach con una diferencia: el cine de Loach es más cartesiano, y por tanto más intelectual, el mío es un grito del corazón y por tanto más espontáneo.



**Brahim Tsaki**  
**Argelia, 1946**

Filmografía

*Abna al-rih* (Les enfants du vent, Los niños del viento), 70 min., ficción, 1981.

*Hikaya liqa* (Histoire d'une rencontre, Historia de un encuentro), 80 min., ficción, 1983.

*Les enfants des néons* (Los hijos de los neones), 90 min., ficción, 1990.

*Ayrouwen* (Il était une fois, Érase una vez), 90 min., ficción, 2007.

«Hay un aspecto importante en nuestra vida y es que los niños son lo único en lo que debemos pensar desde el principio. Si hay una esperanza es que esos seres humanos deben convertirse en algo. Hay dos métodos, crear dibujos animados para hacerles reír, o hablar de ellos. En mi caso no son los dibujos animados, sino reflexionar. Mañana ya no estaremos, ellos sí»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Joëlle Matos / Karine Pelgrims. Entrevista con Brahim Tsaki bajo la supervisión de la autora. París, febrero, 2010.

Nace en 1946 en Sidi Bel Abbès, ciudad de Orán, en Argelia. La primera vez que acude al cine lo hace junto a su padre, militante activo de la causa argelina, quien acompaña a Tsaki a ver una película de guerra americana para que se distraiga y olvide el largo día de ayuno del Ramadán. Comienza a acudir con frecuencia a ver películas del Oeste y films franceses, aunque las primeras influencias que lo llevan a apasionarse por el cine están ligadas a *La strada* (1954) de Fellini, *Les enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné, el cine latinoamericano, especialmente el de Glauber Rocha, y el cine japonés, «películas en las que no hay más que silencio». Tras realizar estudios de interpretación en Argelia, se marcha en 1972 a Bélgica a estudiar cine en la prestigiosa escuela INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) de Bruselas. De regreso a su país, en 1977, comienza a trabajar en el ONCIC, marco en el que produce su primera película, *Abna al-rih* (*Les enfants du vent*, *Los niños del viento*), 1981, un documental de ficción formado por tres cortometrajes. Un original estudio sobre la infancia:

«Trabajaba en la Oficina Nacional de Cine, donde existían la sección de ficción pura, en la que se hacían largometrajes, y otra que hacía documentales. Yo estaba contratado en esa parte. Así que hasta cierto punto el truco era hacer ficción en la sección documental. Además, un largometraje requería textos, el aval del Ministerio, era un poco más complicado, más rígido y costaba más dinero. Era como hacer una película con el aspecto barato del documental. Ése era el "chanchullo"»<sup>1</sup>.

*Les enfants du vent* cuenta la historia de tres niños de Djanet, una localidad en el corazón del Sáhara argelino, a través de los tres cortometrajes que conforman la película: *La boîte dans le désert* (*La caja en el desierto*), *Djamel aux pays des images* (*Djamel en el país de las imágenes*) y *Les oeufs cuits* (*Los huevos cocidos*). Aunque no hay una continuidad dramática entre los episodios, sí hay dos elementos que producen una unidad temática: la música de acompañamiento y la presencia del niño protagonista, que aunque en cada una de las historias tiene un papel diferente, está interpretado por el mismo actor.

*Les oeufs cuits* muestra la difícil relación entre un padre y su hijo inmersos en una dura realidad que los supera a ambos. Cada noche, el niño prepara huevos duros para venderlos en la calle y los bares y ganar dinero para mantener a su propio padre, que pasa el tiempo fabricando juguetes y bebiendo más de la cuenta. *Djamel au pays des images* nos presenta a un niño que se divide entre dos mundos: el que recibe a través de las imágenes de la televisión, llenas de promesas y aventuras, y el de la dura realidad que vive en los campos de extracción de petróleo. En *La boîte dans le désert*, los niños recogen todo tipo de chatarra por las calles para transformarla en magníficos juguetes. Tsaki provoca un efecto de asociación entre los vehículos gigantes de los adultos y sus máquinas agrícolas por una parte, y los juguetitos en forma de máquinas en miniatura por otra; imágenes que desprenden un fuerte efecto de ironía y una gran necesidad de cambio y esperanza para el futuro de esos niños, aspectos reforzados a través de la canción que cierra la película: «¿Qué seré mañana? Lo peor sería que reprodujera a mi padre».

En el mismo tema se centra su siguiente trabajo, ganador del *Étalon de Yennenga* en el Fespaco en 1985, *Hikaya liqa* (*Historia de un encuentro*), 1983. Aunque la idea se concreta aún más ya que la oposición entre el mundo de los adultos y el de los niños toma una forma más evidente. La película se convierte en una demostración de la violencia que el primero ejerce sobre el segundo, y nuevamente encontramos la dialéctica entre el impulso hacia una

<sup>1</sup> Ibíd.

felicidad que parece construirse y la intervención del mundo real que hace estallar el sueño que los niños creían inocentemente poder hacer madurar. Dando una visión del mundo adulto en el que lo que prima es el interés material, sin dejar lugar para los sentimientos, Tsaki cuenta la historia de una chica americana que comienza a mantener una relación de fuerte amistad con un joven argelino, que como ella es sordomudo. Ambos encuentran en el otro una gran satisfacción afectiva y un espacio donde poder comunicarse fuera del lugar de los adultos, rígido y difícilmente comprensible desde su mirada inocente. Pero será justamente la autoridad paterna la que tome la decisión de marcharse del lugar y separar definitivamente a los niños. A pesar de lo emocionante y conmovedor del film, Tsaki se resiste magistralmente a caer en la tentación de lo melodramático y el exceso, resultando siempre auténticas y genuinas las emociones expresadas por sus actores.

En 1990 realiza en Francia *Les enfants des néons* (Los hijos de los neones), en la que cuenta la historia de tres jóvenes árabes que nacieron en Francia: Djamel, Karim y un sordomudo. Los tres viven un fuerte sentimiento de desarraigo y no pertenencia, ni al espacio físico que habitan, que no les ofrece ninguna perspectiva de futuro, ni a la cultura en la que se ven inmersos, que no les abre ninguna vía de comunicación con el resto de las comunidades que los rodean. Djamel establece una relación amorosa con Claude, joven francesa, pero esta unión que parece ser una tabla de salvación para él, se presenta finalmente como una ilusión y no podrá perpetuarse. Tsaki se sirve de estas relaciones imposibles que aparecen de forma reiterada en sus películas para estigmatizar las relaciones entre el Norte y el Sur, acentuando la existencia de las relaciones económicas y políticas y la carencia de relaciones humanas.

Diecisiete años más tarde, Tsaki vuelve al cine con su espíritu de narrador con una nueva parábola titulada *Ayrouwen* (Il était une fois, Érase una vez), 2007. Al igual que en su anterior largometraje, las relaciones económicas sumadas a una especie de fatalidad innata no dejan lugar a los sentimientos amorosos. Amayas, un joven argelino de Djanet, y Claude, una joven francesa que acompaña a su padre en la búsqueda de agua en el desierto, se enamoran profundamente. Sin embargo este amor resultará una vez más imposible. Los personajes no pueden recorrer el mismo camino y acabarán por cruzarse sin posibilidad de encuentro: Amayas emigrará a Francia, y Claude se quedará con su padre que se niega a abandonar Djanet antes de encontrar el agua que busca obstinadamente.

Bajo esta historia de amor descubrimos de nuevo la problemática de la falta de comunicación y las grandes diferencias entre los países ricos y desarrollados y aquellos que luchan por salir adelante, poniendo de relieve todas las dimensiones ideológicas y humanas.

«Me parece que hay un desconcierto que está en todas partes, tanto en los países del sur como en los del norte. Por ejemplo, me parece que los jóvenes parisinos, marseleses o belgas con 16 ó 17 años tienen actualmente un desconcierto bastante parecido a otro tipo de desconcierto que es el que podemos encontrar en el sur. Bueno, no el mismo pero el desconcierto existe. Los bloqueos son los mismos, creo que finalmente nos parecemos porque tenemos el mismo desconcierto. Eso es lo bueno»<sup>2</sup>.

Los cuatro largometrajes que ha realizado hasta ahora Brahim Tsaki son un claro reflejo de la evolución de la sociedad argelina, de su cine y de su vida intelectual y política.

---

<sup>2</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Brahim Tsaki para Radio France International. *Panorama mensuel du monitoring*. Emisión: 3 de marzo, 1985

### Singularidades de su cine

El rasgo fundamental del cine de Tsaki reside en el mutismo de sus personajes, muchas veces sordomudos. Sin embargo sobran las palabras en su cine, ya que la fuerza del mismo habita en las imágenes que despliega con grandes dosis de poesía, imágenes sugerentes y elocuentes, imágenes sonoras, portadoras de un discurso y un pensamiento anclado en un fuerte pesimismo hacia las injusticias del mundo y las dificultades de vida de algunas personas: «Cuando estamos confrontados a cosas tan elocuentes, ¿hacen falta palabras?»<sup>3</sup>.

Con este estilo, Tsaki ha ocupado un lugar destacado entre los grandes nombres de cineastas argelinos como Lakhdar Hamina o Ahmed Rachedi, y junto a los de su generación, como Merzak Allouache o Mahmoud Zemmouri. Es indiscutible que junto a estos dos últimos, Tsaki forma parte de la generación de cineastas que a principios de los años ochenta en Argelia, pero también en todo el Magreb, condujeron las cinematografías de la región hacia nuevos rumbos y territorios.

Brahim Tsaki pertenece a una generación de cineastas que aparece en la escena cinematográfica tras dos décadas de independencia. La primera estuvo marcada por un cine de epopeya que participaba en la construcción de las nuevas naciones. Posteriormente se decantó por un cine social como espejo de las contradicciones que alejan a las sociedades del optimismo de las independencias. La generación de Brahim Tsaki en Argelia, como la de Nouri Bouzid y Mahmoud ben Mahmoud en Túnez, se orientó hacia el individuo y su mundo interno, para realizar películas que celebran su subjetividad e intimidad, siendo Tsaki uno de los máximos exponentes de esta tendencia.

La temática principal que recorre toda su obra es el de la infancia, expresada con un extraordinario margen de libertad. Volcarse hacia el mundo de los niños para oponerse al de los adultos es una especie de acto político para este director, lo que denota una gran valentía y fuerza de carácter en el contexto de un sistema argelino marcado por el poder de los militares, de los «Hombres» (revolución sanguinaria, duro régimen socialista, y debacle de los años ochenta que rozó la guerra civil). Mirar el mundo a través del prisma de los niños con altas dosis de poesía es la apuesta que da unidad al cine de este director, y lo que le permite orientar su mirada hacia un realismo desgarrador, que acaba siempre destrozando el mundo de fantasía que los niños intentan construirse como única vía de supervivencia.

Otro rasgo que unifica su cine son las historias de amor imposible que no pueden sostenerse en el espacio, pues éste tiene un efecto castrador y opresor. Los esquemas difieren de una película a otra, pero el resultado es siempre el mismo. En *Histoire d'une rencontre*, el padre de la joven aparece como un explorador que ha llegado al lugar para aprovecharse del negocio de la explotación petrolífera, pero sabe que en algún momento deberá marcharse, y su hija con él. El espacio es por tanto hostil a cualquier fertilidad, se presenta como agente principal de la separación y lleva a la imposibilidad del amor naciente en esta película, o produce una tensión insostenible entre los tres personajes de *Ayrouwen*, y también entre Djamel y Claude en las viviendas de protección oficial de *Les enfants des néons*. El espacio a menudo se asocia a un elemento que envenena el aire, lo hace irrespirable y por ese hecho fuerza la separación. Una vez es el petróleo, fuente de riqueza para los adultos en *Histoire d'une rencontre*, otra es

<sup>3</sup> Luce Vigo. Entrevista con Brahim Tsaki. *Révolution* n° 320, 18 de abril, 1986.

el agua asesina, en vez de ser fuente de vida, como en *Ayrouwen*. El agua de la vida, la que busca el padre de Claude, no aparece, y es justamente esta ausencia la que contribuye a la separación de Amayas y su mujer amada.

Sin embargo, el espacio puede tomar también una dimensión poética que permite así a la película respirar. En ningún momento se ve el desierto de Djanet como un lugar árido o rudo. La cámara lo acaricia y desprende de él una belleza que contrarresta lo absurdo de la situación provocada por los adultos. Mientras que éstos se sienten a disgusto en el Sáhara, los niños se enriquecen en él. En *Histoire d'une rencontre*, los momentos en los que los niños están aislados, solos sobre la arena, lejos del mundo hostil de sus mayores, son los momentos más eufóricos. En *Les enfants du vent*, los niños encuentran su alegría de vivir y de estar juntos rodeados por la arena, el sonido del viento y la luz del Sáhara, mientras que detrás se dibuja el mundo de sus desgracias, el de los adultos ocupados en «jugar» con grandes máquinas.

Frente a esta hostilidad contra la vida materializada en el espacio, Tsaki parece haber acondicionado en el mutismo un lugar donde la comunicación es posible. La palabra a menudo se murmura o es inaudible, cuando no se impide completamente, signo de la tensión o dificultad para encontrar un lugar común entre las diferencias. La palabra impedida, confiscada, elemento recurrente en él, permite a las personas ir en busca del otro.

«A mi modo de ver –es pretencioso decirlo– me parece que el cine es mucho más lo audiovisual, que arrancó sin la palabra. Creo que nuestros clásicos y todas nuestras referencias del cine son imágenes antes y quizá unos pocos efectos de sonido y un poco de música»<sup>4</sup>.

En sus dos primeras películas, el mutismo natural de los niños sordomudos es una forma de protección, un espacio mental en el que poder desarrollarse. Tsaki hace del mutismo una estrategia para situar a estos niños en un remanso de paz donde la comunicación es posible, contrariamente a los adultos que se hablan sin comprenderse. Pero esta esperanza es frágil y condenada a ser destruida por una fuerza fatal, la realidad socioeconómica en la que se insertan sus personajes, atrapados entre un impulso hacia la felicidad soñada y una sociedad que los destroza.

El mutismo, la imposibilidad de comunicación y sentimientos, el callejón sin salida existencial, la separación y la hostilidad, en definitiva los espacios vacíos, son los que Brahim Tsaki convierte en objeto de interrogante fundamental al cual su cine intenta responder. No lo hace mediante la denuncia sino a través de un fuerte sentido crítico que se desprende esencialmente del hecho poético. En este sentido, Charles Tesson le reconoce un talento excepcional cuando escribe que «Brahim Tsaki es el cineasta más dotado y más apasionante de su generación, además de que ha decidido trabajar en la línea más dura y más arriesgada que existe: la poesía»<sup>5</sup>.

### Entrevista<sup>6</sup>

¿Cómo se convirtió en director de cine?

Ahora hay muchos «hijos de», antes no. Provengo de una familia normal, ni rica ni pobre, que no pertenece al cine o al teatro, pero que tiene su propia cultura, sus formas, su poesía,

<sup>4</sup> Catherine Ruelle / P. Carcassonne. Entrevista con Brahim Tsaki para Radio France International. *Cinémas d'aujourd'hui, cinémas sans frontières*. Emisión: 13 de noviembre, 1985.

<sup>5</sup> Charles Tesson. *Cahiers du Cinéma* n° 385, junio, 1986, p.64

<sup>6</sup> Joëlle Matos / Karine Pelgrims. Entrevista con Brahim Tsaki bajo la supervisión de la autora. París, febrero, 2010.

Escena de la película *Les enfants du vent*, 1981,  
del director Brahim Tsaki



sus canciones. Empecé por amar el teatro y estudié en una buena escuela en Argelia, que desgraciadamente ya no existe. Después estudié en una escuela de cine en Bélgica y así fue como empecé a amar este oficio.

*¿Cuándo se marchó de Argelia?*

Fueron varias etapas. La etapa de estudios, cuando me marché a Bélgica. Volví e hice *Les enfants du vent*, luego *Histoire d'une rencontre*. En Argelia el cine era nacional, estatal. Fue un buen periodo: nos permitió crear y producir películas, algo que ya no existe ahora y que de hecho es una pena. Después hubo una ruptura y se quiso privatizar, lo que fue una tontería monumental porque los realizadores van a pedir dinero igual al Estado para hacer una película, pero sin la estructura de gente que trabajaba para el cine, sin eso que antes permitía que las cosas evolucionaran. Que exista un particular que haga cine está bien, pero que exista un particular que sigue atado al Estado con engranajes ocultos no sirve de nada porque hay menos películas, menos producciones. No hay una lógica que evolucione.

*De hecho, usted vivió esta situación desde dentro, trabajando para la Oficina Nacional del Cine en su país. ¿Cómo fue esta experiencia?*

He de decir que fui muy feliz aunque la gente que estaba a favor de la privatización del cine usara eslóganes tan fáciles como «el Estado censura». Ahora se están mordiendo las uñas porque no hay nada. Todos los estados del mundo y cualquier productor establece reglas de censura económica o moral. El Estado, si es productor, puede decir que no quiere algo, que hay un límite que no debe sobrepasarse. Yo fui muy feliz en esa etapa de cine estatal, no era una censura en plan KGB. Aunque existan en la sociedad no se permitía mostrar ciertas cosas, como una mujer desnuda, o determinadas relaciones.

*Su cine, a pesar de gravitar sobre las injusticias del mundo, no es para nada político, sino que se sustenta plenamente en la imagen.*

Ser cineasta quiere decir simplemente disfrutar haciendo cine, eso es todo. No tengo ninguna visión política ni quiero cambiar el mundo. Tengo una mirada personal. Para mí se trata de un trabajo sobre la imagen. Punto.

*Y a pesar de todo, ¿puede el cine cambiar el mundo o las mentes?*

No. No es tan sencillo. Depende de qué cine.

*El suyo.*

No. Encima si el cine no tiene distribución, si no se ve, si no está presente... El cine americano cambia el mundo porque está presente. Un determinado cine francés de comedia cambia las cosas porque es repetitivo, tiene una recaudación y se ve cada semana. Puede provocar cierto tipo de cambios en el individuo, en el comportamiento. El cine violento si se repite en el tiempo y la gente lo ve cambia las mentes de una manera o de otra. Pero una golondrina, una foto cada seis años no hace la primavera.

*La ausencia de palabras es una constante en sus películas.*

Incluso en las películas que hago ahora hay muy pocos diálogos, los estrictamente necesarios. En aquel momento en el mundo árabe, especialmente en Argelia, se hablaba mucho para no decir nada. Es la actitud mediterránea, esa lógica de que la información vale más que la comunicación. Los seres humanos comunican sin hablar, con la sonrisa, con la mirada... En el cine francés se pasan

el tiempo hablando. Es terrorífico. De hecho no hacen más que eso: comer, hablar y hacer el amor. Existen la cama, el restaurante y la cháchara. El cine americano no es tan verbal, tiene una eficacia, tiene una decena de palabras importantes, de frases importantes que drenan toda la película. No hay tanta verborrea. Y finalmente se ha convertido un poco en mi lenguaje.

*¿Por qué eligió al mismo niño para encarnar el papel protagonista de los tres cortometrajes de Les enfants du vent?*

Vino así porque *Les enfants du vent* se basaba en niños y para continuar la historia había que seguir con el mismo niño, permanecer en la misma idea y la misma estética, el mismo discurso, el mismo universo.

*¿Cómo nació la idea de Histoire d'une rencontre?*

Fue un esquema muy teórico al principio. Viví en Bélgica, en Europa... También conozco Argelia, que es un país doble, a la vez una cultura árabe, bereber, de campesinos que vienen de lejos, de tribus, y al mismo tiempo en mi barrio vivían españoles, italianos, legionarios, franceses, metropolitanos y argelinos. Así que hemos experimentado un Norte-Sur en el interior del mismo país, y a nivel económico hasta ahora tenemos relaciones Norte-Sur o Sur-Norte, que son desequilibradas y desestabilizadoras para ambos. Nos damos cuenta ahora de que son desestabilizadoras incluso para la Europa de esa época que se creía fuerte, lo cual ya no es el caso. Los chinos son un país del sur pero se están convirtiendo en los amos del mundo. Ya pueden correr los franceses. Los estadounidenses son una gran potencia pero corren hacia la gente del sur, haciéndoles creer que les van a ayudar, pero no, es una necesidad económica vital. Y en ese diálogo no-diálogo pensé que debía escribir una historia así.

*¿Cómo dirigió el casting con los dos niños, cómo trabajó con ellos?*

Fue un poco complicado. La chica era una belga que descubrí en Bélgica, hija de un pintor belga. Vinieron con nosotros a Argelia y él se ocupaba del lenguaje de gestos porque no es lo mismo la mímica codificada que la natural. Así que la niña estaba bajo su dirección. El niño estaba dirigido por uno de los responsables de un organismo de sordos. Intentamos hacer una síntesis para que hubiera un lenguaje de gestos para los dos.

*Los dos niños ofrecen una paleta de emociones de gran intensidad únicamente con el lenguaje de los signos. ¿Cómo consigue transmitir tantos sentimientos sin intercambiar una palabra?*

Mediante el trabajo, por el hecho de haber elegido a los dos niños, de verdad los dos desprenden algo, tienen una presencia... Incluso sin gestos, sus simples miradas son suficientes, su belleza adolescente también. La chica vino casi 20 días antes del rodaje, las cosas transcurrieron realmente de manera natural.

*¿Por qué no conocemos los nombres de los niños en esta película?*

No se conoce ni el nombre, ni la bandera del país, no hay signos...

*¿Por qué?*

Son seres humanos.

*En Histoire d'une rencontre y en Ayrouwen, su última película, la mundialización se infiltra por todas partes. ¿Le preocupa ese tema?*

No es preocupante porque hasta cierto punto, los que gestionan el mundo ya no están tan seguros de su fuerza, lo que significa una esperanza. Antes nacías pobre, vivías pobre y mo-

rías pobre. Ahora, nos damos cuenta con sus crisis, que se están convirtiendo en sintomáticas, que hablan de millares y millares y millares de deuda, hablo de los americanos. Nos damos cuenta en el otro lado de que hay miseria, claro, pero también riquezas. Hablamos de un África muy pobre pero hay una gran riqueza que está en algún lado.

*¿Pero le preocupa?*

Creo que en Nigeria, en Níger, en todas partes, hay edificios altos, japoneses que trabajan, chinos que llegan a África, toda esa gente no iría si no hubiera riqueza en algún lado. ¿Por qué ir a hacer una carretera para Argelia si no hay dinero? No habría japoneses haciendo la carretera Este-Oeste. Es el caso de muchos países africanos, se sabe que hay riqueza; el norte no es tan fuerte como cree, la cosa empieza a chirriar.

*¿Qué significó para usted haber ganado el Étafon de Yennenga en el Fespaco en 1985?*

Darle la mano al presidente Sankara ya era un privilegio, creo que es uno de los recuerdos más hermosos de mi vida. Y además para la película estaba bien. Hay cosas de las que hay que hablar, el cine africano existe cada vez menos, antes había una producción, algo que ocurría. El cine africano se hacía como africano. No había un montón de consejeros, con dinero de...

*¿De cadenas de televisión?*

No. Las cadenas ya son otra cosa. El dinero de Asuntos Exteriores, del Estado, de diferentes organismos que de alguna manera, no diría que censuran, pero orientan. Las cadenas, en efecto, orientan también. Ya no existe una pureza de escritura que existía entonces. Es una pena y creo que es triste porque antes había un montón de cinematografías. ¿Dónde está el cine latinoamericano? El cine español, aparte de Almodóvar y dos más, ¿dónde está? El cine italiano, quitando uno o dos, ¿dónde está? Vimos muchas películas del Este, incluso con el muro, con la dureza del comunismo de la época, había un cine rumano, había un cine húngaro. Había muchos cines... ¿Dónde está todo ese cine? ¿Los rusos hacen cine? ¿Los húngaros hacen cine? ¿Los italianos? Antes el cine tenía su manera de ver las cosas en cada región. El único que permanece es el cine indio, pero a su manera. Ahora algo no funciona. Ya no hay cine africano.

*Les enfants des néons trata de la inmigración en París. ¿Por qué eligió este tema?*

Es una historia en la que el chico también está dividido entre la chica de aquí y la chica de fuera. Es verdad que en las historias en las que pienso siempre muere alguien, nunca acaban bien. Se puede decir también que una historia de amor siempre acaba mal.

*¿Por qué pasó tanto tiempo, 17 años, entre Les enfants des néons y Ayroutwen?*

No había dinero. Propuse la película al Ministerio. Rechazada. A la cadena Arte. Rechazada. No era que tuviera un texto y esperara, no. Había mucha reescritura.

*¿Cuáles son los problemas recurrentes de la industria cinematográfica en Argelia y en África?*

El hecho de que siempre sean dependientes del dinero que viene de fuera. Primero. Segundo, podemos basar una producción sobre la distribución. Si un continente como África tiene una sala en Burkina, una sala en Senegal, una sala en Argelia, no pueden dar dinero. No son dueños de su distribución. Además existe un fenómeno ahora que es el pirateo de vídeos. En Argelia piratean una película americana que aún no ha salido en París. El mundo ha cambiado y no hay estructuras estatales ni visión a largo plazo para encontrar soluciones.



## **Moufida Tlatli**

**Túnez, 1947**

### Filmografía

*Samt al-qsur* (Les silences du palais, Los silencios del palacio), 124 min., ficción, 1994.

*Mawsim al-rija* (La saison des hommes, La temporada de los hombres), 122 min., ficción, 2000.

*Nadia et Sarra* (Nadia y Sarra), 91 min., ficción, 2004.

«Mi película quiere ser un grito, una obra de mujer para mujeres, sean tunecinas o de otra nacionalidad... Hay que cambiar, sacudir mentalidades. En Túnez somos probablemente las mujeres árabes más privilegiadas, pero queda mucho por hacer y debemos pensar con solidaridad en todas nuestras hermanas. Hoy en día hay un desajuste entre la emancipación de la mujer y la del hombre, una distorsión entre la teoría y la práctica, entre la tradición y la modernidad»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tahar Chikhaoui. «Tlati: Une affaire de femmes». *Ecrans d'Afrique* n° 8, segundo trimestre 1994, p. 11.

Al norte del Sáhara, entre las directoras que han escrito páginas relevantes de la historia del cine del África septentrional, es preciso destacar a la cineasta tunecina Moufida Tlatli. Comienza a hacer cine entre los primeros años y la mitad de los noventa. Se trata de una filmografía hasta el momento no demasiado nutrida, pero en la que ya resulta posible discernir poéticas personales y definidas que sitúan su obra en un primer plano dentro del panorama del cine magrebí.

Moufida Tlatli nace en 1947 en Sidi Bou Said, cerca de Túnez. Su pasión por el cine se despierta durante su adolescencia, de la mano de un profesor de la escuela francesa que le descubre en un cineclub las películas de Fellini, Bergman, Rosellini y otros directores europeos. En 1960 se marcha a París a estudiar en el IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques), especializándose en la rama de edición. Trabaja durante varios años como editora de televisión en Francia y regresa a Túnez en 1972. Allí continúa desarrollando su labor como montadora en películas tunecinas: *Fatma 75* (Selma Baccar), 1976, *Traversées* (Mahmoud Ben Mahmoud), 1982, *La trace* (Nejia Ben Mabrouk), 1982, *Les baliseurs du désert* (Nacer Khemir), 1984, *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (Ferid Boughedir), 1990; pero también en películas marroquíes: *Une porte sur le ciel* (Farida Benlyazid), 1987, y argelinas: *Omar Gatlatto* (Merzak Allouache), 1976, y *Nahla* (Farouk Beloufa), 1979.

En 1994 inicia su trayectoria como directora con una película que se cuenta entre las mejores del cine norteafricano, *Samt al-qsur* (Les silences du palais, Los silencios de palacio). Tlatli, a semejanza de Nouri Bouzid (que en *Les silences du palais* fue responsable de los diálogos en árabe y de la adaptación del guión, en colaboración con la directora), pone en escena a personajes femeninos «enfermos de su propio pasado», según su propia definición. *Les silences du palais* es, al mismo tiempo, la descripción de un lugar (el palacio de los Beys, los últimos reyes de Túnez) y de una joven, Alia, hija de sirvientes y amante del canto, que regresa al palacio con motivo de la muerte del príncipe Sid Ali, un antiguo Bey. Es el pretexto que la impulsa a atravesar de nuevo aquellas estancias que la vieron crecer, y reavivar una confrontación con la memoria. El film se convierte de este modo en un deslizamiento temporal entre el pasado y el presente, en un intenso juego de espejos, que revela en las distintas épocas los espacios infinitos del palacio y el cuerpo de Alia niña, adolescente o adulta.

En su ópera prima, la directora tunecina construye una elaborada indagación sobre el espacio, en un doble recorrido que no resulta concebible por separado. Por una parte se trata de un viaje «vertical», cuyo objetivo es descubrir las zonas del palacio: las estancias superiores reservadas a los príncipes y sus familias, estancias lujosas, salones en los que se desarrollan los banquetes y las conversaciones de una burguesía decadente, la cual ejerce una brutal represión hacia el mundo de abajo. En él viven y trabajan las mujeres (sirvientes, amantes, silenciosas ejecutoras de órdenes de las que se espera que respeten las reglas y las imposiciones de la tradición). La cocina es el lugar fundamental de este espacio, al que se le da un tratamiento diferenciado que ocupa un primer plano: acoge sobresaltos subversivos (gracias a las noticias sobre la situación política que transmite la radio o relata el hijo de la cocinera que llega del exterior), agitación de los sentidos, memoria del pueblo y complicidad entre las mujeres. Y por otra parte se trata de un viaje «horizontal» a través del tiempo, porque a medida que Alia recorre nuevamente los pasillos y salones que conformaron su infancia en



Escena de la película *La saison des hommes*, 2000,  
de la directora Moufida Tlati

el palacio, se reconstruye no sólo la historia de Túnez, sino también la de dos mujeres (Alia y su madre) que representan a dos generaciones de mujeres tunecinas.

«Esta película nace de una imperiosa necesidad, de un drama incluso, puesto que está ligada a la repentina y grave enfermedad de mi madre... Y mi película llegó de manera natural desde su historia y la de otras mujeres tunecinas, pero el lugar y las peripecias son imaginarias. La heroína de mi historia es una mujer, la que en nuestros países se llamaba a veces la “colonizada del colonizado”, mujer inferior por nacimiento, mujer nacida para servir al hombre... En la época del “protectorado”, los hombres padecían el yugo de los colonizadores y tenían tendencia a reproducir ese modelo y esa opresión. Una curiosidad personal sobre la vida de mi madre me llevó por tanto a tratar la dolorosa cuestión de las relaciones humanas hombre-mujer en las sociedades musulmanas»<sup>1</sup>.

Los dos trabajos siguientes de Moufida Tlatli inciden en los mismos elementos, aunque con una estructura menos compleja y articulada en comparación a *Les silences du palais*. Al igual que la película precedente, el guión de *Mawsim al-rijal* (La saison des hommes, La temporada de los hombres), 2000, fue escrito por Tlatli en colaboración con Nouri Bouzid. Tiene como protagonista a una mujer de gran fortaleza que, al estar casada con un hombre de mentalidad cerrada, ha de enfrentarse a situaciones dramáticas. Nuevamente Tlatli confronta a una madre y dos hijas en el transcurso del tiempo, observándolas en otras dimensiones del aislamiento: un hogar y una sociedad vinculados férreamente a la tradición.

Y son también dos mujeres, de nuevo una madre y su hija, las protagonistas de *Nadia et Sarra* (Nadia y Sarra), 2004, retrato de una familia que, a semejanza de la de *La saison des hommes*, se descompone lentamente. En esta ocasión Tlatli aborda el sufrimiento interno de Nadia, una mujer en torno a los 50 años, profesora de universidad, de vida agitada y aparentemente feliz, que entra en una crisis profunda al primer síntoma de la menopausia, sintiéndose abandonada por el marido e ignorada por su hija de 18 años. Un film producido para la televisión francesa en el que el universo de Moufida Tlatli ha de adecuarse a las exigencias de una producción destinada a la pequeña pantalla.

### Singularidades de su cine

Moufida Tlatli ha sido la tercera mujer de Túnez en realizar un largometraje, tras Selma Baccar con *Fatma 75* (1976) y Nejia Ben Mabrouk con *La trace* (1982). Pero cuando Tlatli llevó a cabo su primera película, ya se había ganado un lugar destacadísimo como montadora, no sólo en su país sino en todo el mundo árabe.

Mostrar la condición de la mujer en una sociedad patriarcal, poner al descubierto las agresiones escondidas y levantar el velo de las apariencias para otorgar un nuevo lugar a las formas de poder y sumisión, es el motor que mueve las imágenes de esta directora. El cuerpo, el deseo y la sexualidad femenina como metáforas de la necesidad de afirmación y liberación de la mujer tunecina. La posición que ocupa como objeto de la tradición y las dificultades externas e internas (pulsiones, deseos, sentimientos) a las que deben hacer frente para poder devenir persona. El secreto, lo no dicho, el silencio al que están abocadas, prisioneras en el espacio privado, cerrado y opresivo bajo la autoridad de las convenciones sociales y familiares. Todos éstos son los temas centrales que recorren la filmografía de Tlatli.

<sup>1</sup> *Ibíd.*, p. 8.

Estas temáticas se utilizan para romper las convenciones e ir en busca de una toma de conciencia, de un lugar nuevo (la ruptura del silencio) que se alce contra la tradición, una voz recuperada y liberadora que deje constancia de que las dificultades serán menores para las generaciones posteriores. De ahí el constante devenir entre presente y pasado, a través de *flashbacks* continuos, y la incidencia en las relaciones madre-hija sobre las que pivotan sus tres películas. Tlatli muestra todo ello con una mirada íntima y reflexiva, adentrándose en la subjetividad de las mujeres que filma, una mirada que denota que las vivencias reflejadas en la pantalla han sido de alguna manera vividas por la directora.

El cine de Moufida Tlatli rinde homenaje a las mujeres, y en sus películas, narradas con una enorme sensibilidad, el lugar prioritario está ocupado por ellas, re-significando el lugar que ocupan en el Túnez moderno. Siguiendo la tradición europea de Chantal Akerman, Agnès Varda o Marguerite Duras, al ver la riqueza que emana de las películas de Tlatli no cabe duda que la fuerza de las mismas proviene de la mujer que las filma.

«Existen las leyes, pero ¿pueden cambiar los bloqueos en las mentes? Esto me hace ser doblemente confiada y combativa, como mujer y como directora, para que cesen los silencios y reinen la justicia y la igualdad entre los seres humanos, independientemente de su sexo o su raza»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Ibid, p. 11



## **Nabil Ayouch**

**Paris, 1969**

### Filmografía

*Les pierres bleues du désert* (Las piedras azules del desierto), 20 min., ficción, 1992.

*Hertzienne Connexion* (Conexión herziana), 5 min., ficción, 1993.

*Vendeur de silence* (Vendedor de silencio), 26 min., ficción, 1994.

*Mektoub*, 90 min., ficción, 1997.

*Ali Zaoua, prince de la rue* (Ali Zaoua, príncipe de la calle), 90 min., ficción, 2000.

*Une minute de soleil en moins* (Un minuto menos de sol), 99 min., ficción, 2002.

*Whatever Lola Wants* (Lo que Lola quiera), 115 min., ficción., 2008

«No es intencionado, pero la poesía forma parte de mi universo, de mi imaginario. Es una mezcla de ingenuidad y de idealismo, de querer ver el mundo con mis ojos de niño quizá. A menudo me doy cuenta, viendo mis películas varios años después, que efectivamente hay a veces un desajuste con la realidad, con la vida verdadera»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

Nace en París en 1969, de padre marroquí y madre francesa. Su padre posee una de las agencias de publicidad más prósperas de Casablanca y es dueño de la Fundación Zakoura, un banco creado a partir del modelo del Grameen Bank de Bangladesh, que realiza préstamos a gente sin recursos para poner en marcha proyectos que les permitan abandonar la marginalidad.

«Crecí en Francia, en un suburbio parisino, en Sarcelles. Era un lugar muy violento pues era multi-comunitario (judíos, árabes, negros, asiáticos), pero al mismo tiempo muy acogedor. No sentía que perteneciera a ninguna comunidad. Mi padre es musulmán, mi madre judía, y crecí en la escuela republicana, con principios laicos. Así que sufrí de esa falta de arraigo, de pertenencia. No era francés, no era marroquí, ya que no conocía el mundo árabe y no iba más que durante las vacaciones, no era inmigrante (puesto que mi madre era francesa), y era completamente anticlerical; rechazaba todos los cultos»<sup>1</sup>.

Entre 1987 y 1990 Ayouch realiza estudios de comercio y *marketing* en L'École Supérieure du Commerce Extérieure, y por las tardes acude a cursos de teatro. Posteriormente descubre y se orienta hacia su verdadera pasión, la dirección, lo que le permite reconciliarse con su segunda cultura, la marroquí.

«Muy pronto me refugié en una especie de aislamiento, de soledad. No tenía ni referencias ni pasiones, pero sí muchas cosas que expresar. No fue hasta los 18-20 años cuando empecé a expresarme por medio del teatro, primero como actor, después como director. El cine vino a continuación, como una prolongación, para ofrecerme más libertades en los temas que me apetecía abordar, como la búsqueda iniciática. Temas cercanos a mi experiencia y a una determinada visión del mundo, ligada a la observación de nuestra sociedad y de la actualidad»<sup>2</sup>.

Después de trabajar como meritorio en varios rodajes de cine y publicidad, se lanza a la dirección de su primer cortometraje, *Les pierres bleues du désert* (Las piedras azules del desierto), 1992, que cuenta la historia de un joven convencido de la existencia de grandes piedras azules en el desierto. Ayouch muestra ya en esta película una constante en su obra posterior: un universo que se orienta de lo real y lo concreto a lo mágico y lo onírico. Con sus dos siguientes cortos, *Hertzienne Connexion* (Conexión herziana), 1993, y *Vendeur de silence* (Vendedor de silencio), 1994, conquista gran cantidad de premios en festivales internacionales. Con una magnífica actuación del personaje principal, Ayouch nos adentra con *Vendeur de silence* en un mundo de represión y claustrofobia, a través de una comunidad de vecinos obligados a guardar silencio por culpa de un personaje déspota y violento. Nuevamente Ayouch altera los códigos de la realidad para dejar que la película llegue a su momento culminante cuando todo el vecindario se enfrenta al «vendedor de silencio», y entra en una especie de trance colectivo adoptando una actitud salvaje y perturbada como muestra de rebeldía e insumisión liberadora.

En 1997 dirigió *Mektoub*, su primer largometraje, que se convirtió en un récord de taquilla en Marruecos con más de 350.000 espectadores. La protagonista de la película es víctima de una violación filmada que se convierte en una doble metáfora: por un lado el precio que la mujer liberal y emancipada debe pagar en una sociedad donde es una de las grandes víctimas,

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

y por otro el silencio que el marido debe guardar para seguir perteneciendo a la jerarquía de los privilegiados en la escala social. En esta historia basada en hechos reales, Ayouch destaca lo oculto y perverso de la moderna sociedad de Marruecos que vive a lo occidental:

«*Mektoub* se inspira en un suceso real que ocurrió a mediados de los noventa: un comisario de policía violó a cerca de 200 ó 300 mujeres y se grabó haciéndolo. Con eso hizo “cantar” a buena parte de la clase política y empresarial de Marruecos. Fue un escándalo enorme y estuvo presente varios meses en los periódicos. Después, se apagó completamente, se olvidó, se fue lo que en otro lugar hubiera inspirado tres películas, 10 novelas... Muchas veces me pregunté cómo era posible que algo que produjo tal terremoto en una sociedad se olvidara tan rápido, cómo los artistas no sintieron la necesidad de hacerlo suyo y transformarlo»<sup>3</sup>.

Con gran libertad de tono, debida en gran medida a la doble cultura que marca la identidad de Ayouch, esta *road-movie* policial con grandes dosis de suspense aborda sin rodeos ciertos tabúes de la sociedad marroquí como la corrupción, el abuso de poder, las desigualdades y las drogas. La película fue seleccionada para participar en una treintena de festivales internacionales, entre ellos Berlín o Róterdam, y representó a Marruecos en la selección para los Oscar de Hollywood de 1998. Además fue galardonada con el Premio a la Mejor Película Árabe y el Premio a la Mejor Primera Película en el Festival Internacional de El Cairo y con el Premio Especial del Jurado en el Festival de Oslo.

En 1999 Nabil Ayouch abandona Francia, se instala en Marruecos y crea su empresa de producción, Alí'n Prod.

«Desde que estoy instalado en Marruecos, hace 10 años, siento aún más la urgencia y la necesidad de hacer películas. No estoy seguro de haber encontrado un arraigo, en cualquier caso he encontrado una familia adoptiva y tengo ganas de ayudarla a crecer tanto como ella me ayuda a evolucionar»<sup>4</sup>.

Un año después realiza la película que le consagra como una de las jóvenes promesas del cine marroquí, *Ali Zaoua, prince de la rue* (Ali Zaoua, príncipe de la calle), 2000, donde trata el tema de los niños de la calle, y mezcla de manera admirable la comedia con el drama, la acción con el suspense y la imagen con la palabra. Ayouch pasa de retratar la rica burguesía marroquí en *Mektoub*, a descender con *Ali Zaoua, prince de la rue* a lo más bajo de la jerarquía social, al mundo de los niños de la calle, marginados y excluidos. Retoma la estructura de sus primeros cortometrajes e imprime nuevamente una constante interacción entre la realidad y el sueño a través de la vida de estos niños, inmersa en una dolorosa violencia donde la única salida es esnifar pegamento. Ayouch denuncia así la pobreza y el estado lamentable en el que viven y crecen los chavales. Sin embargo, la fuerza y autenticidad de la película gravita en su tono alejado del victimismo, la miseria o el melodrama. Apoyado en la forma y el tono del cuento, los niños se muestran con una fuerte humanidad y dignidad. Ayouch despliega a través de ellos sentimientos universales como el amor, la alegría, la fraternidad o el humor y acerca al espectador a un mundo desconocido que él humaniza para afirmar que todas las vidas tienen un enorme valor y que todo el mundo tiene derecho a la felicidad. Lo hace a través de una poesía y un onirismo desbordantes que, según él, se encuentran en la propia vida de estos niños:

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

«Me apetecía el cuento y no sabía hasta qué punto, yendo por la calle, mi universo iba a encontrar el suyo y sus realidades. La calle tiene un poder de atracción muy fuerte, también tiene una forma de poesía y de onirismo casi trágico-lírico, que nos cuesta mucho imaginar cuando no estamos en ella ni vivimos en ella. Su vida está compuesta de delirios, de fantasmas a partir de la nada. Se apropian de cualquier cosa, tienen esa poesía en su interior que es muy fuerte y es un pilar de su existencia, lo que les ayuda a aguantar. El hecho de ver hasta qué punto estos dos universos confluían me reconfortó en mi intención de tratar la película bajo ese ángulo»<sup>5</sup>.

Ayouch estuvo durante los tres años anteriores al rodaje de *Ali Zaoua, prince de la rue* en contacto permanente con los niños de la calle a través de asociaciones que trabajan con ellos. Esta interacción fue perfilando el trabajo de escritura del guión, realizado con la guionista francesa Nathalie Saugeon, y la decisión de usar niños de la calle para la interpretación de los diferentes personajes:

«Durante mucho tiempo me pregunté si tenía derecho a hacer esta película con verdaderos niños de la calle o si debía preservarlos de aquello. Y al mismo tiempo, al final de esta experiencia, me di cuenta rápidamente de que después de todo lo que me habían dado, después de esa generosidad que habían mostrado durante esos dos, tres años, no podía decirles que iba a hacer esta película con jóvenes actores profesionales. Existía también esa obsesión por lo que pasaría después. Todo el trabajo fue crear una distancia con respecto a eso... Porque su vida está compuesta de rupturas. Por primera vez en su vida se encontraron frente a algo enorme y con un objetivo: ir hasta el final»<sup>6</sup>.

Tras realizar en 2002 un telefilm para la cadena de televisión ARTE, *Une minute de soleil en moins* (Un minuto menos de sol), Ayouch crea Film Industry, un espacio de formación para permitir que los jóvenes puedan sacar adelante sus proyectos ligados a la imagen:

«La formación no es necesaria, es indispensable. Dos cosas son indispensables: la formación y las salas de cine. Cuando al llegar a Marruecos hace 10 años, en 1999, creé mi empresa de producción, no era sólo para hacer películas. Porque el cine para mí no es un arte individual. Y lo es aún menos en los países del sur. La creación es un arte individual pero el cine es un arte colectivo. Construir, participar en la construcción de una casa, que es la casa del cine en Marruecos, sí es algo que me interesa, algo por lo que he tenido ganas de instalarme allí»<sup>7</sup>.

Nabil Ayouch ha estrenado recientemente su último trabajo, *Whatever Lola Wants* (Lo que Lola quiera), 2008. Coproducida por Francia y Canadá y rodada en Nueva York con actores internacionales, Ayouch mezcla en esta película la cultura americana y la egipcia a través del personaje de Lola, una americana que decide convertirse en bailarina de danza del vientre. Combina la comedia romántica y el musical con el drama y articula el film en dos partes clara y conscientemente diferenciadas. La primera se desarrolla en Nueva York, con un ritmo rápido, acorde al latido de la vida en esta ciudad, y una imagen espectacular a nivel cinematográfico. La secuencia final narrada en este tono muestra a Lola en un autobús dirigiéndose hacia el aeropuerto a través del puente de Brooklyn, como una metáfora del puente que se tiende entre dos mundos. La segunda parte comienza cuando Lola llega a El Cairo. La narración toma un ritmo más lento y la cámara se adentra en lugares pequeños y calles estrechas, un universo

<sup>5</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Nabil Ayouch. «À propos d'Ali Zaoua». *Africultures*, mayo, 2003.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Ugadugú, febrero, 2009.

Estreno de la película *Whatever Lola Wants*, 2008,  
del director Nabil Ayouch  
Fotografía cedida por Nabil Ayouch





desconocido, cerrado y asfixiante en el que la chica se convierte en lo contrario de lo que representaba en Nueva York: un icono exótico. Ayouch aprovecha este choque que sufre la protagonista con los códigos de un país desconocido para poner de relieve la hipocresía y los tabúes de la sociedad musulmana. Con una magnífica interpretación de la libanesa Carmen Lebbos y la americana Laura Ramsey, Ayouch confronta «la cultura americana liberal y ociosa con la egipcia, arraigada en sus tradiciones y sus principios». Y lo hace con inocencia, dulzura y emoción.

«Las únicas imágenes del mundo árabe que transmiten los medios occidentales son la guerra, el terrorismo y el extremismo religioso. Lo que nos lleva a pensar que es lo único que nos propone el mundo árabe. Como si estuviera repentinamente deshumanizado, incapaz de intercambiar y transmitir su cultura. Como si el ser humano, en toda su complejidad, ya no tuviera su lugar en el mundo árabe de hoy»<sup>8</sup>.

Ayouch habla en esta película de la mundialización, del traspaso de fronteras, el encuentro, el entendimiento y la reconciliación, para romper a través de la inocencia y la determinación de su personaje principal los clichés y los estereotipos. Y lo hace valiéndose de un lenguaje que no requiere comprensión: el de la danza del vientre. El conflicto entre Oriente y Occidente y los posibles puentes entre ambos están también presentes en el documental que prepara en la actualidad:

«Me ha influido mucho (y me sigue influyendo) el conflicto palestino-israelí, epicentro de tantos otros conflictos. De hecho estoy rodando un documental en Oriente Próximo desde hace algunos meses, sobre la relación entre los viejos refugiados palestinos y los jóvenes israelíes que han vivido o viven en los mismos pueblos. Este conflicto entre Oriente y Occidente aún tiene mucha influencia en mis películas»<sup>9</sup>.

### Singularidades de su cine

El cine de Nabil Ayouch gravita, al igual que su vida, entre dos culturas que convergen en la diversidad, la amplitud de miradas y la apertura en la concepción del ser humano y su identidad. Algunas películas han sido rodadas en Marruecos (*Les pierres bleues du désert*, *Ali Zaoua, prince de la rue*), otras en Europa (*Vendeur de silence*); y su última película, *Whatever Lola Wants*, es una clara muestra de su afán por hacerse un lugar en el panorama cinematográfico mundial. Sus primeros cortometrajes, al igual que su primer largometraje *Mektoub*, podrían inscribirse en el género del *thriller*, la acción y el movimiento, a lo que Ayouch declara:

«Es un cine del que me he alimentado. Probablemente porque nací en Francia y he pasado casi toda mi vida allí; al fin y al cabo, hace poco tiempo que me instalé en Marruecos, aunque haya pasado mucho tiempo allí. Es verdad que mis influencias cinematográficas vienen más de Occidente que de África»<sup>10</sup>.

A partir de mediados de los años ochenta, motivados por la ascensión al trono de Mohamed VI, quien promueve reformas para impulsar la libertad de expresión, los jóvenes directores marroquíes comienzan a desarrollar temáticas y estilos que reflejan los problemas más latentes

<sup>8</sup> Dossier promocional de *Whatever Lola Wants*, p. 6.

<sup>9</sup> Entrevista con la autora, Uagadugú, febrero, 2009.

<sup>10</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Nabil Ayouch. «À propos d'Ali Zaoua». *Africultures*, mayo, 2003.

en la vida de Marruecos, buscando un encuentro con su público. A partir de 1998, al menos una película por año es vista por más de 200.000 espectadores. *Mektoub* y *Ali Zaoua* fueron vistas por más de 350.000 personas en Marruecos, y con ello Ayouch ha demostrado que es posible congregarse no sólo enormes cantidades de audiencia en su país, sino también que estas audiencias pueden fluctuar entre edades muy dispares, desde jóvenes a adultos, y también un público familiar. *Mektoub* y *Ali Zaoua* están inspiradas en la realidad social de Marruecos, pero la profundidad y la humanidad con que Ayouch dota a sus personajes provoca una identificación muy fuerte con el público:

«Me dejé guiar en las dos por la realidad social, ya que me parecía muy importante que en esos países se pudiera hablar de ese tipo de cosas. Y que podía hacer que avanzaran las cosas desde el punto de vista de la sociedad civil, porque el arte se inscribe en la sociedad civil. La sociedad civil marroquí está en movimiento desde hace algunos años, y es verdad que el recorrido del cine quedaba un poco a la cola con respecto a ese tipo de cosas»<sup>11</sup>.

Estas películas se inscriben en el concepto de nuevo realismo desarrollado por Nouri Bouzid, que comprende las obras de los cineastas magrebíes que nacieron en los años cuarenta. Dicho concepto:

«Proyecta las ideas particulares y las actitudes personales del autor-realizador, hace de cada película una obra diferente de la anterior, desarrolla una postura individualista y, finalmente, impregna las obras de una autenticidad hasta ahora casi desconocida»<sup>12</sup>.

De esta manera, el realizador, a través de su mirada, se convierte en un elemento central de la película, la empapa de un sentimiento íntimo y personal ligado a la realidad, «una nueva realidad» que incide en el aspecto estético y narrativo. Nuevos personajes auténticos, cargados de historias y detalles, de sentimientos y afectos modelan una narración en la que la estética ha de crear también un nuevo concepto visual. Nabil Ayouch se consolida como uno de los más sólidos representantes de esta nueva voz otorgada al cine marroquí. En el cine de Ayouch las historias se suceden, pero los temas varían poco: la transgresión, el aislamiento, el encuentro, la búsqueda de la identidad, el sueño, la inocencia, el destino. Un cine que «como herramienta de reivindicación social, política e identitaria, me ha permitido comprender que mi desarraigo era también una fuerza». Su última película es una clara muestra de la capacidad de sublimación que Ayouch ha sido capaz de desplegar, como forma de superar su dificultad de pertenencia a los dos mundos entre los que su vida siempre ha gravitado:

«En abril de 2004, estábamos Nathalie (Saugeon, la coguionista) y yo reescribiendo una tercera versión del guión. Me preguntó por qué tenía ganas, en el fondo, de hacer esta película... Me confié a ella como nunca antes lo había hecho. Le hablé de mi infancia y del sentimiento de estar siempre corriendo tras mis raíces. Traté de describirle esa sensación de estar flotando, sin duda ligada a la falta de arraigo. Le dije hasta qué punto me sentía profundamente oriental y occidental. Cuando se quiere de verdad a un ser, a un país, a un pueblo, resulta difícil hablar de ellos sin criticarlos. Cuando se ama a dos, resulta aún más difícil, ya que los puntos fuertes de uno son a menudo las debilidades del otro»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Nouri Bouzid. «New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema». En *Postcolonial Images. Studies in North African Film*. Roy Ames. Bloomington, Indiana University Press, p. 169.

<sup>13</sup> Dossier promocional de *Whatever Lola Wants*, p. 8.

Es necesario destacar el importante papel que Ayouch ha desarrollado como productor y promotor de importantes iniciativas en el marco educacional. Preocupado por la cultura, la industria y el comercio de su país, ha promovido una gran energía y dinamismo en el sector cinematográfico marroquí, aportando además la experiencia adquirida en Francia. Entre 2001 y 2003 pone en marcha el Premio Mohamed Reggab, que recompensa los mejores guiones y contribuye a producir ocho primeros cortometrajes en 35 mm. de jóvenes talentos. En 2005 pone en marcha Film Industry, Made in Morocco, para la formación y producción de proyectos audiovisuales, además del proyecto Meda Films Developpement, estructura que facilita a productores y guionistas de 10 países de la ribera sur del Mediterráneo el desarrollo de proyectos.

#### Entrevista<sup>14</sup>

*En su primer largometraje, Mektoub, hay una gran libertad en el tono y la temática, que no corresponde con la mayor parte del cine que se realiza en esos años en el Magreb. ¿Cree que esta libertad para abordar ciertos temas proviene de la influencia que usted ha recibido de la cultura occidental?*

Muy probablemente, porque nací y crecí en Europa, en Francia, y mi cultura es, en esencia, francesa. Los primeros años, que son los de mi infancia, aquellos en los que me construí una conciencia, transcurrieron en un país en el que no había las mismas barreras, la misma censura que en Marruecos en la misma época, es decir, en los años setenta, ochenta, lo que se llamó «los años de plomo». Me he dado cuenta, hablando con cineastas marroquíes de otra generación que sí vivieron aquellos años de plomo bajo Hassan II, que efectivamente había una forma muy fuerte de autocensura en su manera de abordar ciertas temáticas o de no abordarlas.

*¿Tiene alguna influencia cinematográfica que haya marcado su manera de hacer cine?*

El cine nunca ha sido para mí un flechazo, un encuentro con un gran director o una gran película en una sala de un cine de barrio cuando tenía cinco años, sino más bien un medio, el único medio que tengo de expresar mis ideas, mis sueños y mi visión del mundo.

*¿En qué se inspira la historia de esta película, Mektoub?*

Es una película que arranca sobre la base de un suceso real, pero luego la historia es completamente diferente. Relata la travesía de una joven pareja por todo Marruecos, de norte a sur, y cuenta cómo, a través de este viaje, descubren su país y rehacen su pareja. La película aborda problemáticas como la corrupción policial o los campos de cannabis situados en el norte, del lado del Rif.

*¿Ha tenido problemas en Marruecos por sacar a la luz estos temas?*

Estuve a punto de tenerlos pero no los tuve. En ese momento todavía existía en Marruecos la Comisión de Censura —hoy se llama Comisión de Control y Visionado—. Se reunieron. Eran representantes de gendarmes de la Policía, del Ejército, del Ministerio del Interior. Es una comisión bastante representativa de todos los cuerpos del Estado. Recuerdo que al final del primer día de discusión me llamó un conocido para decirme que iban a censurar la película, pero no toda. Era como un test para tantear mi reacción. Yo respondí que si quitaban una sola imagen

---

<sup>14</sup>Entrevista con la autora. Uagadugú, febrero, 2009.

me negaría a que se proyectara la película. Insistió en que sólo se trataba de un par de planos o tres, dos o tres cosas que chocaban, que herían porque había ido un poco lejos. Yo dije que no. Volvieron a discutir un segundo día y permitieron que saliera sin censura.

*Tuvo mucho éxito de público y también de crítica ¿Se lo esperaba?*

Cuando haces tu primera película no esperas nada. Por supuesto esperas encontrar un público, darte a conocer, decir: «éste soy yo, esto es lo que tengo que decir». Si funciona, haces otra película.

*Una manera de reafirmarse en lo que hace.*

Sí, porque ofrece la posibilidad de continuar, de pensar que quizá estoy en el camino correcto. *Mektoub* tuvo también un éxito de público porque correspondía a un periodo en el que el cine marroquí estaba alejado de su público. Desde que empezó el cine en Marruecos en los años sesenta-setenta, muy pocas películas encontraron un público. Es importante para un cineasta, sobre todo si quiere darse a conocer en el extranjero, empezar por encontrar su propio público. A mediados de los noventa, hubo una película antes de *Mektoub*, titulada *À la recherche du mari de ma femme*, que fue la primera marroquí que realmente funcionó. Un año después llegó *Mektoub*. Correspondió a un periodo decisivo en el que por fin pudimos ir al encuentro del público marroquí y conseguir que nos entendiera. Creo que era un público harto de ver siempre películas sociales que trataban sus problemas, sus vidas. Como si al entrar en una sala de cine vieran lo que viven todos los días. Tenían ganas de otra cosa.

*Hablemos de Ali Zaoua. Me gustaría saber cómo abordó la atmósfera de los niños de la calle, cómo se documentó, cómo entró en ese mundo retratado en la película.*

Entrar en ese mundo es la expresión correcta. Al principio, *Ali Zaoua* era una historia que inventé junto con mi coguionista Nathalie, que nunca había estado en Marruecos. Evidentemente, nos planteamos de inmediato si no se trataba de un sueño, porque la historia que habíamos imaginado era cualquier cosa menos un gusto por retratar la miseria humana. No veíamos a esos niños, su vidas, como una vida miserable. En cualquier caso, no teníamos ganas de hablar de ello en esos términos. Lo veíamos a caballo entre una realidad que es dura, violenta, pero que tiene al mismo tiempo parte de sueño, de poesía, de proyección en el futuro. Me encontré con una mujer, médico pediatra, que tiene una asociación llamada Bayti, una de las mayores asociaciones de niños de la calle en Marruecos. Es una mujer a la que admiro mucho. Hablamos durante horas y me dijo que esos niños necesitan de todo menos que les compadezcan, que se apiaden de ellos. «Yo te ayudaré a recorrer las calles con mis educadores y entenderás», me dijo. Eso hice. Duró tres años. De día, de noche, intenté comprender. Como si se tratara de submarinismo, cuando uno está en el fondo del océano y observa otro mundo que le es desconocido. Comía con ellos, dormía con ellos, jugaba al fútbol con ellos. Eran horas y horas juntos. Insisto, intenté comprender lo que era capaz de comprender porque son esquemas completamente distintos de los nuestros. Nosotros pensamos que la vida normal es la sedentaria, vivir en una casa. Ellos piensan que no, que la vida normal es ser libre, poder fumar, dormir, comer cuando quieren. Es realmente un modo de funcionar que se acerca un poco al de las jaurías de lobos, con un jefe que es a la vez protector y también abusador, y una vida en la que se desplazan por la ciudad como si fuera una jungla. Viví eso durante tres años antes de hacer la película y fue apasionante.

*¿Cómo eligió a los niños que iban a protagonizar la película?*

No hubo un verdadero casting. Fueron encuentros. A lo largo de esos tres años vi a esos niños. Por algunos sentí un flechazo e influyeron en el guión. Veíamos la realidad al mismo tiempo que escribíamos el guión. A la fuerza influía, aunque ya tuviésemos ideas. Esos niños, esos papeles, Boubker, Ali, Omar, Kwita, eran niños que se escribieron a lo largo de los encuentros. Al principio no sabía quién iba a poder desempeñar esos papeles. No sabía si iban a ser capaces y ni siquiera si iban a tener ganas. Porque es como coger a un león que vive en la jungla y ponerlo en un zoo, en una jaula. En un sitio hacen lo que quieren y en el otro, el cine, no son más que obligaciones, de la A a la Z. Hay que ponerse aquí y no aquí, hay que decir esto pero hay que decirlo alto, hay que acostarse temprano, levantarse temprano... Y encontré a niños que tenían ganas, que querían llegar al final de esta aventura y que lo han hecho. Fue un gran orgullo para ellos y también para mí.

*En Une minute de soleil en moins actúa uno de los niños de Ali Zaoua. ¿Cómo fue el reencuentro?*

En realidad nunca perdimos el contacto desde *Ali Zaoua*. Aún ahora nos seguimos viendo. Le hice actuar después en una serie para la televisión marroquí que no realicé pero sí produje. Después, inmediatamente, esta película. Es un niño con quien tengo una relación bastante particular.

*Whatever Lola Wants es una película relacionada con el encuentro entre culturas y personas.*

Es una película que tiene que ver con la transmisión, la capacidad sobre todo de ir más allá de nuestras diferencias para poder hablarnos. Y en un sentido en el que quizá no estemos acostumbrados, porque normalmente vamos del Sur al Norte o de Oriente a Occidente. Aquí es a la inversa. Es una joven americana que al principio se enamora de un hermoso egipcio que vuelve a su país y ella le sigue. Esa falsa historia de amor se transforma en una verdadera historia de amistad entre ella y una mujer egipcia. Como le decía, este encuentro habla de nuestra capacidad para poder, cruzando fronteras, conocerse y hablarse, y sobre todo dejar que nuestras diferencias se expresen, porque hay demasiada gente que nos cuenta desde hace décadas que porque somos diferentes, porque tenemos culturas, religiones, países de origen diferentes, no somos capaces de hablarnos. Es la famosa teoría del choque de las civilizaciones o choque de culturas. Yo pienso exactamente lo contrario. Pienso que tenemos cosas que decimos porque somos diferentes pero hay que ser capaces de aceptar la diferencia y eso es lo más complicado. Esa capacidad para ir el uno hacia el otro. Aquí está la danza oriental como nexo visual primero y como nexo orgánico entre esas dos mujeres, entre esas dos culturas, entre esos dos mundos.

*Este encuentro o apertura entre culturas, que usted refleja en la película, es también característica de otros directores de las nuevas generaciones del cine marroquí.*

Forma parte de nuestras preocupaciones porque la mundialización es algo reciente. La facultad de poder movernos cómo y cuándo queremos es algo también reciente. Así que eso, a la fuerza, se refleja en el lenguaje y las temáticas que nos afectan, seguramente más que a nuestros mayores, cuya manera de hacer cine estaba mucho más cerrada. Incluso en cuanto a la producción. De hecho, había muchas menos coproducciones hace 30 años que hoy. Hoy



Escena de la película *Whatever Lola Wants*, 2008,  
del director Nabil Ayouch.  
Fotografía cedida por Nabil Ayouch.

casi no existen películas que no sean coproducciones. ¿Qué quiere decir coproducción? No es sólo dinero que proviene de diferentes países. También son influencias, miradas de productores que provienen de diferentes lugares y todo eso se cruza y se encuentra en el seno de una película. Eso es nuevo. Bueno, tiene 10, 15 años...

*La protagonista habla igualmente un lenguaje universal gracias a la danza.*

Absolutamente. No hay tantas cosas hoy en día que sean capaces de acercarnos, de situar a la gente en un mismo lugar para vivir las mismas emociones. Está el cine, quizá también el deporte. Y hay otras formas de arte como la danza. Arte visual. Por eso he hablado antes de nexo visual. La danza oriental es probablemente una de las cosas más bellas de la cultura oriental. Se desnaturalizó hace algunos años, se dijo que las bailarinas eran prostitutas pero, en realidad, la danza oriental tiene 3.000 años. Ha acompañado el nacimiento de una civilización. En origen se llamaba danza del vientre porque es la danza de la procreación, del nacimiento. Durante miles de años, la civilización egipcia primero y luego toda la civilización árabe –porque es una danza que se extendió por todo el mundo árabe– fueron acompañadas por movimientos de danza. Occidente se apoderó de ello en la salas de baile, en el cine... Es algo que, por lo tanto, nos une. No hay muchas cosas que nos unan pero la danza oriental es una de ellas.

*Hábleme del nacimiento de Film Industry y de dónde surge la idea de formar cineastas.*

Hace cuatro años me llegó este sueño, un poco loco, incluso muy loco. Pensé que a la población marroquí le gusta el cine, todo tipo de cine. Pero cada vez que vamos a ver una película de acción, forzosamente es americana. Cada vez que vamos a ver una comedia, forzosamente es una película egipcia, una comedia musical es forzosamente india... ¿Qué quiere decir? ¿Quiere decir que no somos capaces de crear esas imágenes basándonos en nuestra realidad, en nuestra historia antigua y contemporánea? Nos gusta cantar, nos gusta bailar, nos gusta el cine de acción, nos gusta reír... Así que somos capaces. Nos movemos entre el cine de género, del que nos hemos apoderado, con jóvenes realizadores y jóvenes actores –porque la mayoría son óperas primas– y el cine de identidad, que es un concepto fundamental para mí hoy. Hemos hecho 30 películas en tres años que han visto la luz en festivales, en vídeo, en cines, en la televisión, y hemos comprobado que hay una verdadera demanda por parte del público marroquí.

Se creó un encuentro. Esto nos animó a volver a empezar y este año estamos produciendo 12. Siempre con pequeños presupuestos. Son películas que cuestan en 100.000 y 120.000 euros, películas de bajo presupuesto que se basan en los principios de la film industry que podía existir en Hong Kong o en India en los primeros tiempos. Es decir, rodar en muy poco tiempo, 12 ó 15 días, con un gran equipo, con dos o tres cámaras, con prisas. Y con prisas se cuentan las cosas de manera diferente a cuando no las hay. Ha habido películas fallidas, otras muy conseguidas. Ha habido hermosos momentos de cine, y toda una categoría de películas para alimentar a un público de manera diferente en géneros a los que no estaba acostumbrado, como por ejemplo el cine histórico, el de terror o el fantástico. Vosotros en España ya los conocéis. Desde no hace mucho tiempo de hecho, desde hace 15 ó 20 años, porque tenéis cineastas muy bien dotados en eso, con mucho talento. De hecho, muchos han inspirado a los cineastas marroquíes de la Film Industry. Nosotros, en Marruecos no conocíamos estos géneros. Sin embargo, tenemos historias de genios, leyendas... Nos hemos apoderado de esas leyendas y hemos hecho de ellas películas de terror. Películas fantásticas.



## **Raja Amari**

**Túnez, 1971**

### Filmografía

*Le bouquet* (El ramo), 10 min., ficción, 1995.

*Avril* (Abril), 25 min., ficción, 1998.

*Zat masa final juillet* (Un soir de juillet, Una tarde de julio), 26 min., ficción, 2001.

*Al-satan al-ahmar* (Satin rouge, Satén rojo), 100 min., ficción, 2002.

*Aala khuta al-nissyan* (Sur les traces de l'oubli, Tras las huellas del olvido), 58 min., documental, 2004.

*Dowaha* (Les secrets, Los secretos), 91 min., ficción, 2009.

«Creo que los personajes de las mujeres dan más juego e interés dramático, por sus cuerpos, situaciones, aspiraciones y dinámica»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Naceur Sardi / Mahrez Karoui. Entrevista con Raja Amari. «Suivre les personnages dans leur dépassement». *Ecrans de Tunisie*, enero, 2010.

Nace en 1971 en el seno de una familia de clase media de Túnez. Su padre era funcionario y su madre diseñaba ropa para niños. Creció viendo las películas musicales de la edad de oro de Egipto, de los años cuarenta y cincuenta, influencia que queda reflejada en su primer largometraje *Satin rouge*. Estudió Literatura y Civilización Francesa en la Universidad Tunis I antes de trasladarse a París para estudiar en la FEMIS (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son), donde se graduó en 1998. Trabajó como crítica cinematográfica para varias revistas tunecinas, entre las que destaca *Cinécrits*, al tiempo que realizaba sus primeros cortometrajes: *Le bouquet* (El ramo), 1995, *Avril* (Abril), 1998, y *Zat masa final juillet* (Un soir de juillet, Una tarde de julio), 2001.

La recuperación del cuerpo y la realización del deseo de la mujer por encima de las convenciones sociales o la edad, es el eje sobre el que se construye *Satan alahmar* (Satin rouge, Satén rojo), 2002. Esta película, narrada desde el punto de vista de la protagonista, describe el «retorno a la vida» de Lilia (Hiam Abbass), una mujer que al espiar las compañías de su hija entra una noche por casualidad en un cabaret y descubre un mundo «paralelo», envuelto en humo, vociferante, poblado sobre todo por clientes masculinos y por mujeres que se exhiben bailando la danza del vientre. Para Lilia comienza una vida nocturna que la transforma, que llevará en secreto a escondidas de la hija y de los vecinos curiosos e invasivos, y que le permitirá cumplir el sueño de bailar en ese escenario y convertirse en una apreciada y deseada bailarina.

La protagonista va destapando su cuerpo, adopta ropas más ligeras y coloridas, se suelta el pelo y descubre las posibilidades del maquillaje. Se hace, en definitiva, visible a sí misma y comienza a escuchar a un cuerpo erotizado que demanda bailar, expresarse, ser tocado y mirado. De igual manera destapa Amari con esta película los prejuicios de la sociedad tunecina:

«El modo de vida tunecino es bastante esquizofrénico, y esto casi tanto para los hombres como para las mujeres. Es un país en el que uno no se atreve a mostrar sus deseos. Continúa pesando mucho la mirada de los otros. De ahí la hipocresía general. Puedes vivir como quieras, con la condición de que se preserven las apariencias de la moral tradicional»<sup>1</sup>.

Su siguiente trabajo es *Sur les traces de l'oubli* (Tras las huellas del olvido), 2004, documental sobre la escritora y viajera suiza Isabelle Eberhardt, feminista que vivió con extrema libertad en el siglo XIX en el desierto norteafricano. Pero será en el segundo largometraje de ficción, *Dowaha* (Les secrets, Los secretos), 2009, donde la directora aborde de manera aún más radical la descripción de personajes femeninos y las relaciones que se establecen entre ellos. También *Dowaha* está ambientada en un lugar cerrado, otro de los ambientes estancos que abundan en el cine de Amari (y en el tunecino en general). En este caso se trata de una villa abandonada en las afueras de la ciudad donde tres mujeres de distintas edades, tres generaciones (una madre y, cabe suponer, sus dos hijas, si bien poco a poco iremos descubriendo el terrible secreto de la más joven), viven bajo un mismo techo de forma clandestina en la zona destinada al servicio.

Desde los momentos iniciales y a lo largo de todo el film, Amari suspende el tiempo y el espacio. Sabemos sólo por fugaces indicaciones que la acción se sitúa en nuestros días, aun-

<sup>1</sup> Louis Guichard. Entrevista con Raja Amari. *Télérama* nº 27-28. 24 de abril, 2002.



Escenas de la película *Satin rouge*, 2002, de la directora Raja Amari.

que podría transcurrir perfectamente en otra época. Tampoco proporciona información sobre estas mujeres, creando un mecanismo en el que nada resulta previsible, en el que todo ha sido concebido para no dar a entender el desarrollo de las situaciones ni los vínculos reales que las unen. En realidad, jamás se llega a explicar lo que sucede, pero al mismo tiempo, y como siempre en el caso de Raja Amari, todo es muy real y está marcado por una tensión que crece y se atenúa, sin que nada estalle jamás.

*Dowaha* es una tragedia que se retroalimenta sin inicio y sin fin, es una historia de madres y de hijas sometidas, y de rebelión, que se desata cuando una pareja joven y moderna llega a vivir a la casa:

«La llegada de la joven pareja, y sobre todo de la chica, es una llamada a la emancipación. En *Satin rouge*, Lilia sigue un movimiento inverso: llegó demasiado pronto a la edad adulta y querría volver a una cierta juventud (...) Me gusta ese movimiento de liberación, pero indirecto. Quería alejarme del esquema demasiado simplista de una emancipación de la mujer oprimida de manera directa. Me interesa trabajar la dramaturgia de personajes más complejos. El motor de esos personajes es el deseo, que toma vías secundarias»<sup>2</sup>.

*Dowaha* es la versión *dark* de *Satin rouge*, y una especie de desarrollo y complemento de su primer cortometraje, *Avril*, en el que Amari ya desplegó una dimensión claustrofóbica y de terror (está ambientado en una mansión decadente) a través de los disturbios mentales de las protagonistas (dos hermanas cincuentonas) que tienen prisionera a una niña de 10 años, en un juego perverso de soledad, dolor, reclusión y autoexclusión con respecto al mundo.

### Singularidades de su cine

Un cine de la emoción, así podría definirse la obra de Raja Amari. Al igual que Moufida Tlatli, la cineasta tunecina muestra en sus películas personajes femeninos en relación y en contraste con el mundo codificado que las rodea, el de la familia, las tradiciones y las relaciones sentimentales. Y también como Tlatli, Amari explora la resistencia de las mujeres situándolas en ambientes cerrados en los cuales se ven obligadas a vivir y a luchar. Se trata de un cine sensual y en absoluto maniqueo.

Raja Amari es una directora que trabaja sobre el realismo de las imágenes, que construye encuadres y escenas sin aditamentos innecesarios, concentrándose en la fisicidad de los cuerpos y de sus cambios. La primera escena de *Satin rouge* es sintomática en este sentido: un largo plano secuencia nos muestra algunas habitaciones del apartamento siguiendo a la protagonista, que cumple con el rito cotidiano de sus labores domésticas. Esta secuencia es emblemática en la simplicidad de su mirada, puesto que le cuenta al espectador «todo» sobre esa mujer que vive prisionera de los recuerdos, de la memoria del marido desaparecido, que niega su cuerpo bajo vestidos informes y que esconde sus largos cabellos recogidos bajo la nuca. A Lilia le gustaría dejarse llevar por el deseo, por la música, por la danza, esboza un baile ante el espejo pero rápidamente se recompone y continúa limpiando el polvo. Todo esto está contenido en la primera escena de *Satin rouge*.

<sup>2</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Raja Amari. «Emmener l'espectateur là où il ne veut pas aller». *Africultures*. Noviembre, 2009.

Al introducir en la película un triángulo sexual y sentimental, Raja Amari no cae jamás en la tentación del exotismo o de los estereotipos, y conduce a sus tres personajes hacia un encuentro y una resolución inesperados. No sirven las palabras sino las miradas y los gestos silenciosos para transmitir lo que está sucediendo. La sorpresa no da lugar a escenas dramáticas sino a un breve diálogo apenas susurrado, el que tiene lugar entre el hombre y las dos mujeres (madre e hija). Raja Amari insinúa de forma sublime, dentro de las convenciones de una fiesta tradicional, las huellas de un deseo indecible que los cuerpos de los amantes siguen expresando ante una multitud que no sabe, o que no quiere ver.

«Es cierto que *Satin rouge* suscitó una polémica sobre el papel de la mujer en la sociedad tunecina y cómo la represento en esta película. En ambos casos, sin embargo, el centro de la película no está ahí. Quería seguir a un personaje en su evolución. Hay efectivamente interferencias con el contexto social pero no es lo más destacado. La película no es una reivindicación social y no resalta especialmente a una mujer víctima de la sociedad patriarcal y opresora. La opresión proviene de las relaciones entre los personajes mismos, así como las complicaciones»<sup>3</sup>.

La moral tradicional no es preservada por las mujeres que retrata Amari, mujeres que se liberan y emancipan asumiendo su erotismo y sus deseos de forma directa, transgrediendo irremediamente los códigos impuestos. Es por ello que Amari ha recibido críticas muy severas en su país de origen, tal como se puede apreciar en estas líneas extraídas de una crítica realizada para un medio tunecino por el crítico cinematográfico Zouhour Harbaoui:

«¿Debemos ver, a través de *Satin rouge*, el precio a pagar para que una mujer (o las mujeres) tunecina alcance su libertad?»

¡Basta ya de consideraciones primitivas que obligan a la mujer a desvestirse para adquirir su libertad! Se puede ser completamente independiente sin por ello mostrar la carne. Por regla general, aquellas que desean obtener la libertad por medio de su cuerpo son prisioneras en su cabeza.

¡Cesad de "prostituir" la imagen de la mujer tunecina! ¡Ella no ha pedido nada!»<sup>4</sup>.

*Dowaha* se inscribe, en cuanto a temática y estilo de puesta en escena, dentro de los mismos códigos que *Satin rouge*. Aunque la directora va más allá, al generar una atmósfera asfixiante que se orienta hacia el género fantástico o de terror, con grandes dosis de suspense y misterio, abriendo nuevas vías en el contexto del cine tunecino en el que normalmente es el contenido y no la forma lo que decide lo esencial. Ya en el cortometraje *Avril*, Amari desplegó su gran capacidad para construir atmósferas enigmáticas, en las que la información sobre los personajes se da de forma muy dosificada, ayudando a mantener la tensión durante toda la película. Esto le permite a la directora desarrollar su interés fundamental en relación a la práctica cinematográfica, «seguir a los personajes en su evolución, a través de las relaciones que establecen entre ellos». Relaciones que son siempre complejas y sutiles, como en la vida, y que Amari dota de una gran profundidad y emoción, sin preocuparse por preservar la moral tradicional.

<sup>3</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Raja Amari. «Emmener l'espectateur là où il ne veut pas aller». *Africultures*. Noviembre, 2009.

<sup>4</sup> Zouhour Harbaoui. «Ce n'est pas du velours!». *Africultures*, 23 de agosto, 2005.

## **El cine en Sudáfrica**



### El cine en Sudáfrica desde sus orígenes hasta los años cincuenta

Las primeras imágenes que se rodaron en Sudáfrica se hicieron en forma de noticieros durante la Guerra de los Bóers, entre 1898 y 1902, promovidos por la demanda de los británicos de imágenes sobre la contienda. Hacia 1913, un financiero americano, W. Schlesinger, deseoso de involucrarse en el universo cinematográfico, vislumbra las enormes posibilidades de Sudáfrica para el cine: un clima soleado perfecto para rodajes en exteriores y un panorama de producción virgen para ser explotado. Hasta finales de los años cincuenta, cuando la Twentieth Century Fox le compra su imperio, Schlesinger monopolizó la producción y distribución de cine en lengua inglesa en Sudáfrica a través de su compañía, African Films.

Las películas que Schlesinger realizó a través de sus estudios, reflejaban ya el racismo de la sociedad sudafricana. Films realizados por blancos, para blancos, sobre blancos. Si había algún actor de color, su papel estaba en relación al del blanco, apareciendo bajo el típico cliché de fieles servidores o salvajes. La población de Sudáfrica estaba compuesta por más de 22 millones de habitantes, la mayoría negros, sin recursos económicos para ir al cine ni posibilidad de desplazarse de las zonas rurales donde vivían, y sobre todo sin derecho a entrar en las salas, reservadas a los blancos. Por lo tanto, el público que tenía acceso a las películas era de dos millones de habitantes blancos. Estas primeras películas servían a los intereses de Gran Bretaña y tenían un claro tono propagandístico, mostrando la apropiación del territorio por parte de los colonizadores blancos como un triunfo de la civilización cristiana sobre la barbarie, glorificando la ferocidad de los bóers, que luchaban noblemente por el nacimiento de la nación y el establecimiento de la supremacía blanca.

Por ello no es de extrañar que este esquema de producción de películas fuera interrumpido por un equipo italiano que llegó a Sudáfrica en 1927, influenciado por el cine etnográfico y los documentales de la época, como *Nanuk el esquimal*, de Robert Flaherty. El comandante Attilio Gatti, realizador de documentales antropológicos, aconsejado por su cámara Giuseppe Paolo Vitrotti, rueda una película en la que sólo participan actores zulúes. Así, crean un guión estilo Hollywood en el que narran una historia de amor entre dos jóvenes, integrando la vida cotidiana de la población y dando origen a la película *Siliva Zulu* (Silaba Zulú), 1928, en la que por primera vez se reconocen en la pantalla seres humanos negros portadores de dignidad.

La llegada del sonido a Sudáfrica, durante los primeros años de la década de los treinta, coincide con el aumento del nacionalismo afrikáner. Muy pronto comprendieron las posibilidades del cine como una herramienta para reafirmar su identidad y fundaron una organización para la producción de películas en lengua afrikáans, la RARO (Reddingsdaadbond Amateur Rolprent Organisasie), satisfaciendo el gusto de la audiencia mayoritaria blanca afrikáner y excluyendo a todos los otros habitantes de Sudáfrica, blancos o negros. Estas películas enaltecían los ideales nacionalistas de la comunidad afrikáner: apego al pasado, ideales de pureza lingüística y racial y valores religiosos y morales. No se preocupaban de los problemas sociopolíticos ni de la realidad vivida por los sudafricanos negros, evitando un realismo que analizara la cultura afrikáner de manera crítica. Al mismo tiempo, los sudafricanos negros carecían de medios económicos para realizar películas, acceder a los equipos de producción o recibir formación. Cuando en 1948 el Partido Nacional sube al poder, se aprueban una

serie de medidas legislativas que legalizaron y formalizaron la segregación racial ya existente, creando un estado racista dedicado a la práctica del *apartheid* y la opresión de la mayoría de sudafricanos negros.

Nuevamente dos británicos ignorantes de la tierra en la que se encontraban y con una actitud de cierta ingenuidad, pudieron romper la estructura cinematográfica del país. Influenciados por el neorealismo italiano y el cine de posguerra británico, Eric Rutherford y Donald Swanson, que habían trabajado en Sudáfrica para la Rank Organisation of Britain, hacen una película en la que muestran situaciones y lugares cotidianos de la vida de los negros en los *townships*<sup>1</sup>, centrando la acción principal en un local nocturno de Johannesburgo empapado de la cultura del jazz. *Jim comes to Jo'burg* o *African Jim* (Jim llega a Johannesburgo), 1949, narra la historia de un joven que deja el campo para trasladarse a Johannesburgo en busca de trabajo. Un día, por accidente, su enorme talento es descubierto y comienza a recorrer el camino que le llevará al éxito y a encontrar el amor. La importancia de esta película en la historia del cine en Sudáfrica reside en que, además de ser para los africanos sobre los africanos, por primera vez se reconoce y se descubre el talento de los negros. El productor Rutherford quedó impresionado por los actores y cantantes a los que la población blanca nunca había prestado atención. A través de esta película logra dar a conocer el talento de artistas que posteriormente se convertirán en personas reconocidas de la cultura negra: Dolly Rathebe, Sam Maile, *Jazz Maniacs* o los *African Inkspots*. Swanson y Rutherford nos hacen descubrir, por primera vez en las pantallas, el mundo de los locales nocturnos de Johannesburgo de los años cincuenta, enormemente influenciado por la cultura negra y el blues americano.

Gracias a la resistencia de algunos exhibidores independientes negros que desafiaban el «adocctrinamiento cinematográfico» y mostraban películas en casas, centros sociales o iglesias, esta cultura americana pudo llegar a gran cantidad de personas que no tenían acceso a las salas de cine y mucho menos posibilidad de salir de Sudáfrica, proporcionando una forma de escape frente a la represión del *apartheid*.

Con *African Jim*, los sudafricanos negros veían por primera vez imágenes que los representaban de forma positiva. La African Films sintió que Rutherford amenazaba su monopolio y le prohibió volver a rodar una película en Sudáfrica.

### El cine durante el *apartheid*

A medida que el *apartheid* se intensifica, sus efectos llaman la atención del panorama político internacional. Época en que se constituyen las Naciones Unidas bajo una conciencia de fraternidad y unión de los pueblos, comienzan los procesos de descolonización de los países africanos y las ideas de izquierda van tomando fuerza. Una película que se convirtió en un instrumento eficaz en la batalla mediática contra el *apartheid* fue *Cry, the Beloved Country* (Llora, oh mi querido país), realizada en 1952 por Zoltan Korda (1895-1961) y basada en el

---

<sup>1</sup> Barrios construidos en las periferias de las ciudades donde debían residir los no-blancos. En los primeros años de la década de los cincuenta, se ponen en marcha las leyes que permiten operaciones territoriales y urbanísticas raciales, obligando a millones de sudafricanos a abandonar sus residencias para establecerse en los *townships*.

libro escrito por Alan Paton. Korda pone de manifiesto la degradación social y económica a la que están sometidos los negros sudafricanos de una forma nunca antes vista.

Durante la segunda mitad de los años cincuenta se aprueban la mayoría de las leyes sobre la separación oficial que regulaban la educación, el trabajo, las relaciones sexuales, la vivienda y prácticamente todos los aspectos de la vida cotidiana de los sudafricanos negros. En contraposición, Nelson Mandela va cobrando importancia dentro del Congreso Nacional Africano, especialmente por su papel desarrollado en la Campaña de Desobediencia Civil de 1952 y en El Congreso del Pueblo de 1955, en el que se redacta la Carta de la Libertad, que provee el programa principal en la lucha contra el *apartheid*. En 1958, Hendrik Frensch Verwoerd, uno de los principales impulsores del *apartheid* junto a Daniel-François Malan y Johannes G. Strijdon, fue elegido Primer Ministro de Sudáfrica. En 1959 se aprobó la Ley de Autonomía Bantú, por la cual la población negra quedó confinada en ocho reservas separadas, también llamadas Patrias Bantú, Bantustanes o estados negros. Este sistema legal de categorización humana separó en la Sudáfrica del *apartheid* no sólo a los blancos de los negros, sino también a los mestizos, negros e indios, creando una sociedad con realidades totalmente diferentes y mundos paralelos que raramente se interconectaban.

Ese mismo año, el director de documentales americano Lionel Rogosin (1924-2000) viaja a Johannesburgo para conocer las condiciones de vida de los sudafricanos y escribir un guión en el que reflejar su realidad. Obviamente el gobierno sudafricano desconocía el compromiso de izquierdas y la reputación activista del cineasta Rogosin, pues le autorizaron a entrar en el país para rodar un film supuestamente musical, dándole acceso al corazón de las áreas urbanas en las que residían los negros. Tras unos meses dedicados a impregnarse de la atmósfera y las particularidades de esta sociedad, Rogosin centra su atención en uno de los símbolos de la autoridad blanca más detestados por la población negra: el salvoconducto. Un documento que todos los habitantes negros estaban obligados a llevar encima, bajo amenaza de arresto si no lo hacían, y que determinaba cada uno de sus movimientos: dónde podían trabajar, vivir o desplazarse. Esta realidad inspiró la película *Come Back, Africa* (Vuelve, África), 1959, en la que se cuenta la historia de un hombre que movido por el hambre abandona su aldea y parte hacia Johannesburgo en busca de fortuna. Sin permiso de trabajo, se va encontrando con todas las leyes que reglamentan la relación entre blancos y negros. Cuando su mujer y su hijo llegan a la ciudad para instalarse junto a él, la lucha por la supervivencia resulta aún más difícil, buscando continuamente trabajo y desconcertado por la burocracia blanca y las leyes racistas.

A pesar de que los años cincuenta suponen la primera década del *apartheid*, son también años de una gran esperanza, en la que el nacionalismo africano se encuentra en pleno desarrollo, con líderes como Nelson Mandela, Albert Luthuli, Oliver Tambo o Robert Sobukwe. Sin embargo, este cine negro que empieza a desarrollarse durante estos años, se verá interrumpido a raíz de la Masacre de Sharpeville el 21 de marzo de 1960, cuando la policía sudafricana cargó contra una multitud de manifestantes no armados que protestaban contra las leyes relativas al salvoconducto, matando a 69 personas. El optimismo reflejado en el cine africano de los años cincuenta tendrá que esperar a las elecciones de 1994 para verse justificado. Tras la Masacre de Sharperville, la resistencia política fue oficialmente prohibida, creando una

escalada de represión por parte del Gobierno que obligó a gran cantidad de intelectuales y activistas opositores al *apartheid* a exiliarse. En 1961, Verwoerd proclamó la República de Sudáfrica, que quedó totalmente desligada de la Comunidad de Naciones Británicas o Commonwealth. El Gobierno Nacionalista, consciente de la capacidad que el dominio de la industria cinematográfica podía tener en el crecimiento y permanencia de la lengua afrikáans como el reforzamiento de la cultura dominante, introdujo un sistema de subvenciones para colaborar con las grandes empresas y poder manipular la filmografía sudafricana. Las subvenciones se daban a aquellas películas que lograban hacer una taquilla considerable, siendo mayor el importe si estaban rodadas en lengua afrikáans. Como la audiencia blanca afrikáner era amplia y estable, cada película realizada en esa lengua lograba beneficiarse de las ayudas.

Durante los años sesenta y setenta es necesario destacar un grupo de directores que realizaron películas comprometidas con ideas contrarias al *apartheid*. Lionel N'Gakane (1928-2003), Jans Rautenbach (1936-), Ross Devenish (1939-) y Manie van Rensburg (1945-1993), pertenecen a la generación de cineastas que abrirá el camino para la producción de la era *postapartheid*. Lionel N'Gakane se convierte con su primer cortometraje documental, *Vukani-Awake* (¡Despierta, bantú!), 1962, sobre la lucha por la liberación en África, en el primer cineasta sudafricano negro. En esta película, N'Gakane se presenta como un turista y filma los *townships*, dando un testimonio sin concesiones de las realidades sudafricanas. Nació en Pretoria en 1928 y desde temprana edad se comprometió políticamente con el Congreso Nacional Africano (ANC) junto a Oliver Tambo y Nelson Mandela entre otros. Fue uno de los creadores de la revista *Drum* y miembro fundador de la Fepaci en 1967. En 1950 se exilió a Gran Bretaña, pero sus documentales estuvieron siempre centrados en los problemas de su país. En Londres filma *Jemina & Johnny* (Jemina y Johnny), 1965, sobre el racismo y los prejuicios que la relación de amistad de un chico negro con una blanca despiertan entre los habitantes de un barrio de gente acomodada. Esta película recibió el Primer Premio en el Festival de Venecia. Utilizando el documental como llamada a la resistencia dirige *Struggle of a Free Zimbabwe* (La lucha del Zimbabwe libre), 1972, *Once Upon a Time* (Érase una vez), 1975, y *Nelson Mandela: the Struggle is my Life* (Nelson Mandela: mi vida es luchar), 1986, un retrato del líder sudafricano anterior a su ascensión al poder. En 1994, tras la abolición del *apartheid*, N'Gakane regresa a Sudáfrica para acompañar las tentativas de democratización.

Jans Rautenbach es considerado el pionero del cine audaz y moderno de los años sesenta y setenta, reflejando en sus películas las realidades sociopolíticas de su país. En *Die Kandidaat* (El candidato), 1968, explora de manera crítica aspectos de la vida y la manera de pensar de los afrikáners, poniendo de manifiesto la gran hipocresía de sus valores. Posteriormente realiza *Katrina* (1969), en la que con un estilo innovador se centra en los horrores del *apartheid* y del sistema de clasificación racial. *Jannie Totsiens* (1970) es un drama psicológico considerado como la primera película vanguardista del cine sudafricano, en la que se evidencia el conservadurismo de la cultura afrikáner. Utilizando un hospital psiquiátrico en el que ingresan a la protagonista como alegoría de la «locura» que vive el país, realiza un fascinante retrato de la desorientación en la que viven sus habitantes.

Manie Van Rensburg nació en el seno de una familia conservadora afrikáner. A través de la sátira pone de manifiesto en sus películas la psique de esta comunidad, su forma de vida,

su individualismo y soledad. La primera película en la que aborda estos temas es *Die Square* (El cuadrado), una comedia sobre un afrikáner «puro» que pierde a su mujer y comienza una larga búsqueda. La traición, el exilio, los problemas de comunicación en las relaciones y el nacionalismo afrikáner aparecen en su siguiente trabajo, *The Fourth Reich* (El cuarto Reich), 1990, película policíaca que se desarrolla durante los años cuarenta.

Ross Devenish fue otro de los grandes directores del cine sudafricano de los setenta. Tres de sus películas tuvieron una gran aceptación a nivel internacional: *Boesman and Lena* (Boesman y Lena), 1973, *The Guest* (El invitado), 1977, y *Marigolds in August* (Caléndula en agosto), 1979. *Boesman and Lena* describe la pobreza y los desplazamientos forzados a los que fueron obligados los negros sudafricanos. *The Guest* muestra parte de la vida del intelectual, poeta y escritor afrikáner Eugène Marais, que se retira a una granja para desintoxicarse del opio. *Marigolds in August* se centra en las tensiones y peleas entre dos jóvenes que viven en la miseria en un *township* cerca de Port Elisabeth. Esta película recibió numerosos premios en festivales de cine, entre los que destaca el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1980. Tras haber luchado cerca de una década por hacer películas en Sudáfrica, Devenish se exilió en el Reino Unido a principios de los años ochenta, donde dirigió algunas películas para la televisión. En 2002 regresó a su país de origen.

La enorme tradición documental de Sudáfrica continúa desarrollándose durante estos años a través de obras como *Last Grave at Dimbaza* (Última tumba en Dimbaza), 1974, de Nana Mahomo (1930–), uno de los pocos directores sudafricanos negros durante los años setenta. Este documental muestra de manera impactante los horrores del *apartheid*, dando estadísticas sobre las condiciones de salud, educación o vivienda de la innumerable cantidad de sudafricanos negros que fueron desplazados de sus lugares de origen a los *townships*. Al carecer de una voz en *off* del narrador, la historia se desarrolla a través de los testimonios de los propios protagonistas, resultando de una fuerza emocional estremecedora. Filmado de forma clandestina, muestra también aspectos relacionados con la vida de los sudafricanos blancos y el apoyo que recibían de Occidente. No sólo fue prohibida por el Estado, sino que además Mahomo tuvo que salir del país, de la misma manera que tuvieron que hacerlo N'Gakane, Devenish y Rautenbach, por los problemas que encontraron con la censura, las subvenciones, la distribución y el público blanco.

El impacto que provocó este film a nivel internacional fue tan fuerte que el Gobierno sudafricano se vio obligado a producir una serie de películas documentales que cuestionaban lo que Nana Mahomo había dado a conocer. Documentales como *To Act a Lie* (Escenificar una mentira), 1978, o *Land of Promise* (La tierra de la promesa), 1975, se mostraron en las salas de Estados Unidos antes de las películas para dar la versión oficial del *apartheid*. En *Land of Promise*, el narrador se dirige de la siguiente manera al espectador:

«Supongo que querrá saber más sobre el *apartheid*, ¿no es así? Bien, antes que nada, nuestra política del *apartheid* consiste en un vasto programa para el desarrollo multinacional de nuestros pueblos. Se ha diseñado para crear diversos países independientes dentro de los límites de Sudáfrica, donde las personas con diferentes costumbres e idiomas puedan vivir en una sociedad que preserve su identidad. Donde nuestra población negra pueda controlar su propio destino»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Robert Cancel. «Come Back South Africa: Cinematic Representations of Apartheid over Three Eras of Resistance». En *Focus on African Films*. Françoise Pfaff. Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 21.

Durante los últimos años de la década de los setenta y los primeros años de los ochenta, tras el Levantamiento de Soweto el 16 de junio de 1976, se comienzan a llevar a cabo campañas internacionales de boicots al *apartheid*, al tiempo que crecen los movimientos de resistencia y la represión violenta de los mismos por parte del Gobierno. La película *Mapantsula*, realizada en 1988 por Oliver Schmitz (1960-), retrata el hervidero de militancia en el que se convierten los *townships* durante el estado de emergencia impuesto por el Gobierno a final de los años ochenta, a través de la historia de un pequeño delincuente que se mantiene fuera de la política hasta que es arrestado por la policía y torturado en prisión. Tras este suceso, se da cuenta de la importancia de la militancia y comienza un camino de profunda lucha.

Cadenas de televisión extranjeras, organizaciones humanitarias, estudiantes blancos opuestos al *apartheid* o trabajadores negros, con mucho esfuerzo para burlar la censura y poco dinero para financiar las películas, produjeron material audiovisual que reflejaba las realidades de la mayoría negra y su lucha y aspiraciones hacia una sociedad democrática. *My Country, My Hat* (Mi país, mi sombrero), realizada por David Bensusan en 1981, es una película de una enorme fuerza que retrata la actitud paranoica de una pareja de trabajadores blancos y su relación con un negro que lucha por conseguir un salvoconducto, que al no lograrlo, simplemente no existe. *Cry Freedom* (Grita libertad), 1987, de Richard Attenborough (1923-), reconstruye la importancia y los postulados del «Black Consciousness», que eran los dominantes entre los activistas negros de los años setenta.

Estas películas son el reflejo de una sociedad que a finales de los años ochenta mantiene una dura y violenta confrontación entre el Gobierno y las fuerzas *antiapartheid*. En las universidades y los *townships* aumentan las protestas violentas, el brazo armado del ANC lleva a cabo operaciones militares y atentados con bomba, al tiempo que continúan los boicots a nivel económico y cultural en el exterior. El hecho de que Sudáfrica se encuentra sola en el continente y en el resto del mundo va siendo una realidad, y el presidente del Partido Nacional, Frederik de Klerk, no puede sostener la evidencia y debe comenzar a abrir el camino para desarmar la segregación racial. Mandela es liberado en 1990, tras 26 años de prisión, y se convierte en el principal interlocutor para negociar en el proceso de democratización. El 17 de junio de 1991 se decretó el fin del *apartheid* a través de una reforma en la Constitución que terminaba con todas las leyes segregacionistas.

### El cine *postapartheid*

La nueva Constitución entra en vigor en 1994, con las elecciones democráticas que convierten a Nelson Mandela en el primer presidente negro de Sudáfrica. Todos los sudafricanos negros que durante el *apartheid* no tuvieron acceso a los equipos necesarios para hacer cine, ni dinero para asumir una producción, ni oportunidades de llevar a la pantalla sus propias imágenes, pueden comenzar a hacerlo. Y no sólo la mayoría negra, también las mujeres, los gays, las lesbianas; todas las voces que durante los años de segregación racial fueron acalladas y excluidas.

El cine *postapartheid* está caracterizado por la emergencia de nuevas voces y por una gran diversificación de temas. Por primera vez se ofrece a la audiencia imágenes de comunidades marginadas, como gente sin hogar, víctimas del sida u homosexuales. Otro tema desarrollado en algunas películas del periodo *postapartheid* tiene que ver con la manera en que

los sudafricanos se enfrentan a los traumas del pasado y se adaptan a los cambios sociales y políticos de la sociedad sudafricana contemporánea. El director Sechaba Morojele examina en el cortometraje *Ubuntu's Wounds* (Las heridas de la humanidad), 2002, la posibilidad del perdón en respuesta a los terribles actos criminales que impusieron el *apartheid*, a través del retrato de un hombre que se enfrenta a la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. *The Man who Drove with Mandela* (El pasajero de Mandela), 1998, de Greta Schiller (1954-), trata las culturas homosexuales de los años cincuenta y sesenta. También la manera en que los afrikáners se adaptan a la nueva realidad que les toca vivir es un tema desarrollado en la cinematografía de estos años, como en la película *Promised Land* (Tierra prometida), 2002, de Jason Xenopoulos.

Habrá que esperar hasta 1997 para que la primera película realizada por un negro durante la época *postapartheid* vea la luz. *Fools* (Idiotas), de Ramadan Suleman (1955-) aborda el reencuentro entre un profesor exmilitante antiapartheid, y el hermano de la chica a la que violó. Esta película ganó el Leopardo de Plata del Festival de Locarno y el Premio Oumarou Ganda y el de la Unión Europea en el Fespaco de 1999. En 2004 Ramadan Suleman vuelve a recorrer el circuito de festivales: Venecia, Toronto, Tübingen, Barcelona, Los Ángeles y Cartago (donde recibe el Tanit de Plata) consagrándose internacionalmente con su largometraje *Zulu Love Letter* (Carta de amor Zulu). Esta película explora la «zona gris» entre la esperanza y el amor, la desesperación y la muerte, lo público y lo privado, a lo largo de la lucha cotidiana del personaje principal en la Sudáfrica contemporánea. Gabin Hood (1963-), otro importante cineasta de esta época, comenzó su carrera cinematográfica en 1999 con *A Reasonable Man* (Un hombre sensato), una película cuya historia se desarrolla en el momento en que los negros comienzan a integrarse en la vida de los blancos, y muestra los esfuerzos de un abogado británico por demostrar la inocencia de un joven negro acusado de matar a un bebé.

Oliver Schmitz, 12 años después de llevar a cabo la inolvidable *Mapantsula*, rueda en 2000 *Hijack Stories* (Historias de delincuencia). En ella cuenta la historia de Sox, un actor negro que vive con su novia blanca en un buen barrio, alejado de su comunidad. La oportunidad de hacer de gánster en una serie televisiva le lleva a reencontrarse con un amigo de la infancia, un criminal dispuesto a enseñarle los secretos de los bajos fondos. Entrar en contacto con el mundo del gueto le confronta con su vacío existencial y se opera en él una auténtica búsqueda identitaria.

Otro director indispensable de la Sudáfrica *postapartheid* es Zola Maseko (1967-). Tras realizar varios cortometrajes y documentales durante los años noventa, en 2005 realiza con un gran presupuesto la magnífica *Drum*, en la que lleva a la pantalla la vida de Henry Nxumalo, periodista de la mítica revista *Drum*, que se convirtió en una herramienta de lucha contra el *apartheid* en la Sudáfrica de los años cincuenta. Ntshavheni Wa Luruli (1955-), realiza en 1999 *Chikin Biznis*, una comedia con estética hollywoodiense llevada a cabo con una profunda libertad de tono en la que retrata la comunidad negra sudafricana. En 2003 Wa Luruli realiza *The Wooden Camera* (La cámara de madera), un discurso de cine dentro del cine que cuenta, con gran sensibilidad y poesía, la historia de amistad de dos niños que viven en un *township* cerca de Cape Town.

*U-Carmen Ekhayelitsa* (2005), de Mark Dornford-May (1955-), ganó el Oso de Oro del Festival de Berlín. Una adaptación de la ópera de Georges Bizet *Carmen* hablada y cantada

en xhosa, que traslada el amor de Carmen y Don José a un *township* de la Sudáfrica actual. En 2007, Dornford-May reescribe la historia de Cristo para construir *Son of Man* (Hijo de hombre). Situada en el África contemporánea, el director muestra a Jesús como un político revolucionario, y retrata aspectos de una sociedad en conflicto como la sudafricana. En 2006, y por primera vez en la historia, la Academia de Cine de Hollywood premia con su estatuilla una película sudafricana. Dornford-May gana el Oscar a Mejor Película Extranjera con *Tsotsie* (2005), sobre un joven marginal de 19 años en el que se acumulan todos los sufrimientos que el *apartheid* impuso a las personas de color: extremadamente violento, sin capacidad para ganarse la vida ni futuro posible, Tsotsie se mueve sin rumbo en la jungla urbana de los guetos de Johannesburgo.

Otra película con gran proyección internacional, nominada al Oscar 2005 en la categoría de Mejor Película Extranjera fue *Yesterday* (2004), de Darrell Roodt (1963-), quien ya contaba con una dilatada carrera cinematográfica durante los años noventa. *Yesterday* cuenta la historia de una mujer portadora del virus del sida que no está dispuesta a morir hasta que su hija pueda entrar en la escuela. Una película que abre un diálogo sincero en torno a una cuestión sobre la que recaen grandes prejuicios en Sudáfrica.

Todas estas películas desarrolladas posteriormente al régimen del *apartheid* son una clara muestra del terreno que poco a poco han ido ganando los directores para poder expresarse de una forma íntima y personal, apasionada y auténtica, conformando la nueva cinematografía de la Sudáfrica del «milagro».

## **Cineasta de Sudáfrica**





**Zola Maseko**  
**Suazilandia, 1967**

Filmografía

*Dear Sunshine* (Querido sol), 26 min., documental, 1992.

*Scenes from Exile* (Escenas desde el exilio), 48 min., documental, 1993.

*The Foreigner* (El extranjero), 16 min., ficción, 1997.

*The Life and Times of Sara Baartman* (Vida y momentos de Sarah Baartman), 53 min., documental, 1998.

*Children of the Revolution* (Hijos de la Revolución), 52 min., documental, 2002.

*A Drink in the Passage* (Una copa en el pasillo), 27 min., ficción, 2003.

*The Return of Sara Baartman* (El regreso de Sara Baartman), 53 min., documental, 2003.

*The Goat* (La cabra), 11 min., documental, 2004.

*Drum*, 104 min., ficción, 2004.

*The Manuscripts of Timbuktu* (Los manuscritos de Tombuctú), 52 min., documental, 2009.

«Ser sudafricano y negro hoy en día es una bendición. Existe un sentimiento de obligación. Hemos de hacerlo por nuestros hijos. Tenemos que decir: “Estábamos ahí y esto es lo que éramos”. Creo que los sudafricanos negros de todos los ámbitos sienten esa obligación, este sentido de la historia y del reenfoque de las injusticias. Como cineasta, eso es lo que yo siento. El mero hecho de estar vivo siendo negro y sudafricano nos da hoy una gran lección»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Audrey Thomas McCluskey. *The Devil you Dance with. Film Culture in the New South Africa*. Chicago, University of Illinois Press, 2009, p. 118.

Nace en 1967 en Suazilandia, lugar al que sus padres, miembros activos del ANC, tuvieron que exiliarse:

«Nací en Suazilandia en 1967 en una familia exiliada. Mis padres habían salido de Sudáfrica en 1964 por razones políticas, ya que mi padre pertenecía al Congreso Nacional Africano y había pasado un año en la cárcel. En cuanto salió, mi familia decidió abandonar Sudáfrica. Después fui a Tanzania, donde asistí a una escuela del ANC. Posteriormente me alisté en el “Umkhonto We Sizwe”, el brazo armado del ANC, donde pasé tres años como guerrillero»<sup>1</sup>.

Maseko supo desde niño que quería dedicarse al cine, y cuando abandona su actividad en la lucha armada se inscribe en la National Film and Television School de Beaconsfield, trasladándose al Reino Unido en 1991. En esta escuela entra en contacto con las cinematografías del mundo y comienza a desarrollar una toma de conciencia política a nivel cinematográfico, al darse cuenta de los estereotipos bajo los que son retratados los negros en el cine occidental. El descubrimiento del cine de Spike Lee le empuja a contar historias desde una perspectiva propia a sus raíces de sudafricano negro:

«Uno de mis mayores inspiradores fue Spike Lee... Un amigo me habló de un cineasta negro de Estados Unidos que contaba historias de negros desde el punto de vista de los negros, y pensé que si él podía, yo también. *Nola Darling* (1986) y *Haz lo que debes* (1989) fueron grandes fuentes de inspiración, pues contaban nuestras historias desde nuestra perspectiva y celebraban la negritud, nuestros héroes, nuestra historia. Me gusta la idea de ensalzar nuestros valores, nuestras historias, nuestras leyendas, en lugar de que nuestros hijos adopten héroes y valores de las películas de Hollywood. No me definiría como un negro resentido, pero debe hacerse, hay que contar esas historias y es en eso en lo que estoy ahora»<sup>2</sup>.

Su primer trabajo como director fue el documental *Dear Sunshine* (Querido sol), 1992. En 1994 regresa a Sudáfrica para rodar su primer cortometraje de ficción, *The Foreigner* (El extranjero). Una película financiada por la cadena de televisión ARTE que trata de la xenofobia de los negros sudafricanos, y que obtuvo varios galardones en diversos festivales internacionales. Maseko retrata los códigos en los que nacen y crecen los niños de la calle de Johannesburgo, y su lucha por sobrevivir en la miseria más absoluta. Posteriormente realiza el documental *The Life and Times of Sarah Baartman* (Vida y momentos de Sarah Baartman), 1998, financiado por la cadena de televisión francesa France 3. Cuenta la historia de una mujer bosquimana llevada a Europa en el siglo XIX y utilizada como curiosidad para exhibir en público, con el fin de satisfacer la obsesión de la cultura europea a propósito de los órganos genitales de las mujeres bosquimanas. Maseko se sirve de fuentes escritas e iconográficas, documentos legales y entrevistas con historiadores y antropólogos, para deconstruir a través de su documental las afirmaciones que transformaron a una joven mujer sudafricana en una representación de sexualidad salvaje e inferioridad racial. En 1814 Sara Baartman es vendida a un marchante francés que la lleva a París, donde se convierte en objeto de estudio para los científicos. Al morir, un año más tarde, su cuerpo se dona al Museo de Historia Natural y, en nombre de la ciencia, sus órganos sexuales y

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

<sup>2</sup> Audrey Thomas McCluskey. *The Devil you Dance with. Film Culture in the New South Africa*. Chicago, University of Illinois Press, 2009, p.113.

su cerebro se exhiben en el Museo del Hombre de París hasta 1985. La película obtuvo el Premio al Mejor Documental en el Fespaco de 1999 y en el Festival de Cine Africano de Milán del mismo año.

En *The Return of Sarah Baartman* (El regreso de Sarah Baartman), 2003, retoma el personaje de esta mujer para contar el intento de repatriación de su cadáver a Sudáfrica. Otro documental, *Children of the Revolution* (Hijos de la Revolución), 2002, cuenta la vida, con 10 años de intervalo, de seis personas que han participado en la lucha contra el *apartheid* en su vuelta del exilio.

En 2003 realiza el cortometraje de ficción *A Drink in the Passage* (Una copa en el pasillo), que obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Fespaco de ese mismo año. Basado en el relato que Alan Paton escribió en 1963, Maseko adapta a la pantalla la historia de Edward Simelane, escultor negro que gana un importante premio en un concurso reservado a artistas blancos. Un afrikáner que admira su trabajo lo invita a tomar algo en su casa, pero repentinamente se da cuenta del miedo que le provoca que entre en su hogar, y decide recibirle en el pasillo. Refiriéndose a lo absurdo del *apartheid*, Maseko enseña a partir de este encuentro cómo las diferencias de clase y los prejuicios raciales se pueden prevenir a través del conocimiento y la aceptación del otro y sus diferencias.

Posteriormente realiza la serie de televisión *Homecoming* (Regreso al hogar), donde reconstruye el destino de tres antiguos combatientes por la libertad que se intentan reintegrar en la nueva Sudáfrica tras los años de exilio. En 2004 estrenó su primer largometraje de ficción, *Drum*, que ganó el *Étalon de Yennenga* del Fespaco en 2005. Fue la primera película sudafricana en conseguir este premio en un festival ineludible para los cineastas del continente africano. En esta película, Maseko lleva a la pantalla la vida de Henry Nxumalo, periodista de investigación que se hizo famoso por su trabajo en la revista *Drum*, que llevó a toda una generación de autores, críticos, músicos o políticos a alzarse para expresar su resistencia al régimen del *apartheid* que se implantaba en ese momento.

«Elegí a Henry N'xumalo como centro de la película ya que se "concienció". No tenía tendencia política precisa, se contentaba con contar los hechos, pero luego le decía a su mujer: "Ya no puedo ignorar lo que ocurre a mi alrededor". Y eso hizo. Había ido a la guerra y había abierto los ojos. Muchos de esos periodistas tenían como máxima: "Vivir deprecia, morir joven y ser un bonito cadáver". Eso cambió hacia el final. Después de que el *apartheid* tomara el poder en 1948, todo se aceleró en los años cincuenta. Fue entonces cuando se reveló en todo su horror. A finales de los cincuenta supimos lo que era el *apartheid*: jesos tipos eran brutos y fascistas! Era violento, nadie sabía cómo asumirlo. Era nuevo, habíamos tenido el colonialismo, pero no con tal brutalidad»<sup>3</sup>.

Maseko trabajó durante 11 años en la preparación de esta película, una gran coproducción entre Alemania, Estados Unidos y Sudáfrica. La presencia del americano Taye Diggs en el papel de Henry Nxumalo fue impuesto por los productores americanos, que no querían llevar a cabo una película de un director desconocido con actores desconocidos. Otro elemento frente al cual tuvo que ceder fue el montaje final de la película, que inicial-

---

<sup>3</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Zola Maseko, Uagadugú, marzo, 2005. «Si vous suivez la route américaine, il vous faut lâcher un peu de vous même». *Africultures*, abril, 2005.

mente estaba en 110 minutos y tuvo que dejar en 104, cortando una escena y acortando otras dos. Es, según Maseko, el precio que hay que pagar para hacer películas de gran presupuesto:

«Creo que la contradicción entre el dinero y el arte es inherente al cine. En Sudáfrica no podemos financiar completamente nuestras películas, una coproducción es un compromiso. Al final, los americanos vienen con sus condiciones. He aprendido a conocer el sistema. No creo que volviera a empezar: ésa es la lección que saco. Pero también he aprendido que como realizador, si sigues el camino americano, tienes que dejar un poco de ti mismo»<sup>4</sup>.

El documental más reciente de Zola Maseko, *The Manuscripts of Timbuktu* (Los manuscritos de Tombuctú), examina la herencia dejada por esta ciudad legendaria. Fundada hace más de 900 años, la ciudad de Tombuctú en Malí, es célebre por haber formado a grandes sabios en religión, comercio, literatura y matemáticas. La película, presentada en el Fespaco de 2009, se centra en el tema de la «escritura», y rebate el tópico racista y falsario de que los pueblos negros eran ágrafos cuando llegaron los colonizadores blancos. A través de los archivos escritos por la élite intelectual africana, Maseko revela la historia del célebre centro de saber al que acudían intelectuales de África, Medio Oriente y Europa para reunirse en torno al conocimiento: la ciudad de Tombuctú.

### Singularidades de su cine

Cada una de las películas de Zola Maseko es un alegato contra el racismo y la xenofobia, y una reflexión sobre lo que podrían llegar a ser las relaciones humanas sin lo absurdo de la intolerancia y la falta de respeto hacia el otro. Maseko es producto de la lucha y el exilio: «Yo soy un animal político», ha dicho en alguna ocasión, y su vida ha estado impregnada de una profunda conciencia de la injusticia llevada a cabo contra su país y su gente.

Sus padres lucharon por ello y también él lo hace con sus películas. Maseko ha tenido la suerte de transitar el periodo histórico de abolición del *apartheid*, y cuando se le otorga la posibilidad de expresarse a través del cine, toda la indignación y frustración acumuladas en el «animal» estallan en un despliegue espectacular de talento y emoción, convirtiéndose sin duda en el máximo exponente del cine sudafricano *postapartheid*.

En 2005, por primera vez una película sudafricana gana el *Étalon de Yennenga* en el prestigioso festival Fespaco, en los 36 años de historia que lleva recorridos. Este momento podría considerarse como el punto de partida del cine sudafricano tras el *apartheid*, acontecimiento que lo hacía introducirse en la comunidad cinematográfica mundial. Un cine que está dando nuevas e interesantes voces, pero que, tal como declara Maseko, se encuentra todavía en periodo de formación:

«Nosotros, los sudafricanos negros, somos la primera generación de todo. Thabo Mbeki y Nelson Mandela fueron la primera generación de políticos negros. Quienes ahora hacen negocios a lo grande fueron la primera generación de hombres de negocios negros. En el pasado se nos negaron

---

<sup>4</sup>Ibíd.

todas estas oportunidades. Mi generación de cineastas negros es la primera generación de cineastas negros de la historia de Sudáfrica, y sólo tenemos 10 años, así que no existe una tradición, no hay un registro histórico. Vamos haciendo las reglas a medida que avanzamos, lo que es emocionante, pero también te puede frustrar»<sup>5</sup>.

Maseko parece haber aprendido bien las reglas. Al igual que Henry Nxumalo, que adquiriere conciencia de la necesidad de asumir la acción social y usa su posición privilegiada para ponerla al servicio de los demás, Maseko coloca su talento cinematográfico al servicio de los demás. Su cine es accesible a cualquier tipo de público porque habla de algo tan esencial como el respeto y la tolerancia, y lo hace usando los recursos y el lenguaje cinematográfico con una delicadeza y convicción apabullantes. Sus películas dan muestra de la importancia de la reapropiación de la identidad sudafricana en la joven democracia instalada tras las elecciones de 1994. Si bien es cierto que el Gobierno sudafricano ha puesto en marcha políticas de apoyo para el desarrollo del cine, que han permitido en estos 16 años la proliferación de gran cantidad de iniciativas y proyectos, la realidad continúa siendo, tal como afirma Maseko, que la mayor parte de los recursos siguen estando en manos de los blancos:

«Somos un país en el que, a pesar de que los negros tienen poder político, el poder económico sigue en manos de los blancos. Si te fijas en los últimos 10 años, ha habido más sudafricanos blancos que negros que hayan podido hacer películas. Si se preguntan por qué, verán que es tan simple como que los cineastas blancos tienen acceso a los medios necesarios para producir... Es crucial que los gobiernos apoyen a los cineastas negros; si no, nunca los habrá, ni tampoco existirá una industria cultural negra»<sup>6</sup>.

Zola Maseko, al igual que todos los cineastas africanos, tiene que salvar gran cantidad de obstáculos para poder sacar adelante cada una de sus películas. La diferencia es que antes no existía esta posibilidad para los cineastas negros, pues el *apartheid* dictaba y determinaba sus actividades y su historia. Por primera vez Maseko y sus compañeros cineastas pueden definirse a ellos mismos, y él lo hace a través de historias genuinas y universales que hablan de otras formas de vida y otras culturas, y que tienen la capacidad de conmover y sensibilizar a cualquier tipo de público.

### Entrevista<sup>7</sup>

*Usted pertenece a la primera generación de cineastas sudafricanos negros. ¿Qué otros directores destacaría?*

Sí, pertenezco a la primera generación de directores sudafricanos, aunque no debemos olvidar a Lionel N'Gakane, que dejó el país en los años cincuenta o sesenta y a quien considero nuestro predecesor. Pero en general, antes de la llegada de la democracia a Sudáfrica en 1994, no existían cineastas negros, al igual que tampoco había científicos negros, ni políticos

---

<sup>5</sup> Audrey Thomas McCluskey. *The Devil you Dance with. Film Culture in the New South Africa*. Chicago, University of Illinois Press, 2009, p. 114.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>7</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.



Escenas de la película *A Drink in the Passage*, 2003,  
del director Zola Maseko  
Fotografía cedida por Zola Maseko y David Max Brown

negros, ni nada por el estilo. Por esa razón es un periodo muy emocionante, aunque también frustrante porque no tenemos una historia, no tenemos un camino que podamos seguir. Todo lo que hacemos y creamos sirve para facilitar el camino a las nuevas generaciones de cineastas, nos estamos encargando de abrirles paso. Hay muchos otros cineastas africanos, por ejemplo, uno de los que más me ha inspirado es el senegalés Djibril Diop Mambéty, un gran hombre y un director excepcional. Haile Gerima, un director etíope, también me ha inspirado mucho, y luego está Cheick Oumar Sissoko, de Malí, un director con una visión cinematográfica bellísima. Su película *La Genèse* me sobrecogió enormemente. Esos son algunos de los directores que yo destacaría.

*Muchas de sus películas hablan del apartheid, pero usted, como exiliado, no lo vivió en Sudáfrica. ¿Cómo son sus vínculos con el apartheid desde el exilio?*

Al nacer y vivir en el exilio es evidente que no experimenté lo que se siente al vivir en el *apartheid*, y no hay nada que pueda reparar esa desconexión que sientes con respecto a tu país de origen. Pero, gracias a mis padres, el ANC se convirtió en una especie de familia, un hogar lejos de nuestro verdadero hogar. No pude vivir en nuestro entorno de origen, no jugué con otros niños como yo, no canté las mismas canciones, no hice las mismas cosas ni tuve cerca a nuestros abuelos y tíos. Pero sin embargo me crié en un movimiento de liberación cuyo objetivo era lograr la libertad de Sudáfrica, por lo que siempre estuve muy centrado en mi país.

Creo que ésa es la principal diferencia entre un refugiado y una exiliado. Un refugiado es una persona que, por motivos políticos o económicos, deja su país buscando refugio y quizá un lugar donde construir una nueva vida. Sin embargo, un exiliado ha sido forzado a dejar su país y está decidido a volver. Por eso, el objetivo de mi familia fue siempre el de volver de nuevo a casa. Tanto el ANC como mi familia se encargaron de que tuviéramos muy claro quiénes éramos, de dónde veníamos, por qué estábamos allí, por qué debíamos volver a casa y cuál era el objetivo de estar allí. Está claro que mi vida y mis películas son diferentes a las de una persona que haya vivido en Sudáfrica, porque mi punto de vista es el de un exiliado y no sé lo que es vivir en tu propio país. Sólo puedo hablar desde mi perspectiva y en mis películas reflejo la manera en la que yo veo el mundo, y ese punto de vista es el de un exiliado.

*En The Life and Times of Sarah Baartman toma el personaje de esta mujer para hablar de racismo e imperialismo. ¿Cómo se gestó este trabajo?*

La primera vez que me topé con la historia de Sarah Baartman fue en 1993, mientras estudiaba en Londres. Vi un documental en Channel 4 sobre cómo se retrata a las personas negras en la cultura popular occidental. Mencionaban un nombre del que yo nunca había oído hablar, Sarah Baartman, una mujer que se convirtió en Europa en el icono de la sexualidad de las mujeres negras del siglo XIX. Era de Ciudad del Cabo, así que empecé a investigar sobre ella, y como me sucede con todas las películas que hago, se convirtió en una obsesión y una pasión para mí. Me lancé a investigar y eso desembocó en *The Life and Times of Sarah Baartman*, una historia realmente preciosa, aunque también muy trágica. Para mí, la historia de Sarah Baartman no es sólo la historia de una mujer bella y joven que tuvo una vida solitaria y trágica, sino que también guarda relación con la historia de África y con todos los pueblos colonizados del mundo. Nosotros también hemos sido estudiados, diseccionados y tratados

como seres inferiores. A Sarah Baartman le pasó física y literalmente, mientras que en el caso de África es metafórico. Por eso su historia es muy significativa, tanto para mí como para nuestra historia.

*Drum, su primer largometraje, es una gran coproducción entre tres países ¿Cómo fue el proceso para conseguir la financiación?*

Fue muy largo. *Drum* fue muy complicada, tardé casi 10 años en rodarla. El primer largometraje es el más difícil porque todo el mundo quiere que tengas experiencia antes de confiar en ti, así que no puedes adquirir experiencia a no ser que tengas experiencia previa. Pero bueno, todos los cineastas tienen el mismo problema a la hora de dirigir su primera película. Yo quería hacer una película bien construida que utilizara las técnicas cinematográficas. Para mí esto es muy importante. Me gustaría hacer una crítica constructiva sobre esto porque creo que en muchas películas africanas no se le presta suficiente atención. Imagina que tienes mucha sed y, después de haber caminado por el desierto durante semanas, llegas a un oasis. Cuando te estás muriendo de sed y por fin encuentras agua, lo único que deseas hacer es bebértela, no importa cómo, no importa si la derramas, porque necesitas saciar tu sed. Lo mismo ocurre con la relación entre África y la cinematografía. Nos han oprimido durante tanto tiempo negándonos la posibilidad de contar historias que, ahora que por fin tenemos la oportunidad, sólo deseamos beber sin más. Pero debemos darnos cuenta de que tenemos un oasis entero a nuestra disposición, el oasis es nuestro. Así que ahora podemos sentarnos, vestirnos adecuadamente, lavarnos las manos, servirnos tranquilamente y disfrutar con calma. Podemos beber y disfrutar.

Lo que intento decir es que hemos estado tan sedientos que es normal que sintamos la necesidad imperiosa de contar historias. Pero es muy importante que esas historias estén bien hechas, que utilicemos las técnicas cinematográficas para hacerlas. Creo que debemos evitar la tentación de contar una historia sin prestar atención a la técnica, porque si la técnica no es buena, tu historia no llega a la gente. Es necesario aprender este lenguaje para poder presentar nuestras historias correctamente y llegar a una audiencia mayor. Volviendo a *Drum*, mi objetivo en esa película fue el de aprender a usar la técnica. No he hecho más que empezar y considero que seguiré aprendiendo toda mi vida. Es muy importante aprender la base de este lenguaje cinematográfico, y tanto en *Drum* como en mis películas posteriores he prestado muchísima atención a la manera como construía la historia y utilizaba el lenguaje gráfico para contarla. Ésa fue la gran lección que aprendí con *Drum* y su coproducción, siempre tienes que asumir ciertos compromisos. Así es como funciona el mundo del cine, incluso en Hollywood. Si cualquier director quiere hacer una gran película de estudio tiene que comprometerse porque ese tipo de películas cuestan cientos de millones de dólares. Pero sí, fue una lección muy importante. Sentí y todavía siento que me vendí para hacer la película, que vendí mis principios, porque creo que nadie puede representarme a mí como yo mismo, no hace falta ser físico nuclear para entenderlo. Por eso tenemos que encontrar el modo de encontrar financiación para nuestras películas.

*¿De qué manera?*

Bueno, es una lucha, como todo en la vida. Nosotros en Sudáfrica somos muy afortunados porque tenemos un Gobierno muy comprensivo. Nuestro Gobierno es uno de los grandes

apoyos de la industria cinematográfica, pero no es una productora, no puede producir películas, necesita de otras instituciones. Como nosotros somos la primera generación, tenemos la responsabilidad de crear esas instituciones para que mi hijo o mi nieto tengan la posibilidad en un futuro de encontrar financiación para sus películas de manera fácil y rápida, y puedan hacer películas en xhosa o en zulú y usar personas que no sean conocidas, y no tengan que buscar financiación externa.

*¿Por qué recrear la vida de Henry Nxumalo y la década de los cincuenta en su película Drum? Imagino que también se obsesionaría con esta historia y la investigaría.*

Sí, sí, claro que sí. Tal vez los años cincuenta fueron en Sudáfrica una de las décadas más importantes en la lucha del ANC contra el *apartheid*. Pasaron muchas cosas importantes, tanto política como socialmente. La lucha alcanzó un nivel superior y Nelson Mandela, Oliver Tambo y Walter Sisulu se convirtieron en los líderes del ANC e hicieron que aquella organización, que se limitaba a escribir cartas y mandarlas a Inglaterra para pedirle a la reina que nos liberara, fuera mucho más efectiva y llevara a cabo campañas más agresivas. El movimiento del ANC se convirtió en una militancia. También hubo una especie de renacimiento en los años cincuenta, un renacimiento negro, y muchas personas lo documentaron, como por ejemplo los periodistas. Los cincuenta fueron una década muy inspiradora, por eso decidí contar una historia sobre esta década. Me pareció que la mejor forma de hacerlo era encontrar a alguien que pudiera ser los ojos de ese periodo, alguien a quien pudiéramos seguir para poder recrearla, así que parecía lógico que esa persona fuera un periodista. El periodista más famoso de aquella época era Henry Nxumalo, por eso decidí hacer una historia sobre él.

*En la película se ven también reminiscencias del Harlem de los años veinte, con el jazz, los clubes, etc. ¿Hubo influencias de la cultura norteamericana en la de Sudáfrica de los años cincuenta?*

Sí, Norteamérica influyó muchísimo, y también Europa. No podemos olvidar que en los años cuarenta miles y miles de personas negras lucharon en la Segunda Guerra Mundial al lado de los ingleses y de los aliados en contra de Hitler. El mismo Henry fue un soldado destinado a El Cairo, y aunque los soldados negros no podían luchar portando armas, sí que se les utilizaba para limpiar las botas y para cocinar. Después de la guerra Henry fue a Londres y pasó un tiempo allí, y lo mismo ocurrió con el resto de soldados que volvieron a su país después de haber visto mundo, y trajeron esas influencias a Sudáfrica. Esas influencias también se podían ver en la forma como vestían así que, gracias a las películas norteamericanas, muchos gánsteres imitaban a Al Capone y a otros. Todas esas películas, el jazz y la música en general, propiciaron una mezcla entre la música tradicional sudafricana y el jazz importado y se creó un nuevo tipo de música, el *marabi*, el *kwela*, el jazz sudafricano. Todo esto tiene mucho que ver con el renacimiento del que he hablado.

*Usted fue el primer director sudafricano en ganar el Éton de Yennenga en el Fespaco. ¿Se sintió muy presionado por el reconocimiento que consiguió con su primera película a la hora de rodar la siguiente?*

No me siento presionado externamente, pero sí que me presiono yo mismo porque creo que debo crecer como cineasta. Aunque la película que siguió a *Drum* era un documental,

siento que debo seguir mejorando en el uso de lenguaje cinematográfico y en la manera de contar una historia. No quiero que parezca que me estoy atribuyendo méritos, pero fue muy difícil realizar *The Manuscripts of Timbuktu*, porque para poder contar la historia de este pequeño pueblo que ha existido desde hace miles de años, no contábamos con imágenes de archivo o vídeo, no existían en aquella época. Sí, teníamos unos manuscritos preciosos, pero no es posible contar una historia utilizando sólo unos manuscritos bonitos y una voz que habla. Por eso, como cineasta, debes construir diferentes capas dentro de la película para conseguir hilar la narración.

Una de las capas era la música, que tiene un papel muy importante porque decidí utilizar pausas largas con imágenes y recreaciones dramáticas. Ésa fue una idea creativa para evitar que la película se convirtiera en una historia demasiado intensa y aburrida, aburrida quizá no sea la palabra adecuada, porque la historia es interesante, pero no quería que se convirtiera en una lección de historia, quería que la película tuviera un alma propia, sentimiento, y eso también lo conseguí a través de la figura de Ahmed Baba<sup>8</sup>. Gracias a él y a las recreaciones dramáticas, la gente puede sentirse identificada con la historia. Es muy complicado hacer dramatizaciones en un documental histórico y que todo esté bien cohesionado. Otra capa importante de la película era el uso de una serie de citas de diferentes personas que hablaban sobre África. Todas estas capas deben crear una sinergia en el film, deben fundirse, no se puede simplemente poner una detrás de otra, o saltar de una a otra. El movimiento del pasado hacia el presente debe ser fluido. Creo que en este trabajo puede verse un progreso de mi técnica como cineasta, puede verse que continúo aprendiendo.

*La mayoría de sus trabajos están basados en hechos reales: ambos documentales sobre Sarah Baartman, la película de ficción Drum, su último documental sobre Tombuctú. ¿Le inspiran las grandes historias africanas?*

Cuando tu continente y tu país han sufrido la esclavitud desde 1652, es decir, desde hace casi 500 años, y después el colonialismo, tras la división de África en el Tratado de Berlín en 1895. Cuando te hacen creer que el objetivo del colonialismo era «salvarnos» porque antes de la llegada del blanco no teníamos historia, cultura o civilización, porque no éramos más que orangutanes o chimpancés... Ahora es muy fácil ser libre en Sudáfrica, somos libres, podemos votar, tenemos un gobierno negro. Pero liberar nuestras mentes es un proceso mucho más complejo. Creo que ése es el reto más importante al que se enfrenta Sudáfrica ahora, liberar nuestras mentes de cientos y cientos de años de mentiras que nos han hecho creer de manera inconsciente que somos inferiores. Ésa es la gran lucha, y es mucho más dura que superar el *apartheid*, porque esas creencias todavía siguen existiendo hoy en día.

Si te fijas en las películas americanas, verás que las personas negras siguen siendo hoy en día retratadas como gánsteres con capuchas que consumen *crack* o cocaína. Ésa es la forma como Hollywood y el mundo occidental ven a las personas negras. Si te fijas en las noticias verás que sólo se habla de la corrupción en África y el sida, pero eso es sólo un

---

<sup>8</sup> Ahmed Baba es uno de los intelectuales africanos más destacados. Maseko muestra en su película documental la manera en que este hombre, a través de su vida y sus enseñanzas, ha contribuido a dar a conocer la intelectualidad del mundo africano y árabe.

lado de la moneda. Nunca se habla de los manuscritos de Tombuctú, nunca se habla de la antigua civilización que existió en Sudáfrica durante la Edad del Bronce, una civilización que comerciaba incluso con China. Si alguien quiere oprimirte y hacer que creas que eres inferior, que no eres un ser humano, basta con eliminar a las personas o los roles positivos en los que puedas inspirarte, y en su lugar poner a personas sumisas que dicen «sí» a todo. Para mí, lo más importante es encontrar esos referentes en nuestra propia historia. Hoy en día vivimos en un mundo globalizado en el que la cultura dominante es la cultura occidental, Estados Unidos y Hollywood, y todas las imágenes que recibimos de Occidente sugieren que debemos imitar la civilización occidental para ser civilizados, pero yo no estoy de acuerdo con eso.

## **Anexos**



Escena de la película *U-Carmen Ekhayelitsa*, 2005,  
del director Mark Dornford-May

## Un deseo para el cine africano

Viajando por las cinematografías de África, he realizado un recorrido desde el pasado hacia el presente, para dejar constancia de la existencia de este cine. Quisiera llegar al final de este camino proyectándome al futuro. A todos los directores a los que entrevisté les invité a expresar un deseo para el porvenir del cine africano, y éstas fueron sus respuestas:

«Hace 40 años que hacemos películas, 40 años con la esperanza de que estas películas tengan repercusión en los que hagan películas después. Deseo de todo corazón que no caigan al agua y que se oigan más. Quisiera que esta generación sepa que tiene que tomar el relevo sobre unas bases profundas. No tienen derecho a fracasar. Su deber es llevarnos más lejos».

Souleymane Cissé  
Director de cine de Malí

«Mi deseo es que haya más voluntad política, que las autoridades africanas entiendan que cuando hablan de renacimiento africano están obligadas a interesarse por el cine, por la cultura, porque no habrá renacimiento cultural sin imagen. La imagen llevará la cultura hasta el más pequeño de los pueblos, hasta los salones de las casas, hasta las salas de cine. Es la imagen la que permitirá a África enorgullecerse de las grandes civilizaciones que ha tenido. Son las mismas imágenes las que conseguirán que los pueblos del norte entiendan que África es la cuna de la humanidad, que ha creado mucho, ha reflexionado mucho y ha dado mucho a la cultura universal».

Cheick Oumar Sissoko  
Director de cine de Malí

«El futuro del cine africano no lo vamos a hacer nosotros, sino las futuras generaciones. Por eso es tan importante la formación, no sólo en la realización sino también en la actuación. Y después están las salas de cine. Hoy en África las salas de cine se están muriendo, ya casi no hay. Podríamos pensar que no es grave porque en su lugar están la televisión, internet, los teléfonos móviles. Pero no, es grave. Es grave porque no hay muchos lugares en los cuales los seres humanos pueden encontrarse para vivir emociones. Vivir emociones es llorar al mismo tiempo, es reír al mismo tiempo, es cantar al mismo tiempo, es sentir miedo al mismo tiempo. La sala de cine es precisamente uno de los nexos de identidad y culturales con respecto al lugar del que venimos, al lugar donde vivimos. Y poder salir de casa para ir con otra gente a vivir y compartir las emociones alrededor de

una película, de un momento de cine, es algo que no debe perderse».

Nabil Ayouch  
Director de cine de Marruecos

«Hay que tener cuidado, porque con los medios modernos se está vulgarizando el cine. Ahora es muy fácil hacer cine de manera que la rapidez con la que se puede trabajar puede actuar en detrimento de la calidad. No hay tiempo suficiente. Cuando yo le digo que tardo 10 años en hacer una película, son 10 años en los que trabajo el guión. Me tomo el guión como una especie de embarazo que, con un parto difícil, va a ver la luz difícilmente, quizá con ciertos defectos, naturalmente, pero también con una cierta calidad de reflexión. Se corre el riesgo de que ya no sea así con las facilidades de ahora».

Fadika Kramo-Lanciné  
Director de cine de Costa de Marfil

«Creo que el lado más pesimista del futuro es que no hay futuro en esta historia. Así que habrá muchos cineastas africanos que van a buscar las migas que les pueden dar en Bélgica, en Francia, lo que es un poco triste porque había muchos cineastas que incluso con ese sistema conseguían producir algo. Ahora hay cada vez menos. Ahora ya no hay presencia en los festivales. Nosotros estábamos en Berlín, en Locarno, en Cannes...».

Brahim Tsaki  
Director de cine de Argelia

«Son los jóvenes los que hacen películas hoy. Hay muchas películas en el Fespaco aunque la producción sea difícil. Se ve que las ganas, la fuerza de hacer películas existen. El cine africano nunca morirá, eso es seguro».

Abderrahmane Sissako  
Director de cine de Mauritania

«Mi deseo es que la gente cuente historias bonitas y que las cuente porque cree en ellas, que estén convencidos. Que los hombres y mujeres de origen africano puedan

hacer películas con los medios que posean, pero que tengan algo que contar, en lo que crean profundamente. Porque tú no puedes invitar a alguien a cenar a tu casa y cuando se sienta a la mesa que el plato esté vacío. El cine es como una comida. Siempre he pensado que el cine y la cocina tienen muchas cosas en común. No puedes convocar a la gente a una sala de cine y no darles una buena materia prima, que es la historia. El cine es universal, y el cine africano no puede hacerse fuera de esta universalidad. Existe el cine primero, un mercado y una técnica, pero después está la mirada, y cada director debe apostar por su mirada».

Balufu Bakupa Kanyinda  
Director de cine de la República Democrática del Congo

«Lo que deseo es que cada dos años tengamos cinco o seis películas de buena realización, porque es así como se puede conseguir que la gente sea fiel, acostumbRANDOLES. Cuando eres invisible estás muerto, estamos inmersos en un universo mediático en el que, el que no existe, el que no se ve, no tiene historia. Es necesario estar presente. Lo que deseo es que los cineastas nos juntemos y digamos: "Vamos a rodar en los diferentes países". Rodamos a la vez, montamos a la vez y las películas llegan a la vez al mercado, películas de buena calidad. Es necesario crear una idea de *nouvelle vague*, porque somos conscientes de que en la historia del cine los cambios nunca se han realizado gracias al esfuerzo de una sola persona. Es el agrupamiento de los cineastas lo que puede hacer cambiar y avanzar la historia de nuestro cine».

Mahamat Saleh Haroun  
Director de cine de Chad

«No tengo un deseo, estamos confundidos. No soy optimista, es mi oficio, sería desgraciado si lo fuera. Este cine está fracasando, está muriendo completamente, lo vemos morir, pero creo que no hay que desesperar, se puede despertar su estado de combate. Creo que no hay que desesperar, sobre todo ahora que, con las nuevas tecnologías, se simplifica el cine. Tengo mucha esperanza, pero hay que luchar haciendo películas, para mostrar que existimos».

Roger Gnoan M'Bala  
Director de cine de Costa de Marfil

«Mi deseo es que nuestro cine se vea en África y en el mundo, y que se muestre en las televisiones europeas y en las televisiones del mundo».

Jean Marie Teno  
Director de cine de Camerún

«Es importante para nosotros saber de dónde venimos si queremos comprender quiénes somos y si queremos plantearnos nuestro futuro».

Gaston Kaboré  
Director de cine de Burkina Faso

«Los occidentales nos dan dinero pero difunden muy poco nuestras películas, y es una pena porque si lo hicieran podríamos ser autónomos y autofinanciarnos. Deseo que el cine africano avance, pero es necesario que al mismo tiempo avance todo el sistema sobre el que se sustenta. El cine africano ha avanzado a nivel de temática, de calidad de imagen, pero desde el punto de vista de la industria el cine africano es un reflejo de lo que es África hoy. No estamos equipados, necesitamos a los europeos desde el punto de vista técnico y para financiarnos».

Pierre Yameogo  
Director de cine de Burkina Faso

«Deseo la posibilidad de que el cine africano pueda expandirse en la quietud. Para ello hacen falta los medios de distribución y explotación. Querría que todo este sistema fuera mucho más fiable, si no, cuando el fespaco se acabe no se verá el cine africano, y eso es una pena».

Moustapha Alassane  
Director de cine de Níger

«Si quiere que sueñe, sueño que el cine africano llena todas las salas de cine, si las hay. Si la realidad de la distribución cambia, si la distribución sólo se hace en vídeo, pues sueño que el 80% de los vídeos vendidos en África sean películas africanas. Sueño que el cine africano alimente al público africano. La forma de distribución no es mi problema y me gustaría que el cineasta africano pudiera vivir de su trabajo. Me gustaría soñar que ese cine está esencialmente financiado por su público. Cuando digo su público son las cadenas de televisión, los distribuidores, los empresarios de las salas, etc. Cuando aprecian una película, cuando aprecian a un cineasta, esa película o ese cineasta van a destacar y así se podrá crear una auténtica industria en África, porque sin eso estamos parados y jamás podremos avanzar».

Mweze Ngangura. Director de cine  
de la República Democrática del Congo

«No hay varitas mágicas. Soy panafricanista, mi sueño es que África se una. Mientras África no esté

unida, no saldrá nada bueno de ella. Una película hecha en Senegal no se ve en Chad, una película hecha en Marruecos no se ve en Argelia, una película hecha en Túnez no se ve en Egipto, no tiene sentido. Al menos hace falta que haya un mercado mínimo para que el cine pueda vivir por sí mismo y no pedir sin parar, con la mano alzada, dinero al extranjero. Porque si dan un poco de dinero, exigen respuestas, no se da dinero gratuitamente. Así que no hay sueños, hay un combate permanente para que este continente se una; y mientras no se una, será un continente de pobres, un continente rico poblado de pobres».

Med Hondo  
Director de cine de Mauritania

«Deseo que seamos capaces de financiar nuestras películas sin ayuda externa. Creo que el cine africano corre el riesgo de encasillarse, porque a la gente le gusta tener las cosas bien ordenadas y encasilladas, no les gusta las sorpresas. Les gusta levantarse por la mañana, ir al trabajo, volver, acostarse con la mujer, dormir, irse de vacaciones, celebrar las Navidades... eso es lo que les gusta, son como ovejas. Por desgracia, la casilla en la que pretenden meter el cine africano no es una casilla agradable. «Agradable» es una palabra poco precisa, pero un buen ejemplo podría ser el siguiente: antes de que Spike Lee apareciera, el cine negro norteamericano estaba en el gueto. El cine africano está en una casilla etiquetada como cine "local". Así que el auténtico reto es hacer lo mismo que Spike Lee y sacar el cine africano fuera del ámbito local e introducirlo en el circuito comercial».

Zola Maseko  
Director de cine de Sudáfrica

«Considero que sobre todo la gente joven necesita estudiar la historia del cine en el mundo, la historia del cine en general. Pero concretamente necesitan conocer también la historia del cine africano, asiático y latinoamericano. Deberían conocer qué es lo que se ha hecho, y no sólo en cuanto a técnicas de exhibición y distribución, sino también en la idea de la forma. Es bueno que conozcan con qué tipo de formas estéticas se ha experimentado, para que no se crean que lo que hacen no se ha realizado nunca antes».

Haile Gerima  
Director de cine de Etiopía

«Deseo que el continente tenga la dignidad de tener su propia voz y no tener que disculparse por ello. Es más, deseo que el cine africano encuentre su camino y se dirija en esa dirección y no se disculpe por ello. Sólo tiene que ser honesto en el recorrido que elija, seguir su propio camino y olvidarse de las críticas aquí o en Europa. El cine africano debe concentrarse en ser profesional y seguir su propio camino, no el que le impongan los festivales o la crítica».

Newton Aduaka  
Director de cine de Nigeria

«Desearía que el cine africano hiciese cine, no entretenimiento, que hiciese cine, que respondiese a los tres objetivos que rigen en el cine: el arte, el comercio y la industria. La industria nació gracias al vídeo, porque en Nigeria, en Ghana, en Sudáfrica se piensa de manera industrial gracias al vídeo. A pesar del pirateo, el cine puede desempeñar un papel comercial, un papel de desarrollo para nuestros países. Pero lo que más me apasiona es el arte, y desearía que los cineastas africanos dominasen el arte cinematográfico, porque el arte cinematográfico no es sólo el de las imágenes, sino también el arte de pensar, el arte de expresarse, el arte, en fin, el arte de ser».

Jean-Pierre Dikongue-Pipa  
Director de Cine de Camerún

«Deseo que los gobiernos africanos reconozcan el papel único que el cine puede desempeñar en la cruzada para el desarrollo. Debemos reconocer a los medios audiovisuales como una herramienta para el desarrollo y usarlos para mejorar la confianza de nuestro pueblo, para construir un futuro. Los jóvenes de la industria también deben saber que ésta es una profesión noble y que no deben trivializarla, sino garantizar que las películas que se producen son relevantes para el futuro del continente. Siempre he sentido que los africanos tienen sus propios valores. Hemos pasado por una experiencia colonial en la que los amos nos lavaban el cerebro para poder someternos. Este sistema ha erosionado gran parte de la confianza de los africanos. Y aquí es donde el patrimonio juega un papel fundamental: nos permite mirar hacia el pasado para saber lo que ha ido mal y utilizar todo lo bueno que nos han dejado nuestros antepasados».

Kwaw Ansah  
Director de cine de Ghana



Escena de la película *Mille mois*, 2003,  
del director Faouzi Bensaïdi

## Bibliografía

- Arensburg, Guadalupe y Tapsoba, Clément, ed. *Cinematografías: África*. Madrid, La Casa Encendida, 2006.
- Armes, Roy. *African Filmmaking North and South of the Sahara*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- Armes, Roy. *Postcolonial Images: Studies in North African Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- Armes, Roy. *Dictionnaire des cinéastes du Maghreb*. París, Editions ATM, 1996.
- Armes, Roy. *Dictionary of African Filmmakers*. Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- Bachy, Victor. *Pour une histoire du cinéma africain*. Bruselas, Editions OCIC, 1987.
- Barlet, Olivier. *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. París, L'Harmattan, 1996.
- Barrot, Pierre, ed. *Nollywood: le phénomène vidéo au Nigeria*. París, L'Harmattan, 2005.
- Brahimi, Denise. *50 ans de cinéma maghrébin*. Minerve, 2009.
- Boughedir, Ferid. *Le Cinéma africain de A à Z*. Bruselas, Editions OCIC, 1987.
- Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*, 1950. Madrid, Akal, 2006.
- Convents, Guido. *L'Afrique ? Quel cinéma ! Un siècle de propagande coloniale et de films africains*. Bélgica, EPO, 2003.
- Convents, Guido. *Images & démocratie. Les congolais face au cinéma et à l'audiovisuel*. Bélgica, Afrika Filmfestival, 2006.
- Dia, Thierno I. *Sembène Ousmane*. Milán, Il Castoro, 2009.
- Diawara, Manthia. *African Cinema, Politics and Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- Elena, Alberto. *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Ellerson, Beti. *Sisters of the Screen: Women of Africa on Film, Video and Television*. Trenton, N.J, Africa World Press, 2002.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Londres, Pluto, 1986.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth, Penguin, 1967.
- Frindéthié, Martial K. *Francophone African Cinema: History, Culture, Politics and Theory*. North Carolina, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2009.
- Gadjigo, Samba. *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist*. Bloomington, Indiana University Press, 2010.
- Gardies, André. *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*. París, L'Harmattan, 1989.
- Gardies, André y Haffner, Pierre. *Regards sur le cinéma negro-africain*. Bruselas, OCIC, 1987.
- Gayle Carter, Sandra. *What Moroccan Cinema? A Historical and Critical Study, 1956-2006*. Lanham, Maryland, Lexington Books, 2009.
- Haffner, Pierre. *Essai sur les fondements du cinéma africain*. Abiyán, Les Nouvelles Editions Africaines, 1978.
- Harrow, Kenneth W. *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press, 2007.
- Harrow, Kenneth W., ed. *African Cinema. Postcolonial and Feminist Readings*. Trenton, NJ, Africa World Press, 1999.
- Harrow, Kenneth W. *With Open Eyes: Women and African Cinema*. Amsterdam, Rodopi, 1997.
- Ilboudo, Patrick G. *Le Fespaco (1969-1989)*. Uagadugú, La Mante, 1988.
- Maingard, Jacqueline. *South African National Cinema*. New York, Routledge, 2007.
- Murphy, David y Williams, Patrick. *Postcolonial African Cinema. Ten Directors*. Manchester, Manchester University Press, 2007.
- Niang, Sada. *Djibril Diop Mambéty, un cinéaste à contre-courant*. París, L'Harmattan, 2002.
- Niang, Sada, ed. *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*. París, L'Harmattan, 1996.
- Pfaff, Françoise. *Twenty-five Black African Filmmakers*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1988.
- Pfaff, Françoise, ed. *Focus on African Films*. Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- Ruelle, Catherine, ed. *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel*. París, L'Harmattan, 2005.
- Sène, Nar. *Djibril Diop Mambéty: la caméra au bout du nez*. París, L'Harmattan, 2001.
- Shafik, Viola. *Arab Cinema. History and Cultural Identity*. Cairo, The American University in Cairo Press, 1998, 2007.
- Shiri, Keith. *Dictionary of African Film-makers and Films*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1992.
- Signaté, Ibrahima. *Med Hondo. Un cinéaste rebelle*. París, Présence Africaine, 1994.
- Stoller, Paul. *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Thackway, Melissa. *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2003.

Thiers-Thiam, Valérie. *À chacun son griot*. Paris, l'Harmattan, 2004.

Thomas McCluskey, Audrey. *The Devil you Dance with. Film Culture in the New South Africa*. Urbana, University of Illinois Press, 2009.

Tomaselli, Keyan. *The Cinema of Apartheid. Race and Class in South African Film*. Brooklyn, New York, Smyrna, 1988.

Ukadike, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley, University of California Press, 1995.

Ukadike, Nwachukwu Frank. *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

Vieyra, Paulin Soumanou. *Le cinéma africain des origines à 1973*. Paris, Présence Africaine, 1975.

Vieyra, Paulin Soumanou. *Sembène Ousmane cinéaste*. Paris, Présence Africaine, 1972.

#### Revistas de cine

CinémAction. «Jean Rouch, un griot gaulois», 17 (1981).

CinémAction. «Cinemas noirs d'Afrique», 26 (1983).

CinémAction. «Sembène Ousmane», 34 (1985).

CinémAction. «Les cinémas arabs», 43 (1987).

CinémAction. «La guerre d'Algérie à l'écran», 85 (1997).

CinémAction. «Cinemas africains, une oasis dans le désert? », 106 (2003).

CinémAction. «Cinemas du Maghreb», 111 (2004).

*Ecrans d'Afrique* (1992-1998).

Nosferatu. «Cine e islam», 19 (1995).

Nosferatu. «África negra rueda», 30 (1999).

*Cahiers du Cinéma España*. Especial Cine marroquí contemporáneo, 7 (2009).

#### Páginas web

*Africiné*. [www.africine.org](http://www.africine.org).

*Africultures*. [www.africultures.com](http://www.africultures.com)

## Índice referencial

- 3 ans 5 mois (S. Faye), 131  
 11'09"01-September 11: Burkina Faso  
     (I. Ouédraogo), 157  
 44 aw usturat aHayl (M. Smihi), 270  
 44 ou les récits de la nuit (M. Smihi), 270  
 100 jours pour coïnvancer (I. Ouédraogo), 157, 165  
 100% Arabica (M. Zemmouri), 273
- 
- A Drink in the Passage (Z. Maseko), 343, 346, 349  
 À la recherche du mari de ma femme (M. A. Tazi), 275  
 À nous deux, France! (D. Écaré), 27  
 A Reasonable Man (G. Hood), 339  
 Aala khuta al-nissyan (R. Amari), 325, 327  
 Abbas ou Jouha n'est pas mort (M. Tazi), 270  
 Abir sabil (M. A. Tazi), 271  
 Abkhath ghari jawh imraaythi (M. A. Tazi), 275  
 Ablakon (Gnoan M'Bala), 31, 185, 187, 191  
 Abna al-rih (B. Tsaki), 269, 295, 297, 301-303  
 Abouna (M. Saleh Haroun), 37  
 Abusuan (H. Duparc), 28  
 Achkar, David, 36  
 Adanggaman (R. Gnoan M'Bala), 185, 188-189, 193-194  
 Adieu forain (D. Aoulad Syad), 275  
 Aduaka, Newton, 35, 37, 245-254, 359-360  
 Adwa, an african victory (H. Gerima), 32, 113, 121,  
     123, 129  
 African Jim (D. Swanson), 334, 375  
 Afrique 50 (R. Vautier), 19  
 Afrique, je te plumerai (J.M. Teno), 33  
 Afrique, mon Afrique (I. Ouédraogo), 157, 165  
 Afrique-sur-Seine (P. Vieyra), 25  
 After Winter: Sterling Brown (H. Gerima), 113, 120  
 Aïcha (N. Aduaka), 245, 247-248  
 Aimé Césaire, la masque des mots  
     (S. Maldoror), 31, 137, 140  
 Ajani Ogun (O. Balogun), 28  
 Akerman, Chantal, 310  
 Al-fayun wal asaa (A. Rachedi), 263  
 Al-hayyam al-hayyam (A. Al-Maanouni), 267  
 Al-hab al-masduq (A. lagtaa), 275  
 Al-haham (M. Bouamari), 266  
 Al-hajr (O. Khelifi), 265, 271  
 Al-haimun (N. Khemir), 272, 276, 307  
 Al-hal (A. Al-Maanouni), 270  
 Al inqita (M. Chouick), 269  
 Al-hirh (M. Bouamari), 266  
 Al-jariyun an al-qanun (T. Farès), 264  
 Al-Maanouni, Ahmed, 267, 270  
 Al-malaika (R. Behi), 271  
 Al-mitroqa wa alk-sindan (H. Nouri), 275  
 Al-mufid (A. Laskri), 273  
 Al-mufsidun (M. Lamine Merbah), 266  
 Al-musawama (L. Lahlou), 270  
 Al qala (M. Chouick), 269  
 Al-rafi (M. Bouamari), 269  
 Al-sama (Ben Mabrouk), 272, 307, 309  
 Al-satan al-ahmar (R. Amari), 325, 327-330  
 Al-sayida (M. Zran), 276  
 Al-sufara (N. Ktari), 268  
 Al-sur al-ajira (Mohamed L. Hamina), 269  
 Al-tahaddi (O. Khelifi), 271  
 Al-Tariq (M. Slim Riad), 264  
 Al-yamr (F. Bourquia) 271  
 Alassane, Moustapha, 24, 26, 57, 359  
 Alf yad wa yad (Ben Barka), 267, 285, 287-288, 290-293  
 Alger insolite (M. Zinet), 266  
 Alger-Beyrouth, pour mémoire (M. Allouache), 273  
 Algérie en flammes (Hamina y Rachedi), 263  
 Ali, Rabia et les autres (A. Boulane), 279  
 Ali Zaoua, prince de la rue (N. Ayouch), 275, 311, 314-  
     315, 318-322  
 Allouache, Merzak, 266, 269, 273, 277, 299, 307  
 Almodóvar, Pedro, 304  
 Amanié, quelles sont les nouvelles?  
     (R. Gnoan M'Bala), 185, 187  
 Amari, Raja, 280-281, 303, 325-330  
 Ambassades nourricières (S. Faye), 131  
 Amina (M. Tazi), 270  
 Amok (Ben Barka) 270, 285, 288-289, 294  
 Anbadh al-ahdath biduni manla (M. Derkaoui), 267  
 Andalucía (A. Gomis), 38  
 Andrade, Mario de, 139  
 Ansah, Kwaw, 30, 175, 219-228, 360  
 Aouré (M. Alassane), 24  
 Araiss min qasab (J. Ferhati), 271  
 Ashes and Embers (H. Gerima), 113, 119-120  
 Attenborough, Richard, 338  
 Au nom du Christ (R. Gnoan M'Bala), 32, 185, 187-188,  
     190, 192-193  
 Au nom du père (M. Ngangura), 171, 177  
 Au Pays Dogon (M. Griaule), 19  
 Autumn-Octobre en Algiers (Maleck L. Hamina), 274  
 Avril (R. Amari), 325, 327, 329, 330  
 Ayad al-ajain (H. Benjelloun), 275  
 Ayouch, Nabil, 275, 311-324, 357  
 Ayrouwen (B. Tsaki), 295, 298-300, 303-304  
 Ayyam chahrazad al-hilwa (M. Derkaoui), 270  
 Aziza (A. Ben Ammar), 271

- Ba Kobhio, Bassek*, 33, 36  
*Baara* (S. Cissé), 27, 75, 78, 80-81, 83-84, 87-88  
 Baartman, Sara, 345-346, 350-351  
*Bab al-sama maftuh* (F. Benlyazid) 271, 307  
*Bab al-wad al-humah* (M. Allouache), 273  
*Bab el-Oued City* (M. Allouache), 273  
*Bab'Aziz, le prince qui contemplait son âme*  
 (N. Khemir), 280  
 Baba, Ahmed, 353  
 Babai, Brahim, 268  
 Baccar, Selma, 265, 268, 276, 307, 309  
 Bachir-Chouick, Yamina, 277  
*Badis* (M. Tazi), 271  
*Badou Boy* (D. Diop Mambéty), 65, 67-68, 69, 73  
*Baks* (M. Thiam), 26  
 Bakupa Kanyinda, Balufu, 37, 358  
*Bal poussière* (H. Duparc), 31  
*Ballade aux sources* (M. Hondo), 89, 92  
 Balogun, Ola, 28, 30, 93  
*Bamako* (A. Sissako), 37, 229, 233, 238  
 Barlet, Olivier, 59  
 Bassori, Timité, 25, 93, 139  
*Bataille sur le grand fleuve* (J. Rouch), 19  
*Battu* (C.O. Sissoko), 36, 205, 211, 218  
*Baznas* (N. Bouzid), 276  
 Beauvoir, Simone de, 43  
*Bedwin Hacker* (N. El Fani), 280  
 Behi, Ridha, 268, 271, 280  
 Bekolo, Jean-Pierre, 33, 36, 247  
 Beloufa, Farouk, 266, 307  
 Ben Aicha, Sadok, 265  
 Ben Ammar, Abdellatif, 268, 271, 280  
 Ben Barka, Souheil, 267, 270, 274-275, 278, 285-294  
 Ben Halima, Hamouda, 265  
 Ben Mabrouk, Nejja, 272, 307, 309  
 Ben Mahmoud, Mahmoud, 272, 276, 299, 307  
 Benani, Hamid, 266-267  
 Bendeddouche, Ghaouti, 265  
 Benhadj, Mohamed Rachid, 270, 273-274  
*Beni hindel* (M. Lamine Merbah), 266  
 Benjelloun, Hassan, 275, 278  
 Benlyazid, Farida, 271, 275, 278, 307  
 Bennani, Larbi, 264  
 Bensaïdi, Faouzi, 279  
 Bensusan, David, 338  
*Bent familia* (N. Bouzid), 276  
 Bergman, Ingmar, 110-111  
*Bezness* (N. Bouzid), 276  
*Bidawa* (A. Lagtaa), 275  
*Bintou* (F. Régina Nacro), 255, 257  
 Blanchon, G.H., 19  
*Boesman and Lena* (R. Devenish), 337  
*Bon Voyage, Sim* (M. Alassane), 24  
 Bornaz, Kalthoum, 276  
*Borom Sarret* (O. Sembène), 24, 41, 44, 47, 52  
 Bouamari, Mohamed, 266, 269  
*Boubou cravate* (D. Kamwa), 27  
 Boughedir, Ferid, 64, 271, 276, 287, 307  
 Bouguermouh, Abderrahmane, 274  
*Bouka* (R. Gnoan M'Bala), 185, 187, 190  
 Boukman, Daniel, 93  
 Boulane, Ahmed, 279  
 Bourquia, Farida, 271  
 Bouzid, Nouri, 272, 280, 299, 307, 319  
 Bresson, Robert, 201  
 Brown, Sterling, 120  
*Building a Nation: Eritrea* (C.O. Sissoko), 205  
 Buñuel, Luis, 110-111  
 Burnnet, Charles, 128  
 Burton, Philip, 221, 226  
*Bush Mama* (H. Gerima), 27, 113, 119, 126  
*Buud Yam* (G. Kaboré), 32, 143, 147, 150, 154-155  
*Bye Bye Africa* (M. Saleh Haroun), 34, 35
- 
- Cabascabo* (O. Ganda), 24, 55, 57-58, 60-61, 64  
 Cabral, Amilcar, 139  
*Caftan d'amour* (M. Smihi), 270  
 Camara, Mohamed, 34  
*Caméra arabe* (F. Boughedir), 271  
*Caméra d'Afrique* (F. Boughedir), 271  
*Camp de Thiaroye* (O. Sembène y Faty Sow), 30, 41, 50, 52  
*Caramel* (H. Duparc), 36  
 Carné, Marcel, 297  
*Carnival of Silence* (N. Aduka), 245, 247  
*Casa daylight* (M. Derkaoui), 278  
*Casa Ya Casa* (F. Benlyazid), 278  
*Casablanca* (F. Benlyazid), 278  
*Casablanca by night* (M. Derkaoui), 278  
*Ceddo* (O. Sembène), 26, 41, 49-50, 52  
 Césaire, Aimé, 16, 17, 31, 140, 142, 160, 232, 237  
*Ceux de la mousse* (Ben Barka), 285  
*Champagne amer* (R. Behi), 271  
*Chams al-dhiba* (R. Behi), 268  
*Chams al-Rabi* (L. Lahlou), 264  
*Changa-Changa, rythmes en noirs et blancs* (M. Ngangura), 171, 175  
*Chanteurs traditionnels des Îles Seychelles* (S. Cissé), 75  
 Chaplin, Charlie, 105  
*Charaf al-gabily* (M. Zemmouri), 273  
*Charkun fi-l ha it* (J. Ferhat), 267  
*Chasse à l'hippopotame* (J. Rouch), 19

Escena de la película *Whatever Lola Wants*, 2008,  
del director Nabil Ayouch  
Fotografía cedida por Nabil Ayouch





Escena de la película *Song of Africa*, 1951,  
realizada por el estudio African Films

- Chef!* (J.M. Teno), 33
- Chéri Samba* (M. Ngangura), 171, 173
- Chevaux de fortune* (J. Ferhati), 275
- Chichjahn* (Ben Mahmoud y Jaïbi), 276
- Chikin Biznis* (N. Wa Luruli), 339
- Child of Resistance* (H. Gerima), 113, 116
- Children of the Revolution* (Z. Maseko), 343, 346
- Chouick, Mohamed, 269, 273, 277
- Choukri, Mohamed, 277
- Chronique des années de braise*  
(Mohamed L. Hamina), 265
- Cinq jours d'une vie* (S. Cissé), 27, 75, 77, 86
- Cissé, Souleymane, 27, 30, 32, 35, 75-88, 357
- Clando* (J.M. Teno), 33
- Clark, Larry, 128
- Cock, cock, cock, (O. Ganda), 55, 59
- Collins, Kathy, 128
- Come Back, Africa* (L. Rogosin), 335
- Concerto pour un exil* (D. Écaré), 25, 189
- Contras City* (D. Diop Mambéty), 65, 67, 73
- Coulibaly à l'aventure* (G. Blanchon), 19
- Courte maladie* (J.-P. Dikongue-Pipa), 103, 112
- Crossroads of People; Crossroads of Trade*  
(K. Ansah), 219, 222
- Cry Freedom* (R. Attenborough), 338
- Cry, the Beloved Country* (Z. Korda), 334-335
- 
- Dakan* (M. Camara), 34-35
- Dakira Moatakala* (J. Ferhati), 278
- Daratt* (M. Saleh Haroun), 37
- Daresalam* (I. Serge Coelo), 37
- Dawriyyah nahwa al-sharq* (A. Laskri), 273
- De Hollywood à Tamanrasset* (M. Zemmouri), 273
- De quelques événements sans signification*  
(M. Derkaoui), 267
- Dear Sunshine* (Z. Maseko), 343, 345
- Dégal à Diallobé* (S. Cissé), 75
- Delo pheraoun* (Ben Barka), 274-275, 285, 289
- Delwende* (P. Yameogo), 36
- Den Muso* (S. Cissé), 27, 75, 77-78, 83-84, 86-88
- Depardieu, Gerard, 277
- Deposez les armes* (A.-L. Folly), 239
- Derkaoui, Mostapha, 267, 270, 278
- Destin de femme* (H. Nouri), 275
- Devenish, Ross, 336, 337
- Diakité, Ladj, 36
- Diankha-Bi* (M. Johnson Traoré), 25, 27
- Dibango, Manu, 107
- Die Kandidaat* (J. Rautenbach), 336
- Die Square* (van Rensburg), 337
- Diègue-bi* (M. Johnson Traoré), 26-27
- Diggs, Taye, 346
- Dikongue-Pipa, Jean-Pierre, 27, 103-113, 360
- Diop, Birago, 16
- Dixième anniversaire de l'OUA* (S. Cissé), 75
- Djebbar, Assia, 265, 266, 269
- Djeli* (F. Kramo-Lanciné), 30, 195, 197-199, 202-203
- Dôlè* (I. Ivanga), 37
- Doni Fanga* (A. Drabo), 36
- Donskoi, Mark, 44
- Dornford-May, Mark, 339-340, 356
- Douar de femmes* (M. Chouick), 277
- Doumbia, Boubacar, 211
- Dowaha* (R. Amari), 281, 325, 327, 329-330
- Drabo, Adama, 34, 36
- Drum* (Z. Maseko), 339, 343, 346-347, 351-352
- Duparc, Henri, 27-28, 31, 32, 36, 189, 193, 198
- Duras, Marguerite, 310
- Durrenmatt, Friedrich, 70
- 
- Eberhardt, Isabelle*, 327
- Écaré, Désiré, 25, 27, 31, 189, 193
- École malienne* (C.O. Sissoko), 205
- Eia pour Césaire* (S. Maldoror), 137
- El Chergui ou le silence violent* (M. Smihi), 267
- Elena, Alberto, 25
- Elle est diabétique et hypertendue* (H. Nouri), 278
- Éluard, Paul, 43
- Emitaï* (O. Sembène), 26, 41, 46, 51-53
- En parler ça aide* (F. Régina Nacro), 255
- Entre l'arbre et la pirogue* (A.-L. Folly), 239
- Essaïda* (M. Zran), 276
- Et demain?* (B. Babai), 268
- Et la neige n'était plus* (A. Samb-Makharan), 25
- Et les chiens se taisaient* (S. Maldoror), 137
- Être jeune à Bamako* (C.O. Sissoko), 205, 209, 214, 216
- Ezra* (N. Aduaka), 37, 245, 248-249, 252-254
- 
- Faat Kiné* (O. Sembène), 35, 41, 50-52
- Fad'jal* (S. Faye), 28, 131, 135
- Fajr al-muazibin* (A. Rachedi), 263
- Fani, Nadia el, 280
- Fanon, Frantz, 17-18, 116
- Fantan Fanga* (A. Drabo y L. Diakité), 36
- Farés, Tewfik, 264, 362
- Fatima, l'Algérienne de Dakar* (M. Hondo), 35, 89, 96
- Fatma* (K. Gorbal), 280
- Fatma 75* (S. Baccar), 268, 309
- Faty Sow, Thierno, 30
- Faye, Safi, 28, 31-32, 131-137, 260
- Fellini, Federico, 74, 287, 297
- Femmes aux yeux ouverts* (A.-L. Folly), 34, 239, 241

- Femmes capables* (F. Régina Nacro), 255  
*Femmes d'Angola* (A.-L. Folly), 239  
*Femmes du Niger* (A.-L. Folly), 239, 241  
 Ferhati, Jillali, 267, 270-271, 274-275, 278  
 Ferroukhi, Ismail, 279  
 Fertat, Ahmed, 274  
*Fête du Sanké* (S. Cissé), 75  
 Finyé (S. Cissé), 30, 75, 79, 83, 85, 87-88  
 Finzan (C.O. Sissoko), 30, 205, 208-209, 214, 216  
 Flaherty, Robert, 19, 333  
*Florence Barrigha* (F. Régina Nacro), 255  
*Fogo, l'île de feu* (S. Maldoror), 137  
*Foire du livre à Harare* (J.-P. Dikongue-Pipa), 103  
 Folly, Anne-Laure, 34, 239-244, 260  
*Fools* (R. Suleman), 339  
 Frodon, Jean Michel, 161  
*Funeral* (N. Aduaka), 245  
*F.V.V.A (Femmes, Villa, Voiture, Argent)* (M. Alassane), 26
- 
- Gai Ramaka, Joseph*, 37  
*Galio de l'air* (O. Ganda), 55, 59  
 Gance, Abel, 187  
 Ganda, Oumarou, 19, 26, 30, 55-64  
 Gardies, André, 23  
*Garga M'Bossé* (M. Johnson Traoré), 27  
 Gatti, Attilio, 333  
*Gboundo* (R. Gnoan M'Bala), 185  
 Gerima, Haile, 27, 32, 35, 113-130, 350, 359  
 Ghorbal, Khaled, 280  
 Gide, André, 151  
 Godard, Jean-Luc, 58  
 Gomes, Flora, 30, 33, 175  
 Gomis, Alain, 38, 247  
 Gondo, Pierre, 188  
 Gontran Damas, Léon, 140, 142  
 González Pérez, Sergio, 47, 48  
*Goob na ñu* (S. Faye), 131  
*Gorki* (I. Ouédraogo), 157  
 Griaule, Marcel, 19  
*Guelwaar* (O. Sembène), 32, 41, 50, 52  
*Guimba, un tyran, une époque* (C.O. Sissoko), 33, 205, 209-210, 212-216, 218
- 
- Habbiba Messika* (S. Baccar), 276  
 Hadjadj, Belkacem, 274  
*Halfaouine, l'enfant des terrasses* (F. Boughedir), 276, 307  
*Halfawin Usfur stah* (F. Boughedir), 276, 307  
 Hampaté Bâ, Amadou, 135  
*Harb al-bitruu ian yaqa* (Ben Barka), 267, 285, 288, 293  
 Harbaoui, Zouhour, 330  
*Harragas* (M. Allouache), 277
- Harvest at 17* (K. Ansah), 219, 222  
*Hasan Taxi* (M. Slim Riad), 269  
*Hasan Tiru* (Mohamed L. Hamina), 263  
 Hassan II, rey, 277, 278, 320  
*Hassan Terro* (Mohamed L. Hamina), 263  
*Hélice Haas, femme peintre et cinéaste d'Haiti* (S. Faye), 131  
*Heremakono* (A. Sissako), 37, 229, 232-233, 237-238  
*Heritage...Africa* (K. Ansah), 30, 219, 221-222, 224  
*Hertzienne Connexion* (N. Ayouch), 311, 313  
*Hijack Stories* (O. Schmitz), 339  
*Hikaya basita kahadhihi* (A. Ben Ammar), 268  
*Hikaya liqa* (B. Tsaki), 269, 295, 297-300, 302-303  
*Histoire d'une rencontre* (B. Tsaki), 269, 295, 297-300, 302-303  
*Histoires drôles et drôles des gens* (J.-P. Dikongue-Pipa), 103, 112  
*Hlou morr* (N. Ktari), 280  
 Hondo, Med, 20, 27, 30, 32, 35, 89-102, 116, 128-129, 359  
 Hood, Gabin, 339  
*Hour Glass* (H. Gerima), 113, 116  
*Hubb fi al-dar al-bayda* (A. Lagtaa), 275  
*Hubbud fi Baris* (M. Allouache), 269  
*Huria* (S.A. Mazif), 269  
*Hyènes* (D. Diop Mambéty), 32, 65, 70, 74
- 
- Il était une fois* (B. Hadjadj), 274  
*Il était une fois* (B. Tsaki), 295, 298-300, 303-304  
*Imperfect Journey* (H. Gerima), 113, 120, 126  
*Indama tanduyi al-taumur* (Ramdani y Bennani), 264  
*Initiation à la danse des possédés* (J. Rouch), 19  
*Intasir li taish* (Mesnaoui y Tazi), 264  
*Issa le tisserand* (I. Ouédraogo), 157, 159, 165  
 Ivanga, Imunga, 37
- 
- J'existe* (S.A. Mazif), 269  
 Jaïbi, Fadhel, 276  
*Jannie Totsiens* (J. Rautenbach), 336  
*Jarif uktubar al-Yazair* (Maleck L. Hamina), 274  
*Je vien de Bokin* (varios), 145  
*Jemina & Johnny* (L. N'Gakane), 336  
*Jim comes to Jo'burg* (Rutherford y Swanson), 334  
*Jorma, le crieur de nouvelles* (J. Saadi), 280  
*Juanita de Tanger* (F. Benlyazid), 278  
*Jugement d'une femme* (H. Benjelloun), 278  
*Juju Factory* (B. Bakupa Kanyinda), 37
- 
- Kaboré, Gastón*, 29, 32, 129, 143-156, 358  
*Kaddu Beykat* (S. Faye), 28, 131, 133-134  
*Kadi Jolie* (I. Ouédraogo), 157

- Kallé, Pépé, 178  
 Kamira arabiya (F. Boughedir), 271  
 Kamira Ifraqiya (F. Boughedir), 271  
 Kamwa, Daniel, 27  
 Kapuscinski, Ryszard, 120  
 Karim (M. Thiam), 26  
 Karim na Sala (I. Ouédraogo), 157, 160  
 Karmen Geï (J. Gaï Ramaka), 37-38  
 Kassari, Yasmine, 279-280  
 Kato Kato (I. Ouédraogo), 157  
 Katrina (J. Rautenbach), 336  
 Keïd ensa (F. Benlyazid), 275  
 Keïta! L'Héritage du griot (D. Kouyaté), 34  
 Keïta, Baba, 211  
 Keïta, Balla Moussa, 211  
 Keïta, Mama, 34, 36  
 Keïta, Salif, 211  
 Keïta, Soundjata, 34  
 Keswa-le fil perdu (K. Bornaz), 276  
 Khalifa al-aqra (Ben Halima), 265  
 Khemir, Nacer, 271-272, 276, 280, 307  
 Khlifa le teigneux (Ben Halima), 265  
 Khlifi, Omar, 265, 271  
 Kini & Adams (I. Ouédraogo), 33, 157, 161, 165  
 Kin-Kiesse (M. Ngangura), 171, 173, 181  
 Kiswa al-jayt al-dhai (K. Bornaz), 276  
 Kodou (A. Samb-Makharam), 26  
 Koffi, Michel, 189  
 Korda, Zoltan, 334-335  
 Kouail erroummen (Ben Mahmoud), 276  
 Koundoum (R. Gnoan M'Bala), 185  
 Kouyaté, Dani, 34, 36  
 Kouyaté, Sotigui, 211  
 Kpa Kum (J.-P. Dikongue-Pipa), 103  
 Kramo-Lanciné, Fadika, 30, 33, 189, 193, 195-204, 357-358  
 Ktari, Naceur, 268, 280  
 Kuis al-has (J. Ferhati), 275
- 
- L'abeille (F. Beloufa), 266, 307  
 L'absence (M. Keïta), 37  
 L'Afrance (A. Gomis), 38  
 L'Afrique bouge (C.O. Sissoko), 205  
 L'arche du désert (M. Chouick), 273  
 L'aspirant (S. Cissé), 75, 77  
 L'aube (O. Khlifi), 265, 271  
 L'aube des damnés (A. Rachedi), 263  
 L'autre monde (M. Allouache), 277  
 L'eau (Ben Barka), 285  
 L'école au coeur de la vie (F. Régina Nacro), 255  
 L'empire Songhay (O. Sembène), 41, 44  
 L'enfant endormi (Y. Kassari), 279-280  
 L'exilé (O. Ganda), 30, 55, 59  
 L'héritage (M. Bouamari), 266  
 L'homme de cendres (N. Bouzid), 272  
 L'homme et les idoles (S. Cissé), 75, 77  
 L'homme qui regardait les fenêtres (M. Allouache), 269  
 L'honneur du tribu (M. Zemmouri), 273  
 L'hôpital de Leningrad (S. Maldoror), 137  
 L'ombre de Liberty (I. Ivanga), 37  
 L'ombre du pharaon (Ben Barka), 274-275, 285, 289  
 L'opium et le bâton (A. Rachedi), 263  
 L'or du Liptako (A.-L. Folly), 239  
 L'une l'est, l'autre pas (A.-L. Folly), 239  
 La bague du Roi Koda (M. Alassane), 24  
 La basilique de Saint-Denis (S. Maldoror), 137  
 La biche (R. Gnoan M'Bala), 185  
 La boîte magique (R. Behi), 280  
 La braise (F. Bourquia), 271  
 La circoncision (J. Rouch), 19  
 La citadelle (M. Chouick), 269  
 La colère des dieux (I. Ouédraogo), 36, 157, 161, 164-165, 166, 170  
 La colline oubliée (A. Bouguermouh), 274  
 La Commune, Louise Michel et nous (S. Maldoror), 137  
 La compromission (L. Lahlou), 270  
 La danse du feu (S. Baccar), 276  
 La dernière image (Mohamed L. Hamina), 269  
 La femme au couteau (T. Bassori), 25  
 La femme dans la lutte contre l'apartheid (C.O. Sissoko), 205  
 La fête des autres (H. Benjelloun), 275  
 La fin de la course (F. Kramo-Lanciné), 195, 197  
 La fleur de lotus (A. Laskri), 273  
 La fleuve (M. Keïta), 36  
 La Genèse (C.O. Sissoko), 33, 205, 210-211, 214-215, 217-218  
 La guerre du pétrole n'aura pas lieu (Ben Barka), 267, 285, 288, 293  
 La montagne de Baya (A. Meddour), 274  
 La mort du Gandji (M. Alassane), 24  
 La Noire de... (O. Sembène), 24, 41, 44-45, 48, 52  
 La nouba des femmes du mont Chenoua (A. Djebar), 266  
 La nuit africaine (G. Kaboré), 143  
 La nuit de la vérité (F. Régina Nacro), 37, 255, 258-259  
 La passante (S. Faye), 28, 131  
 La petite vendeuse de Soleil (D. Diop Mambéty), 65, 71, 74  
 La plage des enfants perdus (J. Ferhati), 275  
 La porte close (A. Lagtaa), 275  
 La revanche (S. Faye), 131  
 La rupture (M. Chouick), 269

- La saison des hommes* (M. Tlatli), 280, 305, 308-309
- La tête dans les nuages* (J.M. Teno), 33
- La tortue du monde* (F. Régina Nacro), 255
- La trace* (Ben Mabrouk), 272, 307, 309
- La tribu du bois de l'E* (S. Maldoror), 137, 140
- La valise* (R. Gnoan M'Bala), 185
- La vie en fumée* (G. Kaboré), 143
- La vie est belle* (M. Ngangura y B. Lamy) 31, 171, 173, 175, 177, 181-182
- La vie sur terre* (A. Sissako), 34, 35, 229, 231-232, 235-237
- La voie* (M. Slim Riad), 264
- La Zerdia ou les chants de l'oubli* (A. Djebbar), 269
- Laafi* (P. Yameogo), 34
- Laafi Bala* (F. Régina Nacro), 255
- lagtaa*, Abdelkader, 275
- Lahlou*, Latif, 264, 270, 278
- Laila wa ajawatuha* (S.A. Mazif), 266
- Lakhdar Hamina*, Maleck, 274
- Lakhdar Hamina*, Mohamed, 263-265, 269, 274, 299
- Lalla Chafia* (M. A. Tazi), 270
- Lamine Merbah*, Mohamed, 266, 273
- Lamy*, Benoît, 171
- Laskri*, Amar, 273
- Last Grave at Dimbaza* (N. Mahomo), 337
- Le 11ème commandement* (M. Keïta), 34
- Le bardo de San Pedro* (R. Gnoan M'Bala), 185
- Le bouquet* (R. Amari), 325, 327
- Le chameau et les bâtons flottants* (A. Sissako), 229, 231
- Le chant de la noria* (Ben Ammar), 280
- Le chapeau* (R. Gnoan M'Bala), 185
- Le charbonnier* (M. Bouamari), 266
- Le cheval de vent* (D. Aoulad-Syad), 279
- Le collier perdu de la colombe* (N. Khemir), 276
- Le complot d'Aristote* (J.-P. Bekolo), 33
- Le cri du coeur* (I. Ouédraogo), 33, 157, 161
- Le défi* (O. Khlif), 271
- Le facteur* (H. Nouri), 271
- Le franc* (D. Diop Mambéty), 65, 71, 72, 74
- Le gardien des forces* (A.-L. Folly), 239, 241
- Le général tombeur* (M. Ngangura), 171, 176
- Le grand blanc de Lambaréné* (B. Ba Kobhio), 33
- Le grand voyage* (I. Ferroukhi), 279
- Le grand voyage* (M. A. Tazi), 271
- Le gros et le maigre* (I. Ouédraogo), 157
- Le jeu* (A. Sissako), 229, 231
- Le loup et la cigogne* (G. Kaboré), 143
- Le malentendu colonial* (J.M. Teno), 36
- Le mariage d'Alex* (J.M. Teno), 36
- Le marteau et l'enclume* (H. Nouri), 275
- Le monde à l'endroit* (I. Ouédraogo), 157
- Le moufid* (A. Laskri), 273
- Le moulin de monsieur Fabre* (A. Rachedi), 269
- Le Niger au Festival de Cartaghe* (O. Ganda), 55, 59
- Le pain nu* (M. Rachid Benhadj), 277
- Le passager du Tassili* (S. Maldoror), 137
- Le pote* (H. Benjelloun), 278
- Le prince* (M. Zran), 280
- Le prix de la liberté* (J.-P. Dikongue-Pipa), 103, 106-107, 111
- Le refus* (M. Bouamari), 269
- Le retour de l'aventurier* (M. Alassane), 24
- Le rêve de Tiya* (A. Sissako), 229
- Le roi, la vache et le bananier* (M. Ngangura), 171, 175-176
- Le silence de la forêt* (B. Ba Kobhio y D. Ouenangare), 36
- Le soleil des hyènes* (R. Behi), 268
- Le sourire du serpent* (M. Keïta), 37
- Le truc de Konaté* (F. Régina Nacro), 255, 257, 260
- Le vent des Aurès* (Mohamed L. Hamina), 263
- Le voleur de rêves* (H. Nouri), 275
- Le wazzou polygame* (O. Ganda), 26, 55, 58-59, 64, 168
- Lee*, Spike, 345, 359
- Leïla et les autres* (S.A. Mazif), 266
- Leiris*, Michel, 19
- León Gontran Damas* (S. Maldoror), 32, 137, 140
- Les amants de Mogador* (Ben Barka), 278, 285, 289
- Les amazones se sont reconverties* (A.-L. Folly), 239
- Les ambassadeurs* (N. Ktari), 268
- Les âmes au soleil* (S. Faye), 131
- Les amis d'hier* (H. Benjelloun), 275
- Les amours de Hadj Mokhtar Soldi* (M. Derkaoui), 278
- Les anges* (R. Behi), 271
- Les anges de Satan* (A. Boulane), 279
- Les audiothèques rurales* (C.O. Sissoko), 205
- Les aventures d'un héros* (M. Allouache), 266
- Les baliseurs du désert* (N. Khemir), 272, 276, 307
- Les beaux jours de Charazade* (M. Derkaoui), 270
- Les bicots-nègres vos voisins* (M. Hondo), 27, 89, 92-93, 101
- Les casablancais* (A. Lagtaa), 275
- Les cavaliers de la gloire* (Ben Barka), 274, 285
- Les cornes* (J.-P. Dikongue-Pipa), 103, 105
- Les déracinés* (M. Lamine Merbah), 266
- Les derniers bruxellois, lettre à Makura* (M. Ngangura), 171, 176
- Les écuelles* (I. Ouédraogo), 157, 159
- Les enfants des néons* (B. Tsaki), 295, 298, 300, 304
- Les enfants du vent* (B. Tsaki), 269, 295, 297, 301-303
- Les folles années du twist* (M. Zemmouri), 269
- Les funérailles du Larle Naba* (I. Ouédraogo), 157
- Les habits neufs du gouverneur* (M. Ngangura), 36, 171, 177, 179

Escena de la película *Les hors-la-loi*, 1969,  
del director Tewfik Farès



- Les hors-la-loi* (T. Farés), 264, 371  
*Les jardins de Samira* (L. Lahlou), 278  
*Les lèvres du silence* (H. Benjelloun), 278  
*Les magiciens de Wanzerbe* (J. Rouch), 19  
*Les oubliées* (A.-L. Folly), 34, 239, 241-243  
*Les parias du cinéma* (I. Ouédraogo), 157  
*Les pierres bleues du désert* (N. Ayouch), 311, 313, 318  
*Les sabots en or* (N. Bouzid), 272  
*Les saignantes* (J.-P. Bekolo), 36  
*Les secrets* (R. Amari), 281, 325, 327, 329-330  
*Les siestes grenadines* (Ben Mahmoud), 276  
*Les silences du palais* (M. Tlatli), 276, 280, 305, 307, 309  
*Les spoliateurs* (M. Lamine Merbah), 266  
Lévi-Strauss, Claude, 18-19  
*Lieux Saints* (J.M. Teno), 36  
Loach, Ken, 294  
Lorca, Federico García, 288, 293  
Louss (M. Rachid Benhadj), 270  
*Love Brewed in the African Pot* (K. Ansah), 30, 175, 219, 221, 226  
*Lumière et compagnie: Idrissa Ouédraogo* (I. Ouédraogo), 157  
*Lumière noire* (M. Hondo), 32, 89, 96, 102  
Lumière, hermanos, 17  
Luther King, Martin, 119  
Luthuli, Albert, 335
- 
- M'Bala, Roger Gnoan*, 31-32, 185-194, 198, 358  
M'baye d'Erneville, Annette, 26  
M'Rabet, Mohamed, 270  
Machaho (B. Hadjadj), 274  
*Madame Brouette* (M. Sene Absa), 36  
*Madame Hado* (G. Kaboré), 143  
*Madame la guérisseuse* (M. A. Tazi), 270  
*Madame la guérisseuse* (M. Tazi), 270  
Mahomo, Nana, 337  
Makeba, Miriam, 288  
*Making of, le dernier film* (N. Bouzid), 280  
*Malaikatou Ashaytan* (A. Boulane), 279  
Malcolm X, 115, 226  
Maldoror, Sarah, 28, 31-32, 34, 137-142, 243, 260  
*Malika la fille du teinturier* (Ben Barka), 285  
Mambéty, Djibril Diop, 28, 32, 65-74, 350  
*Man Sa Yay* (S. Faye), 131  
*Mandabi* (O. Sembène), 41, 45, 52  
Mandela, Nelson, 82, 335-336, 338, 347, 352  
*Mapantsula* (O. Schmitz), 338, 339  
Marais, Eugène, 337  
*Marigolds in August* (R. Devenish), 337  
Marock (L. Marrakchi), 279  
Marrakchi, Laïla, 279  
Maseko, Zola, 339, 343-354, 359  
*Mawsim al-hijal* (M. Tlatli), 280, 305, 308-309  
Mazif, Sid Ali, 266, 269  
Mbeki, Thabo, 347  
Meddour, Azzedine, 274  
*Mektoub* (N. Ayouch), 275, 311, 313-314, 319-321  
*Mémoire en détention* (J. Ferhati), 278  
Mengistu, Hailé Mariam, 120  
Mesnaoui, Ahmed, 264  
*Mille et une mains* (Ben Barka), 267, 285, 287-288, 290-293  
*Mille mois* (F. Bensaïdi), 279, 360  
Minyé (S. Cissé), 35, 75, 83  
Mirka (M. Rachid Benhadj), 277  
Miró (S. Maldoror), 137  
*Mirt Sost Shi Amit* (H. Gerima), 27, 113, 116, 117, 125  
Misamu, Marie, 178  
Moati, Serge, 57  
Mohamed VI, rey, 277  
*Moi et mon blanc* (P. Yameogo), 36  
*Moi, un noir* (J. Rouch), 19, 57, 58  
*Monangambee* (S. Maldoror), 137, 139, 142  
*Money Power* (O. Balogun), 30  
*Moolaadé* (O. Sembène), 35, 41, 51-52  
Morojele, Sechaba, 339  
*Morte la longue nuit* (Slim Riad y Bendeddouche), 265  
*Mortu Nega* (F. Gomes), 30  
Mossane (S. Faye), 32, 131, 136  
*Mughamarat batal* (M. Allouache), 266  
Mukhtar (Ben Aicha), 265  
*Muna Moto* (J.-P. Dikongue-Pipa), 27, 103, 105-106, 108-111, 168  
*Music and Music: Super Concert* (J.-P. Dikongue-Pipa), 103, 112  
*Musik-man* (O. Balogun), 28  
*My Country, My Hat* (D. Bensusan), 338
- 
- N'Diangane* (M. Johnson Traoré), 27  
*N'Djamena City* (I. Serge Coelo), 37  
N'Gakane, Lionel, 336, 337, 348  
N'krumah, Kwame, 115, 227  
Nacro, Fanta Régina, 37, 255-260  
*Nadia et Sarra* (M. Tlatli), 280, 305, 309  
*Nahla* (F. Beloufa), 266, 307  
Ndeysaan (M. Sora Wade), 38  
*Nelson Mandela: the Struggle is my Life* (I. N'Gakane), 336  
Neto, Ruth, 243  
Ngangura, Mwezé, 31, 33, 36, 171-185, 359  
*Nha Fala* (F. Gomes), 36  
Niaye, (O. Sembène), 41, 44

- Noce de sang* (Ben Barka), 285, 288, 293  
*Nouri*, Hakim, 271, 275, 278  
*Nous aurons tout la mort pour dormir* (M. Hondo), 27, 89, 93, 95  
*Nua* (A. Tolbi), 266  
*Nubat nissaa yabal Shenua* (A. Djebar), 266  
*Nxumalo*, Henry, 339, 346, 348, 352  
*Nyamanton ou la leçon des ordures* (C.O. Sissoko), 30, 205, 207, 214-216
- 
- Obi l'orpaillieur* (I. Ouédraogo), 157, 165  
*Octobre* (A. Sissako), 229, 231  
*Oh, les jours!* (A. Al-Maanouni), 267  
*Oh mon fils* (Ben Barka), 285  
*Omar Gatlato* (M. Allouache), 266, 273, 307  
*On the Edge* (N. Aduaka), 245, 247, 249  
*Once Upon a Time* (L. N'Gakane), 336  
*Orsini*, Valerio, 287  
*Où vas-tu Moshé?* (H. Benjelloun), 278  
*Ouaga Saga* (D. Kouyaté), 36  
*Ouagadougou, Ouaga deux roues* (I. Ouédraogo), 157  
*Ouédraogo*, Idrissa, 29-30, 32-33, 36, 70, 157-170, 175, 210, 257  
*Ouédraogo*, Rasmané, 159  
*Ouenangare*, Didir, 36  
*Ousouf*, Valérie, 247
- 
- Pahn*, Rithy, 83  
*Paris, la metisse: sale nègre* (N. Aduaka), 245, 248  
*Paris, le cimetière du Père Lachaise* (S. Maldoror), 137  
*Parlons grand-mère* (D. Diop Mambéty), 65, 70  
*Pasolini*, Pier Paolo, 287, 289, 292  
*Paton*, Alan, 288, 335, 346  
*Patrouille à l'est* (A. Laskri), 273  
*Petit à petit*, (J. Rouch), 28, 133  
*Peuple en marche* (A. Rachedi), 263  
*Pickpocket* (R. Bresson), 201  
*Pièces d'identités* (M. Ngangura), 33, 171, 174, 176-177, 182-183  
*Po di Sangui* (F. Gomes), 33  
*Poko* (I. Ouédraogo), 157, 165  
*Polisario, peuple en armes* (M. Hondo), 27, 89, 93  
*Pontecorvo*, Gillo, 139  
*Portrait de Madame Diop* (S. Maldoror), 137  
*Poupées d'argile* (N. Bouzid), 280  
*Poupées de roseau* (J. Ferhati), 271  
*Pourquoi?* (I. Ouédraogo), 157  
*Pousse-Pousse* (D. Kamwa), 27  
*Poussière de diamants* (Ben Mahmoud y Jaïbi), 276  
*Prends dix mille balles et casse-toi* (M. Zemmouri), 269  
*Problématique de la malnutrition* (C.O. Sissoko), 205
- 
- Projet Sambizanga* (A.-I. Folly), 239  
*Promised Land* (J. Xenopoulos), 339  
*Propos sur le cinéma africain* (G. Kaboré), 143, 145  
*Puk Nini* (F. Régina Nacro), 255, 257, 260
- 
- Qaafan alHubb* (M. Smihi), 270  
*Quand murissent les dattes* (Ramdani y Bennani), 264  
*Quartier Mozart* (J.-P. Bekolo), 33, 247
- 
- Rabi* (G. Kaboré), 32, 143, 147, 152-153  
*Rachedi*, Ahmed, 263-264, 269, 299  
*Rachida* (Y. Bachir-Chouick), 277  
*Racines noires* (S. Faye), 131  
*Radhia* (M. Lamine Merbah), 273  
*Ragazzi* (M. Keïta), 34  
*Rage* (N. Aduaka), 35, 245, 247, 249  
*Rajul wa nawafidh* (M. Allouache), 269  
*Ramdani*, Abdelaziz, 264  
*Rautenbach*, Jans, 336, 337  
*Redgrave*, Vanesa, 277  
*Regard sur le Vième Fespaco* (G. Kaboré), 143, 145  
*Relou* (F. Régina Nacro), 255  
*Rendez-moi mon père* (J.-P. Dikongue-Pipa), 103, 105  
*Rih al-Auras* (Mohamed L. Hamina), 263  
*Rih al-rimal* (Mohamed L. Hamina), 269  
*Rih al-sid* (N. Bouzid), 272  
*Rih al-yanub* (M. Slim Riad), 265  
*Rocha*, Glauber, 297  
*Roger le fonctionnaire* (G. Kaboré), 143  
*Rogosin*, Lionel, 335  
*Roi de Corde: Partout peut-être ou nulle part* (M. Hondo), 89, 92  
*Roodt*, Darrell, 340  
*Rosay*, Françoise, 91  
*Rose des sables* (M. Rachid Benhadji), 270  
*Rostov- Luanda* (A. Sissako), 34, 229, 231, 236  
*Rouch*, Jean, 19-20, 24, 28, 57-58, 133, 250  
*Rue Princesse* (H. Duparc), 32  
*Ruses de femmes* (F. Benlyazid), 275  
*Rutherford*, Eric, 334  
*Rythm and Blood* (M. Ngangura), 171, 173
- 
- Saadi*, Jilani, 280  
*Sabriya* (A. Sissako), 229, 231  
*Sadoul*, George, 23  
*Safaiih min dhahab* (N. Bouzid), 272  
*Sai al-barid* (H. Nouri), 271  
*Saif halqu-al wadij* (F. Boughedir), 276  
*Saint Denis sur avenir* (S. Maldoror), 137  
*Saïtane* (O. Ganda), 26, 55, 58-59, 62-63, 64  
*Sajnan* (Ben Ammar), 268

- Saleh Haroun, Mahamat, 34, 35, 37, 358  
*Salut cousin!* (M. Allouache), 273  
*Samba et Leuk le lievre* (I. Ouédraogo), 157  
*Samba Traoré* (I. Ouédraogo), 33, 157, 161, 165-166  
*Sambizanga* (S. Maldoror), 28, 137, 139-141, 142, 243  
*Samb-Makharan*, Ababacar, 24-25, 26, 139  
*Samira fi dayaa* (L. Lahlou), 278  
*Samt al-qsur* (M. Tlatli), 276, 305, 307, 309  
*Sanaod* (M. Slim Riad), 264  
*Sanawat altwist al-majnuna* (M. Zemmouri), 269  
*Sango Malo* (B. Ba Kobhio), 33  
*Sankofa* (H. Gerima), 32, 113, 118, 120-121, 125, 128  
*Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie*  
 (A.-L. Folly), 34, 239, 243  
*Sarraouina* (M. Hondo), 30, 89, 93, 96, 99, 101, 128  
 Sartre, Jean-Paul, 18, 43  
 Sarzan (M. Thiam), 25  
*Satin rouge* (R. Amari), 280-281, 325, 327-330  
 Saugeon, Nathalie, 315, 319, 321  
*Scenarios from Africa: A Call to Action*  
 (F. Régina Nacro), 255  
*Scenarios from Africa: A Ring on her Finger*  
 (F. Régina Nacro), 255  
*Scenarios from Africa: Advice from an Aunt*  
 (I. Ouédraogo), 157  
*Scenarios from Africa: For Aïcha* (C.O. Sissoko), 205  
*Scenarios from Africa: Good Reasons* (A. Sissako), 229  
*Scenarios from Africa: Iron Will* (F. Régina Nacro), 255  
*Scenarios from Africa: Just Once* (I. Ouédraogo), 157  
*Scenarios from Africa: Love Story* (F. Régina Nacro), 255  
*Scenarios from Africa: My Brother* (C.O. Sissoko), 205  
*Scenarios from Africa: Never Alone*  
 (F. Régina Nacro), 255  
*Scenarios from Africa: Peace of Mind*  
 (F. Régina Nacro), 255  
*Scenarios from Africa: Reasons for a Smile*  
 (F. Régina Nacro), 255  
*Scenarios from Africa: Rythms of Friendship*  
 (C.O. Sissoko), 205  
*Scenarios from Africa: Safe Journey* (N. Aduaka), 245  
*Scenarios from Africa: Sexually Transmitted Marks*  
 (A. Sissako), 229  
*Scenarios from Africa: Shared Hopes* (C.O. Sissoko), 205  
*Scenarios from Africa: The Champions* (F. Régina  
 Nacro), 255  
*Scenarios from Africa: The Expert* (N. Aduaka), 245  
*Scenarios from Africa: The First Step* (A. Sissako), 229  
*Scenarios from Africa: The Shop* (I. Ouédraogo), 157  
*Scenarios from Africa: The Voice of Reason* (F. Régina  
 Nacro), 255  
*Scenarios from Africa: The Warrior* (I. Ouédraogo), 157  
*Scenarios from Africa: To the Rescue* (C.O. Sissoko), 205  
*Scenarios from Africa: Uncle Ali* (C.O. Sissoko), 205  
*Scenes from Exile* (Z. Maseko), 343  
 Schiller, Greta, 339  
 Schlesinger, W., 333  
 Schmitz, Oliver, 338, 339  
 Schweitzer, Albert, 33  
 Scorsese, Martin, 116  
*Sécheresse et exode rural* (C.O. Sissoko), 205, 207, 214  
 Seguret, Olivier, 82  
*Sejnane* (Ben Ammar), 268  
 Selassie, Haile, 120  
*Selbé et tant d'autres* (S. Faye), 31, 131, 135-136  
 Sembène, Ousmane, 24, 26, 30, 32, 35, 41-54, 64, 78,  
 93, 116, 128-129, 139, 155  
 Sene Absa, Moussa, 34, 36, 45-46  
 Senghor, Léopold Sédar, 16, 50, 140  
 Serge Coelo, Issa, 37  
*Seville* (Ben Barka), 285  
*Shatiu al-afal al-mafudin* (J. Ferhati), 275  
*Shégués. Enfants de la jungle urbaine* (M. Ngangura), 171  
*Shergi al-samt alanif* (M. Smihi), 267  
*Sia, le rêve du python* (D. Kouyaté), 36  
*Siliva Zulu* (A. Gatti), 333  
*Silmandé* (P. Yameogo), 34  
 Simelane, Edward, 346  
*Sindiély* (P. Vieyra), 25  
 Sissako, Abderrahmane, 34, 35, 37, 229-238, 358  
 Sissoko, Cheick Oumar, 30, 33, 34, 36, 205-218, 350, 357  
 Sisulu, Walter, 352  
 Slim Riad, Mohamed, 264-265, 269  
 Smihi, Moumen, 267, 270  
 Sobukwe, Robert, 335  
*Sois mon amie* (N. Ktari), 280  
*Soleil de printemps* (L. Lahlou), 264  
*Soleil Ô* (M. Hondo), 27, 89, 92, 93-94, 100  
*Son of Man* (M. Dornford-May), 340  
*Song of Africa* (African Films), 366  
 Sora Wade, Mansour, 38  
 Soumanou Vieyra, Paulin, 17  
*Sources d'inspiration* (S. Cissé), 75, 77  
 Sow Fall, Aminata, 211, 218  
*Stockez et conservez les grains* (G. Kaboré), 143, 145  
 Storaro, Vittorio, 277  
*Stories on Human Rights: La mangue* (I. Ouédraogo), 157  
*Struggle of a Free Zimbabwe* (L. N'Gakane), 336  
 Suleman, Ramadan, 339  
*Sur la dune de la Solitude* (T. Bassori), 25  
*Sur les traces de l'oubli* (R. Amari), 325, 327  
 Swanson, Donald, 334  
 Syad, Daoud Aoulad, 275



Escena de la película *African Jim*, 1949,  
del director Donald Swanson

Escena de la película *U-Carmen Ekhayelitsa*, 2005,  
del director Mark Dornford-May



- Ta dona!* (A. Drabo), 34  
*Taafe Fanga* (A. Drabo), 34  
*Taaw* (O. Sembène), 41  
*Tableau Ferraille* (M. Sene Absa), 34  
*Tabunat al-sayyid Fabre* (A. Rachedi), 269  
*Tahia ya didu* (M. Zinet), 266  
 Tambo, Oliver, 335-336, 352  
*Tambours de feu* (Ben Barka), 274, 285, 289  
*Tamtam électronique* (M. Ngangura), 171, 173  
 Tarantino, Quentin, 33  
*Tarfaya* (D. Aoulad-Syad), 279  
*Tawq alhamama almafqud* (N. Khemir), 276  
 Tazi, Mohamed A., 264, 270-271, 275  
 Tenga (I. Ouédraogo), 157, 159, 165  
 Teno, Jean Marie, 33, 36, 358  
*Tesito* (S. Faye), 131  
 Tesson, Charles, 300  
*Teza* (H. Gerima), 35, 113, 122, 123, 125-127, 129-130  
*The Foreigner* (Z. Maseko), 343, 345  
*The Fourth Reich* (van Rensburg), 337  
*The Goat* (Z. Maseko), 343  
*The Guest* (R. Devenish), 337  
*The Life and Times of Sara Baartman*  
 (Z. Maseko), 343, 345-346, 350-351  
*The Man who Drove with Mandela* (G. Schiller), 339  
*The Manuscripts of Timbuktu* (Z. Maseko), 343, 347, 353  
*The Return of Sara Baartman* (Z. Maseko), 343, 346  
*The Wooden Camera* (N. Wa Luruli), 339  
 Thiam, Momar, 24-25, 26  
*Tilai* (I. Ouédraogo), 29-30, 157, 160, 165, 167, 169-170  
*Titre provisoire* (M. Derkaoui), 270  
 Tlatli, Moufida, 276, 280, 305-310, 329  
 Tolbi, Abdelaziz, 266  
*Touchia* (M. Rachid Benhadj), 274  
*Touki Bouki* (D. Diop Mambéty), 28, 65, 68, 70, 73-74  
*Transes* (A. Al-Maanouni), 270  
 Traoré, Mahama Johnson, 24-25, 26-27  
 Traoré, Moussa, 211  
*Traversées* (Ben Mahmoud), 272, 307  
*Tresses* (J. Ferhati), 278  
 Truffaut, François, 58  
 Tsaki, Brahim, 269, 295-304, 358  
*Tsotsie* (M. Dornford-May), 340  
*Tu n'as rien vu à Kinshasa* (M. Ngangura), 171, 177,  
 180, 183-184  
*Tubul al-nar* (Ben Barka), 274, 285, 289  
*Tunisiennes* (N. Bouzid), 276  
*Tushia* (M. Rachid Benhadj), 274
- 
- U-Carmen Ekhayelitsa* (M. Dornford-May), 339-340,  
 356, 376  
*Ubuntu's Wounds* (S. Morojele), 339  
*Ubur* (Ben Mahmoud), 272, 307  
*Udju azul di Yonta* (F. Gomes), 33  
 Ukadike, Nwachukwu Frank, 29  
*Umar Gatlatu* (M. Allouache), 266, 273, 307  
*Un amour à Casablanca* (A. Lagtaa), 275  
*Un amour à Paris* (M. Allouache), 269  
*Un carnaval dans le Sahel* (S. Maldoror), 137  
*Un certain matin* (F. Régina Nacro), 255, 257  
*Un couleur café* (H. Duparc), 32, 36  
*Un dessert pour Constance* (S. Maldoror), 137  
*Un été à la Goulette* (F. Boughedir), 276  
*Un homme, une terre:* Aimé Césaire (S. Maldoror), 137  
*Un masque à Paris: Louis Aragon* (S. Maldoror), 137  
*Un minute de soleil en moins* (N. Ayouch), 279  
*Un si beau voyage* (K. Gorbali), 280  
*Un simple* (J.-P. Dikongue-Pipa), 103, 105  
*Un simple fait-divers* (H. Nouri), 275  
*Un soir de juillet* (R. Amari), 325, 327  
*Une brèche dans le mur* (J. Ferhati), 267  
*Une histoire d'amour* (H. Nouri), 278  
*Une journée dans les villages d'enfants*  
 (F. Kramo-Lanciné), 195  
*Une minute de soleil en moins* (N. Ayouch), 311, 315, 322  
*Une porte sur le ciel* (F. Benlyazid), 271, 307  
*Une si simple histoire* (A. Ben Ammar), 13-14, 268  
*Unwanun mu-aqqat* (M. Derkaoui), 270  
*Urs aldam* (Ben Barka), 285, 288, 293  
*Utilisation des énergies nouvelles en milieu rural*  
 (G. Kaboré), 143, 145
- 
- Vaincre pour vivre* (Mesnaoui y Tazi), 264  
 van Rensburg, Manie, 336-337  
 Varda, Agnès, 310  
 Vautier, René, 19, 263  
 Vázquez, Ángel, 278  
*Vendeur de silence* (N. Ayouch), 311, 313, 318  
*Vent de sable* (Mohamed L. Hamina), 269  
*Vent du Sud* (M. Slim Riad), 265  
 Vieira, Luandino, 139-140  
 Vieyra, Paulin Soumanou, 25, 93  
*Visages de femmes* (D. Écaré), 31, 175  
 Vitrotti, Giuseppe Paolo, 333  
*Vivre positivement* (F. Régina Nacro), 255  
*Voices Behind the Wall* (N. Aduaka), 245, 247  
*Vukani-Awake* (L. N'Gakane), 336
- 
- Wa ghadan?* (B. Babai), 268  
 Wa Luruli, Ntshavheni, 339  
 Waati (S. Cissé), 32, 75, 82, 84, 87-88  
*Wachmun ala-l daakira* (R. Behi), 271

- Waqai sanawat alyamr* (Mohamed L. Hamina), 265  
*Wariko, le gros lot* (F. Kramo-Lanciné), 33, 195, 197, 200-201, 203-204  
*Washma* (H. Benani), 266-267  
*Watani, un monde sans mal* (M. Hondo), 32, 89, 96, 102  
*Wechma* (H. Benani), 266-267  
*Wemba*, Papa, 173, 177, 178  
*Wend Kuuni* (G. Kaboré), 29, 143, 145-147, 154  
*Wendemi, l'enfant du bon dieu* (P. Yameogo), 34  
*Wenders*, Wim, 244  
*West Indies ou les nègres marrons de la liberté* (M. Hondo), 27, 89, 93, 101  
*Whatever Lola Wants* (N. Ayouch), 279, 311, 315-319, 322-323, 365  
*Wilmington 10 - USA 10.000* (H. Gerima), 27, 113, 119  
*Wolf*, Virginia, 272  
*WWW: What a Wonderful World* (F. Bensaidi), 279
- 
- Xala* (O. Sembène), 26, 41, 46, 49, 52  
*Xenopoulos*, Jason, 339
- 
- Y a bonei* (Ben Barka), 285  
*Yaaba* (I. Ouédraogo), 29, 157, 160, 162-163, 165, 175  
*Yam Daabo* (I. Ouédraogo), 29, 157, 159-160, 165, 169, 257  
*Yameogo*, Pierre, 34, 36, 358-359  
*Yarit* (H. Benjelloun), 275  
*Yebel Baya* (A. Meddour), 274  
*Yeelen* (S. Cissé), 30, 75, 79, 82, 84, 86, 87-88  
*Yesterday* (D. Roodt), 340  
*Youcef kesat dekra sabera* (M. Chouick), 273  
*Youcef, la légende du septième dormant* (M. Chouick), 273
- 
- Zan Boko* (G. Kaboré), 29, 143, 146-149, 155  
*Zat masa final juillet* (R. Amari), 325, 327  
*Zemmouri*, Mahmoud, 269, 273, 299  
*Zerda wa aghani al-nisyan* (A. Djebbar), 269  
*Zinet*, Mohamed, 266  
*Zingg*, Delphine, 247  
*Zran*, Mohamed, 276, 280  
*Zulu Love Letter* (R. Suleman), 339

© De la edición, Casa África; de los textos, sus autores; de las fotografías, sus autores

Fotografías de Med Hondo y Brahim Tsaki © Karine Pelgrims.

Fotografía de Safi Faye © Fabrice Saintmartin.

Fotografías de Gaston Kaboré, Mweze Ngangura, Fadika Kramo-Lanciné y Zola Maseko © Gabriel Rosenthal.

Fotografía de Haile Gerima cedida por Haile Gerima.

Fotografía de Idrissa Ouédraogo cedida por Silvia Voser (Waka Films).

Fotografías de Roger Gnoan M'Bala, Cheick Oumar Sissoko, Abderrahmane Sissako y Fanta Régina Nacro cedidas por el Festival de Cine Africano de Tarifa.

Fotografía de Kwaw Ansah cedida por Kwaw Ansah.

Fotografía de Anne-Laure Folly cedida por Anne-Laure Folly.

Fotografía de Newton Aduaka cedida por Newton Aduaka.

Fotografía de Souheil Ben Barka cedida por Souheil Ben Barka.

Fotografía de Nabil Ayouch cedida por Nabil Ayouch.

Fotografía de Raja Amari cedida por Raja Amari.

## Publicación

### Producción

Departamento de Comunicación de Casa África

### Textos

Ricardo Martínez Vázquez, director general de Casa África

Guadalupe Arensburg, especialista en cine africano

Clément Tapsoba, crítico de cine y vicepresidente de la Federación Africana de la Crítica Cinematográfica (FACC)

### Traducción

France Philippart, traduce de francés a castellano

Subbabel, traduce de inglés y francés a castellano

### Corrector

Miguel Ángel Baixauli Franco

### Diseño

Eña Cardenal de la Nuez

### Fotocomposición y Fotomecánica

Cromotex

### Impresión

TF. Artes Gráficas

### Encuadernación

Ramos

## Agradecimientos

A Casa África, por confiar en mí para llevar a cabo este libro. A Ricardo Martínez Vázquez (director general), a Estefanía Calcines (jefa del Área Web y Mediateca *online*) y a Juan Jaime Martínez (jefe del Área de Cultura y Educación).

A Gabriel Rosenthal, por la realización del DVD que acompaña a esta publicación. Por su apoyo incondicional a este libro, a mi vida y mi persona.

A Clément Tapsoba, mi «maestro», por guiarme en este andar apasionado por el cine africano, por su prefacio al libro.

A Miguel Ángel Baixauli, por su sensibilidad en la interpretación de la imagen y la palabra, que tantas aportaciones valiosas ha «regalado» a este libro.

A Gimena Arensburg y Martín Trolle, mis hermanos. Por su lectura del manuscrito, consejos y recomendaciones.

A Giuseppe Gariazzo, por ayudarme con la parte dedicada a las mujeres, y Hassouna Mansouri, con la parte dedicada a Brahim Tsaki.

A Javier Rodríguez Ganuza por el índice referencial.

A los que me ayudaron con las entrevistas en aquellos lugares a los que no pude viajar: Joëlle Matos y Karine Pelgrims entrevistaron a Brahim Tsaki y Med Hondo en París. Jean-Marie Mollo Olinga entrevistó a Jean-Pierre Dikongue-Pipa en Duala. Francis Ameyibor entrevistó a Kwaw Ansah en Accra, y Sangaré Yacouba entrevistó a Roger Gnoan M'Bala en Abiyán.

A todos los que me cedieron fotografías: Olivier Barlet (Africultures), Mane Cisneros y Marion Berger (Festival de Cine Africano de Tarifa), Marie-Èlene Valpuesta y Manuel Sánchez (Mostra de Cinema Africà de Barcelona), Fabrice Saintmartin, Silvia Voser (Waka Films), Carlo Reguzzi, Kwaw Ansah, Fadika Kramo-Lanciné, Mweze Ngangura, Zola Maseko, David Max Brown, Alain Sembène, Med Hondo, Haile Gerima, Newton Aduaka, Nabil Ayouch, Bahija lyoubi y Salma Chafii (Ali n' Productions), Souheil Ben Barka y Amal Ben Barka, Anne-Laure Folly, Fanta Régina Nacro, Raja Amari, Mahamat Saleh Haroun, Frank Verdier, Karine Pelgrims, Gabriel Rosenthal, Brigitte Suarez (The Match Factory), Freddy Desnaes (Éditions de l'Oeil), Samba Gadjigo (Mount Holyoke College).

A todas las personas con las que he podido intercambiar ideas y pensamientos, libros y películas: Alberto Elena, Chloé Heil, Ignacio Fernández Rocafort, Fernando Serra Guarch, Beatriz Carrocera, Jeanick Le Naour (Cinemathèque Afrique Paris), Françoise Pfaff (Howard University), Nwachukwu Frank Ukadike (Tulane University), Catherine Ruelle, Catherine Sournin y Eugénie Ducret (Radio France International), Alessandra Speciale (Festival de Cine Africano, de Asia y América Latina de Milano), Nèissa Coulibaly (Kora Films), Virginie Gatineau y Laurie Ades (Servicio Audiovisual de la Embajada de Francia en España), Lucía Casani (La Casa Encendida), Brigitte Stegrist (Trigon Films), Hanna Diethelm (Cinemafrika), Cécile Poutiers, Christine Gendre (Unifrance), Juan Arnau, Beatriz Fernández y Susana Castaño.

A France Philippart, Carlos Pérez (Subbabel), Iván Payá (Subtitularte), Teresa de la Vega y Alejandro Musa por las traducciones.

A Ana y Martín Rosenthal, mis hijos, por el maravillosos y continuo intercambio de enseñanzas.

A Ana María Caellas y Bernardo Arensburg, mis padres, por transmitirme valores fundamentales y alentarme a la lectura y escritura.

A mis hermanos Daniel, Muriel, Ilana e Irene Arensburg.



CASA ÁFRICA



África y España cada vez más cerca

C/ Alfonso XIII, 5. 35003 Las Palmas de Gran Canaria info@casafrika.es Tel.: 928 43 28 00 www.casafrika.es



Este libro se terminó de imprimir  
el día 25 de mayo de 2010,  
día de África.

**Editado**

**por**

**Casa África**