

LA VOZ DEL CINE AFRICANO DESDE SUS ORÍGENES AL PRESENTE

Verónica Quevedo Revenga

La première tâche des cinéastes africains est d'affirmer que les gens d'ici sont des êtres humains, et de faire connaître celles de nos valeurs qui pourraient servir aux autres. La génération qui nos suivra s'ouvrira sur d'autres aspects du cinéma

(Souleymane Cissé¹)

El cine africano surgió a comienzos de los años sesenta en un momento de convulsión social que enmarcó los movimientos hacia la independencia de muchos países africanos, y en medio siglo ha ido conformando una estética característica capaz de articular, caleidoscópicamente, todas las voces del continente africano. Como apunta el cineasta Souleymane Cissé, tras haberse visto representados en el discurso oficial como seres inferiores, los africanos tomaron la cámara como medio para combatir los mitos que habían justificado la conquista. Esta es una historia en dos fases que conlleva, en primer lugar, la reconquista de la palabra y la imagen, en suma, de la representación, y por otro lado, la confección de nuevas formas de producción y canales de distribución alternativos para dar cabida a una gran multiplicidad de experiencias africanas.

Los estudios sobre cine africano son una disciplina relativamente nueva y surgieron como un apéndice de los literarios o antropológicos. Los primeros escritos tenían un cariz eurocentrista y periodístico, aunque posteriormente se ha ido forjando un corpus bastante amplio con críticos como Françoise Pfaff, Teshome Gabriel, Mbye Cham, Clyde Taylor, Kenyan Tomaselli, Frank Ukadike, Manthia Diawara, Roy Armes, Femi Ojueremete Shaka, Oliver Barlet, Josef Gugler y Melissa Thackway entre otros, que han desarrollado un marco teórico apropiado al estudio de los cines africanos. Como apunta esta última, es necesario dirigirse al cine africano con una mente abierta, aceptando la diversidad de los cineastas y sabiendo que no siempre los paradigmas críticos occidentales son los adecuados para analizarlo (Thackway, 2003:21).

La mayoría de la literatura sobre cine africano lo ha clasificado en función del poder colonial, diferenciando las antiguas colonias francesas, inglesas o portuguesas, o en base a zonas geográficas, analizando el cine del África subsahariano de modo diferente al producido en el

1 En el documental *Souleymane Cissé* (1991), de Rithy Panh. Citado en Thackway, 2003: 179.

Norte y el Sur. En este artículo se entiende el cine africano en su posición más globalizadora, atendiendo a su evolución histórica y cronológica y, a través de una metodología fundamentada en la antropología, la semiótica y la sociología, buscando pautas estilísticas y motivos recurrentes de obras representativas.

Se pueden establecer similitudes con los estudios literarios para definir lo que se entiende por cine africano. Al igual que la literatura, el cine africano expresa unos valores culturales y una conciencia nacional propias y estilísticamente está basado en prácticas narrativas orales que rompen con muchos códigos cinematográficos occidentales. Además, los cineastas africanos mantienen el firme propósito de dar voz, a menudo recurriendo a lenguas autóctonas, a las experiencias africanas, silenciadas o distorsionadas en el discurso hegemónico, y romper con los estereotipos que en el cine habían configurado al continente africano como «salvaje», «oscuro» o «exótico».

El cine se introdujo en África a comienzos del siglo XX, y sirvió como arma de conquista por su persuasión sobre los beneficios del Imperio y como medio de instrucción y evangelización. Progresivamente se crearon diversas instituciones que hacían posible la creación de películas educativas y documentales y su diseminación a través de unidades móviles, especialmente en las zonas inglesas y belgas. Cabe destacar el impacto del Bantu Educational Cinema Experiment, que entre 1935 y 1937 realizó, con la ayuda de africanos, unas treinta y cinco producciones con comentarios en lenguas locales en las colonias inglesas. Este dio paso a la Colonial Film Unit en 1939, que aunque inicialmente hacía películas para instigar a la población africana a luchar en la II Guerra Mundial, posteriormente se especializó en la producción de filmes educativos y documentales, muchos de los cuales se han perdido. Estas instituciones sentaron las débiles bases de la industria cinematográfica en el continente y formaron a algunos de los primeros cineastas africanos. Progresivamente se crearon unidades en Ghana (1945), Nigeria (1946), Kenia y Uganda (1947), y en 1948 se abrieron centros en Gambia, Sierra Leona, Tánzania y las actuales Zimbabue y Malawi y una escuela de cine en Accra.

Con la independencia numerosos gobiernos compraron material técnico para establecer laboratorios y fomentar la producción y distribución. Tal fue el caso de la Ghana Film Corporation o la Nigerian Film Corporation, que, paradójicamente empleó a varios directores extranjeros para sus primeras producciones, basadas en obras literarias de sus grandes novelistas, y que sólo llegaron a un público muy local. *Kongi's Harvest*, basada en la obra de Wole Soyinka, fue dirigida por el afro-americano Ossie Davies en 1971 y poco después el alemán Hans Jürgen Pohland realizó *Bullfrog in the Sun*, sobre unos cuentos de Chinua Achebe.

La forja del cine propiamente africano se debe a los directores provenientes de las zonas francófonas, como Senegal, muchos de los cuales se formaron en Francia y Rusia². Su interés inicial no era, sin embargo, potenciar una industria cinematográfica en el continente, sino hacer oír sus historias, cargadas de lirismo pero también de una punzante crítica social. De hecho, cuando varios cineastas se reunieron en Argel en 1969 para formar la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI), lo hicieron para «usar el cine como un arma para la liberación de los países colonizados y como un paso hacia la unión total de África» (cit. en Barlet, 1996: 27).

2 Según apunta Shaka (2004: 301-303) los franceses no establecieron instalaciones de producción en África y a través del Decreto Laval, controlaban el contenido de las películas producidas en África a la vez que minimizaban el acceso de los africanos al cine. El interés de los franceses en el cine africano surgirá posteriormente, en la época post-colonial, donando equipo de filmación a través del Consortium Audio-visual International (CAI) y subvencionando muchas producciones.

EL DESPERTAR; UN GRITO

Aunque en 1955 unos estudiantes africanos afincados en París, Paulin Soumanou Vieyra, Mandou Saar, Robert Christian y Jacques Melo Kame, realizaron un cortometraje experimental titulado *Afrique Sur Seine*, 1962 es la fecha que se considera da paso al despertar del cine africano, cuando el escritor Ousmane Sembene produjo *Borom Sarret*, un cortometraje en lengua francesa sobre un día en la vida de un carretero en las calles de Dakar. El nacimiento del cine africano viene condicionado por un deseo imperioso de despertar al pueblo del letargo de años de colonización, y con el lamento final de *Borom Sarret* Ousmane Sembene desentraña los condicionantes sociales y económicos de la descolonización y expone la decepción del sueño de una sociedad independiente, para la que una subclase como la del carretero no tiene cabida. Este cortometraje, con claras reminiscencias del lenguaje cinematográfico eisenstiano en su uso del montaje, y del neorrealismo italiano, está repleto de oposiciones y simetrías cargadas de significado que, como señala Soumanou-Vieyra (1972: 34), provocan una reflexión en el espectador. La zona rica de Dakar con sus altísimas casas filmadas en contrapicado contrasta con los suburbios donde Borom Sarret trabaja; la música de Mozart que se usa para retratar la bella estampa del centro de la ciudad se opone a la música tradicional africana mientras recorremos las zonas más pobres; los trajes de corte occidental y los vehículos motorizados son parte de un mundo al que Borom Sarret y su carreta no pertenecen, y del que el policía le expulsa sin pudor... El cortometraje es una metáfora que desenmascara las dinámicas de poder en las sociedades post-coloniales, en donde una nueva clase de color, dominada por el dinero, sustituye a los antiguos colonizadores.

Esta idea será una constante en muchas de sus producciones, especialmente durante esta primera época, con películas como *Mandabi* (1968) e indirectamente en *La Noire De* (1969), que analiza temas como la intolerancia y la explotación. *Xala* (1974), una de las películas más aclamadas de Sembene, por sus cuidadosas caracterizaciones y su elaborada sátira, se centra en la burguesía senegalesa, cuya abulia para mejorar la situación económica y política del país viene simbolizada por la impotencia que sufre un miembro de la cámara de comercio, El Hadji Abdou Kader Bèye, en su noche de bodas con su tercera mujer. Como expone Gugler (2003: 126-127) en su análisis de la película y la novela del mismo autor, la burguesía, abanderada de una alienación cultural emergente, no realiza ninguna función productiva; al contrario, explota a las subclases, desvía fondos destinados a las víctimas de la sequía, y se convierte en títere de una industria de consumo que únicamente beneficia a los poderes neo-coloniales.

Aunque más radical en el uso del lenguaje cinematográfico, Med Hondo, de Mauritania, guarda similitudes con el padre del cine africano por su denuncia de asuntos sociales, su deconstrucción de la ideología imperialista y su reconstrucción histórica, en particular con *Sarraounia*³ (1986). Con *Soleil O* (1969) Med Hondo denuncia el trato inhumano de los inmigrantes de color, mientras que en la serie de documentales de los setenta retrata la lucha por la independencia del Frente Polisario en el Sáhara Occidental.

3 La película narra unos episodios históricos documentados del siglo XIX cuando la reina Sarraounia lucha contra los intentos de los fulani de islamizar la región a la vez que combate contra el ejército colonizador francés. Sembene también rescata un capítulo «acallado» de la historia africana en *Camp de Thiaroyé* (1987) sobre el duro trato recibido por los excombatientes africanos a su vuelta de la Segunda Guerra Mundial por parte de los franceses. Para un análisis profundo de esta última, cfr Gugler (2004).

El tercer vértice de este pentágono iniciático lleva el nombre del senegalés Djibril Diop Mambety, que destaca por su introspección en el ser humano a través de lo surrealista, la alegoría y lo carnavalesco. En *Touki Bouki* (1973) Mambety expone cómo el viaje de Anta y Mori hasta las costas africanas para llegar a Europa se transforma en un retorno a las raíces, una conexión con la tierra y con los antepasados, simbolizado por los cuernos de vaca que Mori lleva en su moto.

Heredera del documental de Jean Rouch y del *cinéma-verité*, Safi Faye empezó realizando películas en 1972. Aunque su interés primordial en obras posteriores como *Selbé et tant d'autres* (1982) o *Mossane* (1997) es retratar historias de mujeres, en su primera película, *Kaddu Beykat* (1975), Faye penetra en las preocupaciones de los campesinos de su pueblo, que hablan directamente a la cámara, al espectador. En este documental enmarcado como si fuera una carta, Faye da prioridad epistemológica a su gente, eliminando comentarios externos, tan frecuentes en el género.

Si bien en las antiguas colonias francesas los cineastas partían de convenciones cinematográficas, en Nigeria Ola Balogun explora la simbiosis entre el cine y el teatro ambulante yoruba, con sus bailes, improvisaciones y representaciones de otros mundos en obras como *Ajani Ogun* (1975), basada en una pieza del reconocido dramaturgo Duro Lapidó, que ya había utilizado pequeños fragmentos de película en sus obras teatrales. En este «cuento musical» un cazador, Ajani Ogun, ha de luchar contra un político y así recuperar a su amada. Balogun continuó realizando documentales sobre diversos aspectos de la cosmología yoruba y otras tradiciones locales: *Thundergod* (1972); *Nupe Masquerade* (1972) y *Owuama* (1973) y largometrajes entre los que destaca *Cry Freedom* (1981), rodado en Ghana, adaptado de la novela del keniano Meja Mwangi, *Carcasses for the Hounds*.

LA VOZ DE LA MEMORIA Y DEL ÁFRICA RURAL

En 1982 los miembros de FEPACI se reunieron de nuevo para analizar la precaria situación de la industria cinematográfica en África. A la falta de recursos y personal cualificado, que hacía que el director realizara múltiples funciones y frecuentemente recurriese a actores no profesionales, se unía la dificultad de financiación, lo cual retrasaba la producción cinematográfica. Además, los canales de distribución eran prácticamente inexistentes o estaban controlados por compañías francesas, SECMA (Société d'Exploitation Cinématographique Africaine) y COMACIO (Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et Commerciale) y americanas; AFRAM (Afro-American Films) y AMPECA (American Motion Picture Export Company of Africa). Aunque ya había salas de cine en diversas ciudades africanas, sus dueños preferían invertir en los paquetes que los distribuidores extranjeros ofrecían y no en una película africana, mucho más costosa. En esta época se difuminó el interés anti-imperialista de los cineastas pioneros para ahondar en otro tipo de películas, muchas de las cuales se realizaron con préstamos europeos⁴, y promover la creación de redes de producción y distribución.

Algunos cineastas abandonan el presente para imaginar el pasado pre-colonial, con una notable influencia de los mitos tradicionales tanto en la temática (análisis de las relaciones en

4 La mayoría de las películas africanas han sido financiadas por Francia, Inglaterra y Alemania y más recientemente los países escandinavos. Para Transafrica Forum, el cine africano está «colonizado financieramente» (Apollon, 2000: 1).

la comunidad; el contraste entre el bien y el mal) como en la forma (con el uso del *griot* para enmarcar las historias, el *leit motiv* de la búsqueda o las frecuentes digresiones narrativas).

Gastón Kaboré, de Burkina Faso, explica dos de sus preocupaciones al hacer cine: la importancia de que una película tenga un lenguaje que su gente pudiera entender, y la necesidad de excavar en la memoria colectiva para conocer el pasado (Boyd, 2000: 34). Así, Kaboré escribió *Wend Kuuni* (1982) con la forma de un cuento tradicional a favor de la tolerancia. *Wend Kuuni* es la historia de un niño que pierde la voz cuando su madre muere de agotamiento en el bosque donde se escondía tras ser acusada de brujería por no querer casarse con un hombre mayor. Esta obra, cuya secuela *Buud Yam* se rodó en 1997, ha servido de fuente de inspiración para una posterior generación de cineastas por su uso de la narrativa oral.

Souleymane Cissé, nacido en Mali en 1940, revolucionó el panorama cinematográfico africano cuando, tras haber expuesto su crítica particular de la nueva burguesía y los conflictos laborales en el África de los setenta con *Baara* (1978), en 1987 lanza al mundo *Yeelen*, adaptada de una épica oral bambara situada en el siglo XIII. En esta película de fuerte colorido galardonada en Cannes se representa la lucha de poder cuando Nianankoro intenta destruir a su tiránico padre, que muchos han leído como una alegoría en contra de los poderes dictatoriales.

Yaaba (1989), del reconocido director de Burkina Faso Idrissa Ouedraogo, también se sitúa en un África rural, atemporal, para exponer la amistad que dos niños mantienen con una anciana que vive en los márgenes de la sociedad. Ouedraogo ahonda en las relaciones familiares y se sitúa del lado de los más débiles en esta película que ha codificado el estilo del cine africano, con su música autóctona, sus silencios, el uso de lenguas vernáculas, sus grandes planos estáticos y su ritmo lento. *Tilai* (1990), ganadora en el festival de cine africano de Burkina Faso, cuestiona algunas de las leyes que rigen la sociedad tradicional, y desencadena el conflicto cuando dos jóvenes enamorados las rompen.

En esta misma línea Cheick Oumar Sissoko analiza algunas concepciones de género de las sociedades patriarcales rurales. *Finzan* (1990), que debe su nombre a los bailes que realizan los hombres heroicos, se sitúa en dos pueblos bambara de Mali y abunda en imágenes de animales que ilustran la situación de la mujer y los conflictos entre los sexos. Sissoko lanza una doble crítica: a la mutilación genital femenina y a la tradición que impone que las viudas se heredan por parte de la familia del difunto esposo, a la vez que pone de manifiesto la solidaridad femenina, algo que explorará Ousmane Sembene con *Mooladé* (2004).

EN BUSCA DE LA DIVERSIDAD

A partir de los noventa el panorama cinematográfico africano se diversifica notablemente; muchos cineastas se desvinculan del rol del *auteur* y rompen con el estilo «canónico» que habían impuesto películas como *Yaaba* y *Waati* para ahondar en un África urbana, híbrida y eminentemente moderna. Los temas sociales no desaparecen, como ocurre en obras de cineastas legendarios; *Guelwaar* (Sembene, 1991) que desmitifica la ayuda humanitaria; o *Guimba el tirano* (Sissoko, 1995), otra metáfora de los gobiernos dictatoriales. Otros buscan fórmulas más universales, como Idrissa Ouedraogo con su exaltación de la amistad en el contexto minero del Sur en *Kini and Adams* (1997). A estos realizadores se unen otros cineastas jóvenes, que han crecido en contacto con la industria musical y los blockbusters americanos, y que dejarán su impronta en la historia del cine africano. Además, el panorama se amplifica con directores que provienen de países diferentes a Senegal, Burkina Faso o Mali, como

Abderrahmane Sissako, de Mauritania; Flora Gomes, de Guinea-Bisau; Mweze Ngangura y Benoît Lamy, de Zaire; Raymond Rajaonarivelo, de Madagascar; Anne Mungai, de Kenia; Michael Raeburn e Ingrid Sinclair, de Zimbabwe, o Jean-Marie Teno, de Camerún.

Abderrahmane Sissako ha conseguido una simbiosis perfecta entre un estilo heredero de las imágenes bellas y ritmos lentos de muchas películas de los ochenta y su conciencia política influida por los escritos de Cabral, que puntúa muchas de sus obras. Su filmografía es extensa: *Le Jeu* (1989), *Octobre* (1993), *Sabriya* (1995), las parcialmente autobiográficas *La Vie sur Terre* (1998) y *Heremakono* (2002), y *Bamako* (2006). Incluso en esta última, sobre un juicio imaginario que el pueblo africano convoca en contra del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, Sissako regala al espectador unos planos perfectamente encuadrados del devenir cotidiano de las personas que viven en torno al patio donde la acción tiene lugar.

También influido por Cabral y las películas de Sembene, Flora Gomes, que estudió cine en Cuba, explora la guerra de independencia y las duras condiciones de la post-guerra en su primer largometraje, *Mortu Nega* (1988). La vida en una Guinea-Bissau independiente vuelve a ser el tema en *Udju Azul di Yonta* (1992) e incluso se atreve con el género musical en una bella película llena de sentimiento situada en Francia, *Nha Fala* (2002).

La inmigración ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia del cine africano desde la aparición de *La Noire De* o *Soleil O*. En los noventa la experiencia del inmigrante adquiere un nuevo valor, como en *Clando* (Jean-Marie Teno, 1996), en donde la historia del cazador que no quiere regresar con las manos vacías se convierte en un símbolo para tantos expatriados que no se sienten lo suficientemente preparados como para volver a África.

Áfrique, je te plumerai (1991), también de Teno, es un ejercicio de reconstrucción colectiva histórica, un «lieu de mémoire» en donde los eventos sobre la historia reciente de Camerún no están organizados cronológicamente (Agbaw, 2000: 95). En esta película se ha mezclado metraje real sobre las tensiones políticas del momento histórico en el que se rueda la película, con fragmentos de ficción y documental sobre el pasado de Camerún, entrevistas y recuerdos de la infancia del cineasta. Todo ello ofrece un análisis histórico acerca del pasado y del futuro de Camerún y de toda África a la vez que proporciona una lectura caleidoscópica sobre el neo-colonialismo, la censura, la explotación del campesinado y la opresión política.

Quartier Mozart (1992) y *Le Complot d'Aristotle* (1997), ambos del camerunense Jean-Pierre Bekolo, yuxtaponen influencias africanas con referencias extranjeras, como el estilo de la foto-novela, el montaje rápido, imágenes congeladas, ángulos de cámara no realistas y los colores fuertes. En *Le Complot*, Bekolo parodia el estilo de las películas americanas de clase B y las películas asiáticas de acción (que monopolizan las pantallas de los cines africanos) cuando un cineasta africano llamado Essomba Tourneur (E.T.) intenta convencer a los jóvenes (Nikita, Bruce Lee, Scharzenegger...) de los peligros del mimetismo cultural.

Las películas de Jean-Pierre Bekolo guardan ciertas similitudes con la obra del ya fallecido Djibril Diop Mambety en su uso de la sátira, en concreto con *Hyènes* (1993), su obra maestra, donde ataca el más encarnizado imperialismo económico y la corrupción al caracterizar a sus personajes como auténticas hienas que son capaces de vender a Draman Drameh a su antigua amante, Linguère Ramatou, a cambio de bienes materiales. El simbolismo de esta alegoría surrealista, parcialmente basada en *The Visit* (Friedrich Dürrenmatt), opera a varios niveles: Ramatou, que regresa a su pueblo, Colobane, convertida en una mujer «más rica que el Banco Mundial», quiere transformar Colobane en un «prostíbulo». La escena final, en la que unas excavadoras acechan a lo lejos para convertir a Colobane en una presa más del despotismo económico, supone el fin del «sueño rural».

RECONQUISTANDO EL MEDIO: NUEVAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN

Si la censura había ejercido un papel importante en la selección de películas que los africanos podían ver en la época colonial, esta resultó aún más nociva en Sudáfrica, donde el cine podía servir los intereses del Apartheid, distorsionando la historia y la imagen tanto del grupo dominante como del dominado. Una de las primeras películas críticas del sistema es *A Place of Weeping* (Darrell Roodt, 1987), en donde un granjero zulu es asesinado por un terrateniente afrikáner tras intentar robar un pollo para alimentar a su familia. Un año después, Oliver Schmitz y Thomas Mogotlane consiguieron burlar el control del gobierno sobre la producción cinematográfica y comenzaron la realización de *Mapantsula*, una película que, enmascarada bajo el formato de película de gánsters, se ha convertido en la «primera película militante anti-apartheid producida en Sudáfrica» (Gugler, 2003: 91). Situada en Soweto en 1985-1986, las marchas en protesta por el sistema y las detenciones policiales son el marco en el que opera el protagonista, un pequeño delincuente llamado Panic. La condena final al sistema, sin embargo, la proporcionará Ramadan Suleman, el primer sudafricano de color que consigue grabar un largometraje, *Fools* (1997), cuando cierra su filme con una imagen de victoria, de reconquista; la del protagonista Zamani estallando en fuertes risas mientras recibe una paliza de la mano de un afrikáner.

Paradójicamente, la primera película sudafricana que se dio a conocer en el extranjero fue *The Gods must be Crazy* (Jamie Uys, 1981) en la cual un bosquimano que vive en el desierto de Kalahari encuentra una botella de Coca-Cola. Esta película, que representa los mitos sobre el africano que promovía el sistema de segregación racial, disparó movilizaciones anti-apartheid en el extranjero a la vez que estimuló la donación de fondos para la creación de películas que filmaran la experiencia del «otro» en Sudáfrica. A esto se le suma la aparición de la tecnología del video, que supuso, como bien apunta Tomaselli, una forma de dar al oprimido control sobre su propia representación (1989: 11).

El video, un recurso más asequible que el celuloide, se ha impuesto como el medio más popular y adecuado para rodar historias diferentes a los melodramas indios y las películas de acción extranjeras que acaparan las programaciones de los cines, y una alternativa, también, al cine canónico africano, no siempre «visible» en el continente. Fue en Ghana, y posteriormente en Nigeria, en donde a lo largo de la década de los noventa se generó una industria totalmente autóctona que al año produce miles de películas⁵ en formato video y digital y se distribuye en mercados (especialmente en la zona de Idumota), video-clubs o por Internet. Varias son las causas que apuntan a la aparición de este fenómeno conocido como Nollywood; el cierre de muchos cines que hizo que el entretenimiento se trasladara al interior de los hogares; la existencia de una industria pirata de reproducción VHS o Beta y la necesidad de que la gente viera historias con las que se pudiera identificar.

Una película típica de Nollywood se comercializa en varias partes y aunque existen diversos géneros (terror, comedia, películas tradicionales, películas religiosas, de acción y melodramas románticos), los productores a menudo recurren a fórmulas que garanticen el éxito y que amenizan con las ya grandes estrellas y una publicidad masiva en forma de carteles o a través de revistas como *Fame*, *City People* o *Reel Stars*. Si en un principio los videos se producían

5 Aunque no existen aún cifras fiables sobre la cantidad de películas en video que se ruedan al año, Afolabi Adesanya señala que en 1996 unas 250 producciones pasaron por el Nigerian Film/Video Censors Board (2000: 43) Otras fuentes ya apuntan a 900 en 2010 (Krahe, 2010: 1).

en lenguas locales (igbo y yoruba fundamentalmente), con o sin subtítulos al inglés, ahora este es el idioma dominante. Los títulos son igualmente llamativos: *Excursions into Hell*, *Two Together not to be Loved*, *Blood Money*, *Osuofia in London*, *Glamour Girls...*

Sin embargo, y en contra de lo que pueda parecer tras las grandes mansiones y los coches que son escenario de muchos de estos videos, o por el ritmo frenético y la multiplicidad de planos de sus persecuciones, los videos muestran una parte más de la modernidad en el continente africano, así como los miedos y ansiedades del nigeriano (McCall, 2004: 109), y como apunta Jonathan Haynes esta forma de cultura popular nos da, en su conjunto, una imagen de la nación nigeriana (2000: 51). Un ejemplo es el video igbo *Living in Bondage* (Kenneth Nnebue, 1992), ya un hito de Nollywood, en donde un joven llamado Andy vende a su esposa a unas fuerzas malignas para poder convertirse en un hombre rico y poderoso. Arrepentido de su error, y a consecuencia de las muchas apariciones fantasmagóricas que recibe, la locura se apodera de él. Como sostiene McCall (2002: 81) en su análisis de los videos que siguieron a *Living in Bondage*, el consumo exacerbado, las ansias de poder y la delincuencia que sacude a muchas naciones modernas se dramatizan a través del uso de lo satánico y el fetichismo. Además, para Kaine Agary algunos de estos videos hacen llegar a la gente reflexiones acerca de temas importantes como el sida, la corrupción oficial o temas medioambientales (2003: 1).

Pese a ser constantemente atacados por su «baja calidad» y el impulso comercial, los videos nigerianos se están imponiendo en toda África introduciéndose no sólo en algunos cines, sino sobre todo en lugares improvisados donde una televisión, varias sillas y un traductor (o en su ausencia, alguien que narre los acontecimientos en la lengua local) pueden convertirse en un «teatro». Las tiendas online⁶ son cada vez más numerosas, especialmente porque la población africana en la diáspora puede acceder a ellas fácilmente, entrar en sus foros o ver y comprar películas.

Aunque tan sólo Ghana y Nigeria han conseguido generar una industria a partir del video, este medio ha supuesto el despertar de muchos cines nacionales, como ocurre en Madagascar o en Sierra Leona. En este último país el video se ha convertido en el mecanismo para relatar las historias de la guerra que ha abatido a la población (como ocurre con el documental *Sierra Leone Refugee All Stars* de 2002) y la plataforma a través de la cual numerosos directores novel se pueden comunicar, habitualmente mediante cortometrajes.

MIRANDO AL FUTURO

Sierra Leona es el lugar en donde se desarrolla la trama de *Ezra* (2007), dirigida por un nigeriano, Newton Aduaka, un análisis de las secuelas psicológicas de la guerra bajo la perspectiva de uno de los muchos niños secuestrados para luchar. *Teza* (2008), del etíope Hailé Gerima, explora los sueños truncados de un joven que regresa a Etiopía para ejercer la medicina, y se encuentra un país destrozado por las facciones políticas y las milicias. Ambas producciones, últimas galardonadas en el Festival de Cine de Ouagadougou (Fespaco), apuntan a las coproducciones entre países africanos, otra forma de romper con la hegemonía de los canales de distribución.

A diferencia de aquellos que piensan que el cine africano morirá bajo los cimientos de la

⁶ Entre los portales destacan www.africanmovies.com, www.allafricanmovies.com, www.onlinenigeria.com, www.nigerianmovies.af.com, www.ngex.com, www.over2u.com, www.aflad.co.uk

industria popular del video, en este artículo defendemos un futuro prometedor para el cine africano en su totalidad. No hemos de entender el «cine» y el «video» como entes diferentes, sino como manifestaciones de una misma realidad: el poder de la imagen. La nueva voz del cine africano dista mucho de ser homogénea, ya que presenta múltiples y riquísimos matices que nos pueden dar una visión de algo tan complejo como es África, hayan sido grabados con cámaras caseras o por profesionales, hablemos de cortometrajes, documentales, o grandes producciones, aparezcan seres de otros mundos o realidades sociales... Lo que sí se puede decir es que los africanos, por fin, han encontrado mecanismos para hacer oír su voz.

BIBLIOGRAFÍA

- ADESANYA, Afolabi (2000), «From Film to Video», en Jonathan HAYNES (ed.) (2000) *Nigerian Video Films*, Ohio, Ohio University Centre for International Studies, pp 37-50.
- AGARY, Kaine, «The Distribution Front», African Film Festival, www.africanfilmny.org/network/articles.html
- AGBAW, S. Ekema (2000), «The Cameroonian Film as an Instrument of Social and Political Change» en Kenneth W. HARROW (ed.) (2000) *African Images. Recent Studies and Text in Cinema*, Trenton, Africa World Press, pp. 89-108.
- APPOLON, Andres & WATSON, Helen (2000), «African cinema», Transafrica Forum Issue Brief, Washington, fuente electrónica, Julio 2000.
- BARLET, Oliver (1996), *African Cinemas. Decolonizing the Gaze*, Londres, Zed Books.
- BOYD, Debra (2000), «Gaston Kabore Interview» en Kenneth W. HARROW (ed.) (2000) *African Images. Recent Studies and Text in Cinema*, Trenton, Africa World Press, pp. 31-40.
- GUGLER, Josef (2003), *African Film. Re-Imagining a Continent*, Oxford, James Currey.
- (2004), «Fiction, fact and the critic's responsibility: Camp de Thiaroye, Yaaba and The Gods must be Crazy», en Françoise PFAFF (ed.) (2004) *Focus on African Film*, Indianapolis, Indiana UP.
- HAYNES, Jonathan & OKOME, Onookome (2000), «Evolving Popular Media: Nigerian Video Films» en Jonathan HAYNES (ed.) (2000) *Nigerian Video Films*, Ohio, Ohio University Centre for International Studies, pp.51-88.
- KRAHE, Dialika (2010), «Nollywood's Film Industry, Second Only to Bollywood in Scale», ABC News, fuente electrónica, 16 Abril 2010.
- MCCALL, John C. (2004), «Nollywood Confidential. The Unlikely Rise of Nigerian Video Films», *Transition*, i.98, 2004, pp.98-108.
- (2002), «Madness, Money, and Movies. Watching a Nigerian Popular Video with the Guidance of a Native Doctor» en *Africa Today*, 49 (3), 2002, pp-79-93.
- SHAKA, Femi Okiremuete (2004), *Modernity and the African Cinema*, Trenton, Africa World Press.
- THACKAWAY, Melissa (2003), *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, Oxford, James Currey.
- TOMASELLI, Kenyan (1980), «Class and ideology. Reflections in South African Cinema», *Critical Arts*, vol 1, pp-1-13.
- (1989) *The Cinema of Apartheid. Race and Class in South African Film*, London, Routledge.

- (1993) «African Films: A Retrospective and a Vision for the Future», *Critical Arts* 7, Durban, University of Natal Press, pp.1-12.
- VIEYRA, Pauline (1989), «African Cinema: Solidarity and Difference» en Jim PINES & Paul WILLEMEN (eds.) (1989) *Questions of Third Cinema*, Londres, British Film Institute, pp. 195-211.

