

## **EL FIN Y LOS MEDIOS**



## Mil imágenes

Permita el amable lector al inicio de este trabajo que le desvele que no se pretende descubrir la realidad social de África, en general, ni la problemática de la mujer dentro de ese contexto, en particular. Este trabajo es, o aspira a ser, un ensayo de naturaleza fílmica, que toma, eso sí, la circunstancia africana como referencia. De hecho, tal y como señala el estudio «Medio siglo de cine africano»<sup>1</sup>, publicado por la UNESCO, lo social ha impregnado con regularidad abrumadora la filmografía de este continente. Sin duda, la realidad colonial y poscolonial ha requerido y requiere la mirada de los cineastas africanos.

Así las cosas, este trabajo busca el reflejo en la pantalla de determinadas cuestiones que afectan a ese continente situado al sur de Europa, en películas donde la mujer es el soporte principal de la trama. Es frecuente que las cintas se articulen bajo el protagonismo de un personaje masculino y otro femenino, pero no son estos los largometrajes que se han escogido para el ensayo que nos ocupa, sino aquellos en los que la mujer es el eje esencial y el hombre queda reducido a una especie de telón de fondo, acotada su presencia a meros engranajes para conectar los diferentes episodios de la trama, reducidos unas veces a papeles secundarios u otras a gérmenes de intransigencia, pero nunca en una posición protagónica, porque, insisto, mujer, cine y África son las tres coordenadas que definen el espacio donde nuestro estudio se inscribe.

Podemos aclarar esa orientación si tenemos en cuenta que durante este libro nos referiremos en varias ocasiones al neorrealismo italiano. Sin embargo, no profundizaremos en el análisis de la película

---

<sup>1</sup> Tomado de la *Historia General de África* publicada por la UNESCO. Se trata de un proyecto iniciado en 1964, concluido tras 35 años en nueve tomos. Véase la parte de cine en: [http://www.ikuska.com/Africa/artes\\_cine.htm](http://www.ikuska.com/Africa/artes_cine.htm). Consultado el 15 de marzo de 2018.

ugandesa *Abbabi ba boda boda* (2015), 'Los ladrones de Boda Boda', de Donald Mugisha y James Tayler, que entronca directamente con *Ladri di biciclette* (1948), 'Ladrones de biciletas', de Vittorio De Sica, porque sus protagonistas son masculinos.

Sin embargo, en la multipremiada *Félicité* (2017), de Alain Gomis, todo gira alrededor del personaje femenino, que también da nombre al largometraje, y por eso sí se ha incluido con toda justicia en este libro.

Películas únicas que trazan una visión sin fisuras de la mujer africana, aunque para la selección había, como es lógico, una condición *sine qua non* de calidad de las cintas elegidas.

Y así, una vez declaradas nuestras intenciones, cabe señalar que cada película viene precedida por uno o varios artículos que nos ponen en contexto sobre las cuestiones en que se inscriben los diferentes filmes, para finalizar con una reflexión acerca de la imagen femenina que se transmite en los diferentes largometrajes. Esos temas sociales son, por ejemplo, la inmigración, la desigualdad de género, las guerras, los abusos sexuales en las guerras, los matrimonios impuestos o las supersticiones, entre otros. El último capítulo, en cambio, se dedica a cuestiones más psicológicas que sociológicas y por eso no viene introducido por ninguna información de naturaleza social.

Creo, o me gustaría creer, que desde el punto de vista fílmico este libro sí aporta algo. En el peor de los casos sería una continuación de algunos estudios previos. Sin embargo, soy plenamente consciente de que mi contribución sociológica es nula: simplemente he procurado documentarme en fuentes fiables sobre determinados problemas aún vigentes. Así, dentro del que podemos considerar como bloque social, todo lo que yo digo ya ha sido dicho por otros o publicado por algún organismo. Al fin y al cabo, el investigador, a diferencia del inventor, siempre trabaja sobre material preexistente.

Mi labor ha consistido en proyectar esos ensayos anteriores sobre determinadas producciones cinematográficas y es ahí donde sí me parece encontrar cierta originalidad, pues no es habitual una fusión de sociedad y cine en los estudios acerca de la filmografía africana, lo que considero una carencia penosa, dado que es muy difícil imaginar las películas de ese continente desgajadas del contexto social en el que nacen. Examinar, gracias a una selección de películas de nuestros días, la encrucijada femenina en un mapa que muchas veces se dibuja como una cabeza de mujer.

Quizá, y así lo deseo, con ello se logre una mejor divulgación de cuestiones cruciales que normalmente se quedan en la mesa de análisis de los expertos.

Hemos dado cabida a todos los géneros (documental, comedia, drama, tragedia y tragicomedia) y hemos evitado el determinismo geográfico, pues, según podrá comprobarse, hemos incluido películas europeas o rodadas en Europa, pero de tema africano.

¿Que a mi estudio le faltan cosas? Sin duda. Lo milagroso sería que uno lo hubiera visto todo, con lo difícil que es acceder en España a la filmografía de origen africano, o aunque nada más fueran aquellas que merece la pena ser vistas.

Así, cualquier lector perspicaz no tardará en comprobar que, si bien mi libro es bastante completito, no es exhaustivo, ni en cuanto a temas, ni en cuanto a títulos, excavados de manera muy especial entre los largometrajes estrenados en la década que va de 2011 a 2020. Pero esa carencia, lejos de desanimarme, me hace muy feliz, porque demuestra el enorme vigor de las coordenadas establecidas: cine, mujer y sociedad.

De manera que este libro es algo más que una mera relación de películas con sus directoras(es) *ad hoc*, pero tampoco es un tratado de Sociología. Esta obra es, o aspira a ser, un recorrido por las opiniones de una persona a quien las circunstancias de la vida han permitido asistir a varios festivales y que ha pasado muchas horas sentado en las salas de cine. Opiniones convenientemente documentadas cuando ha sido menester, si se me permite la inmodestia.

Una vez establecido lo cual, los siguientes epígrafes de este capítulo introductorio sirven para repasar los estudios previos e intentan luego responder a las preguntas: ¿dónde ver cine africano? y ¿africano, qué africano?

### **Solo sé que no sé nada**

En cuanto a la bibliografía previa, por orden cronológico, lo primero sería mencionar el ya referenciado artículo de la UNESCO «Medio siglo de cine africano», del que cito el siguiente pasaje, en alusión a Senegal, pero que podemos extender al resto del continente:

En el cine más actual, autores como Souleymane Cissé o Cheick Oumar Sissoko han roto con la herencia de Sembène. Su cine, mitad documental, mitad ficción, no propone soluciones y pone el acento

en la acción y la imagen más que en el debate intelectual. Sissoko ha seguido una tendencia aparecida hace pocos años, abandonando el francés en beneficio de las lenguas africanas.

Dos ideas son particularmente interesantes: el gran valor documental de las ficciones y el uso de lenguas pre-europeas, es decir, propias.

No es difícil observar, pues, un estrecho vínculo entre cine africano e historia del continente, que ha sido destacado por los estudiosos del tema, como, por citar un solo ejemplo, M.<sup>a</sup> Victoria Ordóñez, quien afirma:

Desde su nacimiento el cine subsahariano mostró un especial interés por la Historia que ha ido manifestándose de formas diversas en estos cincuenta años. Casi todas las películas presentan un rasgo común: el papel responsable y activo de los africanos y africanas en su realidad histórica, que entronca con la responsabilidad asumida por los propios directores, consciente o inconscientemente, como griots.<sup>2</sup>

Recordemos que *griot* es el narrador de historias, según la tradición de África occidental. En tal sentido, Ordóñez remite a dos ensayos en nota a pie de página: el artículo «Popular culture and oral traditions in African film», de Manthia Diawara, y la obra *Postcolonial African Cinema: Ten Directors*, de David Murphy y Patrick Williams.

En cuanto al primero, debemos destacar el vínculo que se establece entre el cine africano y la tradición oral:

*The figure of the griot, symbol of the oral tradition, has also been often represented in African films. Historians of African cinema have already studied the griot's presence in Sembene's films. In a pioneering article on the subject, Mbye Cham argues that Sembene sees himself as «the mouth and ears of his people», and in his role as a film-maker, he «prefers to amalgamate, adapt, develop, and enhance certain features of the gewel [griot]».<sup>3</sup>*

---

<sup>2</sup> M.<sup>a</sup> Victoria Ordóñez del Pino, «La docencia de la historia de África subsahariana a través del cine africano», en *Quaderns de cine*, número 7, 2011: Cine y África, Vicerektorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, p. 20. Hemos respetado la literalidad en letra no cursiva aunque no se documenta en el DRAE el último vocablo de esta cita.

<sup>3</sup> 'La figura del *griot*, símbolo de la tradición oral, también se ha representado a menudo en películas africanas. Los historiadores del cine africano ya han estudiado la presencia del *griot*

Por lo que a Murphy y Williams se refiere, insiste Ordóñez en la similitud en las formas de narración entre el *griot* y el director, respectivamente. Un afán de apertura a otras opciones de análisis del cine africano que se declara explícitamente en la sinopsis:

*This is the first introduction of its kind to an important cross-section of postcolonial African filmmakers from the 1950s to the present. Building on previous critical work in the field, this volume will bring together ideas from a range of disciplines - film studies, African cultural studies, and, in particular, postcolonial studies - in order to combine the in-depth analysis of individual films and bodies of work by individual directors with a sustained interrogation of these films in relation to important theoretical concepts.*<sup>4</sup>

Si tenemos en cuenta que este libro es de 2007, parece mentira que no se hubiera abordado antes un estudio de esta naturaleza.

Continuamos nuestro recorrido con «An essay about African Cinema», publicado el 3 de septiembre de 2007 por el Festival de Cine

---

en las películas de Sembène. En un artículo pionero sobre el tema, Mbye Cham sostiene que Sembène se ve a sí mismo como «la boca y los oídos de su gente» y, en su papel de cineasta, «prefiere amalgamar, adaptar, desarrollar y mejorar ciertas características del *griot*». Manthia Diawara, «Popular culture and oral traditions in African film» en *African Experiences of Cinema*, British Film Institute, London Imruh Bakari and Mbye B.Cham (eds.), 1996. No me resisto a traer otra cita de este artículo, que pone el dedo en la llaga en lo que se refiere a la general desatención de nuestras sociedades acomodadas hacia la cultura africana: «*Europeans close their eyes in order not to see the questioning of Western values, the reaffirmation of cultures repressed by the West, and anti-neocolonialist discourses*», es decir, 'Los europeos cierran los ojos para no ver cómo se cuestionan los valores occidentales, y se reafirman las culturas reprimidas por Occidente y los discursos antineocolonialistas', dicho sea con todo el cuidado que debemos observar al hablar de Occidente o de la cultura occidental, algo sobre lo que no tardaremos en ocuparnos con un poco más de amplitud. Accesible en [https://archive.org/stream/Popular\\_Culture\\_and\\_Oral\\_Traditions\\_in\\_African\\_Film/Popular\\_Culture\\_and\\_Oral\\_Traditions\\_in\\_African\\_Film\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Popular_Culture_and_Oral_Traditions_in_African_Film/Popular_Culture_and_Oral_Traditions_in_African_Film_djvu.txt). Consultado el 14 de febrero de 2021.

<sup>4</sup> 'Esta es la primera aproximación de este tipo a una muestra representativa de cineastas africanos poscoloniales desde la década de 1950 hasta el presente. Basándose en trabajos críticos previos, este volumen reunirá ideas de una variedad de disciplinas (estudios cinematográficos, estudios culturales africanos y, en particular, estudios poscoloniales) para combinar el análisis en profundidad de películas y el trabajo de directores individuales con un interrogatorio sostenido de estas películas en relación con conceptos teóricos importantes'. Cada uno de los diez capítulos está dedicado a un realizador y son estos, por orden de aparición: Youssef Chahine, Ousmane Sembène, Med Hondo, Djibril Diop Mambéty, Souleymane Cissé, Flora Gomes, Idrissa Ouédraogo, Moufida Tlati, Jean-Pierre Bekolo y Darrell James Roodt. David Murphy & Patrick Williams, *Postcolonial African Cinema: Ten Directors*, Manchester, Manchester UP, 2007.

Africano de Nueva York<sup>5</sup>, y cuya autora, Emilie de Brigard, va un paso más allá en lo que a las producciones documentales se refiere y nos habla de la paleontología visual:

*In 1946, an unemployed French civil engineer, Jean Rouch, floated down the Niger River in a canoe with two friends and a Bell and Howell 16-millimeter camera, stopping occasionally to send dispatches to Agence France-Presse. This was the beginning of a career that catalyzed the film genre of cinéma-vérité with Chronique d'un été (1960) and came to define the field of visual anthropology.*

*Rouch wrote and filmed prolifically on Songhay religion. His wartime experience, during which he built roads across the interior, impelled Rouch to study the new African religions that were appearing in the cities of the west coast. The most famous, or infamous, of the resulting films was Les Maîtres fous (1953), about the Hauka cult in Ghana. The intensity of Hauka ritual, and its cruelty in the way it depicted both African and European culture, deeply shocked most viewers. Rouch drew encouragement from the fact that offense was shared equally by Africans and Europeans.<sup>6</sup>*

Figura polémica, sin duda, Rouch, venerado en círculos vanguardistas, despreciado por todos los demás, africanos o no africanos, podemos afirmar, sin embargo, que posteriormente dio el salto a la ficción y en su película *Petit a petit* (1971) actuó Safi Faye, quien por entonces era una antropóloga y se convertiría luego en la primera mujer cineasta de Senegal y la única mujer directora en la primera generación de realizadores senegaleses, con Ousmane Sembène a la cabeza, como es bien sabido, que, por cierto, desdeñaba a Rouch.

<sup>5</sup> Emilie de Brigard, «An essay about African Cinema», Festival de Cine Africano de Nueva York. Véase en <https://africanfilmny.org/articles/cinema/>. Consultado el 21 de diciembre de 2021.

<sup>6</sup> En 1946, un ingeniero civil francés desempleado, Jean Rouch, recorrió el río Níger en una canoa con dos amigos y una cámara de 16 milímetros de Bell y Howell, deteniéndose ocasionalmente para enviar despachos a Agence France-Presse. Este fue el comienzo de una carrera que catalizó el género cinematográfico de la *cinéma-vérité* con *Chronique d'un été* (1960) y llegó a definir el campo de la antropología visual.

Rouch escribió y filmó prolíficamente sobre la religión Songhay. Su experiencia en tiempos de guerra, durante la cual construyó carreteras a través del interior, impulsó a Rouch a estudiar las nuevas religiones africanas que estaban apareciendo en las ciudades de la costa oeste. La más famosa, o infame, de las películas resultantes fue *Les Maîtres fous* (1953), sobre el culto *hauka* en Ghana. La intensidad del ritual *hauka*, y su crueldad en la forma en que representaba la cultura africana y europea, conmocionó profundamente a la mayoría de los espectadores. Rouch se sintió alentado por el hecho de que la ofensa fue compartida de igual manera por africanos y europeos.



Esa primera incursión femenina en la filmografía de nuestro continente vecino se ha extendido después prodigiosamente y puede recorrerse, al menos hasta 2010, en «La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación», de Beatriz Leal Riesco<sup>7</sup>. Y si empezamos por la bibliografía final de este ensayo, solo hallamos una entrada en español: concretamente, *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*, de Guadalupe Arensburg<sup>8</sup>, un libro, tal como indica la sinopsis, «de referencia para el estudio y conocimiento del cine africano, ofreciendo una visión sobre sus protagonistas, analizando sus filmografías y el momento histórico en que fueron concebidas con el fin de proporcionar al lector un panorama de este cine desde el comienzo de las independencias hasta la actualidad».

Volveremos a la obra de Arensburg, mas hemos de agradecer una iniciativa como *Quaderns de cine*, de la Universidad de Alicante, que dedicó su número 7 a diferentes aspectos de la filmografía africana, de donde ya he citado a M.<sup>ª</sup> Victoria Ordóñez; y continúo con el artículo de Leal Riesco<sup>9</sup>, que se dirige a la mujer creadora y a los personajes femeninos. En cuanto a la primera de esas opciones, nos gustaría mencionar, aunque solo sea someramente, que para esta cinéfila la «revalorización de la mujer cineasta no se ha de producir en base a una supuesta cualidad “femenina” de su escritura, reconocible y opuesta a la masculina, sino a la evaluación de su obra como tal en igualdad de condiciones con el resto de producciones»<sup>10</sup>. Es, sin embargo, la representación de la mujer africana lo que más interesa a nuestro análisis.

En tal sentido, Leal Riesco estructura su exposición en los papeles femeninos en largometrajes dirigidos por hombres, desde los orígenes del cine en África, y los dirigidos por mujeres desde fechas mucho más recientes.

En cuanto a las películas realizadas por varones, considera que en un primer momento «la mujer aparece tipificada, cargada de simbolismo como heroína o víctima y sin una voz real, ocupando espacios propios

---

<sup>7</sup> Beatriz Leal Riesco, «La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación», en *Quaderns de Cine*, número 7, 2011: Cine y África, Vicerectorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, pp. 29-40.

<sup>8</sup> Guadalupe Arensburg, *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*, Casa África, Las Palmas de Gran Canaria, 2010.

<sup>9</sup> Véase el índice completo en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/quaderns-de-cine-num-7-2011-cine-i-africa-los-autores/>. Consultado el 7 de febrero de 2021.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 29.

de reclusión social (el patio, el círculo de celebraciones tradicionales)». Y enumera directores como Ousmane Sembène, Cheick Oumar Sissoko, Med Hondo y Adama Drabo, que han trazado perfiles de mujeres fuertes, luchadoras y más o menos complejas, pero todavía alejadas de la mujer real. No será hasta mucho más adelante cuando Abderrahmane Sissako, Moussa Sené Absa, Jean-Marie Teno, Joseph Gai Ramaka y Jean-Pierre Bekolo, entre otros, «se enfrenten a la complicada tarea de construir personajes de carne y hueso, siendo o no protagonistas de sus filmes, y mucho más complejos en su existencia personal»<sup>11</sup>. Aunque admite Leal lo laberíntico de la situación, pues a principios de nuestro siglo el personaje femenino vuelve a separarse de la mujer africana real debido a la forma predominantemente musical de algunas obras, dentro de géneros como el melodrama, la comedia o ambos, algo que ejemplifica con producciones como *Madame Brouette* (2003), de Moussa Sené Absa, *Nha Fala* (2002), de Flora Gomes, y las adaptaciones de la ópera de Bizet *Karmen Gei*<sup>12</sup> (2001), de Joseph Gai Ramaka, y *U-Carmen e-Khayelitsha*<sup>13</sup> (2005), de Mark Dornford-May. Y finaliza Leal estas consideraciones de los personajes femeninos en cintas dirigidas por hombres con una mención especial al director senegalés Djibril Diop Mambety por sus «personajes femeninos de heterogéneas y contrapuntísticas capas que, de manera simétrica a los masculinos, componen una historia a múltiples voces»<sup>14</sup>.

Echamos de menos una alusión, aunque fuera breve, a *Moolaadé* (2004), de Ousmane Sembène, película ganadora del Premio Un certain regard en el Festival de Cannes, incluida por la BBC en 2016 dentro de la lista de las cien mejores películas del siglo XXI y que aborda directamente un problema tan femenino y tan africano como la ablación.

Por su indudable originalidad, así como por la distancia que establece con la imagen sandunguera de la mujer africana, merece mención aparte la figura del camerunés Jean-Pierre Bekolo, nacido ya en la era poscolonial, concretamente en 1966, y que ha mantenido desde su primer filme, *Quartier Mozart* (1992), un tono de humor inteligente hasta *Les Saignantes* (2005), que consiste en un híbrido brillante de acción, terror, comedia, porno y ciencia ficción, donde dos deliciosas *femmes fatales*, Majolie y Chouchou, utilizan medios ingeniosos para librar a

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 34. Las dos últimas citas en la misma página.

<sup>12</sup> Esta película recorrió, entre otros, los festivales de Cannes, Toronto, Sundance o Nueva York.

<sup>13</sup> Esta película obtuvo el Oso de Oro en la Berlinale.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 35.

un futurista país africano de sus hombres corruptos. «*The reactions of viewers to this film, while both strong and polarized, had nothing to do with it being African*», asegura Brigard<sup>15</sup>. Y por ello, en opinión de esta crítica, «*one can fairly say that by 2005, “African Cinema” had arrived, and that it is now Cinema*»<sup>16</sup>. Y en lo que a nuestros objetivos se refiere, podemos añadir a las posibilidades de los personajes femeninos en el cine africano el de la mujer fatal, pues, en efecto, este largometraje ofrece una magnífica muestra fílmica que huye de localismos exóticos y se incorpora a una corriente cinematográfica universal: sexo, muerte y corrupción en *Les Saignantes*, como sexo, muerte y corrupción hay en otras muchas películas de Europa, América, Asia u Oceanía. El filme de Bekolo, además, se mueve en un ambiente de ciencia ficción, lo que le permite distanciarse de la circunstancia cotidiana. Cabe señalar, por último, que Adèle Ado y Dorylia Calmel, en sus papeles de Majolie y Chouchou, respectivamente, fueron galardonadas *ex aequo* con el Premio a la mejor actriz en el Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Uagadugú, Burkina Faso (FESPACO<sup>17</sup>) de 2007, al que volveremos en el epígrafe dedicado a los festivales.

Tras Djibril Diop Mambety, analiza Leal Riesco los papeles de mujer en filmes dirigidos por féminas y destaca que «la lucha por trascender el símbolo para mostrar a la mujer de carne y hueso ha sido una prioridad para las directoras»<sup>18</sup>. Comienza su estudio con la senegalesa Safi Faye, considerada «madre» del cine africano y cita Leal a Thackway: «Con un estilo firmemente enraizado en las tradiciones narrativas de la gente que filma, sitúa su trabajo y su mirada en el centro de las comunidades cuyas voces prioriza»<sup>19</sup>. Desarrolla así Faye unas obras a caballo entre la ficción y el documental etnográfico (no olvidemos su formación como antropóloga), que para Leal Riesco son poco innovadoras, pero estas películas ganan en sugerencias, gracias a «la inclusión de elementos de subjetividad a través de cartas personales, canciones y una medida banda sonora. La identidad

<sup>15</sup> ‘Las reacciones de los espectadores a esta película, aunque fuertes y polarizadas, no tuvieron nada que ver con que fuera africana’. Véase en Brigard, E., <http://africanfilmny.org/articles/cinema/>. Consultado el 28 de enero de 2021.

<sup>16</sup> ‘Se puede decir justamente que para 2005, “Cine Africano” había llegado, y que ahora es el cine’. Véase en Brigard, E., <http://africanfilmny.org/articles/cinema/>. Consultado el 28 de enero de 2021.

<sup>17</sup> Hemos de consignar que el nombre de la capital de Burkina Faso en francés se escribe empezando por O, concretamente, Ouagadougou, mientras que Uagadugú es la traducción al español.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>19</sup> Thackway, Melissa, *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Cinema*, Bloomington y Oxford, Indiana UP y James Currey, 2003, p. 150.

femenina resultante es subjetiva y plural, corpórea e incluso atemporal en las reconocidas *Kaddu Beykat* (1975) y *Fad'jal* (1979)».

Otra referencia destacada es la abogada y activista togolesa Anne-Laure Folly, que ha realizado documentales de crítica social y muy elocuente es *Femmes aux yeux ouvertes* (1994), donde «las mujeres recuperan sus voces silenciadas con testimonios de gran carga emocional»<sup>20</sup>, todo ello gracias a una narrativa en primeros planos, que elude los tópicos occidentales a la hora de evocar el cuerpo negro, lo que para Thackway obliga al espectador «a mirar directamente a los ojos de estas mujeres, en un intento de reducir la distancia entre el sujeto y el director/espectador»<sup>21</sup>, pues la directora pierde su manto púrpura y se convierte en una espectadora más.

No queremos multiplicar los ejemplos, pero es necesario mencionar a la realizadora de Burkina Faso Fanta Regina Nacro, quien ha rodado en cortos documentales que transcurren mediante la narración oral de temas como los matrimonios pactados, la prostitución o la supervivencia de las ciudades africanas.

La enseñanza final, en opinión de Leal Riesco, es que las mujeres se adueñarán de su futuro si lo enfrentan unidas y, en este sentido, recuerda a la guadalupeña Sarah Maldoror, establecida en Francia desde los sesenta y recientemente fallecida, quien se alineó en «la lucha con una amplia filmografía caracterizada por un fuerte compromiso político-social con la historia africana y la causa femenina. Así lo demuestra su largo de ficción más conocido, *Zambizanga* (1972)»<sup>22</sup>.

Publicado el artículo de Leal Riesco en 2011, nuestro estudio de alguna manera toma el relevo y se inicia con *Tout ce qui brille*, de Géraldine Nackache y Hervé Minram, rodada en 2010 y exhibida a lo largo de 2011.

Dentro del hercúleo trabajo ya referenciado de Guadalupe Arensburg, *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*, particularmente interesantes se me antojan las reflexiones acerca de la recuperación de la condición humana en las películas subsaharianas de la primera década de la centuria actual: «Llegados a la primera década del nuevo siglo los cineastas africanos han tenido que reivindicar, a la fuerza, su cinematografía. Films realizados a finales de los noventa,

<sup>20</sup> Leal Riesco, B., *op. cit.*, p. 35. Las dos últimas citas en la misma página.

<sup>21</sup> Thackway, M., *op. cit.*, p. 158.

<sup>22</sup> Leal Riesco, B., *op. cit.*, p. 36.

como *La vie sur terre*, de Abderrahmane Sissako o *Bye Bye Africa*, de Mohamat Saleh Haroun, abren el camino hacia 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». Todo ello para llegar a un cine que ya no es africano, sino cine, que reflexiona en los entresijos psicológicos y afectivos de la persona, de cualquier persona. Por ello, se trata de un cine «basado en el presente, pero 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»<sup>23</sup>.

Ejemplifica Arensburg sus anteriores afirmaciones con dos largometrajes de Sembène, que tratan el tema de la mujer y la libertad de expresión: *Faat Kine* (2000) y la ya mencionada *Moolaadé*, un título traducido al español como 'Protección'<sup>24</sup>. Por cierto, que el personaje principal de esta cinta es Collé Ardo, a quien interpreta Fatoumata Coulibaly, nacida en Bamako, que es una actriz, directora de cine, periodista y activista firme contra la ablación en Malí, una práctica degradante que padeció ella en carne propia.

Y de la semejanza que Arensburg traza sobre Sembène, me quedo con esta reflexión:

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>25</sup>

---

<sup>23</sup> Arensburg, G., *op. cit.*, p. 35. Ambas citas en la misma página. Hemos respetado la tilde en el adverbio «solo», tal como era preceptivo en el momento y así fue plasmado por la autora a quien estamos siguiendo en estos párrafos.

<sup>24</sup> Miriam Herbón Ordóñez, cuando analiza esta película en «Moolaadé, el derecho a asilo», publicado en su blog el 3 de marzo de 2016, señala que *moolaadé* «es una vieja palabra *pulaar* que significa la protección que se le da a alguien que huye. Se ha transmitido por tradición oral a través de los cuentos, las historias, las leyendas y los enigmas que se cuentan de generación en generación, y es, además, una convención oral con valor jurídico que todo el mundo tiene muy en cuenta» (véase en <https://miriamherbon.com/moolaade/>. Consultado el 8 de febrero de 2021), siendo el *pulaar*, también conocido como *fula* o *fulani*, una de las principales lenguas autóctonas en el oeste de África. Quiero llamar la atención sobre dos aspectos en esta cita de Hebrón: 1.- el hecho de que Sembène elija un título que enlaza directamente con los cuentacuentos ancestrales, es decir, los *griots*, de los que ya hemos hablado; 2.- el enorme peso social de determinadas tradiciones ancestrales, como es el derecho de asilo, en las comunidades rurales africanas incluso a día de hoy, pues la acción de *Moolaadé* es contemporánea.

<sup>25</sup> Sembène, Ousmane, discurso pronunciado al recibir el Premio Afrique en Création por el conjunto de su obra, en Uagadugú en 1991 y reproducido por Guadalupe Arensburg en la obra citada, p. 54.

Cine y sociedad, por lo tanto, inseparablemente unidos en la filmografía del continente vecino, que son precisamente las coordenadas en las que pretendo inscribir este libro.

Dentro de este epígrafe dedicado a estudios previos es preceptivo mencionar dos tesis doctorales, ninguna de las cuales ha sido publicada hasta la fecha o, al menos, yo no soy capaz de encontrarlas en la base de datos del ISBN de España:

*Los cines de África: textos, pretextos y contextos para la interculturalidad* (2016), de Federico Olivieri Mattia, en la Universidad Pablo de Olavide<sup>26</sup>.

*La producción cinematográfica en el contexto africano: estudio de caso del cine de Nigeria, Nollywood* (2019), de Talía Rodríguez Martelo, en la Universidad Complutense de Madrid<sup>27</sup>.

El trabajo de Olivieri se dirige a un propósito definido así por él mismo: «Reflexionar sobre las imágenes dominantes que los medios de información generalistas y el cine occidental nos suelen transmitir acerca de África, nos permite observar el gran desequilibrio que existe entre la realidad del continente y sus representaciones mediáticas. Estos desfases no solo distorsionan nuestras percepciones sobre el continente, sino que alimentan los estereotipos y las generalizaciones que entorpecen el encuentro igualitario y la valoración de la diversidad cultural, tan necesarios hoy para la construcción de una ciudadanía democrática global» (p. 7). Ahora bien, ¿alguien sabe cuáles son las señas de identidad universalmente aceptadas del cine occidental? Cuando un director de origen turco, como es Fatih Akin, rueda *Contra la pared* (2004), una película con personajes de origen también turco, pero con una acción integrada en la sociedad alemana, ¿está siendo oriental u occidental? Porque esta película, donde lo turco emana por los cuatro costados, obtuvo, entre otros muchos galardones, el Goya a la mejor película europea, una inagotable lista de premios del cine alemán o el David de Donatello a la mejor película de la Unión Europea.

Si por *cine occidental* entendiéramos el cine que se hace en Europa, Reino Unido, Canadá o USA, entonces, cuando el director francés

---

<sup>26</sup> .Dirigida por Juan Carlos Suárez Villegas, co-directora María Luisa Soriano González, tutor Ramón Luis Soriano Díaz. Véase en formato pdf en <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/4263/olivieri-mattia-tesis-16-17.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<sup>27</sup> Dirigida por Jorge Clemente Mediavilla. Véase en formato pdf en: <https://eprints.ucm.es/58791/1/T41657.pdf>

François Dupeyron, fallecido demasiado joven, rodó *El señor Ibrahim y las flores del Corán* (2003), con un reparto encabezado por un sublime Omar Shariff y una acción que transcurre en París, ¿estaba siendo occidental u oriental? ¿Podemos aceptar que la mirada de Dupeyron alimenta «los estereotipos y las generalizaciones que entorpecen el encuentro igualitario y la valoración de la diversidad cultural, tan necesarios hoy para la construcción de una ciudadanía democrática global»? Y si nos remontamos hasta Fassbinder y *Todos nos llamamos Alí* (1974), ¿observamos también un tratamiento prejuiciado? A mí se me escapa cómo *El cielo protector* (1990), de Bertolucci, perjudica la imagen de África. No comprendo que *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo Armendáriz, ofrezcan estereotipos sobre Senegal, país de procedencia del personaje Alou. Creo que *Retorno a Hansala* (2008), de Chus Gutiérrez, es un canto al conocimiento mutuo en ambos lados del estrecho de Gibraltar. Considero que *Secuestro* (2012), de Tobias Lindholm, nos muestra con bastante verosimilitud el drama de los asaltos de piratas somalíes y se abstiene de entrar en juicios de valor. *Gorilas en la niebla* (1988), de Michael Apted, es la biografía de Dian Fossey, cuando pocas personas desde que los homínidos se bajaron de los árboles han estado más enamoradas de los grandes simios africanos que Dian Fossey. El genocidio en los Grandes Lagos no fue inventado por *Hotel Rwanda* (2004), de Terry George. De verdad que yo no veo cómo *En un mundo mejor* (2010) distorsiona la realidad en África, tratándose, como se trata, de un filme de Susanne Bier, discípula aventajada de Lars von Trier, Oscar a la mejor película de habla no inglesa, además de un sinnúmero de premios europeos y norteamericanos, cuya acción transcurre a caballo entre Escandinavia y un campo de refugiados en el continente que nos ocupa. Una relación que se puede incrementar de modo significativo si nos adentramos en el ámbito de los documentales, que son muchos y de extraordinaria calidad, como *Las lágrimas de África* (2015 – España), de Amparo Climent, *I Am Not Your Negro* (2016 – USA), de Raoul Peck, *Uganda Rising* (2006 – Canadá), de Pete McCormack, o, por supuesto, *City of Joy* (2016 – USA), de Madeleine Gavin, en la que nos detendremos durante el capítulo dedicado a las interminables guerras en la República Democrática del Congo<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Remitimos a Youtube como fuente para localizar numerosos documentales de tema africano. Entre ellos, el titulado *Crecer en África*. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=UlsYktSaJ3M>. Consultado el 23 de febrero de 2021.

Todo lo cual me anima a pensar que el doctorando, ya doctor, incurre en las mismas generalizaciones que denuncia y mete en el *mismo saco* las meras bagatelas comerciales, que carecen de virtualidad académica, y el cine de autor, o verdadero cine, que ofrece un análisis más profundo y, por lo tanto, libre de estereotipos.

¿Que el cine hecho en África merece mucha mayor atención de la que recibe? Sin duda, y este libro aspira a despertar el interés por esa filmografía entre sus lectores, un afán que también se observa en la tesis de Olivieri, aunque no comparta todas las ideas en ella contenidas. No es que el *cine occidental*, por usar el mismo binomio que este cinéfilo, ofrezca una imagen tópica de la realidad africana; es que el cine que se hace en tan vigoroso continente, que sí ofrece una plasmación certera de lo que allí ocurre, no se conoce en las sociedades económicamente acomodadas.

De manera que debemos centrar la cuestión en sus justas coordenadas, es decir, desconocimiento y distribución, que forman un terrorífico círculo vicioso: el cine de nuestro continente del sur no se distribuye porque se desconoce y se desconoce porque no se distribuye.

Cabe incluso preguntarse de manera más genérica qué es lo que entendemos por *occidental*. Y no me parece que se trate de una cuestión baladí, pues, como decía Peter Berger en su bien conocida *Invitación a la sociología*, el sociólogo se enfrenta a los *choques culturales* sin necesidad de salir de su país, como sí hacen los antropólogos<sup>29</sup>. Por ello, debemos ser muy cuidadosos con los términos que utilizamos, sobre todo cuando lo que se pretende es eliminar clichés.

La principal intersección de esta tesis con mi trabajo, sobre todo por una cuestión de coincidencia temporal, se produce en el subepígrafe 2.3.5: «Siglo XXI: la diversidad de voces, formas y miradas sobre el mundo africano», que se extiende desde la página 124 a la 130 y se subdivide internamente en dos apartados: «Diversidad de voces, multiplicación de miradas: muchos cines africanos» y «Cine africano de consumo popular y la expansión del fenómeno “-wood”». No analiza,

---

<sup>29</sup> Precisamente al comentar ese libro, Grimaldi y Cardenal opinan lo siguiente: «Emplear la perspectiva sociológica implica dar un paso atrás y ver las cosas desde un ángulo diferente. El propio Berger señalaba en su libro *Invitación a la sociología* que el primer enunciado de la disciplina es que las cosas no son lo que parecen. Esto supone, por ejemplo, cuestionar la idea de que las personas hacen lo que deciden hacer y admitir por el contrario que lo que en realidad hacen y piensan viene determinado por la sociedad en la que viven». Diego Grimaldi Rey y María Eugenia Cardenal de la Nuez, *Introducción a la sociología en Manuales Docentes de Relaciones Laborales*, número 5, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2006, p. 29.



por lo tanto, a la mujer en el cine africano, ni como realizadora, ni como personaje, pero sí contiene algunas ideas altamente interesantes, como que «son numerosos los realizadores africanos que hoy en día, especialmente gracias a la ruptura de fronteras identitarias y productivas que han favorecido las nuevas tecnologías de la comunicación e información, buscan reivindicar una imagen de un África contemporánea e interconectada con el mundo global» (p. 125), y cita a Arensburg: «La generación poscolonial de directores renuncia durante el comienzo del siglo XXI a realizar cine africano para producir, simplemente, cine»<sup>30</sup>, algo que ya es bastante evidente con *Les Saignantes*, de Bekolo, rodada en el año 2005, como se recordará.

De ahí que Olivieri afirme, y en esto sí coincidimos con él, que «a partir de los años 2000 resulta imposible clasificar las películas africanas bajo unas pocas etiquetas narrativas o estilísticas» (p. 125).

Donde quizá podamos trazar unas líneas, digamos, estéticas es en las producciones de Nollywood, en las que sí se observa una cierta homogeneidad en lo mediocre. A Nollywood, precisamente, dedica Rodríguez Martelo su análisis, que se refiere más bien a cuestiones estadísticas y cuantitativas de esa industria del cine y su relación con sus homólogos Hollywood y Bollywood. Así lo aclara al explicitar la metodología del trabajo: «El estudio está centrado en el cine como industria cultural y en las diferentes dimensiones que definen y conforman el modelo de producción y el modelo del negocio cinematográfico a través del estudio del caso concreto del fenómeno del vídeo digital en Nigeria, conocido como Nollywood» (p. 29). Pero además de Nigeria, Estados Unidos y la India, analiza también la producción en otros países, como Senegal, Ghana, Mauritania, Burkina Faso, Níger, Costa de Marfil, Camerún, Malí o Sudáfrica. Un descomunal esfuerzo, sin duda (tan solo lo de Nollywood es inabarcable), pero que realmente poco ayuda a nuestros propósitos, dado que, si nos atenemos a la famosa dicotomía esencial entre *hardware* y *software*, Rodríguez Martelo se ocupa más de lo primero, aunque ofrece, eso sí, una guía de películas muy valiosa en los países al sur del Magreb.

Y concluimos este sucinto repaso bibliográfico con otra obra igual de reciente que la tesis de Rodríguez Martelo: *Women in African Cinema: Beyond the Body Politic*, de Lizelle Bisschoff y Stefanie Van de Peer<sup>31</sup>, que

<sup>30</sup> Arensburg, G., *op. cit.*, p. 38.

<sup>31</sup> Lizelle Bisschoff y Stefanie van de Peer, *Women in African Cinema: Beyond the Body Politic*,

no se refiere a los personajes femeninos, según hemos enfocado nuestro estudio, sino a las realizadoras de origen africano. Por ello, la cineasta, escritora y productora keniana Judy Kibinge afirma en el prólogo: «*Raising the profile of women in African cinema is another huge leap towards documenting with great sensitivity and passion the little-known world of films made by strong, talented African women*»<sup>32</sup>. Algo que corroboran las autoras en la introducción del libro: «*By focusing on African women movie making, we want to bust the canon of male directors and contribute to the formation of a new canon that includes and prioritises women*»<sup>33</sup>. Una sin duda muy necesaria labor de reivindicación.

### Filman, luego existen

Cuando leemos en la prensa del 4 de diciembre de 2020 que Warner Bros. anunció que todas sus películas en 2021 se estrenarían al mismo tiempo en los cines y en *streaming* en Estados Unidos<sup>34</sup>, comprendemos que el cine tal y como lo hemos conocido hasta ahora está herido de muerte. Antes del coronavirus la industria se hallaba en pleno proceso de autodestrucción estética y, desde luego, la pandemia no ha ayudado demasiado. Y si eso sucede con las películas comerciales, no es difícil inferir que el cine independiente acabará como los hombres-libro de la novela y película *Fahrenheit 451*: una cosa clandestina, cuyos acólitos se reunirán en las catacumbas de los festivales de cine.

Los datos de taquilla de 2020 son muy difíciles de interpretar por ese poderoso elemento distorsionante que han sido las restricciones sanitarias. Debemos, entonces, retroceder un año y examinar dos películas estadounidenses de 2019: *Clemency*, de Chinonye Chukwu, y *El ascenso de Skywalker*, de J. J. Abrams. Pues bien, la primera de ellas obtuvo el Gran Premio del jurado a la mejor película en el Festival de Sundance de 2019 y fue estrenada en dicho certamen el 27 de enero, pero luego tuvo que esperar hasta el 27 de diciembre para llegar a las salas, únicamente por ahora en Estados Unidos, y su recaudación ha

---

Londres, Routledge, 2019.

<sup>32</sup> 'Elevar el perfil de las mujeres en el cine africano es otro gran salto hacia la documentación con gran sensibilidad y pasión del poco conocido mundo de las películas realizadas por mujeres africanas fuertes y con talento'.

<sup>33</sup> 'Al centrarnos en la realización de películas africanas por mujeres, queremos romper el canon de los directores masculinos y contribuir a la formación de un nuevo canon que incluya y priorice a las mujeres'.

<sup>34</sup> Véase en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-55168274>. Consultado el 20 de diciembre de 2020.

sido de 364.952 dólares USA. Mientras que el principal mérito que adorna a la segunda es que se trata de la enésima secuela, o precuela, que uno nunca sabe, de *La guerra de las galaxias*, ahora bajo la batuta de los estudios Disney. Aun así, fue estrenada pudiéramos decir que en todo el mundo habitado entre el 16 y el 20 de diciembre y su taquilla, tan solo en España, ha sido de 19.038.970 euros, según los datos oficiales del Ministerio de Cultura y Deporte. Creo que esas cifras son lo suficientemente elocuentes de la buena salud de la industria del entretenimiento en Hollywood y de la mala salud del cine en Estados Unidos, que había sido tradicionalmente una referencia necesaria en el séptimo arte, pero al que le ha sentado muy mal el paso del tiempo. Nadie puede sorprenderse ya de que una película surcoreana, *Parásitos*, de Bong Joon-ho, fuera la gran triunfadora en los Premios Oscar de 2020. Por cierto, que la protagonista de *Clemency* es una actriz afroamericana: Alfre Woodard; y lo mismo sucede con la directora de esta cinta, que es de origen nigeriano-estadounidense.

Y es que resulta quimérico hablar de distribución, al menos en nuestro país, de las películas que componen la programación de los festivales de cine africano, por lo que Beatriz Leal Riesco habla de los festivales de cine, concretamente de la institucionalización de los festivales de cine africano, como casi única posibilidad de difusión de esta filmografía<sup>35</sup>, lo que paradójicamente, en opinión de esta estudiosa, polariza la creatividad de los realizadores del continente vecino hacia un tipo de filmes que sean del agrado de cinéfilos y críticos, quienes, seamos realistas, son los únicos que verán estas producciones.

Escapan a lo anterior algunas películas que han sido premiadas o han formado parte de la sección oficial de festivales importantes, como *Timbuktu* (2014), de Abderrahmane Sissako, *Papicha, sueños de libertad* (2019), de Mounia Meddour, o *Adam* (2019), de Maryam Touzani, que sí han conocido una cierta distribución en nuestra patria, al menos en las salas que todavía se atreven a exhibir cine independiente, normalmente en versión original con subtítulos. Podemos añadir, y no quiero ser contradictorio con lo afirmado pocos párrafos más arriba, que películas como la ghanesa *Azali* (2018), de Kwabena Gyansah, la nigeriana *Òlòtūré* (2019), de Kenneth Gyang, o la senegalesa *Atlantique* (2019), de Mati Diop, están disponibles en Netflix, lo cual equivale a otra vía de distribución.

---

<sup>35</sup> Leal Riesco, B., *op. cit.*, pp. 31-32.

También Filmin o Vimeo son muy valiosas a estos fines: en Filmin se ha desarrollado la edición de 2020 del Festival de Cine Africano de Tarifa-Tánger (FCAT) y en Vimeo puede hallarse una muy valiosa muestra del fondo filmico de este certamen y una sección dedicada al cine africano. Insisto en que la proliferación de las plataformas de *streaming* puede acabar con las salas de cine, lo que es tristísimo, pero a día de hoy dichas herramientas en *streaming* permiten acceder a contenidos que de otro modo serían imposibles de alcanzar. Y, además, desde hace años la Meca del cine parece obsesionada en diluirse en producciones huecas con gran aparato de efectos especiales y sonido estratosférico, algo que ya satirizara, por ejemplo, Woody Allen en *Hollywood Ending* (2002).

Si continuamos con el artículo de Leal Riesco, repasa luego esta investigadora algunos certámenes importantes, como el que se celebra alternativamente en Cartago y Uagadugú, considerado el mejor en África de cine africano<sup>36</sup>, donde se ha decidido adoptar a dos figuras femeninas, la diosa Tanit y la princesa Yennenga, como sus principales galardones, pues estas dos mujeres, «fuertes, guerreras y heroínas míticas, simbolizan un panafricanismo en el que el continente tiene rostro femenino»<sup>37</sup>.

Llama la atención Leal Riesco acerca de la ausencia de mujeres premiadas en ambos festivales, desde su inauguración en 1996 y 1972, de las Jornadas Cinematográficas de Cartago (Túnez) y el Festival Panafricano del Cine y la Televisión de Uagadugú, respectivamente. Sin embargo, algo parece haber cambiado a partir de 2009, un año en el que tres directoras obtuvieron todos los premios en la sección documental: la marroquí Leila Kilani (*Nos lieux interdits*), la egipcio-libanesa Jihan El-Tahri (*Behind the Rainbow*) y la franco-camerunesa Osvalde Lewat (*Black Business*). Una tendencia que parece consolidarse en 2010 cuando otras tres mujeres obtuvieron importantes reconocimientos: Premio Oumadou Ganda a la mejor obra novel a la burkinesa Sarah Bouyain por *Notre étrangère*; mejor documental para Jane Murago-Munene (Kenia) por *Monica Wangu Wamwere*; y Premio especial del jurado al corto «Tabou», de la tunecina Meriem Riveill.

Por otro lado, no podemos tener una noticia cierta de cómo pueden influir estos certámenes en la visualización de la mujer africana,

<sup>36</sup> En cuanto al ámbito panfilmico en África, es necesario mencionar el Festival Internacional de Cine de El Cairo, que se ha celebrado ininterrumpidamente desde el año 1976, con las únicas excepciones de 2011 y 2013 debido a la inestabilidad política.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 31.

pero sí que observamos un protagonismo femenino en la organización de importantes festivales en Europa y Norteamérica. Así, Mahen Bonneti dirige el Festival de Cine Africano de Nueva York, desde su fundación en 1990; Alessandra Speciale está a cargo del Festival de Cine Africano de Milán, también desde su fundación en 1991, y la acompañan otras tres mujeres en tareas directivas: Rosella Scandella, Gabriella Rigamonti y Annamaria Gallone; y dirigido por Mane Cisneros está el Festival de Cine Africano, que empezó en Tarifa en 2003, se celebró en Córdoba entre 2012 y 2015, ambos inclusive, y desde 2016 se desarrolla entre Tarifa y Tánger.

A siete horas en coche desde Nueva York hacia el norte, desde hace 36 años se celebra en Montreal el Festival Vues d'Afrique (traducible como 'Visiones de África'), que durante ese tiempo ha sido escaparate para algunos grandes cineastas africanos o de raíz africana. Todo lo cual se encuadra en un proyecto de mayor envergadura, pues Vues d'Afrique es una organización sin ánimo de lucro fundada en 1984, cuyas actividades se centran principalmente en el cine, las artes escénicas, las artes visuales y la literatura de África, sus diásporas y lo que en la web del festival llaman los países *criollos* con una manifiesta intención de invasión cultural, dado que no existe ninguna razón antropológica para mezclar lo africano con lo criollo y por ello tan erróneo es usar ambas categorías en un evento como celebrar un festival de cine magiar donde compartan programación lo húngaro con lo taiwanés. Digámoslo claramente, el término *criollo* se acuñó para designar a los españoles nacidos en América y criollos fueron los grandes líderes de la emancipación hispanoamericana<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Estas son las siete acepciones en el DRAE para el término *criollo*:

1. adj. Dicho de una persona: Hija o descendiente de europeos, nacida en los antiguos territorios españoles de América o en algunas colonias europeas de dicho continente. Usado también como sustantivo (U. t. c. s.).
  2. adj. Dicho de una persona: De raza negra, nacida en los antiguos territorios españoles de América, por oposición a la que había sido llevada allí de África como esclava. U. t. c. s.
  3. adj. Dicho de una persona: Nacida en un país hispanoamericano. U. para resaltar que esa persona posee las cualidades estimadas como características de su origen. U. t. c. s.
  4. adj. Autóctono o propio de un país hispanoamericano, o del conjunto de ellos.
  5. adj. Perteneciente o relativo al criollo (lengua). Léxico criollo.
  6. m. Lengua mixta, creada sobre la base de una lengua determinada y con la aportación de numerosos elementos de otra u otras, que surge con frecuencia en antiguos territorios coloniales y que, a diferencia de los *pidgins*, se transmite de padres a hijos, convirtiéndose así en lengua de una comunidad.
  7. f. Cierta canción y danza popular cubana, en compás de seis por ocho.
- Etimológicamente, Corominas y la mayoría de los filólogos coinciden en que *criollo* viene del verbo

El evento principal es el Festival Internacional de Cine Vues d'Afrique, concebido para facilitar el conocimiento de las realidades y la cultura de los países del continente y de las grandes diásporas, especialmente francófonas, y también para desarrollar intercambios con los profesionales audiovisuales de Montreal y contribuir de esta manera a descubrir un aspecto poco conocido del cine francófono, que es de lo que se trata, así como suena. Exquisitez colonial.

Es por ello que ya en 2012, Beatriz Leal Riesco, entre un largo calvario de inclemencias relacionadas con las infraestructuras y la promoción del festival, señalaba lo siguiente: «El excesivo hincapié puesto en políticas nacionales francófonas indicaba de nuevo la falta de proyección internacional de sus promotores»<sup>39</sup>. De ahí que a nadie pueda sorprender que los tres patrocinadores del certamen ostenten una marcada filiación con la lengua de Richelieu: Québecor, TV5Monde y TV5 Québec Canada.

Con todo, la edición número 37 está programada entre los días 9 y 18 de abril de 2021, dentro todavía de la pandemia por coronavirus, por lo que está previsto un desarrollo híbrido entre asistencia a sala y acceso *online* así como algunos cambios en los contenidos. Literalmente:

*L'édition prochaine sera une version hybride avec des films à visionner en salle mais également en ligne avec un programme différent pour diversifier le contenu et offrir un plus large panel du cinéma africain et caribéen, une sélection des meilleurs films des deux dernières années avec le concours de nos festivaliers partenaires ainsi que des programmes jeunesse. La version numérique sera accessible à l'international et sera riche en contenu: bandes annonces, rétrospectives du Festival, courts métrages, débats à l'échelle de la Francophonie, etc.*<sup>40</sup>

---

*criar*, que a su vez procede del vocablo latino *creare*, es decir, 'engendrar'.

Quizá por *criollo* los organizadores del certamen se refieran a los territorios franceses, pretéritos y actuales, en el Caribe. Sin embargo, tan criollos eran José Martí a finales del siglo XIX en Cuba como José de San Martín a finales de la misma centuria en Argentina o los españoles nacidos en la cordillera andina durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

<sup>39</sup> Beatriz Leal Riesco, «Lamento por el Festival Vues d'Afrique», artículo publicado el 25 de mayo de 2012 en el periódico GuinGuinBali ([www.guinguinbali.com](http://www.guinguinbali.com)). Véase en <https://africaencine.com/2012/05/25/lamento-por-el-festival-vues-dafrique/>. Consultado el 17 de febrero de 2021.

<sup>40</sup> 'La próxima edición será una versión híbrida con películas para ver en salas pero también *online* con un programa diferente para diversificar los contenidos y ofrecer un panel más amplio de cine africano y caribeño, una selección de las mejores películas de los últimos dos años con la competencia de nuestros socios asistentes al festival, así como programas para jóvenes. La versión

*Francophonie* con F mayúscula y no hace falta insistir en lo que ese pequeño detalle significa.

Tras la catarata galicista que tiene lugar en Montreal, llama mucho la atención que en la metrópoli se celebre un festival centrado en la cultura y el cine por encima de cualquier otra consideración. Iniciado en 1996, se trata de Lumières d'Afrique, que acontece en Besançon, ciudad natal de los hermanos inventores del cine y Víctor Hugo.

Así, la parte fílmica se estructura en cinco secciones:

- 1.- Concurso de largometrajes de ficción: abierto a producciones de películas rodadas en el continente africano con menos de dos años por directores africanos.
- 2.- Concurso de cortometrajes de ficción: abierto a producciones de películas rodadas en el continente africano de menos de dos años por directores africanos.
- 3.- Selección de documentales: abiertos a temas de vanguardia, que muestran facetas raras y poco discutidas de realidades de todo el continente africano.
- 4.- Las «Pantallas Blancas»: espacio abierto a las asociaciones de activistas de Besançon relacionadas con el continente africano para presentar sus actividades a partir de un documental o un largometraje.
- 5.- «Mémoire d'Afrique»: una mirada retrospectiva a la primera obra de ficción cinematográfica de un país africano de un director nacional.

Salvo los guarismos, que son de mi humilde autoría, todo lo demás está copiado directamente de la web del certamen, siendo así que yo no veo por ningún lado la palabra *francofonía* y sí muchas veces el adjetivo *africano*, lo que se me antoja una impecable declaración de intenciones.

Por fin, de los puntos recién reproducidos, ustedes me van a permitir que me quede con el número 4, pues en él se aúnan lo cinematográfico y lo social, que es el objetivo principal de este libro.

Mucho más próximo en el tiempo, pero con indudable ambición y gracias al apasionado impulso de una mujer, Chioma Ude, en 2010

---

digital será accesible internacionalmente y será rica en contenido: *trailers*, retrospectivas del Festival, cortometrajes, debates en toda la Francofonía, etc.'. Véase en <https://www.vuesdafrique.org/>. Consultado el 17 de febrero de 2021.

comenzó su andadura en Lagos el Festival Internacional de Cine Africano (AFRIFF, por sus siglas anglosajonas) con la idea de constituirse en la mayor plataforma para la exhibición de películas del continente e impulsar a cineastas africanos, según declaran en su web:

*Our vision is to organically grow the biggest showcase platform for African films and filmmakers. To use cinema to create value for our youth and create a “skills” revolution that will immensely impact the economic horizon in Africa.*<sup>41</sup>

La idea es proyectar las mejores películas y difundir las mejores historias africanas con una amplitud que abarca todo el continente para mejor conocer África y su diáspora.

La programación se articula, por lo tanto, sobre temas y cineastas africanos en categorías como largometraje, cortometrajes, cortometrajes para estudiantes, documental y animación. Pero se concede también especial atención a la industria del cine, así como al mecenazgo de talentos y un programa de relaciones sociales destinado a favorecer los contactos entre las personas que hacen del cine su pasión de vida.

Considerado como el más antiguo festival de cine de Marruecos, podemos mencionar, aunque sea de modo muy breve, el Festival de Cine Africano que se celebra en Khouribga de manera intermitente y con diferentes formatos, siendo el debate uno de los más usuales. Inició su andadura en 1977, pero en 2000 se celebró la séptima edición, lo que permite hacerse una idea de la irregularidad del evento<sup>42</sup>. Desde sus mismos comienzos, el gran impulsor del certamen fue Nouredine Saïl, que falleció por COVID-19 el 15 de diciembre de 2020.

Si continuamos con los certámenes fílmicos y regresamos a nuestro país, en Barcelona se celebra desde 2018 el Festival Internacional de Cines Africanos (FICAB), también conocido como Festival Wallay, cuyo equipo se halla compuesto por Gemma Parellada, Salym Fayad, la propia Beatriz Leal, Elsa Rodríguez-Cabo Doria, Albert Caramés y Carme Altayó<sup>43</sup>. En esencia, el proyecto Wallay pretende articularse:

<sup>41</sup> ‘Usar el cine para crear valor para nuestra juventud y crear una revolución de “habilidades” que impactará enormemente el horizonte económico en África’. Véase en <https://afriff.com/background/>. Consultado el 17 de febrero de 2021

<sup>42</sup> Véase una sucinta historia del certamen en [https://telquel.ma/2017/09/11/breve-histoire-du-festival-du-cinema-africain-khouribga\\_1560551](https://telquel.ma/2017/09/11/breve-histoire-du-festival-du-cinema-africain-khouribga_1560551). Consultado el 26 de febrero de 2021.

<sup>43</sup> Véanse perfiles profesionales en <https://festivalwallay.com/equipo/>. Consultado el 18 de enero de 2021.



como un viaje a la diversidad y creatividad del continente africano, narrado a través del cine.

Una ventana fresca y contemporánea en África de hoy y de ayer, a través de estrenos y clásicos restaurados, para navegar entre su riqueza cultural y repensar nuestra mirada.

Wallay quiere enriquecer el imaginario sobre África, nutriéndose con las miradas y las voces de sus propios realizadores.

En Andalucía, concretamente en Sevilla, se halla la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo<sup>44</sup>, que no es específica para el cine africano, pero sí incluye entre sus actividades la proyección de películas del norte de ese continente.

Aunque hemos de consignar que últimamente han desaparecido dos opciones entre las que cabía esperar filmes magrebíes y subsaharianos: Festival Cines del Sur, de Granada, que no ha celebrado ediciones más allá de 2018, al parecer, por cuestiones presupuestarias<sup>45</sup>; y Alcances, en Cádiz, que sigue existiendo, pero en 2006 evolucionó de una muestra de cine atlántico hacia un festival de cine documental español<sup>46</sup>.

No propiamente festivales, pero sí ciclos o muestras de cine africano encontramos en diferentes puntos de la geografía española. Así, podemos mencionar, entre otros, los siguientes: el Consorcio «Al sur del Sahara. África es imprescindible», en Pamplona, que desde 2001 desarrolla jornadas de cine y debate<sup>47</sup>; la muestra de cine africano en Sant Josep (Ibiza), que en mayo de 2020 llevó a cabo la sexta edición<sup>48</sup>; el ciclo de cine africano en la Universidad de Burgos, que celebró su decimocuarta edición en enero de 2020<sup>49</sup>; o el más reciente ciclo de cine africano actual, que tiene lugar desde 2016 en la Universidad de León<sup>50</sup>.

<sup>44</sup> Véase en <http://tresculturas.org/>. Consultado el 16 de enero de 2021.

<sup>45</sup> La prensa granadina reflejaba en la primavera de 2019 el malestar de los organizadores del certamen por la falta de motivación de la Junta de Andalucía. Véase, por ejemplo, en [https://www.granadahoy.com/ocio/La-supervivencia-festival-Cines-del-Sur-cuestionada-otra-vez\\_0\\_1345066143.html](https://www.granadahoy.com/ocio/La-supervivencia-festival-Cines-del-Sur-cuestionada-otra-vez_0_1345066143.html). Consultado el 16 de enero de 2021.

<sup>46</sup> Véase en <http://www.alcances.org/>. Consultado el 16 de enero de 2021.

<sup>47</sup> Véase en <https://africaesimprescindible.org/actividades/cine-y-debate/cines-africanos-2020/>. Consultado el 16 de enero de 2021.

<sup>48</sup> Véase en <https://www.fcat.es/sant-josep-ibiza-nos-brinda-un-ciclo-de-cine-africano-online-y-gratis/>. Consultado el 16 de enero de 2021.

<sup>49</sup> Véase en <https://www.ubu.es/cultura/cine/programacion-curso-20192020/ciclo-de-cine-enero-2020-cine-africano>. Consultado el 16 de enero de 2021.

<sup>50</sup> Véase, por ejemplo, la programación de 2018 en <https://www.unileon.es/noticias/el-rea-cultural-de-la-ule-ofrece-un-ciclo-de-cine-africano-actual>. Consultado el 7 de febrero de 2021.

Un ciclo que se nos antoja particularmente interesante es el que desarrolla en Oviedo la Fundación Pájaro Azul, supervisado por Beatriz Leal Riesco, que empezó en 2011 y que en 2020 ha celebrado su décima edición.

Tal y como indica su página web:

El Ciclo de Cine Africano que organiza la Fundación Pájaro Azul es una iniciativa de sensibilización para mostrar el cine que se hace en África y, con él, la realidad del continente, su inmenso dinamismo y sus capacidades a través de la propia mirada de los africanos, lejos de los tópicos de nuestro imaginario colectivo.<sup>51</sup>

Al saludar *online* para presentar la décima edición del ciclo, Inmaculada González-Carbajal, presidenta de la Fundación Pájaro Azul, señaló que uno de los objetivos es sustituir los clichés de la realidad africana por una visión más global que nos permita reconocer el potencial de riqueza de África y el trabajo de multitud de africanos(as) que luchan por dar una imagen diferente de su cultura y la realidad plural de sus países. El cine se eligió como herramienta con que alcanzar los objetivos anteriores porque ha demostrado su eficacia para acercarse a esa diversidad africana. El cine es un vehículo de formación y de educación, un gran medio para batir los prejuicios y abrir las mentes a otros mundos, tanto interiores, como exteriores.

En definitiva, lo que pretende la Fundación Pájaro Azul es abrir caminos a la esperanza, de donde cabe inferir el estrecho vínculo entre cine y sociedad.

Debemos mencionar también el ciclo anual «Ellas son cine», un proyecto dirigido por Ana Salado Suárez y comisariado por Guadalupe Arensburg, que comenzó su andadura el 29 de mayo de 2013 en La Casa Encendida, de Madrid. Se trata de una actividad auspiciada por la Fundación Mujeres por África, que presentó esa muestra dentro de la exposición que, bajo el título *Fundación año 1*, dio cuenta de la actividad desarrollada durante su primer año de vida. El objetivo era reconocer la contribución fundamental que realiza la mujer en nuestro continente próximo con películas provenientes del Magreb y el África subsahariana y dirigidas por mujeres.

---

<sup>51</sup> Véase en <https://cineaficanoenasturias.com/historico/>. Consultado el 16 de enero de 2021.

El ciclo se anunció con estas palabras en la web de La Casa Encendida:

Aunque la presencia de las mujeres en la historia del cine africano no ha sido muy numerosa, sus películas han marcado un signo de identidad, de resistencia, de reivindicación de sus derechos a partir de una urgencia por expresar su propio pensamiento en cinematografías y sociedades dominadas por la mirada y el poder de los hombres. Como veremos reflejado en las películas que conforman este ciclo, no se trata solo de utilizar el cine para afrontar cuestiones sociales de dramática actualidad, sino también de crear un lenguaje personal y original a través del cual arrojar luz sobre los argumentos, liberándolos de este modo de estereotipos.<sup>52</sup>

Al año siguiente este ciclo se celebró ya en la Sala Berlanga, perteneciente a la Fundación de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), en Madrid, donde ha permanecido. La última edición hasta la fecha tuvo lugar en dicha sala del 20 al 24 de octubre de 2020.

Pero me resulta particularmente interesante el manifiesto de la quinta edición, celebrada entre el 3 y el 7 de julio de 2017, de donde destaco los siguientes párrafos:

El ciclo *Ellas son Cine* cumple cinco años. Desde la primera edición del ciclo en 2013, ha buscado reflejar la identidad, la resistencia y la reivindicación de un cine cercano y sincero, con relatos y personajes cargados de incertidumbres y contradicciones, pero también de valentía y luchas compartidas.

Con esta muestra no sólo se utiliza el cine como una herramienta para abordar cuestiones sociales de dramática actualidad, sino también para mostrar un lenguaje personal y original cada vez más instaurado, a través del que estas cineastas arrojan luz sobre sus historias, sociedades y personajes, liberándolos de muchos de los estereotipos acerca de sus países y de las mujeres que los habitan.

Con la quinta edición de *Ellas son Cine* las organizadoras pretenden ofrecer un breve panorama del cine realizado por directoras africanas, en el que la condición femenina se manifiesta a través de

---

<sup>52</sup> Véase en <https://www.lacasaencendida.es/audiovisuales/muestra-directoras-africanas-ellas-son-cine-2880>. Consultado el 14 de enero de 2021.

mujeres plurales, fuertes, complejas, reales. Una muestra dedicada a las cineastas que recuperan y reivindican la fuerza y diversidad del continente africano y sus mujeres.<sup>53</sup>

El tercer párrafo de esa cita nos habla de la condición femenina en el cine africano, que es precisamente el objetivo de nuestro libro.

Por fin, en mayo de 2020 se lanzó la iniciativa «Ventana | Janela Euroregión AAA», que reúne a ocho festivales arraigados de cine, la mitad andaluces y la otra mitad portugueses. Su objetivo es crear un catálogo común de películas para la programación de cine africano y de sus diásporas en el marco de los respectivos certámenes y festivales.

Este proyecto transfronterizo no se limita a compartir programación, sino que pretende poner las bases de una red estructurada y dinámica de festivales de cine de la Euroregión que ponga en valor el trabajo de cada uno de los festivales participantes. Una «cooperación» de realidades culturales diversas que subraya Gaetano Gualdo, coordinador del proyecto: «Se trata de festivales que se llevan a cabo en zonas descentralizadas de los grandes centros urbanos, así que podemos hablar de una apuesta por una oferta cultural más igualitaria y amplia»<sup>54</sup>.

Los festivales andaluces que se integran en esta red son CORTOGENIAL, de Puente Genil; FICCAB, de Benalmádena; FICSAN, de San Roque, y el FCAT de Tarifa y Tánger. Los cuatro portugueses son la Mostra Internacional de Cinema de Lagoa (Algarve), FIKE (Alentejo), HERITALES (Alentejo) y PERIFERIAS (Alentejo). Una lista que se ampliará en el futuro, ya que han manifestado interés en participar en esta red el FICLO, de Olhão (Algarve), y el Festival de Santaella (Andalucía). Una característica común a todos los festivales participantes es que tienen su acción en ciudades de menos de 50.000 habitantes, salvo Tánger, que cuenta con una población de dos millones de personas, aproximadamente. Por otro lado, más de la mitad de estos certámenes están dirigidos por una mujer.

El acuerdo entre estos ocho festivales y el trabajo de preparación de la red comenzó en 2019 y, al igual que ha sucedido con tantos otros proyectos culturales, tuvo que retrasar su lanzamiento y reorganizar

<sup>53</sup> Véase en <http://sgae.es/es-Es/SitePages/EstaPasandoDetalleActualidad.aspx?i=2762&s=0&p=1>. Consultado el 14 de enero de 2021 y hemos mantenido la tilde en el adverbio «solo» para reproducir fielmente el texto original. El ciclo «Ellas son cine» pasó de La Casa Encendida a la Sala Berlanga de la Fundación SGAE en la segunda edición, es decir, en 2014.

<sup>54</sup> Véase en <https://www.fcat.es/certamenes-cinematograficos-de-andalucia-alentejo-y-algarve-unen-fuerza-creando-una-red-transfronteriza-de-festivales/>. Consultado el 14 de enero de 2021.

parte del trabajo en formato *online* debido a la pandemia declarada en 2020: unos meses, y van ya para doce, durante los cuales nos hemos acostumbrado a vivir en la excepción.

### ¿Quién le pone la etiqueta al león?

Cuando trazamos el perfil de directores africanos, cinco son los nombres aclamados unánimemente como icónicos: Ousmane Sembène, Souleymane Cissé, Idrissa Ouedraogo, Djibril Diop Mambety y Abderrahmane Sissako; a ellos se ha unido no hace mucho Alain Gomis y podríamos incluir al originalísimo Jean-Pierre Bekolo, un selecto club al que no tardará en incorporarse el lesotense Lemohang Jeremiah Mosese.

Por desgracia, las directoras no han logrado todavía grabar su nombre en piedra, pero gracias a los festivales, muestras y ciclos que hemos recorrido en las páginas anteriores, gracias a Casa África, gracias a un reducido círculo de amantes del cine africano y gracias a los reconocimientos internacionales, poco a poco los cinéfilos españoles se van familiarizando con ellas y quiero pensar que no tardarán en llegar al gran público.

Sí que hemos observado en los últimos años una generación de directoras en el Magreb cuyas películas han conocido una distribución aceptable, como son los casos de *Un diván en Túnez* (2019), de Manele Labidi Labbé, *Papicha* (2018), de Mounia Meddour, o *Adam* (2019), de Maryam Touzani. Quizá *Sofía* (2018), de la marroquí Meryem Benm'Barek, no ha llegado al público todo lo que debería.

Podemos hablar también de una prometedora eclosión de jóvenes realizadoras en la zona anglófona, de las que citamos tres ejemplos: Rungano Nyoni, nacida en 1982 en Lusaka (Zambia), Wanuri Kahiu, nacida en 1980 en Nairobi (Kenia), o Judy Kibinge, nacida también en Nairobi, pero en 1967 y que, por tanto, es la mayor de ellas, así como la que más ha desarrollado su carrera hasta ahora.

Dentro del ámbito de directoras anglófonas, solo que en este caso nacida en Inglaterra y criada en Hastings (condado de Sussex Oriental), quiero dedicar una mención especial a la jovencísima realizadora libio-británica Naziha Arebi, nacida en 1984, y con quien coincidí en un hostel de Tarifa durante el festival de 2019. En un dignísimo hostel de Tarifa, diría yo, pero uno no se imagina a Angelina Jolie durmiendo en una litera en una habitación colectiva (separados por sexos) y cuarto de baño común (separados también por sexos): ella se lo pierde, sin duda. Pero

este detalle demuestra que el cine africano se desarrolla sin alfombra roja ni glamur, ni falta que le hace. Pues bien, Arebi es cofundadora del colectivo HuNa, ha participado en el Sundance Lab y es integrante el colectivo The Lumières d'Afrique, del cual hemos hablado hace poco.

Una relación de realizadoras africanas donde cabría añadir a la etíope Aalam-Warqe Davidian, nacida en 1980 en Awash, o la nigerina Aïcha Macky, nacida en 1982. Muy prometedor fue el inicio de la angoleña Maria Esperança Pascoal, «Pocas» Pascoal, en 2011 con su filme *Por Aqui Tudo Bem*, pero de momento no ha rodado una segunda película.

Y no es que el cine africano sea diferente: es que la sociedad en la que nace tiene sus propias señas de identidad que habrá que respetar si lo que se pretende es plasmar esa idiosincrasia.

Quizá sea esa la primera injusticia con respecto a este continente que tenemos tan cerca: ¿existe realmente un cine africano, algo que podamos encuadrar dentro de unas determinadas pautas creativas, como se define, por ejemplo, el arte gótico en los manuales de Historia del Arte? Es más, ¿existe un cine europeo identificable de manera objetiva y científica? ¿Qué denominador común podemos hallar entre Win Wenders y Alejandro Amenábar, por ejemplo? Pues, sinceramente, tan solo se me ocurre la coincidencia de haber desarrollado gran parte de su carrera en el mismo continente. Dentro del cine de autor hay tanto cine como autores, obviamente, motivo por el cual es imposible hablar de una escuela africana, europea, asiática o lo que sea. Es cierto que hay autores fácilmente reconocibles en su estilo, como Fellini o el famoso «toque» Lubitsch, pero si nos fijamos en *Los olvidados* (1950) y *El ángel exterminador* (1962), ambas de Buñuel, que transcurren en la misma ciudad, separadas tan solo por doce años en los respectivos rodajes, cualquier parecido es mera casualidad. ¿Qué decir del arriba mencionado Amenábar? De *Tesis* (1996) a *Mientras dure la guerra* (2019) el realizador chileno-español se ha movido por muy diferentes registros, pero con todo y con eso aún no ha sido reconocido como el Campeón del Mundo del Eclecticismo Fílmico (FEWC, por sus siglas en inglés), un galardón que quizá le corresponda a Kubrick, en dura pugna con Bertolucci.

En África el cine es de tierra roja y casas de barro, de pies descalzos y de camas con mosquiteras, de tradiciones ancestrales y tabúes, de sol ardiente y pescado con moscas, pero también de monstruos de hormigón y clubes de amor tabulado, de acoso laboral y

tráfico de drogas, de fantasía y perversiones, de miradas ateridas y de mendigos en calles de asfalto, como sucede en cualquier otra latitud. De otro modo no podríamos comprender la existencia de películas como *Les Saignantes*, de la que ya hemos hablado, o *Aala Kaf Ifrit* (2017), 'La bella y la jauría', de Ben Hania Kaouther, un filme que pasó por Cannes donde se mezcla la vida nocturna en Túnez con una historia que incluye violaciones y abusos policiales, exactamente igual que podemos ver en muchas otras producciones del Viejo Mundo o América (la del norte, la del centro y la del sur), con el telón de fondo, eso sí, de la fallida revolución en Túnez de 2010-2011 en el filme de Kaouther. Al final de la película se informa que está basada en hechos reales.

Porque al final del día todo el cine que existe, todas las escuelas fílmicas del mundo se cierran en dos: el cine comercial y el cine independiente, o de autor, si se prefiere. Y África tiene cine comercial, que es básicamente lo que se produce en Nollywood, y un vastísimo cine independiente gracias a una inmensa pléyade de realizadoras y realizadores con un potencial inabarcable.

El cine africano independiente padece la misma general ingratitud del público que cualquier otra película de autor de cualquier otra región. Mama Keïta, por ejemplo, ganó el Premio al mejor guion por *L'absence* (2009) en FESPACO y ahí terminó una carrera que se inició en 1991 y se compone de cinco títulos, incluido este, porque no ha vuelto a dirigir ninguna otra película hasta la fecha. Más doloroso es aún el caso de Laurent Salgues, cuya trayectoria abarca un solo título, *Rêves de poussière* (2007), que obtuvo en Amiens el Premio especial del jurado a la mejor película y fue nominada en Sundance al Gran Premio del jurado en la categoría Cines del Mundo (drama). Y un comentario similar podríamos hacer para el brevísimo recorrido de Yasmine Kassari, quien, después de obtener numerosos galardones internacionales por *L'enfant endormi* (2004), incluido el de mejor directora en el Festival de Mar del Plata, un certamen que forma parte de la «clase A», según la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF), tan solo aparece en IMDb como productora del documental *Il a plu sur le grand* (2014), que trata del mundo agrícola en el este de Bélgica.

Pero es que un análisis similar podría hacerse con realizadores no africanos, puesto que si tomamos como referencia el año 2006, para gozar de una buena perspectiva temporal, observamos lo siguiente en varios festivales de la «clase A» de la FIAPF:

- En Locarno, obtuvo el Leopardo de Oro *Das fräulein*, de Andrea Staka, que hasta entonces solo había rodado un medimetraje (*Yugodivas*, 2000) y un cortometraje («Hotel Belgrado», también del año 2000). Después de su galardón en Locarno, su filmografía se limita a dos películas: *Cure - The Life of Another* (2014), de la que Filmaffinity no ofrece ningún comentario ni valoración, y la recién estrenada *Mare* (2020).
- En Mar del Plata el Astor de Oro fue para *Noticias lejanas*, que era la primera película de Ricardo Benet, cuya trayectoria acabó en 2011 con *Nómadas*.
- En Shanghái el Golden Globet fue para *Four Minutes*, de Chris Kraus, cuya carrera después de ese galardón se limita a dos largometrajes de ficción y un documental, y antes de 2006 consistía en ser uno de los veinte directores de la serie de televisión de la ZDF *Bella Block* (1994) y el filme *Scherbentanz* (2002), inédito en cuanto a críticas en Filmaffinity.
- En San Sebastián la Concha de Oro se entregó *ex aequo* a *Niwe mang (Half Moon)*, de Bahman Ghobadi, y *Mon fils à moi*, de Martial Fougeron, siendo así que Ghobadi sí tenía un currículum previo y después de esa dorada Concha ha rodado cuatro películas más, la última en 2015, pero la carrera cinematográfica de Fougeron se ciñe a dos largometrajes: *Oranges et pamplemousses* (1997), que no consta en Filmaffinity, pero sí en IMDb, y la propia *Mon fils à moi* (2006).

No siempre es así, evidentemente: Alain Gomis ha triunfado en la Berlinale y en FESPACO por *Félicité* y, si bien no se trata de un autor demasiado fecundo, su carrera parece avanzar con paso firme, al menos en cuanto al reconocimiento crítico. Pero lo que se intenta demostrar, incluso por el tortuoso camino trazado en los párrafos anteriores, es que el cine africano no es una cosa exótica y aislada, sino que participa de la dinámica general de la creación fílmica en cualquier latitud del planeta y que podemos resumir en dos palabras: talentos desaprovechados.

El lado positivo de toda esta historia es la enorme cantidad de buenas películas que se están rodando en nuestros días, centradas más en lo psicológico o social, que en las grandes superproducciones de tema histórico. Digamos que hoy día la textura de las películas es más documental, de la persona o de la circunstancia, y menos ficcional.



El cine se ha convertido en una herramienta muy artística de mostrar la realidad cotidiana, la realidad interna de cada persona y la realidad exterior de la sociedad, pero no se trata de un *remake* del neorealismo italiano, sino que esa plasmación de la realidad cotidiana afecta a todos los niveles de la sociedad: los ricos también lloran, ya se sabe.

De manera que hoy día pueden rodarse excelentes películas cuya sinopsis se resume en una línea, dos a lo sumo. E incluso sin verbos, como sucede en *Chicas de Nueva York* (1986), de Lizzie Borden, Premio especial del jurado en Sundance: «Un día en la vida de varias prostitutas en un burdel de lujo de Manhattan». Algo más larga, pero no mucho, es la sinopsis oficial del largometraje egipcio *Nawara* (2015), de Hala Khalil: «La situación de una mujer de origen humilde que trabaja como empleada del hogar en una residencia de lujo cambia a partir de los sucesos que tienen lugar en Egipto durante la primavera de 2011»: dos verbos. Simplemente, hoy día la cámara acompaña a los actores y no a la inversa.

Estoy refiriéndome, es evidente, al cine independiente, africano o no africano, pero es que en el cine comercial tampoco se ven grandes alardes argumentales: se resume todo en lugares comunes o una cantidad indecorosa de secuelas, precuelas, secuelas de las precuelas, precuelas de las secuelas, etcétera, de fórmulas desgastadas, pero que luego tienen muy buen rendimiento en taquilla.

Por ello, consideramos débil e ineficaz la expresión *cine africano*, pues deberíamos hablar de cine hecho en África, de filmes de tema africano o de películas realizadas por directoras(es) africanas(os). Dicho lo cual, nos plegaremos a la convención y utilizaremos regularmente dicho sintagma, más que nada por mor de la brevedad expositiva. *Sorry*.

Hace tiempo que África llama a nuestras puertas y no me refiero solo a las trágicas noticias que vemos en los informativos con regularidad obscena. Hablo ahora de cuestiones creativas. Por ello, creo que lo mínimo que se merece este gigantesco continente, tan concienciadamente esquilado, es que prestemos oídos a sus propuestas estéticas. Ya he mencionado el caso de *Félicité*, una película que no me canso de recordar, pero podemos traer otros ejemplos, como *Un hombre que grita* (2010), de Mahamat-Saleh Haroun, Premio del jurado en Cannes, o los siete Premios César otorgados a *Timbuktu* (2014), de Abderrahmane Sissako. Ahora tan solo falta que el cine africano goce de la distribución que merece en los diferentes rincones del planeta Tierra, que es el único que a día de hoy ha pisado el ser humano.

Una vez escuché en la radio un viejo y sabio proverbio africano: «El león no necesita demostrar su fiereza», porque ya le brota por sí sola, sin posturo. Y eso es exactamente lo que le sucede al cine africano, que no necesita demostrar su calidad, pues se trata de algo que rezuma de manera natural.

**¡TIERRA!**



## MAR DE CULTURAS

Una buena manera de acercarse al fenómeno de la emigración, con sus ligeros desajustes deportativos, son dos trabajos de Alain Gomis a caballo entre dos milenios: un cortometraje, «Tourbillons» (1999), y un largo, *L'Afrance* (2001), con mucha mayor complejidad en el segundo dada su mayor amplitud, pero también desde el mismo título, pues establece un juego de palabras entre África y Francia, *La France* en la lengua de Emile Zola, y esa fusión de identidades o, mejor dicho, esa disfunción de identidades será lo que presida este filme. Gomis pretende mostrar en el Senegal poscolonial algo mucho peor que las deplorables condiciones sociales, políticas, económicas, etcétera, de las antiguas colonias; también, el desarraigo identitario, cuando los inmigrantes en la antigua metrópoli se quedan en tierra de nadie: nunca serán aceptados como ciudadanos de pleno derecho en las sociedades europeas, pero han perdido ya las raíces de los lugares de procedencia.

Y puede que esa sea la consecuencia más cruel de una situación, el colonialismo, donde las personas de los países ocupados habían perdido ya su dignidad humana. «¡Hijo de nadie!», increpan a El Hadj, el protagonista de la película, en un momento dado y es que es así. Lo que El Hadj vive es una situación esquizofrénica: en Francia será siempre un negro; en Senegal, un francés.

Pero quiero argumentar acerca de los marroquíes en Europa, que es la idea central de la cinta que analizamos en este capítulo: *Tout ce qui brille*, 'Todo lo que brilla'.

Y a la hora de valorar el fenómeno migratorio de súbditos alauitas hacia Europa, he elegido el artículo «Marroquíes en España, los Países Bajos y Francia: gestión de la diversidad e integración», de Héctor

Cebolla y Miguel Requena<sup>55</sup>, por dos principales razones: el indudable prestigio académico de los articulistas y la proximidad temporal a la película que articula este capítulo dedicado a la emigración, pues ambos trabajos pertenecen a 2010.

Cebolla y Requena estructuran su ensayo en cuatro fases: 1.- panorama histórico de la emigración de Marruecos a Europa; 2.- causas que propician la emigración; 3.- modelos de aceptación de los inmigrantes en Europa; 4.- niveles de integración. Todo ello está amparado por datos extraídos de fuentes oficiales.

Este estudio se inicia con una introducción para reflexionar acerca del persistente interés de la Sociología por los fenómenos relacionados con la desigualdad entre inmigrantes y nativos: un interés constante sobre la cuestión que, sin embargo, no ha logrado todavía un consenso ni sobre la magnitud de esa desigualdad, lo que podría considerarse como la «desventaja inmigrante», ni sobre las causas que la producen, si bien se apunta a dos diferentes opciones para explicarlas. La primera se refiere al punto de partida, es decir, a cómo la población nativa considera *a priori* a los inmigrantes, que, seamos realistas, no suele ser de forma demasiado favorable, pues a los naturales de otros lugares se les mira bajo la óptica de *robar* puestos de trabajo en el país de destino. El otro vector bajo el que debemos reflexionar es que unas culturas son más deseables que otras, por motivos que pertenecen al imaginario colectivo, y así resulta paradigmática la difícil integración de los inmigrantes procedentes de países con mayoría musulmana, quienes sistemáticamente padecen menos éxito social y económico que los nativos y ello porque, en opinión de algunos, el islam con sus ritos medievales retrasa esa integración.

En cuanto a la primera fase del estudio de Cebolla y Requena, Marruecos ha sido históricamente uno de los emisores más importantes de inmigrantes hacia Europa, hasta el punto de que en el momento de redactar su artículo vivían en Europa unos 31 millones de marroquíes o descendientes de marroquíes, siendo Francia el país mayoritariamente preferido, en parte porque el Protectorado Francés previo a la independencia era la región más rica del reino alauita, además de las capitales históricas del país, lo que ha motivado en la familia real un sentimiento de amor hacia la francofonía. Por ello, «los gobernantes

---

<sup>55</sup> Héctor Cebolla y Miguel Requena, «Marroquíes en España, los Países Bajos y Francia: gestión de la diversidad e integración» en el Real Instituto Elcano, documento de trabajo 11/2010.

marroquíes han visto siempre con buenos ojos la existencia de flujos migratorios entre su país y Francia, algo que ha vinculado el desarrollo de Marruecos a Francia y, posteriormente, a la UE»<sup>56</sup>.

Debe añadirse a lo anterior que a partir de la década de los 60 del siglo XX para el gobierno francés la inmigración marroquí era una manera de equilibrar la llegada de inmigrantes argelinos, a quienes no se veía con buenos ojos. Así pues, en lo que a nuestro vecino del norte se refiere, marroquíes y tunecinos fueron mucho mejor acogidos que argelinos.

Esa corriente migratoria de Marruecos hacia Europa, en general de cualquier emigración, se redujo considerablemente a partir de la crisis del petróleo de 1973, pero, de manera paradójica, comoquiera que esa crisis afectó también a otros muchos países emisores de emigrantes, entre los que se incluye Marruecos, las condiciones económicas en los países de origen empeoró considerablemente, por lo que Europa siguió siendo una opción de vida atractiva.

Por ello, el flujo migratorio de Marruecos hacia nuestro continente se ha mantenido de manera regular.

En la segunda fase del estudio de Cebolla y Requena, hay dos causas que explican la emigración: la presión demográfica y las altas tasas de desempleo. En cuanto a la primera de esas cuestiones, baste recordar que la población marroquí se duplicó entre 1935 y 1971, lo que vino acompañado de una fortísima migración interna del campo a la ciudad, un modelo de desarrollo que, aunque ha tenido éxitos como las cada vez mayores tasas de escolarización, se ha mostrado incapaz de generar el empleo suficiente para absorber los enormes contingentes de trabajadores, algo que ha afectado sobre todo a las áreas rurales, ya de por sí bastante maltratadas por la presión demográfica, por lo que ambas dinámicas, éxodo del campo a la ciudad y desempleo, se unen en una sola identidad tóxica.

Cebolla y Requena, además, llaman la atención acerca de que el desempleo es un problema que afecta más que nada a la población joven y que el paro se prolonga durante grandes periodos de tiempo, todo lo cual, obviamente, provoca pobreza, que se agrava por una inflación brutal: «El coste de la vida se ha duplicado en promedio en Marruecos cada 20 años»<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 4

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 9.

De manera que presión demográfica, desempleo, paro, inflación y pobreza son los tristes ingredientes que explican el deseo de salir del país de la población marroquí, a lo que puede añadirse la imagen arcádica que Europa posee para la población joven, cuyos miembros observan, o creen observar, unas condiciones materiales de vida más favorables y un futuro más prometedor en nuestro continente.

Por ello, la frontera Unión Europea-Marruecos es la más activa del mundo en términos migratorios, sin duda, por la diabólica combinación de dos elementos en apariencia dicotómicos: proximidad geográfica y lejanía socioeconómica. Así, cuando Cebolla y Requena comparan, por ejemplo, el Producto Interior Bruto de Francia y Marruecos en 2008, observan que el del país galo es casi ocho veces superior, mientras que si comparan el de Estados Unidos con el de México, que es una frontera que está en la mente de todos, se observa que el PIB de USA *tan solo* triplica al del país azteca.

Pasamos así a la tercera fase de este estudio, referida a los modelos de integración, y ambos sociólogos consideran básicamente tres: el alemán, mediante el que los trabajadores extranjeros son trabajadores extranjeros, como su propio nombre indica, pero no residentes de manera permanente; el francés, caracterizado por la asimilación individual de los valores republicanos; y el holandés, que permite a los inmigrantes mantener sus peculiaridades. Cabría añadir un cuarto modelo, es decir, el español, que básicamente consiste en no tener modelo.

Así las cosas, pudiera parecer que el modelo guay es el holandés, si no fuera por el pequeño detalle de basarse en la tradición *comunitarista* de este país, es decir, no católicos aquí, católicos allá, lo que viene a ser semilla de compartimentos estancos y, por lo tanto, de *apartheid*.

Nos interesa el modelo francés pues en París transcurre la acción de la película que no tardaremos en analizar y además ha provocado disonancias en la integración de los inmigrantes musulmanes, de las que la más conocida quizá sea la crisis del velo, algo completamente opuesto a la libertad, igualdad y fraternidad, por lo que algunos sociólogos aluden a la falta de integración de los inmigrantes como una *maladie republicaine* ('la enfermedad republicana'). En pocas palabras, si se quieren integrar, que se integren, pero cantando *La marseillesa*.

Todo ello nos lleva a la cuarta y última fase del ensayo de Cebolla y Requena, es decir, el nivel de integración, donde se analizan tres



indicadores: desempleo, matrimonios mixtos y segregación residencial en los tres países que abarca su estudio (Francia, Holanda y España); llegando a la conclusión de que no puede establecerse una teoría concluyente acerca de qué modelo de integración es mejor, algo que a los españoles, realmente, nos afecta bastante poco, pues ya hemos sugerido que nuestro modelo consiste en no tener modelo.

Hay determinadas cuestiones, como la tasa de desempleo y el fracaso escolar, que se muestran igual de irresolutas en las sociedades francesa y holandesa, algo a lo que no han ayudado demasiado los atentados terroristas o revueltas del primer decenio del milenio en curso<sup>58</sup>. Por ello, los tres indicadores arriba referenciados ofrecen resultados dispersos, dado que, por ejemplo, y esto guarda relación directa con la película que analizamos en este capítulo, los marroquíes se encuentran residencialmente más segregados en Madrid y Ámsterdam que en París; además, la exogamia, es decir, los matrimonios interétnicos, es mayor en Francia que en Holanda o España, pero la tasa de desempleo de marroquíes es mayor en Francia que en Holanda, aunque menor que en España.

Ahora bien, si comparamos esos indicadores con los resultados de los mismos aplicados a otros inmigrantes, se observa de manera constante que «los inmigrantes marroquíes están en una llamativa situación de desventaja tanto en términos absolutos como relativos con respecto a los demás inmigrantes, pues padecen más el desempleo, se casan menos fuera de su círculo étnico y se encuentran más segregados desde el punto de vista residencial que el resto de los inmigrantes». Lo que lleva a considerar a Cebolla y Requena que tiene cierta verosimilitud la hipótesis de la distancia cultural como factor determinante de la no integración, pues «los inmigrantes marroquíes en Europa han conseguido un grado de integración menor en las sociedades receptoras que los que emigraron desde otros orígenes»<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Cebolla y Requena señalan como hitos terroristas las revueltas en las periferias de las grandes ciudades francesas de 2005, el asesinato en Holanda del líder ultraderechista Pim Fortuyn en 2002 o del cineasta también holandés Theo Van Gogh en 2004, unas acciones criminales a las que habría que añadir algunos sucesos que nos han estremecido en el segundo decenio de la centuria en curso, como los atentados en París en la sala Bataclan en 2015 o contra la revista *Charlie Hebdo* también en 2015. Por otro lado, Madrid padeció su 11-M en 2004, Londres los ataques del 7 de julio de 2005, además de numerosas acciones similares en fecha reciente, y Barcelona los asesinatos en Las Ramblas de agosto de 2017 en una lista que no es exhaustiva. Si observamos todos estos atentados y la diversidad de países en que han tenido lugar, que incluyen asimismo Bélgica y Alemania, tampoco desde este punto de vista podemos concluir las bondades de un modelo de integración sobre otro.

<sup>59</sup> Cebolla, H. y Requena, M., *op. cit.*, p. 20. Las dos últimas citas en la misma página.

Dejamos ahí el estudio de Cebolla y Requena para recordar ahora otros títulos que se basan en la emigración, no necesariamente de marroquíes. Así, sobre jóvenes inmigrantes nos habla Pocas Pascoal en *Por aquí tudo bem* (2011), que recrea la experiencia de dos hermanas angoleñas en Lisboa, donde sienten el rechazo social de una sociedad que no les ha perdonado aún la independencia.

*Por aquí tudo bem* nos muestra el otro lado de la masacre angoleña: el de los adolescentes que emigraron a Lisboa para evitar el ingreso en las fuerzas armadas, pero que no fueron acogidos con especial ternura por los habitantes de la antigua metrópoli: ya se ve que hubo ciertas cosas con las cuales no consiguieron acabar los capitanes de la Revolución de los Claveles. Por eso, la película de Pascoal desbroza el otro lado de la tragedia: el de la emigración por la supervivencia física y la inadaptación a un medio hostil, hasta el punto de que los angoleños que quisieron ser aceptados en Europa tuvieron que pedir asilo político en Francia y no en Portugal.

Ambientado en 1978 y con ribetes autobiográficos porque Pascoal también emigró a Lisboa en su adolescencia con una hermana, este largometraje se centra en la relación entre las dos hermanas, su amor mutuo y los sufrimientos compartidos en una Lisboa que nada tiene que ver con los melancólicos vagabundos de Pessoa. El conflicto de Angola queda como telón de fondo, como referencia en las conversaciones de las hermanas, pero lo que esta película muestra es una historia de supervivencia y amor fraternal.

Pero en esta cinta no hay ni tragedia ni odio y cuando se ha tenido la oportunidad de asistir a un coloquio con Pocas Pascoal se comprueba que la cordialidad es su norma de vida: ni un ápice de rencor en su mirada ni en sus palabras.

Mucho más sombrío se revela Alain Gomis en *L'Afrance* con ese anatema rotundo: «¡Hijo de nadie!». Y, por supuesto, si de inmigración se trata, debemos mencionar la demoledora *Les Misérables* (2019), del maliense Ladj Ly, una de esas películas que se incrustan sin lubricante en la mente del espectador: un retrato coral de esa parte de París que normalmente no visitan los turistas.

Disponemos incluso de un ejemplo de romanticismo sobrenatural en un contexto de emigración: *Atlantique* (2019), un filme del mismo año que *Les Misérables*, dirigido por la senegalesa Mati Diop, que aborda la emigración con otros ojos, lo que no reduce la magnitud

del problema, sino que expande las posibilidades creativas. En este filme de Diop, ganadora, entre otros muchos galardones, del Gran Premio del jurado en Cannes, la acción se sitúa en Dakar, el punto más occidental del continente africano y, por ello, puerto de partida de las naves esclavistas durante centurias. Destaca este largometraje porque sobre un telón de fondo de explotación laboral, matrimonio forzado y emigración se construye una historia mágica donde los espíritus de los naufragos fallecidos en una patera hacia España toman posesión de los cuerpos de las personas que dejaron atrás, sazonado todo ello por una investigación policial acerca de la misteriosa ignición de un lecho nupcial antes de usarlo por primera vez. En el fondo se trata de una historia de amor sobrenatural, pero llevada a cabo con tanta naturalidad que los ojos del espectador discurren por ella sin mayores problemas. Debe indicarse asimismo que la cámara no escatima imágenes del Atlántico: en ocasiones vemos hasta cómo, poco a poco, se pone el sol y los créditos se inician con el rumor de las olas de ese océano soberano, cuyo lirismo, sin embargo, se tiñe en esta ocasión de elegía.

Particularmente interesante se me antoja *Jassad gharib* (2016), de la directora tunecina Raja Amari, traducida al español como 'Cuerpo extraño', una película que empieza y termina con imágenes submarinas para reproducir el hundimiento de una patera y la angustia por la supervivencia. La acción transcurre en Francia y el filme se articula en torno a la emigración construida sobre dos coordenadas: el yihadismo, y de ahí la presencia de personajes que tienen una vida totalmente diferente de lo que se ve en la pantalla; y las referencias a la situación social en Túnez tras la Primavera Árabe. A pesar de todo lo anterior, este filme nos ofrece un drama, pero sin dramatismo, pues los personajes principales arrastran una enorme carga psicológica, y de ahí el drama, pero la trama en sí no es desgarradora, salvo las escenas inicial y final que ya hemos mencionado.

Un largometraje que nos habla de sentimientos irrealizados y de carencias afectivas, sobre todo en Leila, soberbiamente interpretada por Hiam Abbas, que en 2017 protagonizaría *Alma mater*, de Philippe Van Leeuw, y en *Cuerpo extraño* representa a una mujer altoburguesa en apariencia, pero solo en apariencia, triunfadora: insisto, cada personaje participa en la trama con su propio *background* y este filme lo que muestra son una serie de caracteres atormentados por una razón u otra más que un análisis de la inmigración. Incluso hay un componente onírico

por las pesadillas de Samia, la joven inmigrante a quien da vida Sarra Hannachi, que se muestran al espectador como si fueran situaciones reales, exactamente igual que suele suceder a las personas que sueñan. Cabe señalar, por último, que *Corps étranger*, título en francés, reserva un par de cameos para Majd Mastoura, que en el mismo año de *Jassad gharib* protagonizaría *Hedi* y en 2019 tendría un papel importante en *Un diván en Túnez*, según comentaremos en su lugar.