

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
EVOLUCIÓN DE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD EN EL CINE AFRICANO

Autor/es:
N. Frank Ukadike

Citar como:
N. Frank Ukadike (1999). EVOLUCIÓN DE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD EN EL CINE AFRICANO. Nosferatu. Revista de cine. (30).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41135>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



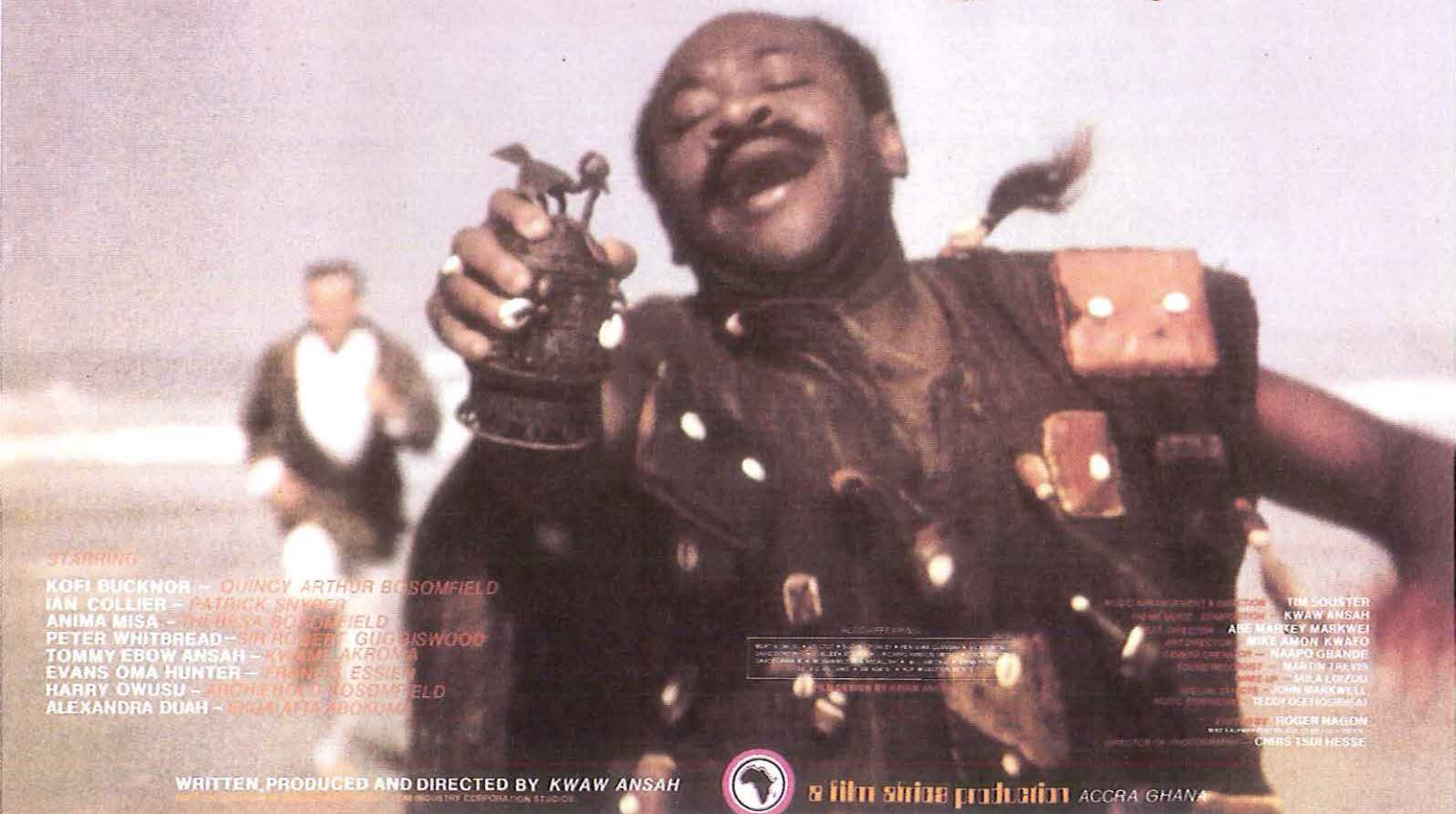
donostiakultura.com

A KWAW ANSAH FILM

HERITAGE



...Africa



STARRING

KOFI BUCKNOR - QUINCY ARTHUR BOSOMFIELD
IAN COLLIER - PATRICK SNYDER
ANIMA MISA - TANHISA BOSOMFIELD
PETER WHITBREAD - SIR ROBERT GUGGISWOOD
TOMMY EBOW ANSAH - KWAME AKROMA
EVANS OMA HUNTER - FRANKY ESSIEY
HARRY OWUSU - ARCHIEA D. BOSOMFIELD
ALEXANDRA DUAH - KUSA AITA ABOKUM

ACCREDITATIONS

HERITAGE IS A FILM PRODUCED BY KWAW ANSAH IN ASSOCIATION WITH THE GHANA FILM BOARD AND THE GHANA FILM DEVELOPMENT CORPORATION. IT IS A JOINT PRODUCTION OF THE GHANA FILM BOARD AND THE GHANA FILM DEVELOPMENT CORPORATION. THE FILM IS A PRODUCT OF THE GHANA FILM BOARD AND THE GHANA FILM DEVELOPMENT CORPORATION. THE FILM IS A PRODUCT OF THE GHANA FILM BOARD AND THE GHANA FILM DEVELOPMENT CORPORATION.

EXECUTIVE PRODUCERS: TIM SOUTER, KWAW ANSAH
PRODUCED BY: KWAW ANSAH
WRITTEN BY: KWAW ANSAH
DIRECTED BY: KWAW ANSAH
CASTING: ABE MARKEY MARKWEI
COSTUME DESIGNER: MIKE AMON KWAFI
PRODUCTION DESIGNER: NAAPU GBANDE
EDITING: MARION TAE VIS
COSTUME DESIGNER: ASALA EDZORU
MUSIC BY: JOHN MARKWELL
PRODUCTION OFFICER: TEDDY OSEI HOGBEAI
EXECUTIVE PRODUCERS: ROGER HADJIM
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: CHRIS TSUI HESSE

WRITTEN, PRODUCED AND DIRECTED BY KWAW ANSAH



a film since production ACCRA GHANA

Evolución de la tradición y la modernidad en el cine africano

N. Frank Ukadike

Afrikako zinemari dagokionez, tradizio eta modernotasunari buruzko eztabaidari ezin zaio mendebaldeko ikuspegitik ekin, ez eta filmeak ekoizten dituzten herrialdeetako arazo politikoak, sozialak eta ekonomikoan kontuan hartu gabe ere.

El cine africano es un fenómeno reciente que se ha desarrollado de manera diferente en las regiones anglófonas, francófonas y lusófonas. Las variables condiciones de la época colonial y de la post-independencia han influido en el nacimiento del cine africano en unas circunstancias que no tienen parangón con las de cualquier otro cine nacional. El carácter variado de la cinematografía africana actual es el reflejo de una historia enrevesada. La explicación de su evolución debe servir para identificar los problemas concretos de índole sociopolítica, cultural, económica y pedagógica que influyen en la producción, recepción y análisis de las películas. En términos de creatividad, de refinamiento narrativo y de cantidad de películas producidas en África, podemos ahora hablar de crecimiento, pero este éxito está amenazado por los factores políticos y económicos que están fuera del control de los realizadores o de los gobiernos africanos. Como asegura un crítico, *"resulta difícil imaginar cualquier otro aspecto de la cultura que esté tan controlado por los poderes neocolonialistas como una película africana"*.

Para entender los factores que limitan el crecimiento del cine africano, se deben tener en cuenta algunas influencias hegemónicas extranjeras en la situación actual de África: Hollywood, junto con los distribuidores y exhibidores extranjeros de Hong-Kong, el cine de kung-fú y los melodramas musicales de la India, monopolizan prácticamente las salas de cine de África con el resultado de que en África se ven muy pocas películas africanas. Este problema se ve agravado por la proliferación de los canales de televisión vía satélite en todo el continente, emitidos por MNET, el conglomerado de empresas de comunicación de África del Sur, que constituye según los críticos un obstáculo para

el desarrollo de la cinematografía africana. Así, en muchos países las salas de cine se van transformando poco a poco en almacenes, o quedan abandonadas, contribuyendo a agravar la eterna crisis de producción, exhibición y distribución de películas. Muchos temen que, al acercarnos al nuevo milenio, los efectos de esta crisis, junto con las continuas dificultades económicas, puedan enturbiar los logros y desarrollos obtenidos en estas últimas décadas.

Las respuestas de los realizadores africanos a estos problemas se caracterizan por una postura de lucha colectiva contra todos los factores que están retrasando el desarrollo. En las naciones anglófonas, donde el cine africano está menos desarrollado, la certidumbre de que la producción se vea obstaculizada ha favorecido la difusión del vídeo, especialmente en Ghana y en Nigeria. ¿Cuál es el impacto de este *boom* del vídeo en la industria cinematográfica de Ghana y Nigeria? ¿Estamos asistiendo a la desaparición de la producción del celuloide en África? ¿La historia del cine africano está siendo revisada por la revolución del vídeo? Antes de esta iniciativa, la mayor parte de los trabajadores de clase media de Nigeria y Ghana, por ejemplo, no había visto nunca una película africana pero había visto un gran número de películas americanas de "serie B", desconocidas incluso para la mayoría de los ciudadanos de EE.UU. Sin embargo, con la llegada del vídeo, Ghana ha podido cultivar una cultura indígena de cine y vídeo. En Ghana y Nigeria, la producción de vídeo ha conseguido florecer negociando las restricciones impuestas por la tradición y por la modernidad, con el fin de favorecer la viabilidad del cine africano.

Resulta interesante observar que África ya no está considerada en el ámbito del cine como un callejón sin salida. A lo largo de los

años, el cine africano ha conocido una transformación radical, hasta llegar a definirse como la expresión de la diversidad y de la pluralidad de las distintas culturas de las naciones productoras. Con el optimismo surgido a raíz de la independencia de los países africanos, se produjeron acalorados debates entre los productores culturales sobre la necesidad de utilizar los medios de comunicación disponibles para implicar al público en los problemas más importantes planteados por la situación actual y para formar la conciencia nacional. Obviamente, una independencia política plena exige organizar los recursos culturales para articular la identidad cultural, la nacionalidad y los objetivos. Para el cine, la pregunta era: ¿qué técnicas narrativas, temas y formas disponibles en el país servirían mejor para este propósito?

En la fase inicial, los realizadores consideraban al cine no sólo como un mero entretenimiento, sino, lo que es más importante, como un vehículo ideológico. Así, concebían una película como un terreno disputado, una herramienta crucial para descolonizar las mentes, para desarrollar una toma de conciencia radical y para resucitar las herencias y tradiciones culturales, con el fin de reconstruir las sociedades en beneficio de las masas. Por lo tanto la misión de los primeros realizadores cinematográficos africanos refleja los problemas planteados por el afianzamiento de las instituciones, realidades e identidades sociales y culturales africanas. Las películas más importantes de aquella época trataban de las contradicciones y de los retos sociales, políticos, culturales y económicos de la África post-colonial.

Hasta la fecha, los temas que predominan en las películas africanas han reflejado la problemática historia de África: los retos, las experiencias y las aspiraciones de los pueblos y de sus sociedades,

con una atención especial a los legados del colonialismo. Se examina con frecuencia la catalización acaecida por el encuentro de África con los pueblos cristianos de Europa y con los pueblos árabes e islámicos. Otros temas principales se centran en la negociación de los enfrentamientos post-coloniales entre lo viejo y lo nuevo. Así se abarca una amplia gama de temas referentes al incumplimiento de las promesas de independencia, al incremento de la pobreza y al descenso de la calidad de vida, al colapso de las infraestructuras y servicios, a la ineptitud de los burócratas, a la corrupción sin precedentes y a la inercia e inestabilidad política. Además, los realizadores han tratado continuamente otros temas cruciales sobre la emancipación africana, como son las objeciones a aquellos aspectos de la tradición considerados anticuados, opresivos, anacrónicos, explotadores e indefendibles en la era post-colonial. Así por ejemplo, se sigue tratando del sincretismo de los sistemas religiosos, de los papeles a desempeñar por los sexos, del tratamiento que se da a las mujeres, de los sistemas de castas y de la poligamia. La preocupación del cine africano por la historia implica pues la necesidad de volver a definir fielmente a África desde una perspectiva africana. Muchas películas africanas describen las dificultades de supervivencia con las que se enfrentan los africanos, así como los obstáculos internos y externos que ahogan el progreso. No es una exageración el hecho de clasificar todos estos temas como si derivaran del conflicto entre lo viejo y lo nuevo -cambios forzados impuestos por el progreso y por la dificultad de salvar las limitaciones impuestas por la cultura tradicional y por las perplejidades de la modernidad-. Y ésta es precisamente la manera en que los realizadores africanos han utilizado las experiencias africanas actuales para facilitar la comprensión de

los conceptos indígenas y de los valores y realidades modernos.

Mi estimación de la "tradición" y la "modernidad" en el cine africano está formada por este punto de vista, sintetizando la confluencia de las instituciones africanas y los encuentros con otras influencias, sin predicar la idea de la "tradición" de una África eterna e inmutable ni equiparar la "modernidad" a la civilización occidental. Como observaba un crítico, *"no se pueden separar con facilidad la modernidad y la tradición de algunas tradiciones concretas y de alguna modernidad concreta... Lo moderno llega a la sociedad tradicional como una cultura particular con sus propias tradiciones"*. Se nos recuerda no pasar por alto la mezcla de encuentros coloniales y neocoloniales que marca la experiencia africana; la demanda de una autonomía cultural nos recuerda que el plantear las tradiciones africanas como exóticas e impolutas no hace sino rebajar y negar los valores africanos con el propósito de legitimar una noción esencialista de la "euro-modernidad". Voy a proponer ahora algunos ejemplos del sincretismo sociocultural contenido en las películas que vamos a estudiar, con el fin de tratar la evolución de "tradición" y "modernidad" en las películas africanas.

Como la independencia abrió el camino para la adquisición de los conocimientos e infraestructura cinematográficos, se comprende que, en esa primera etapa de los años 60 y 70, los realizadores se preocuparan por vincular ese cine naciente a la política y a la educación, insistiendo en las historias y culturas africanas que el cine euro-americano había caricaturizado muchas veces. Podemos citar a notables realizadores africanos que hicieron su debut durante este periodo, como Mustapha Alassane -**Aouré** (1961) y **La Bague du roi Koda** (1964)- y Oumarou Ganda -**Cabascabo**

(1969)-, ambos de Níger; Ousmane Sembène -**Borom Sarret** (1963) y **La Noire de...** (1966)- y Mahama Johnson Traoré -**Diegue-Bi** (1969)-, ambos de Senegal; Timité Bassori -**Sur la dune de la solitude** (1966) y **La Femme au couteau** (1968)- y Désiré Écaré -**Concerto pour un exil** (1968)-, ambos de Costa de Marfil; y finalmente Urbain Diamo-kouri -**Point de vue I** (1965)-, de Camerún. Los cineastas africanos de aquella época daban más importancia a la didáctica que al entretenimiento; sus películas eran declaradamente políticas y de denuncia. El campeón de esta tradición es Ousmane Sembène, considerado como el padre del cine africano, quien proclamaba: *"el cine es la escuela nocturna de mi pueblo"*. Para él, el cine podía utilizarse como foro para la educación, que era inasequible durante el colonialismo. En su primera película, **Borom Sarret**, que dura únicamente diecinueve minutos, Sembène trata de forma embrionaria sobre los muchos problemas que iban a dominar más tarde el cine africano, diferenciando el pobre urbano y el rico urbano de Dakar, atacando conmovedoramente a la pérfida élite africana que sustituyó a la administración colonial y describiendo la alienación cultural y la explotación económica y social. Todo ello describe el choque entre "tradición" y "modernidad".

Si el universo de **Borom Sarret** refleja la historia concreta colonial y precolonial de Senegal y de África en general, otras películas precursoras examinan las aventuras individuales de los africanos en tierras extranjeras (sea de africanos formados en el extranjero, sea de veteranos africanos de las guerras mundiales). Conocemos la dificultad que tienen estas personas para asimilar las culturas dominantes africanas tras su regreso a casa, que ahonda aún más el entusiasmo de su marcha a Europa. En Camerún, la adaptación



era el tema de **Aventure en France** (1962), de N'Gassa, así como el punto central de **Point de vue I**, ya mencionado, y de **Et la neige n'était plus** (1965), del senegalés Ababacar Samb-Makharam. La película más importante de esta época es **La Noire de...**, de Ousmane Sembène, una historia narrada con lucidez y mordacidad política. La Medina de Dakar es explotada una vez más, al igual que en **Borom Sarret**, pero al caracterizar a un personaje femenino, Diouna, la película se convierte en un estudio clave sobre el conflicto entre negros y blancos, en la dicotomía entre las tradiciones africanas y los valores occidentales, o en la relación entre colonizador y colonizado. Diouna es contratada por una familia francesa para ir a servir a París y termina convertida en una esclava cautiva. Separada de toda posición social e incapaz de soportar el tratamiento inhumano al que le someten sus amos, el alejamiento y las privaciones le conducen al abatimiento y finalmente al suicidio.

La Noire de..., una crítica a la "modernidad", explica la erosión

del orden tradicional anterior a la invasión europea, la partición de África y la introducción de valores ajenos a su cultura, un tema que Sembène ha descrito, asimismo, con convicción en **Mandabi** (1968), donde el héroe, Ibrahim Dieng, un analfabeto, se enfrenta a la inaudita burocracia de la maquinaria colonial. Con el fin de poder cobrar un giro que le ha enviado su primo que vive en París, debe luchar para conseguir una tarjeta de identidad, un proceso que requiere facilitar su fecha de nacimiento y una fotografía; en los tiempos precoloniales, hubiera bastado con que un miembro reconocido de la sociedad hubiera facilitado dicha identificación. Ambas películas atacan el desgaste de la identidad y la abolición de los sistemas indígenas por el control colonial, situaciones que están en el meollo del discurso neocolonial africano. Las consecuencias del debilitamiento de la autoridad indígena así como la marginación y dependencia que se derivan de ello son presentadas como si fueran problemas planteados por la modernidad, haciéndose eco de la alienación, del te-

mor y de la presión urbana que Djibril Diop Mambéty consideraba como problemas de desarrollo en **Touki Bouki** (1973).

Touki Bouki es una atrevida película africana que ha marcado un hito importante. Sus temas centrales son la riqueza, la juventud y las falsas ilusiones. Mory y Anta son una joven y moderna pareja senegalesa en fuga -huidos de su familia, de su casa y de su futuro- que sueña con Europa. La película gira alrededor de los intentos ilegales de la pareja para conseguir dinero suficiente para embarcarse hacia París. Pero su significado reposa menos en la narración que en su manera de presentarla. Mambéty mezcla las diversas técnicas de narración para crear imágenes fantasmagóricas sobre la multitud de fallos de las sociedades post-coloniales africanas. Su presentación invita al espectador a comprender estas imágenes en términos dialécticos, yendo más allá de esa visión miope que impregna el discurso sobre África, reflejándose en el pasado y en el presente con el fin de identificar las causas de la desin-

tegración masiva acaecida en los sectores económico, social y político.

En ningún otro lugar de la historia del cine africano esta síntesis dialéctica de los asuntos del continente es tan convincente como en la última película de este director, **Hyènes** (1992). **Hyènes** fue ideada tras **Touki Bouki** como la segunda parte de una trilogía sobre el poder y la locura. Como el mismo Mambéty decía, la historia muestra de qué manera las relaciones neocoloniales en África están "traicionando las esperanzas de independencia por las falsas promesas del materialismo occidental". La película tiene como marco la desolada ciudad de Colobane; esta ciudad es retratada como un triste recuerdo de la desintegración económica, de la corrupción y del consumismo que envuelve a África desde la década de los 60 y que sigue hipotecando su economía ante el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional. Lo que queda de Colobane, lugar de nacimiento de Mambéty, no muestra la mágica transformación reclamada por la independencia, sino la decadencia y las privaciones inducidas por la modernidad. En el último fotograma de **Hyènes** una excavadora borra la aldea de la faz de la tierra. Al ver la película, un escritor senegalés exclamó: "deberían ver lo que ha surgido en su lugar: el Colobane de la vida real, un notoria cueva de ladrones en los suburbios de Dakar".

Tras dar a conocer su visión pesimista de la humanidad y de la sociedad, Mambéty siguió con su crítica de la modernidad con una trilogía de cortometrajes sobre "la gente corriente", a quienes llama "las únicas personas verdaderamente coherentes y sencillas, quienes cada mañana se plantean la misma pregunta: cómo preservar lo que es esencial para ellos". **Le Franc** (1994), una comedia que trata de un pobre músico que

gana la lotería, expone la gran confusión creada entre los senegaleses por la devaluación por parte de Francia del 50% del valor de la moneda francófona, el franco CFA. Estaba editando la segunda película de la trilogía, **La Petite vendeuse de Soleil** (1999), cuando le sorprendió la muerte.

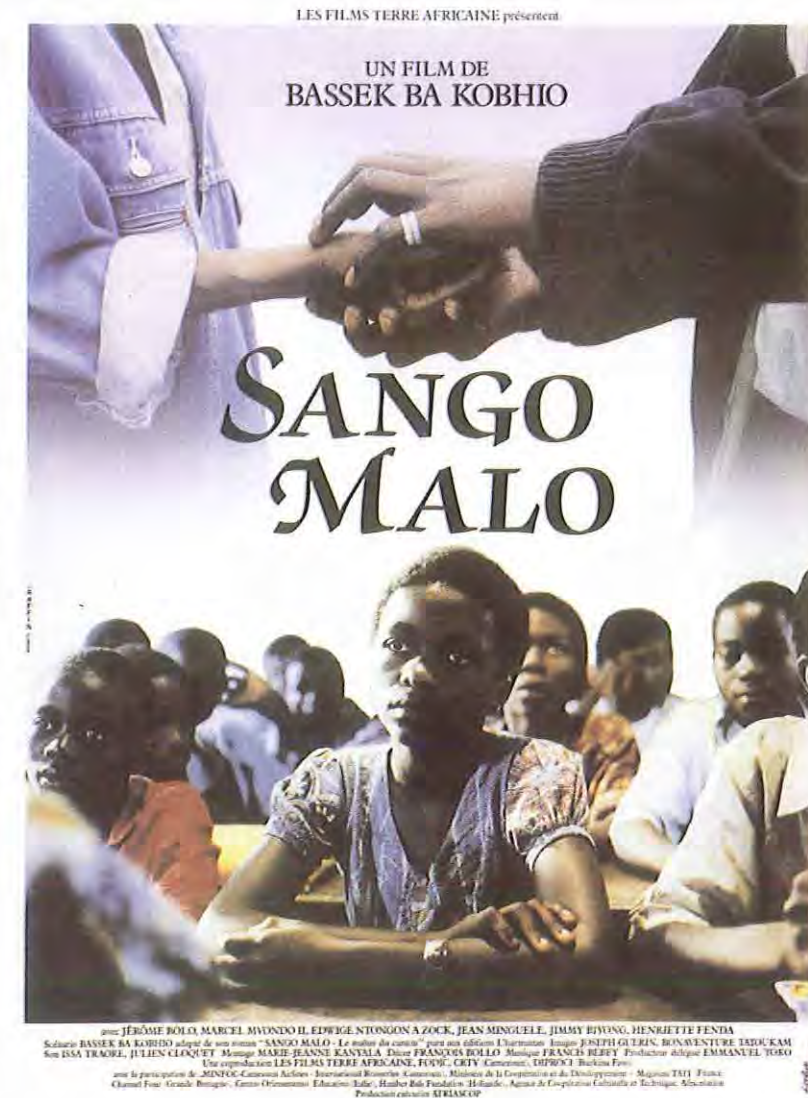
Otro aspecto de las películas africanas que se suele malinterpretar es la representación de la vida rural. La interpretación de la vida rural en las películas africanas es el aspecto peor entendido del concepto occidental del esquema "tradición" contra "modernidad". Es importante reconocer que algunos cineastas han elaborado películas ingeniosas con imágenes del estilo de vida rural. Es el caso de Gaston Kaboré. Su película **Zan Boko** (1988) ofrece una crítica única de la conciencia de clase, la "confrontación entre dos humanidades", como dice él, examinando de manera crítica las vidas trastocadas de las personas expulsadas de su aldea ancestral debido a la expansión urbana. La película se centra en la justicia social, la corrupción, el uso arbitrario del poder, la incultura y la libertad de los medios de comunicación para tratar los problemas de la modernización y de la urbanización. La disparidad entre la élite y las clases absorbidas se sitúa dentro de la modernidad postcolonial. La película muestra de qué manera la modernidad socava la tradición aplicando distintos raseros a unos y a otros. La relación especial de apego a la tierra de los antepasados queda trastocada, convirtiendo ese inexorable icono cultural del existencialismo en una figura de desplazamiento y de desilusión. La destrucción de la tradición comienza cuando los enviados por el gobierno modernizador llegan a la aldea y comienzan a marcar números en las casas que van a destruir. La cámara de Kaboré nos muestra el interés manifiesto en la vida comunitaria

y en la humanidad (tanto la buena como la mala), en la figura de un altivo niño de nueve años que aspira a reafirmar la dignidad de sus padres borrando los agobiantes números que han pintado en su casa. Del mismo modo, hay una escena en la que una pareja acomodada muestra su total falta de sensibilidad y su parcialidad al reaccionar contra el olor del *soumbala* de sus vecinos, un condimento que prepara y vende Napoko, esposa de Tinga, y que es una materia básica imprescindible tanto para ricos como para pobres, para la élite y para los analfabetos. Además, el defensor de la moral en la película, Yabre Tounsida, que saca a la luz la duplicidad del gobierno en este proceso de modernización, "no es un 'vocero', sino un periodista moderno". Trata los problemas de la sociedad de tal modo que pone en evidencia el papel desempeñado por los medios de comunicación y el conflicto entre los sistemas de comunicación tradicionales (la tradición oral) y la importada tecnología televisiva, la cual, en este caso, es utilizada por el periodista como un instrumento de formación y por las autoridades del gobierno como un instrumento de desinformación. Del mismo modo, en la película **Sango Malo** (1991), de Bassek Ba Kobhio, Malo, un profesor reformista educado en Occidente, vestido con tejanos y chaqueta de cuero, se muestra más innovador a la hora de impartir una educación progresiva que su homólogo, el director de la escuela, que sigue con su programa escolar servil y supeditado a Europa. En estas películas, hasta la misma aldea, que antes del colonialismo representaba un entorno tranquilo incontaminado por la modernidad, se convierte en la época post-colonial en un ámbito objeto de disputas para la propagación de los ideales modernos y tradicionales.

Desde esta perspectiva se puede comprender por qué en el discurs-

so cinematográfico sobre las identidades post-coloniales prevalece el estudio de las ramificaciones de las disposiciones post-coloniales actuales en lugar de la reconstrucción nostálgica de la historia. Puedo alegar que este discurso depende de la reorganización de los marcos de referencia que deben aplicarse a la hora de volver a posicionar el discurso dominante sobre la modernidad. El carácter progresivo de este marco de referencia pan-africanista está claro, ya que se plantea al considerar la modernidad no a través de principios dogmáticos o universalistas, sino dentro del contexto de afinidades y referencias globales. Como dijo un crítico, este cambio progresivo resulta necesario porque antes de él los temas de África han sido "interpretados para los africanos a través de la falsa lógica de la autoridad colonial, han sido confundidos y les han quitado todo su significado, salvo cuando favorecían los valores occidentales".

De este modo, la magia, la brujería y la adivinación, ridiculizadas en las películas coloniales, son abordadas como unos fenómenos que transmiten las órdenes sociales y diferencian las culturas. Las películas **Quartier Mozart** (1992), de Jean-Pierre Bekolo, **La Vie est belle** (1987), de Mweze N'Gangura, **Kasarmu Ce**, de Siddik Balewa, **Yaaba** (1989), de Idrissa Ouédraogo, y **Zan Boko** sitúan la idea de la brujería en la cultura contemporánea y en el discurso de la modernidad. En los discursos dominantes, este tema suele ser ridiculizado o rechazado como un asunto primitivo cuando pertenece a África, ya que presuntamente "niega la racionalidad y la lógica occidentales, así como los modos establecidos de investigación". Sin embargo, para el realizador africano se trata de insistir en la presencia de estos fenómenos como parte de la conciencia cotidiana africana; los cineastas africanos utilizan elemen-



tos de la cultura popular para forjar las nociones de personalidad, nacionalidad e identidad y sus inherentes contradicciones. Cuando estas cuestiones están claramente integradas en la estructura narrativa, como en la mayoría de las películas, las contradicciones expuestas llaman a la diversión, haciendo a los africanos reírse de sí mismos mientras se les informa sobre el impacto que dichas contradicciones causan en sus vidas. En **Quartier Mozart**, la inexplicable explosión de un vaso de vino durante una cena se atribuye a la brujería, lo que implica que el protagonista tiene poderes para neutralizar las maquinaciones malignas; deja bien claro que es indestructible. Posteriormente, por consejo de su nueva esposa llama a un sacerdote para exorcizar la casa, lo que sirve para informar al

espectador de la dualidad de las medidas protectoras con las que cuenta: por tradición, con la brujería, y por tradición externa, con el cristianismo, del que es un entusiasta adepto.

Se observará, asimismo, que después de que el sacerdote bendiga la casa, Mad Dog ofrece a éste una botella de whisky de importación y no vino de palma, la bebida local por excelencia. Esto coincide con una situación descrita en **Sango Malo**, en la que un grupo de aldeanos escucha atentamente la verborrea de un auxiliar de vuelo: "si os gustan el ruido, las hamburguesas y la música pop, id a Estados Unidos... Pero yo prefiero el vino y el queso de París"; cuando le preguntan si se refiere al vino de palma, contesta: "No, un buen vino de mesa". Se puede

comparar esta escena con la situación de **Zan Boko**, donde un manjar local es considerado anti-higiénico y su prohibición es gestionada por el rico vecino de Tinga; ambas escenas hablan de la glotonería de la élite y de su gusto insaciable por todo lo extranjero, y apuntan a una agresión de la identidad, a la eliminación cultural y a la alienación del ámbito post-colonial.

En **Quartier Mozart**, una bruja, Maman Thekla, suele entender la sexualidad como un asalto a la masculinidad, iniciando una exploración de la política sexual. **Quartier Mozart** narra la transformación de Thekla, una joven colegiala, y la de un hombre (Panka) que hace desaparecer los genitales masculinos. La película no aspira a ofrecer una explicación "universalista" de la brujería, pero la interpretación de la brujería en la película como ataque a la masculinidad refleja el folklore popular sobre las historias de des-

apariciones de penes que se cuentan en toda África. Estos cuentos tradicionales transmitidos por vía oral sirven también para recordar ciertas medidas extraordinarias con las cuales se pueden usar los vestigios de la cultura para resucitar un orden social debilitado o para mediar en él. Dos películas recientes constituyen un ejemplo de ello. **Tableau ferraille** (1997), de Moussa Sene Absa, examina el papel de la cultura, de la política y de los sexos dentro de la vida urbana de Senegal tras la devaluación, y la película **Taafe fanga** (1997), de Adama Drabo, invierte los papeles sexuales de manera inteligente y divertida para poder conocer el significado del sexo en el África actual. En este último caso, los convencionalismos contenidos en la película no imitan el discurso sexual occidental, sino que invocan un aspecto concreto de la conocida cultura dogón. Se observa que la intención de Drabo es la de presentar

los papeles sexuales como algo natural, pero también anima a los espectadores a considerarlos como fórmulas sociales.

La interpretación de la modernidad en las películas africanas se presenta como un análisis crítico no sólo de los ámbitos africanos, sino del mundo entero. Así, por ejemplo, en **Quartier Mozart** los adolescentes admiran a Lady Di como una persona que marca la moda, y a Denzel Washington como "un verdadero hombre, tan fino como el vino", pero no a Michael Jackson, que es considerado "demasiado afeminado". También expresan su opinión sobre los afro-americanos, que están librando un amargo combate contra el racismo pero que ostentan puntos de vista negativos sobre los africanos: "piensan que somos unos salvajes". Naturalmente, el salvajismo en este caso implica el falso concepto que tiene Hollywood sobre África, el cual, irónicamente, ha deshumanizado a los afro-americanos.



Taafe fanga

Muchos cineastas africanos tratan cada vez más asuntos que hasta ahora han estado relativamente poco desarrollados. Antes, una norma no escrita consistía en enseñar justo lo necesario, pero en las últimas películas las escenas de desnudos y de amor, como las que aparecen en **Mossane**, de Safi Faye (1996), representan un esquema alternativo, del mismo modo que la película **Dakan** (1997), de Camara Laye, que ha dado lugar a muchas protestas, será inevitablemente recordada como la primera película africana que habla de homosexualidad. Junto con la mágico-realista **Quand les étoiles rencontrent la mer** (1996), de Raymond Rajaonarivelo, estas películas plantean el significado de las relaciones interpersonales, de los idilios, de la identidad sexual, y someten a examen las trabas culturales pasadas. Sin embargo, al igual que las primeras películas africanas,

las de los años 80 y 90 son implacablemente cautivadoras. Al comentar los aspectos sociopolíticos, muestran las contradicciones de las prácticas culturales, especialmente en lo referente al modo en que ciertos convencionalismos son usurpados o mal utilizados. Se puede decir también que las películas sugieren distintas maneras de retornar a los ideales africanos de compromiso hacia la comunidad o bien, como ya se ha dicho en otra parte, que "dramatizan el dilema de la auto-representación". Una de las películas más interesantes, en la que se resume la experiencia de la Diáspora africana, es **Crossroads of a People, Crossroads of Trade** (1995), de Kwah Ansah, presentada en la inauguración del Festival Panafricano de Arte y Cultura (PANAFEST) de 1995. Esta película, que abarca cinco siglos de historia en cuarenta y cinco minutos de cinta, mezcla de manera creativa los fotogramas, la animación y la acción de manera única, capturando los acontecimientos fundamentales de la historia africana, incluido el desarrollo de los reinos e imperios, las principales actividades comerciales, el comercio transatlántico de esclavos y la supervivencia de la cultura Negra en la Diáspora.

Se sigue tratando la cuestión de la historia africana. En primer lugar se trata de explorar el pasado y en segundo lugar de proporcionar una manera de referirse al presente y de proyectar el futuro. **Camp de Thiaroye** (1987), **Sarrounia** (1987) y **Heritage... Africa** (1988) son fáciles de recordar a este respecto. Hay asimismo algunas nuevas películas africanas que resaltan significativamente la necesidad de explorar la historia para la posteridad. **Pièces d'identités** (1998), de Mweze N'Gangura, **Clando** (1995), de Jean-Marie Teno, **Deluge** (1995), de Salem Mekuria, **Tumult** (1996), de Yemane Demissie, **Le Damier** (1997), de Balufu Kan-



yinda, y naturalmente **Sankofa** (1994), de Hailè Gerima, son los ejemplos más típicos. Estas películas se centran en la historia, resaltando la represión colonial y neocolonial, la usurpación del poder por la oligarquía militar en cada país africano y las diversas maneras en las que los africanos luchan contra la tiranía. La película que explora esta lucha de manera más concreta es el provocativo y revolucionario docudrama **Afrique, je te plumerai** (1992), de Teno. Con una mordacidad extrema, la película examina la vida de Camerún bajo el poder colonial y muestra el derrumbe de las estructuras tradicionales durante los periodos colonial y neocolonial, que condujeron al régimen del presidente Paul Biya, durante el cual Camerún y otras naciones africanas retrocedieron, asimilando e involucrándose en la

parafernalia de la modernidad: deterioro urbano y moral, anarquía, corrupción, matanzas étnicas y sangrientas guerras de desgaste.

Estas películas captan distintos aspectos de la evolución (o de la devolución) desde la época precolonial hasta hoy. El realizador utiliza su arte para impartir el conocimiento a partir de los encuentros modernos y tradicionales, para clarificar y analizar la problemática emancipación de África. Lo que estas películas han hecho realmente, entre otras cosas, es plantear el problema de los temas africanos y abrir canales para el debate. Han redefinido también el concepto de África de manera plural, compleja e incisiva, para ayudarnos a negociar e interpretar la difícil situación en la que está sumido el continente.