

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Algunas reflexiones sobre el cine africano de los noventa

Autor/es:
Cham, Mbye

Citar como:
Cham, M. (1999). Algunas reflexiones sobre el cine africano de los noventa.
Nosferatu. Revista de cine. (30):34-39.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41136>

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



Algunas reflexiones sobre el cine africano de los noventa

Mbye Cham

Afrikako herrialdeek dituzten arazo ekonomikoek eragin negatiboa izan dute industria zinematografikoaren gaur egungo eta hasi berria den garapenean.

Para el cine africano, la última década de este siglo ha sido una mezcla de promesas, esperanzas, logros y una continua lucha y frustración por las mismas cuestiones y retos que siempre han enfrentado a los cineastas de todo el continente. Las esperanzas y proyectos de renovación económica y política y la transformación fomentada por los programas de reajuste del Banco Mundial y otras medidas de liberalización, así como las consecuencias positivas que se esperaba que tuvieran en varios sectores, sobre todo en el sector cultural, resultaron ser desastrosas. El sector del cine en muchos países africanos se vio seriamente afectado cuando los cineastas comenzaron a sufrir las duras repercusiones de los recortes en los presupuestos y la reducción paulatina de las fuentes de financiación externas e internas, así como la desaparición lenta pero sin pausa de los cines. La privatización hizo que éstos se pusieran a disposición de las empresas locales que quisieran comprarlos para convertirlos en almacenes de azúcar, arroz, cemento y otros productos. Uno de los tristes acontecimientos de los años noventa ha sido la lenta desaparición de los cines en muchas ciudades africanas. Estas condiciones han desempeñado un papel clave en la intensificación de la crisis de la producción, distribución y exhibición del cine africano. Cuando apenas faltan dos años para el final de siglo, la persistente sombra de la crisis sigue cerniéndose sobre los importantes logros, desarrollos, cambios y posibilidades de la última década.

Muchos cineastas africanos y otras personas han denunciado y protestado por el impacto negativo de la privatización y la desposesión impuesta a los gobiernos africanos con dificultades económicas que han sido conducidos a la deuda por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional

(FMI). Algunos se han movilizado con el fin de hacer algo para parar la decadencia. Las respuestas a esta crisis van desde las típicas acusaciones de ignorancia y negligencia de las industrias culturales por parte de los Estados y empresarios africanos, hasta la crítica de la marginación del cine africano por los países del Norte, pasando por el despliegue de diversos mecanismos, esfuerzos individuales y colectivos para contrarrestar esta crisis con una moda más duradera. Dentro de esta última categoría cabe destacar los esfuerzos por convertir la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI), liderada provisionalmente por Pierre Rouamba, de Burkina Faso, en un organismo más activo y eficaz y en una voz para el cine africano, y la creación de la Unión de Creadores y Empresarios del África Occidental (UCECAO), bajo la iniciativa del veterano cineasta de Malí Soulemayne Cissé, entre otros. Los avances en la región de África del sur, sobre todo el desmantelamiento del *apartheid* oficial en Sudáfrica y el final de la insurrección de RENAMO en Mozambique, han dado lugar a nuevas posibilidades y oportunidades para la producción, distribución, exhibición, asociaciones y otras formas de difusión y creación de aptitudes. En general, en los países del sur de África se está experimentando un resurgimiento de teatros para la proyección tanto de películas como de vídeos. Muchas casas productoras, así como otras empresas relacionadas con el cine, han proliferado en Zimbabwe -el Fondo de Desarrollo de Guiones Africanos, la escuela de formación de cine de Harare, dirigida por el cineasta y productor de Mozambique Pedro Pimenta, la Framework International, Media for Development Trust, Zimmedia, Africa Film & TV- y en Mozambique -Ebano Multi-Media-. Algunas de estas empresas han sido esenciales para la producción de obras de jóvenes cineastas de

África del sur, como la primera del escritor y cineasta Tsitsi Dangarembga, de Zimbabwe, titulada **Everyone's Child** (1997), **More Time** (1993), de Isaac Mabikwa, también de Zimbabwe, y muchas otras. Asimismo, han permitido que producciones de cineastas de otras partes de África se rueden en África del sur. El Festival de Cine de África del Sur (SAFF), dirigido por Isaac Mabikwa, también destaca como principal punto de reunión de las películas de cineastas de África del sur y cineastas negros de África y la Diáspora. El mercado de cine y televisión de África del sur (Ciudad del Cabo), SAFF, que ha programado su cuarta edición para octubre de 1998 en Harare, se une a Cartago y FESPACO como los mayores festivales del continente.

Sudáfrica representa una gran promesa para el cine africano. Los últimos tres años han visto algo que, quizás, sea una muestra de lo que va a ocurrir. El gobierno de Nelson Mandela ha ideado y está fundando la que podría ser una de las políticas culturales más completas, si no la más completa, de África. El cine obtiene un puesto importante en este anteproyecto del lugar que se reserva a la cultura de Sudáfrica tras el *apartheid*. El año 1997 vio el estreno del primer largometraje dirigido por un sudafricano negro, **Fools**, de Ramadan Suleman, producido por Natives at Large (Sudáfrica), Ebano Multi-Media (Mozambique) y otros socios europeos. La película es una adaptación de un relato corto del escritor Njabulo Ndebele. Además, la central eléctrica industrial Interleisure (recientemente adquirida por Primedia), propietaria de la cadena de teatros Ster-Kinekor de la subregión, se ha asociado recientemente con el grupo de inversión sudafricano negro Thebe Investment Trust con el fin de crear la cadena Ster-Moribo para operar principalmente en los municipios

negros y otros puntos urbanos frecuentados por negros. Cabe preguntarse si los largometrajes africanos se abrirán camino en este gigantesco imperio cuyo pilar, en este momento, está constituido por las películas de Hollywood, y si esto se traducirá en nuevas iniciativas de invertir en la producción del cine africano. Esto es parte del reto del cine africano en una "nueva" Sudáfrica.

Las coproducciones y otros tipos de asociaciones de producción entre los cineastas africanos y las compañías de cine de distintas partes del continente han registrado algunos avances alentadores en los años noventa. Se puede apreciar un viraje creciente hacia África del sur. Existe una tendencia paulatina de los cineastas a cruzar fronteras de todo tipo para filmar sus películas en emplazamientos e idiomas ajenos a sus países de origen y, al mismo tiempo, utilizando técnicos, actores, actrices y recursos disponibles en esos países. Tal ha sido el caso de Souleymane Cissé, de Malí (África oriental), que se aventuró en Zimbabwe para filmar su épica *Waati* (1995), una historia situada en África del sur y occidental con una gama de personajes pluriétnicos y plurilingües. *Aristoteles Plot* (1995), del camerunés Jean-Pierre Bekolo, disfrutó de acuerdos de producción con Framework International, con base en Zimbabwe. Esta película, rodada en inglés, también mostró a actores sudafricanos. Recientemente, Idrissa Ouédraogo, de Burkina Faso (África occidental), rodó su última película, *Kini & Adams* (1998) en Domboshawa (Zimbabwe), también en colaboración con Framework International y con un equipo y un reparto de Zimbabwe y Sudáfrica. La película se realizó íntegramente en inglés, lo cual muestra un cambio interesante en la práctica del cine africano; un giro más pronunciado hacia la práctica políglota en este cine; una prueba de

que los cineastas están preparados o dispuestos a utilizar todos los idiomas disponibles en el continente, independientemente de su nivel de competencia o de conocimientos.

Cabe preguntarse si al optar por una narrativa marcada por una indeterminación geocultural pronunciada, y al utilizar el inglés en lugar del moré o el francés, como hizo en sus anteriores películas, Ouédraogo está proponiendo nuevos y diferentes principios para que el cine africano salga de su actual crisis de continua lucha y marginación en la industria. ¿Acaso se trata de un cambio hacia o un deseo de una mayor "diversidad" (algunos dirían universalidad) que haga que las películas africanas sean más atractivas y fáciles de vender al público extranjero? ¿A qué precio y beneficio se estima la "diversidad"? Para el argelino Merzak Allouache, director de *Omar Gatlati* (1976), *Bab El-Oued City* (1994) y *Salut cousin* (1995), es una cuestión de integridad. Pregunta a sus colegas cineastas africanos: "*¿Acaso estamos perdiendo el sentido de nuestra propia realidad, estamos sacrificando el contenido cinematográfico a cambio de la financiación del norte?*". Este sentimiento también ha sido expresado por muchos otros cineastas, que muestran su preocupación por la tendencia, en opinión de algunos exagerada, de los financiadores de Europa a dictar el contenido y la forma del cine africano. Según Cheik Oumar Sissoko, el principal cineasta de Malí, cuyo largometraje *Guimba* (1995) ganó el gran premio FESPACO en 1995, y que acaba de terminar *La Génèse* (1999) (una versión del Génesis de la Biblia): "*Los temas universales constituyen el camino obligado que nuestro cine ha de seguir para hacerse un nombre*".

Estos temas y cuestiones y muchos otros relacionados con el

contenido narrativo, la forma, el estilo, la técnica y la ejecución seguirán siendo el centro del debate y de los comentarios sobre el futuro del cine africano y, sin lugar a dudas, en los próximos años surgirán análisis mejor fundados. Mientras tanto, una mirada rápida a algunas de las últimas producciones del cine africano bastará para constatar la tendencia hacia una mayor diversidad y pluralidad de historias, estilos, técnicas, temas e ideologías. Algunos se sienten atraídos o impulsados a contar historias que supuestamente tienen un contenido, referencia, conclusión o trascendencia universales; otros optan por lo local y lo particular. En cierto modo, estas dos tendencias no son incompatibles, puesto que hay pocas cosas universales que no estén ancladas en algo específico. Así, muchos de los que reivindican el aspecto universal han de apartarse de los contextos geoculturales, políticos e históricos definidos. *Guimba* trata sobre la tiranía y el abuso de poder, así como sobre la resistencia a los mismos, temas que caracterizan las experiencias de muchas sociedades del mundo. *Buud Yam* (1996), la película de Gaston Kaboré ganadora del Gran Premio FESPACO 1997, trata sobre temas universales como el amor, el deber, el compromiso, la lucha, el dolor y el apego a la familia y la comunidad. Sin embargo, estos temas universales son presentados mediante características específicas en sus estilos narrativos, alusiones a sus culturas, los gestos, los idiomas, las costumbres, la música, etc. Esto es tan obvio que la mayoría de las veces no tiene sentido hablar de aspectos universales.

Muchos cineastas muestran cada vez más interés por temas relativamente poco frecuentes hasta ahora. Las alusiones veladas a las relaciones sentimentales, la sexualidad y el deseo, características de una parte importante del cine africano de los comienzos, se han



vuelto más pronunciadas y explícitas en algunas de las últimas producciones, hasta el punto de constituir el instrumento narrativo de unas pocas. Las relaciones personales, los amoríos, las afirmaciones atrevidas sobre las identidades sexuales y otras, así como los deseos y los impedimentos culturales y religiosos a los mismos, las miríadas de exigencias de una modernidad problemática y los grandes desafíos de una población joven desasosegada que ha caído en las redes de la "devaluación", de la MTV y de una cultura de *hip hop* afroamericana mal digerida, constituyen el centro de películas como: **Dakan** (1997), de Mohamed Camara (Guinea); **Bent Familia** (1998), de Nouri Bouzid (Túnez); **Essaida** (1996), del también tunecino Mohamed Zran; la película elegante y algo trágica del argelino Belcachem Hadjaj **Machako** (1996); **Mossane** (1996), de la senegalesa Safi Faye; **Udju azul di Yonta** (1995), de Flora Gomes (Guinea Bissau); y **Bab El-Oued City** y **Salut cousin**, del argelino Merzak Allo-

uache, por nombrar algunos ejemplos. La última película es un logro admirable, una mezcla hábil de comedia, espectáculo y amor que constituye un reportaje conmovedor sobre la emigración africana a Francia al tiempo que ofrece una nueva visión de las relaciones sentimentales y la solidaridad afro-árabes a través del chico argelino y la mujer senegalesa. La nueva película del marroquí Jilali Ferhati, **Chevaux de fortune** (1996), es un logro igualmente convincente, una nueva toma refrescante del clásico tema de los pros y los contras de la emigración. La última y elegante película de Mweze N'Gangura, **Pièces d'identités** (1998), también trata el tema de la inmigración.

Algunas producciones recientes también siguen basándose, en cierto modo, en las tendencias y orientaciones que marcaron las producciones de los setenta y los ochenta. El reportaje socio-político, la puesta en tela de juicio de las prácticas culturales y las costumbres (particularmente su ex-

plotación y abuso en beneficio propio), la acusación de injusticia y la represión son temas que resurgen en algunas de las nuevas películas. **Tableau ferraille** (1996), del senegalés Moussa Sene Absa, trata el tema de la cultura, la política y el género en el actual Senegal urbano tras la devaluación. Sin embargo, el malinés Adama Drabo, en su última película, **Taafe fanga** (1997), utiliza la inversión como mecanismo narrativo y de estructuración para plantear el tema del género de forma muy divertida y llamativa. Esta película nos hace volver a plantearnos la naturalidad de los papeles de género, y nos incita a considerarlos como una imposición de la sociedad. Nos impregna de algunos aspectos de la cultura dogón de forma parecida a Gaston Kaboré en su último largometraje, que utiliza el tema de la búsqueda como mecanismo estructurador para describir la diversidad eco-cultural de Burkina Faso dentro de la historia de Wend Kuuni, que busca un médico para curar a su hermana adop-

tiva, Pognere. Esta "secuela" de la primera película de Kaboré, **Wend Kuuni** (1982), es una muestra de cierta continuidad en los temas y estilos del cine africano. De hecho, se pueden establecer paralelismos entre **Buud Yam**, **Mossane** y **Po di Sangui** (1996), de Flora Gomes, ya que las tres utilizan el repertorio de mitos y estilos narrativos de sus respectivas sociedades para documentar sus películas.

La historia africana sigue siendo el tema principal de los cineastas africanos, que continúan queriendo descifrar el pasado lejano y reciente de manera que este pasado hable al presente y al futuro de forma trascendente. Además de **Les Silences du palais** (1994), de la tunecina Moufida Tlatli, situada en la época de los últimos monarcas tunecinos, y **Sankofa** (1993), la película del etíope Hailè Gerima sobre la esclavitud que ha establecido un récord, dos jóvenes cineastas etíopes han aportado recientemente dos nuevas apreciaciones técnicamente refinadas y analíticamente sofisticadas de los últimos veinte años de Etiopía con una monarquía feudal decadente y una dictadura militar represiva. **Tumult** (1996), de Yemane Demissie, y **Deluge** (1995), de Salem Mekuria, muestran estos aspectos de Etiopía con un alto grado de invención, imaginación y matices. También hay que mencionar la reciente revisión feminista de la guerra de la independencia de Argelia de la mano de Rachida Krim en su película **Sous les pieds des femmes** (1997). Al igual que Demissie, Mekuria y Krim, Jean-Marie Teno, de Camerún, y Balufu Bakupa-Kanyinda, de la República Democrática del Congo (antiguo Zaire), también muestran detalladamente la dictadura, la violencia, la represión y la lucha en sus países tras la independencia. **Clando** (1995), el primer largometraje de Teno, está basado en

su impresionante obra documental sobre varios aspectos de la vida en Camerún bajo el mandato del antiguo presidente, Ahamdou Ahidjo, y el actual, Paul Biya. En **Clando**, Teno ahonda más en la geografía y las operaciones de represión, así como en las estrategias desarrolladas por la gente para resistir y negociar tales fuerzas, tanto dentro de Camerún como fuera, entre los inmigrantes cameruneses en Alemania. **Le Damier** (1996), de Balufu, es sin duda una de las películas más inventivas del cine africano de los últimos años. La obra es una fina mezcla de juego, poder y política que explica ingeniosamente el popular juego de las damas, un mecanismo de nivelación, un espacio donde las fronteras se desmoronan, como un medio por el cual el oprimido replica al opresor, le insulta y le humilla. La derrota del cabeza de estado (Mobutu Sese Seko) en manos del humilde campeón del gueto es, en cierto modo, un anuncio de lo que le esperaba a Mobutu.

Aristoteles Plot, del cineasta camerunés Jean-Pierre Bekolo, trata el tema del cine en sí, concretamente el cine en África y el cine de africanos. Esta película es un meta-discurso sobre el cine que también utiliza la comedia para desplegar un reparto de personajes con nombres como Van Damme, Schwarzenegger, Bruce Lee, Cine, Cincaste, y referencias a cineastas típicos africanos como Safi Faye, Ousmane Sembène, Cissé, etc., con el fin de cuestionar el estado y la situación del cine en África, el predominio de las películas de otros continentes en las pantallas africanas así como la ausencia y supuesta impopularidad de las películas de creación propia entre la audiencia africana. Bajo la fachada cómica de esta película, con reparto inglés y sudafricano, subyacen una serie de retos y provocaciones que el joven cineasta lanza a sus colegas africa-

nos y al público, utilizando un enfoque y un estilo que generalmente se asocia con las tendencias vanguardistas y postmodernistas.

La abolición del *apartheid* oficial en Sudáfrica y el proyecto de "Reconciliación, Reconstrucción y Desarrollo" para crear una sociedad y un individuo diferentes (ideado también para inspirar cambios en otras partes del continente) ha generado nuevas esperanzas sobre lo que el Vicepresidente sudafricano, Thabo Mbeki, llama un Renacimiento Africano. Como respuesta al pesimismo africano de los ochenta (se ha calificado a los ochenta de década perdida para África), esta idea de renovación (reconocida como un asunto principal de fin de siglo) puede resultar ser una nueva fuente de inspiración y convalidación para una generación nueva de sudafricanos y para otros cineastas de África. Mientras tanto, las bases de esta renovación en Sudáfrica, en concreto, están impregnadas de los escombros del *apartheid* y los formidables desafíos de los inevitables grandes cambios que flotan en el horizonte. Sin lugar a dudas, la reciente actividad en la "nueva" Sudáfrica dará nuevas dimensiones a una situación ya complicada y en particular a cuestiones de raza e identidad. **Wheels and Deal** (1991), de Michael Harmond; la última comedia de Manie van Rensburg **Taxi to Soweto** (1995); **Nice to Meet You, Please Don't Rape Me** (1995), de Ian Kerkoff, película audaz de temática homosexual; la comedia de David Lister **Soweto Green** (1996); **Jump the Gun** (1997), de Les Blair, de Gran Bretaña. Las nuevas producciones respaldadas por M-Net como **Letting Go** (1997) y **The Sexy Girls** (1997), de Bernard Joffa, y **Paljas** (1997), de Katinka Heyns, son obras de cineastas sudafricanos blancos y afrikaners que seguramente rea-

vivarán debates sobre el lugar de los cineastas blancos dentro del cine africano.

Sin duda, a medida que nos acercamos al fin de siglo, muchas de las cuestiones y puntos fundamentales de la película de Bekolo y otras parecidas serán debatidas y discutidas en numerosos foros y mercados dedicados al cine africano con mayor perentoriedad y firmeza. Muchas son las voces que de forma sincera y persistente piden respuestas originales, sostenibles y durables, tanto públicas como privadas, a los retos multifacéticos del cine africano en el próximo milenio de hegemonía tecnológica, globalización y competitividad mundial cada vez más salvaje. La mezcla que ha sido el cine africano de los noventa podría convertirse en un catalizador de caminos diferentes y más productivos.

NOTA

Me gustaría agradecer el apoyo del Programa de Investigación en Ciencias Sociales, Humanidades y Educación patrocinado por la Howard University, que me concedió una generosa beca para viajar a Zimbabwe y Sudáfrica en julio y agosto de 1997. Otra beca anterior concedida por la Fundación Nacional para Humanidades (1994-1995) también me ayudó a reunir el material y las entrevistas que documentan este artículo.

