

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Breve historia del cine en el África negra. Cuando el cinc era "africano", pero sólo de nombre.

Autor/es:

Speciale, Alessandra

Citar como:

Speciale, A. (1999). Breve historia del cine en el África negra. Cuando el cinc era "africano", pero sólo de nombre. Nosferatu. Revista de cine. (30):4-19.

Documento descargado de:

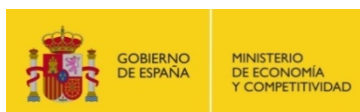
<http://hdl.handle.net/10251/41132>

Copyright:

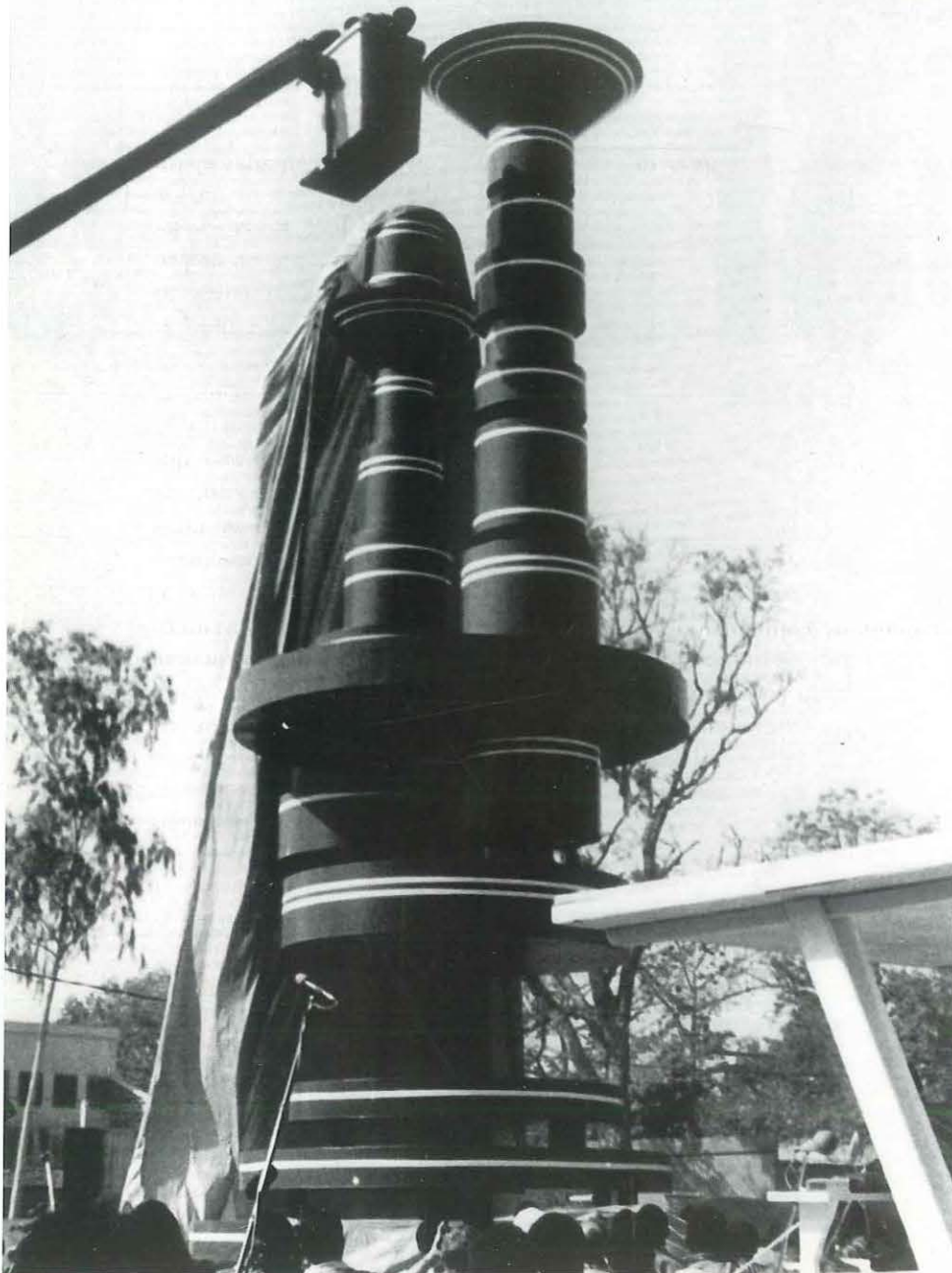
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Monumento dedicado a los cineastas,
inaugurado en Ouagadougou con motivo de
la 10ª Edición del FESPACO

*Cuando el
cine era
"africano",
pero sólo
de nombre*

Breve historia del cine en el África negra

Alessandra Speciale

Afrikako zinemak 1995. urtera arte itxaron behar izan zuen "Afrikan filmatutako edo Afrikako argumentuko zinema" izatetik "afrikarrek eginiko zinema" izateko urratsa emateko.

Los orígenes del cine de África no se remontan a finales del siglo pasado, a pesar de que los primeros proyectores llegaron a las colonias francesas alrededor de 1905 y de que ya en 1896 un ilusionista hubiera instalado en Sudáfrica un proyector sustraído del "Teatrografo" del Alhambra Palace de Londres.

El auténtico cine africano nació en 1955, es decir 60 años después de los hermanos Lumière, con **Afri-que-sur-Seine**, una película rodada por un grupo de estudiantes africanos en París. En efecto, en un artículo publicado en *Le Monde* en 1960, Georges Sadoul se quejaba de que "...sesenta y cinco años después del invento del cine, todavía no se ha producido ni un solo largometraje realmente africano, es decir, interpretado, rodado, escrito, ideado, montado por africanos y, naturalmente, hablado en una lengua africana. Es decir, que doscientos millones de personas quedan excluidos de la forma más avanzada del arte más moderno. Estoy convencido de que antes de finales de los años 60 este escándalo será sólo un mal recuerdo de los tiempos pasados".

De hecho, en la época colonial la denominación de "cine africano" tenía la única acepción de "cine rodado en África o de argumento africano". Era del todo remota la idea de que artistas africanos pudieran expresarse a través de la cámara. Hubo que esperar la llegada de la Independencia para ver a los primeros cineastas africanos emprender el largo camino hacia la reapropiación de su imagen. Hasta ese momento el público africano había conocido el cine europeo, la desorientación y la alienación del cine exótico, pero sobre todo el paternalismo de las películas llamadas "educativas" y cierto voyeurismo etnológico.

Las películas exóticas y los documentales etnológicos

Las primeras películas rodadas en África por directores no africanos se inspiraban en la literatura colonial, que siempre tendía a crear un efecto de exotismo y desorientación. Hay ejemplos que se remontan incluso antes de 1925, en los catálogos de los primeros documentales Méliès y de las películas realizadas por Pathé, y ya en estos títulos aparece un deseo de lo ajeno, de canibalismo y barbarie. La figura del africano se considera todavía como un fenómeno de feria que suscita en el espectador un sentimiento de temor mezclado con hilaridad.

En esa época también Asia, Sudamérica y, en general, todos los países colonizados se reducen en la pantalla a miserables imágenes de danzas salvajes, músicos que tocan la guitarra o cazas primitivas. Los títulos son suficientes para evocar el espíritu de esos tiempos, o mejor dicho, la ausencia de espíritu: **Chez les anthropophages, Chez les cannibales, Chez les mangeurs d'hommes, Bali, l'île au sein nue...**

Con la Primera Guerra Mundial y la implicación de soldados africanos en los ejércitos europeos, se empieza a introducir en las películas europeas un nuevo carácter, el del negro "domesticado", fiel y bonachón, muy similar a los papeles estereotipados del cine de Hollywood, que representaba a los negros únicamente como devotos "Tío Tom", fieles *mammies* o despreocupados "Sambo".

Sin embargo, también en este filón de cinematografía dominada por la ideología racista de la política colonial, se pueden detectar los primeros intentos de algunos directores europeos para una aproximación a África más realista y correcta.

Entre las primeras películas ejemplares sobre el África negra sin duda está **Croisière noire**, rodada por Léon Poirier durante la primera travesía automovilística de África, realizada entre octubre de 1924 y junio de 1925. Jean Rouch, en un tratado sobre el cine en África escrito para la UNESCO en 1961, detectó que más allá del argumento principal de la película, que es la aventura automovilística, paralelamente a esta empresa épica no se dejan de lado los aspectos característicos de las poblaciones que se encuentran a lo largo del viaje, que constituyen materiales de archivo de valor inestimable para el conocimiento de África. Aunque también en esta película, cada vez que la expedición se detiene para una parada más larga, vuelve a aflorar el descubrimiento de la barbarie (las mujeres con los platos en los labios, la circuncisión, la vida cotidiana de los pigmeos...), y las imágenes, como escribió Rouch, "aun rodadas con cierta objetividad, siguen siendo documentos fríos, por no decir irónicos, muy lejos del calor humano de las películas rodadas anteriormente o en los mismos años por Robert Flaherty -*Nanuk, el esquimal* (Nanook of the North, 1922), *Moana* (1926)-".

De este periodo, dominado en Francia por la Exposición colonial de 1931, hay que recordar sobre todo la película **Bozambo** (Sanders of the River), una de las primeras cintas sonoras y cantadas en la que el intérprete principal era el cantante negro americano Paul Robeson. A nivel sonoro, visual e ideológico, se trata seguramente de una de las películas más artificiales que se haya realizado nunca sobre África, y sin embargo **Bozambo** tuvo un éxito notable incluso entre el público africano.

La música es un ejemplo muy curioso de mistificación, que trae a

engaño tanto a los extranjeros como a los nativos, y el argumento de la película (inspirada en una novela de Edgard Wallace), aunque exalte como todos los demás los fastos del colonialismo, pone en escena por primera vez en la pantalla a un protagonista negro, Bozambo, que, aunque manipulado y humillado por un administrador inglés, no podía sino suscitar un sentimiento de identificación y simpatía en el público africano.

Otra novedad de la película con respecto a esa época es que los exteriores se rodaron realmente en África, aunque luego se utilizaran como decorados los estudios de Hollywood, donde se rodó el resto de la película. **Bozambo** había abierto el camino para un cine africano de fantasía, pero el héroe siguiente ya no fue negro. Es el inicio del filón de Tarzán y de la numerosa serie de películas que todavía sigue fascinando a las plateas de todo el mundo.

Sin embargo, al lado de películas exóticas, siempre en este periodo, empiezan a aparecer en África los primeros documentales propiamente dichos. Un director francés, Marc Allégret, acompañó por África a André Gide y rodó las bellas imágenes incontaminadas de la película **Voyage au Congo** (1928), en la que las tomas documentales se convierten a lo largo del viaje en breves "documentales con ficción" donde los jóvenes de las aldeas, de buenos salvajes se transforman en protagonistas de breves historias de amor y amistad. Los subtítulos de la película se inspiran en el famoso libro de Gide *Viaje al Congo*, violento panfleto contra los excesos de un colonialismo en plena expansión.

También entre las experiencias del documental etnológico en esos años hay intentos interesantes, como por ejemplo los documentales rodados en las aldeas dogón

por Marcel Griaule en 35 mm., entre los cuales destaca **Au pays Dogon**, que en 15 minutos muestra la vida cotidiana, la técnica y la religión de los dogón. Desgraciadamente, a pesar de las imágenes sugestivas de estos primeros documentales, con la llegada del sonoro se añadió un comentario excesivo e irritante a las imágenes, que muestra todas las limitaciones de la época.

Un ejemplo representativo es la película **Coulibaly à l'aventure**, una pequeña obra maestra olvidada, rodada en Guinea en 1936 por G. H. Blanchon (una película que hemos encontrado recientemente en los archivos de la Filmoteca francesa y que no se proyectaba desde hace 30 años), que puede considerarse la primera película sociológica sobre África, puesto que aborda uno de los fenómenos más importantes de la región occidental, es decir el movimiento migratorio de los jóvenes de la sabana hacia las ciudades de la costa. Como dice Rouch en su tratado: *"La historia de Coulibaly, que se marcha del interior de Guinea para encontrar el dinero necesario para comprarse a la novia, trabajando de estibador en Conakry y luego de minero en Siguiri, hubiera podido ser un documento de valor inestimable, si no lo hubiera echado todo a perder un comentario de propaganda sobre los 'benéficos efectos de nuestra colonización'"*.

Con la Segunda Guerra Mundial y la utilización de la cámara de 16 mm., mucho más manejable que las cámaras pesadas que no podían salir de los estudios, los documentales adquieren cada vez más libertad y soltura a la hora de entrar en contacto con las poblaciones locales. También las grabaciones sonoras mejoran y permiten conjuntar un material musicológico de notable interés y sobre todo sonorizar las películas sin recurrir a músicas exóticas genéricas.

En estos años se produce un giro importante en el desarrollo del cine africano. Si por un lado el cine exótico sigue existiendo en toda una serie de películas que utilizan África como pretexto y a los africanos como comparsas coloreados, por otro lado empieza a ponerse en evidencia también la necesidad de descubrir y comprender la civilización africana para poderla comunicar al público de otra cultura. Los años 50, no por nada, son también los años de la crisis del colonialismo y de las primeras luchas por la independencia de los países africanos.

La influencia del cine etnográfico que trata de mostrar los aspectos más auténticos de la vida africana no se limita al ámbito de la sencilla película de investigación, sino que modifica también sensiblemente gran parte de las películas comerciales rodadas en África. Los directores europeos tratan de mostrar los problemas del África tradicional en contacto con el mundo moderno.

Sin embargo, fue necesario esperar a las imágenes cogidas al vuelo por René Vautier en Costa de Marfil (**Afrique 1950**), para que el cine abordara con franqueza, si no con imparcialidad, el problema número uno del África del siglo XX, es decir, la relación con el mundo de los blancos. Rodada en 16 mm. en blanco y negro y sonorizada con medios de fortuna, la película fue prohibida en África y en Francia y permaneció confinada en el circuito de las filmotecas.

Entre las películas malditas de esa época se puede citar también otra película prohibida, **Les Statues meurent aussi**, realizada por Alain Resnais y Chris Marker en los museos africanos en Europa, que quería mostrar la decadencia del arte africano sacado de contexto y degradado en los museos europeos.

Las películas educativas

Al lado de películas de propaganda colonial más explícita, en los años 50 las unidades de producción de los ministerios de las colonias se encargaron de producir unas películas que, con el pretexto de la diversión, tuvieran como objetivo la enseñanza. El motor de todas estas películas era en efecto el paternalismo que caracterizaba también las obras hechas con las mejores intenciones.

En las colonias inglesas, ya en 1929, se realizó quizás la primera película educativa en el África negra: el objetivo era combatir una epidemia de peste en Lagos, y la película mostraba a los africanos cómo las ratas difundían la enfermedad y les exhortaba a colaborar en la campaña de desratización. El éxito de esta campaña fue tan grande que el gobierno nigeriano decidió utilizarla también en el futuro. Siempre en Nigeria, en 1939 nació la Colonial Film Unit con el objetivo inmediato de la propaganda de guerra entre la población africana. Al principio, las películas se rodaban y montaban en Europa y luego se llevaban a África, donde se añadían breves escenas locales (una producción que se conocía con el nombre de "*raw stock scheme*"). Esta actividad tuvo por lo menos el mérito de llevar películas a África y difundir el formato de 16 mm. Con la posguerra cambió la política de la Colonial Film Unit, que se concentró en la creación de 12 unidades locales en los territorios británicos de África Occidental y Oriental que podían contar con técnicos de gran valía. Sin embargo, si sus productos suscitaban siempre interés en los ambientes europeos, entre el público africano (al que estaban precisamente destinados) el éxito fue relativamente escaso. La razón principal de esta fragmentación fue de tipo económico: el gobierno británico consideró que ya no era su tarea realizar películas para la educa-



ción básica en países que estaban a punto de obtener la independencia y que le correspondía al presupuesto de estos territorios asegurar el funcionamiento de los servicios cinematográficos. La Colonial Film Unit se transformó en el Overseas Film and Television Centre, que con el impulso de los antiguos dirigentes se convirtió por un lado en el punto de referencia de todos los centros cinematográficos de ultramar (excepto Ghana) y, por otro lado, en una escuela de formación para técnicos africanos, la Film Training School, que se abrió en 1950 en Accra.

Sin embargo, como veremos más adelante, esta ferviente actividad cinematográfica de las colonias inglesas no dio ningún impulso a la producción africana independiente.

Un caso aparte es el compromiso de la Ghana Film Unit, que se separó muy pronto de la Colonial Film Unit, y trabajó junto a grupos de productores ingleses independientes y al director Grierson, uno de los maestros del documental británico. El impulsor de la Ghana Film Unit fue uno de los jóvenes asistentes de este director, Sean Graham, que, con el excelente cámara canadiense George Noble, rodó de 1950 a 1955 un

número impresionante de películas de calidad excepcional.

También en el África francófona se crearon unidades de producción de cine educativo, pero en menor medida que en las colonias inglesas.

El cine misionero

En el ámbito de las películas educativas, el cine misionero constituye una experiencia aparte por la inspiración religiosa, por una mayor autonomía con respecto al gobierno y por la sincera pasión que animó a algunos misioneros del Congo Belga, que supieron llegar allí donde los experimentos de las unidades coloniales habían fracasado, es decir, el corazón de las aldeas y de la población africana.

Por medio de la utilización de cines móviles, es decir furgonetas equipadas para la proyección cinematográfica, algunos misioneros del Congo distribuyeron en todo el país películas europeas y ellos mismos crearon productoras para la realización de películas educativas e incluso algunas cómicas y de animación que rodaban ellos mismos. Sus películas se realizaban en idiomas locales y, si era necesaria la traducción a un determinado dialecto, se llamaba a un intérprete.

EL PADRE VAN DEN HEUVEL

La actividad belga entre películas gubernamentales y películas misioneras alcanzó su punto álgido en 1957, con 15.000 espectáculos y casi 9 millones de espectadores. Si las películas "gubernamentales" presentan una ingenuidad y un paternalismo desarmantes, las películas "misioneras" parecen un poco más evolucionadas gracias a la acción más iluminada de los padres De Vloo, Van Haelst y Van den Heuvel.

Son los misioneros que se dedicaron por primera vez a la adaptación cinematográfica de los relatos de la literatura oral congoleña, realizando incluso dibujos animados, como la serie **Palabres de Mboloko**, del padre Van den Heuvel, que se inspiraba en un personaje especialmente querido y universalmente conocido en el Congo. En esa época había nada menos que tres centros de creación cinematográfica de misioneros: Kinshasa, con el padre Alexandre Van den Heuvel y la Edisco Films; el Kasai occidental y Luluabourg (actualmente Kananga), con el padre Van Haelst y la Luluafilms; el Kivu y Bukavu, con el padre De Vloo y la Africa Films. La difusión de las películas cubría las seis regiones que entonces formaban el Congo Belga, y en 1957 había 94 equipos de proyección fijos y 87 móviles.

El padre Alexandre Van den Heuvel murió en 1984, casi medio siglo después de su llegada a las orillas del río Congo. Más allá de las limitaciones de la época, en sus palabras encontramos la huella de una gran pasión por el cine. Citamos algunos extractos de una entrevista concedida en 1977 en Kinshasa a Pierre Haffner, profesor universitario de cine y estudioso en particular del cine africano.

Usted llegó al Congo en 1932: ¿cuál era la situación del cine antes de los años 40?

Desde el punto de vista de las tomas cinematográficas, no había nada, excepto alguna película etnográfica, escenas de caza, danzas, etc. Nunca se consideraba al hombre. Unos equipos venían de Europa, y sobre todo de Estados Unidos, para rodar películas, historias de caza...

¿Qué ocurría entonces en el plano comercial?

Había películas destinadas al mercado europeo, distribuidas por agencias europeas. En algunas misiones había unos aparatos bastante rudimentarios. Cuando una película era adecuada, se proyectaba también a los "negros evolucionados" (1). En los años 35-36, en la Cité (los barrios de Kinshasa, entonces Léopoldville, reservados a la población negra) se exhibían unas películas de actualidad y también alguna película religiosa, en un pequeño cine equipado con una batería o en otra sala con un proyector que se accionaba a mano. En esa época, en el cine Palace, que existía desde 1914 y era un cine sólo para europeos, pudimos juntar unos "evolucionados", unos miembros de las corporaciones del gremio y unos intelectuales. En los años 37-38 yo organizaba proyecciones con regularidad, con Robert, Rintintín, ¡grandes éxitos! Proyectaba la misma película ocho veces en un mes, con un aparato de 35 mm. hecho juntando dos o tres viejos aparatos en desuso.

¿Qué es un paternalista?

Nos acusaron de paternalismo, pero entonces también un médico era un paternalista. Paternalismo es una expresión moderna que debería indicar una caridad demasiado gratuita. Es un poco la razón por la cual nunca regalo dinero a un viejo mendigo, debe ganárselo. Yo le ayudo a ganarse el dinero. No se trata de hacer las cosas en lugar de los demás, sino de ayudar a los demás a hacerlas. Creo que nosotros dimos demasiado, hubiéramos tenido que ayudarles a hacer. Mi comunicación era paternalista, si se quiere, pero se trataba de películas para espectadores "no evolucionados". Para los "evolucionados", en lo posible, era mejor favorecer la creación de cine-clubes.

Hablemos de su filmografía.

Mission du Congo para los padres jesuitas; **Congo, terre de beauté**, película de propaganda médica; unas películas sobre seminarios, las monjas congoleñas, los hermanos en misión, los *boy-scouts*,

los sindicatos. Luego, la serie **Palabres de Mboloko**, que son películas de animación que ilustran unos cuentos ancestrales de sabiduría popular, narraciones realmente auténticas y en vías de desaparición. La moraleja: la inteligencia de la gente común vence la fuerza bruta de los poderosos. Evidentemente, para hacer una película de animación hace falta paciencia; cuando en un día conseguimos rodar uno o dos metros, estábamos muy contentos.

¿No hay religión en sus Palabres de Mboloko?

Muy poca. Quise conservar la autenticidad, en la medida de lo posible. El objetivo era hacer algo que gustara a los zaireños todavía "primitivos" del interior del país y que les atrajera. En un segundo momento se les podían mostrar otras películas con un poco más de sermón... ¡Hay que empezar dando una alegría!

¿Quién es Mboloko?

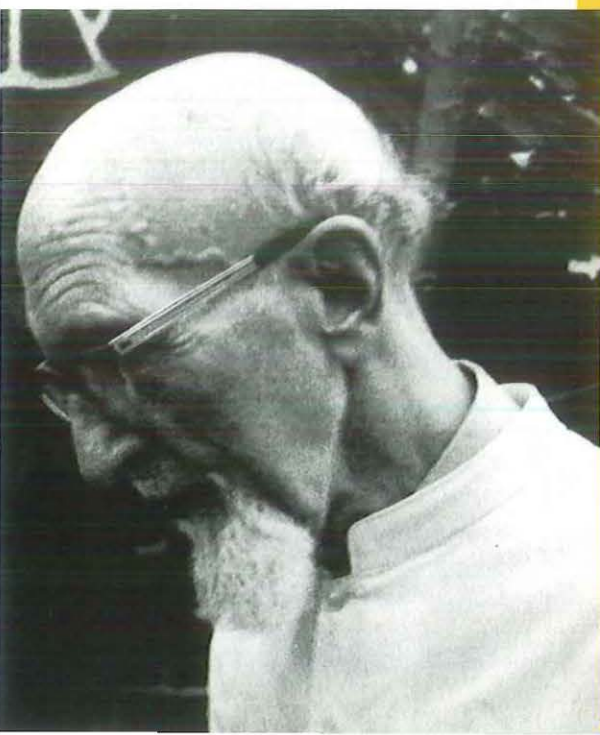
En todo Zaire es el equivalente del zorro de nuestros cuentos europeos. Un minúsculo antílope, de treinta centímetros de altura, que le toma el pelo al elefante y consigue realizar sus planes a pesar de los cocodrilos! Tiene el *mayele*, la inteligencia y la astucia. Yo podía proyectarlo a todo tipo de público, "evolucionado" y "no evolucionado"; gustaba enormemente también a los niños europeos. Allí donde tuve la oportunidad de mostrarlo, siempre gustaba a todo el mundo.

En definitiva, ¿cuáles son sus impresiones respecto a esta experiencia cinematográfica?

Tengo ciertos remordimientos por no haber podido hacer más, pero esperemos que los nuevos grupos de cineastas misioneros tengan los medios para continuar la obra. Tengo también un sentimiento de satisfacción por lo que se hizo y mucho agradecimiento a los que nos ayudaron, los patrocinadores y los colaboradores, el personal del servicio de Información, los cineastas misioneros de nuestra asociación. Guardo un buen recuerdo de todos.

NOTA

1. La palabra "evolucionado" apareció hacia 1943; antes se hablaba sólo de "intelectual". Hacia 1946 se publicó en el periódico *La Voix du Congolais* un estatuto de los evolucionados y en particular de sus obligaciones. Este estatuto llegó a ser oficial solamente en 1956 y exigía unas condiciones de admisión draconianas. Se consideraba "evolucionado" a aquel que dependía de la Administración de la Población Blanca y ya no del Servicio de Identificación de la Oficina de la Población de la Cité Indígena. Las ventajas del evolucionado consistían, por ejemplo, en el derecho a beber vino, pero no compensaban los pesados sarcasmos por parte de los "indígenas".



Le cinéma du réel de Jean Rouch

Entre los directores europeos que trataron de ir más allá, de superar las barreras culturales para poner al espectador en relación directa con el mundo de los africanos, tanto el tradicional como el mundo en evolución, Jean Rouch se coloca sin duda como el precursor y, a pesar de las polémicas, sus obras rodadas en estrecho contacto con la población africana deben considerarse las primeras etapas del auténtico cine africano.

Inspirándose en Flaherty, Rouch se encaminó por la vía de la puesta en escena del documental y dio la palabra a los africanos, pidiéndoles que comentaran sus propios comportamientos, sus acciones y sus reacciones. Reaccionó ante el cine etnológico alejado y paternalista, fundando la estética del *cinéma vérité* y revolucionó el método de investigación con la teoría de la *anthropologie partagée*, que consistía en la transformación en sujetos de aquellos que desde siempre se habían filmado como simples objetos. Ofreció a tres jóvenes emigrantes nigerianos la posibilidad de relatar un viaje imaginario por Ghana, pero fue en 1957, en Costa de Marfil, cuando empezó la colaboración con Oumarou Ganda, entonces estibador en el puerto de Abidjan, y luego uno entre los primeros cineastas africanos, al que Rouch pidió que improvisara un comentario a las imágenes de su propia jornada de trabajo. El resultado fue extraordinario: el estibador Robinson, estimulado al verse en la pantalla, improvisó un estupendo monólogo, en el que no sólo reconstruye los diálogos de la acción, sino que explica y juzga su comportamiento y el de sus compañeros.

Si para la crítica europea Rouch realizó un cine donde vida y película se intercambian las imágenes y abrió una nueva escuela para

UN ENCUENTRO HISTÓRICO EN 1965 ENTRE JEAN ROUCH Y OUSMANE SEMBÈNE

Sembène: *Cuando haya muchos cineastas africanos, ¿los cineastas europeos seguirán haciendo películas sobre África?*

Rouch: Dependerá de muchos factores, pero de momento mi punto de vista es éste: pienso que al mismo tiempo tengo una ventaja y un inconveniente, tengo la mirada del extranjero. La noción misma de etnología se basa en la idea de que un hombre, colocado frente a una cultura que le es ajena, puede ver cosas que las personas que están dentro de esa misma cultura no ven.

Sembène: *Has dicho "ver". Sin embargo, en el ámbito del cine "ver" no es suficiente, hay que analizar. A mí me interesa lo que está antes y lo que está después de lo que se ve. Perdóname, pero lo que no me gusta de la etnografía es que no basta con decir que el hombre que vemos camina, hay que saber de dónde viene y a dónde va...*

Rouch: En este punto tienes razón; en efecto, todavía no hemos llegado a completar nuestro conocimiento. Lo que creo, al fin y al cabo, es que para estudiar la cultura francesa, la etnología que se dedica a Francia debería ser practicada por personas extranjeras. Si se quiere estudiar el Auvergne o la Lozère, haría falta ser bretones. Mi sueño es que los africanos hagan películas sobre la cultura francesa. Por otro lado, ya habéis empezado. Cuando Paulin Vieyra rodó *Afrique-sur-Seine*, su propósito era seguramente mostrar a unos estudiantes africanos, pero los mostró en París y, de esta manera, mostró al mismo París. Podría haber un diálogo y vosotros nos mostraréis lo que nosotros mismos somos incapaces de ver. Estoy seguro de que París o Marsella vistas por Ousmane Sembène no son mi París, ni mi Marsella; pienso que no tendrán nada en común.

Sembène: *Hay una película tuya que me gusta, que he defendido y que seguiré defendiendo: se trata de *Moi, un Noir*. De entrada hubiera podido rodarla un africano, pero en esa época ninguno de nosotros se encontraba en condiciones de hacerlo. Creo que habría que rodar la segunda parte de *Moi, un Noir*. Seguir -siempre lo pienso- con la historia de ese chico que después de Indochina no encuentra trabajo y acaba en la cárcel. ¿Qué pasará con él después de la Inde-*

*pendencia? ¿Habrá cambiado algo? No lo creo. Un detalle: ese chico tenía su diploma; hoy ocurre que la mayoría de los jóvenes delincuentes tienen un diploma. La educación ya no sirve, no les permite salir adelante normalmente. (...) En definitiva, pienso que hasta la fecha hay dos películas importantes sobre África: la tuya, *Moi, un Noir*, y luego *Come Back Africa*, que a ti no te gusta. Y por último una tercera, de tipo particular: *Les Statues meurent aussi*.*

Rouch: Quisiera que me dijeras por qué no te gustan mis películas puramente etnográficas, donde se muestra, por ejemplo, la vida tradicional.

Sembène: *Porque se muestra una realidad sin ver su evolución. Lo que reprocho a los etnólogos, como a los africanistas, es que nos miran como si fuéramos insectos...*

Rouch: Como hubiera hecho Fabre... defenderé a los africanistas. Queda entendido que podemos acusarles de mirar a los hombres negros como si fueran insectos, pero es como si fueran unos Fabre que descubren entre las hormigas una cultura equivalente, con la misma importancia que la suya.

Sembène: *A menudo las películas etnográficas nos han perjudicado...*

Rouch: Es cierto, pero es culpa de los autores, porque a menudo hemos trabajado mal. Eso no quita que hoy podamos proporcionar unos testimonios. Sabes muy bien que en África existe una cultura ritual que está desapareciendo: los *griots* se mueren. Hay que recoger las últimas huellas todavía vivas de esta cultura. Los africanistas -no quiero decir que sean unos santos- son una especie de monjes desventurados que se dedican a recoger las migajas de una cultura fundada en la tradición oral que está desapareciendo, una cultura que me parece tiene una importancia fundamental.

Sembène: *Sin embargo los etnógrafos no recogen sólo los cuentos, las leyendas de los griots. No se limitan a explicar el significado de las máscaras africanas. Tomemos por ejemplo tu película *Les Fils de l'eau*. Pienso que muchos espectadores europeos no han entendido nada, porque estos ritos de iniciación no tienen ningún sentido para ellos. Quizás encuentren bonita la película, pero no aprenden nada.*

(Extracto del encuentro realizado por Albert Cervoni: *France Nouvelle*, número 1.033. 4-10 agosto 1965).

hacer documental y hacer cine, son pocos los africanos que reconocen sus méritos -incluso aquellos para los cuales el encuentro con Rouch significó el comienzo de su carrera cinematográfica-. La relación entre los africanos y Rouch fue siempre controvertida; son innumerables las acusaciones de paternalismo, ingenuidad, sentimentalismo a lo Rousseau que se le lanzaron. Sin embargo, en su tratado Rouch concluyó con objetividad: *"Los intentos que acabamos de citar tuvieron que chocar contra sus propias limitaciones. A pesar de lo que hagamos, ni Rogosin, ni Sean Graham, ni yo, seremos nunca unos africanos, y las películas que rodemos siempre serán películas africanas hechas por europeos. Quizás no sea algo negativo y esta limitación no nos impedirá seguir haciendo películas africanas. Pero ha llegado la hora de pasar el testigo"*.

Primeros pasos en el cine

La paternidad de la primera película africana es todavía controvertida. Si **Mouramani** -realizada por Mamani Touré sobre un breve relato folclórico de Guinea, hoy imposible de encontrar- fue juzgada por Rouch como una película de escaso interés, un grupo de estudiantes africanos en París (Paulin Vieyra, Jacques Meloka-

ne, Mamadou Sarr y el operador Caristan) realizó en 1955 la que podemos considerar la primera auténtica película africana: **Afri-que-sur-Seine**, un interesante intento de mostrar la vida de los africanos en París. Los niños, los monumentos, la gente que pasea: los estudiantes filmaron la vida de la ciudad y los intentos de integración de la comunidad africana, como en un documental etnológico a la inversa.

En los años 50 y 60 los africanos que consiguen acceder a las escuelas de cine europeas, en París, Berlín Este, Moscú, proceden en su mayoría de países de África Occidental del área francófona. Tras la conquista de la independencia, la London Film School tendrá en efecto sólo a una docena de estudiantes africanos. Un informe de la UNESCO de 1962 muestra que Francia había producido el 83% de las películas realizadas en África, contra el 11% de Inglaterra.

Esta mayor implicación de Francia con respecto a Gran Bretaña en el ámbito cultural se explica remontándose a las políticas coloniales de los dos países. En efecto, Francia privilegiaba desde siempre la teoría de la "asimilación" política, cultural y lingüística de los países colonizados a la gran nación francesa, una especie

de contra-doctrina del *Indirect Rule* de Gran Bretaña, que en cambio apostaba por mantener las instituciones políticas y culturales indígenas, ejerciendo la influencia europea indirectamente a través de los jefes locales.

Con la llegada de la Independencia, los países de las ex-colonias francesas tienen así que asumir un papel de gúfa por parte de Francia en el desarrollo del cine africano, en parte porque Francia sigue apoyando la producción cinematográfica a través del Ministerio de Cooperación y en parte porque los ingleses, al contrario, no se interesan por la promoción de la educación y la cultura, y mucho menos de la cinematografía.

Los aspirantes a directores africanos se sienten desde el primer momento encargados de una tarea fundamental: devolver a África el dominio de su propia imagen, y por lo tanto transforman su percepción de África (desde los siglos de la opresión colonial a los años de la represión neocolonial) en el tema principal de sus obras. Comprenden rápidamente, por los ejemplos de la producción colonial, que el medio cinematográfico tiene un potencial enorme y que en la situación del África postcolonial, en una sociedad todavía predominantemente analfabeta, el cine es el medio de comunicación por excelencia.

Entre los países africanos de más antigua tradición cinematográfica está Senegal, que cuenta con el mayor número de directores de todos los demás países del África sub-sahariana, aunque actualmente Burkina Faso le esté alcanzando. Senegal fue el primero de los países del área francófona en disfrutar de la asistencia técnica y financiera del Ministerio de Cooperación francés, que actuaba en África a través de la creación de dos instituciones: el Consortium Audiovisual International (CAI),



Coloquio realizado en 1967 sobre el cine africano (Vieyra, Alassane, Debrix y Rouch)

creado en París en 1961, que producía noticiarios y documentales educativos, y el Bureau du Cinéma, creado en 1963 para promover la actividad de los directores africanos. Según los términos del acuerdo, Francia suministraba a Senegal los equipos y los operadores-reporteros necesarios para la realización de los noticiarios. El trabajo de post-producción se desarrollaba en París y la película, una vez terminada, se enviaba otra vez a África; los costes de producción se compartían entre Senegal y el CAI. Todo ello llevó al nacimiento de las **Actualités Sénégalaises** y significó también la primera implicación de un gobierno africano en la financiación y producción de películas.

En el ámbito del CAI, los directores y los técnicos cinematográficos eran franceses en su mayoría, y su tarea era la supervisión para la mejora de la comunicación audiovisual, mientras que el Bureau du Cinéma estimulaba la participación africana en todas las fases de la realización de una película y pedía a cambio los derechos para la difusión no comercial. Con la ayuda del Bureau du Cinéma, de 1963 a 1975 se realizaron en todo el África francófona más de 185 películas entre cortometrajes y largometrajes.

La intervención de la cooperación francesa fue duramente criticada por los cineastas africanos a la luz de algunas pretensiones del Ministerio, que imponía guiones conformes a estándares cinematográficos franceses e insistía por tener el control de la distribución (adquiriendo los derechos para una distribución no comercial de la película por un periodo de hasta cinco años). La cuestión no se ha resuelto todavía, porque en realidad desde esos años hasta nuestros días la casi totalidad de las películas africanas ha sido parcialmente financiada a través de la asistencia de la Cooperación o del Centro Nacional del Cine Francés



(CNC). Entre los primeros directores que se beneficiaron de la ayuda del Bureau du Cinéma están los cineastas de Níger Mustapha Alassane -**Aouré** (1961), **La Bague du roi Koda** (1964), **Le Retour de l'aventurier** (1966)- y Oumarou Ganda -**Cabascabo** (1969)-; los senegaleses Ousmane Sembène -**Borom Sarret** (1963), **Niaye** (1964), **La Noire de...** (1966)- y Mahama Johnson Traoré -**Diankha-Bi** (1969)-; los directores de Costa de Marfil Timité Bassori -**Sur la dune de la solitude** (1966), **La Femme au couteau** (1968)- y Désiré Écaré -**Concerto pour un exil** (1968)-; y el cineasta de Camerún Urbain Dia-Mokouri -**Point de vue I** (1965)-.

Desde finales de los años 60 se rodaron películas que abordaban el tema de la evolución del continente prácticamente en cada país del África negra. Este tipo de compromiso político fue inspirado por las complicaciones generadas por el sistema colonial y neocolonial, con sus mistificaciones ideológicas convergentes. Las obras de este periodo se presentan no como productos con una estética particular, sino como un ímpetu de diálogo político. Las imágenes, el estilo, la estructura, los temas exploran las respuestas políticas y culturales evocadas por las películas mismas. Parece más importante el intento de crear un cine decidido, capaz de abordar varios modelos culturales y

políticos africanos. En este sentido, la aproximación cinematográfica que caracteriza las obras de la época, a nivel estilístico y temático, es variada y desprovista, en muchos aspectos, del *glamour* y la tendencia a la evasión de Hollywood.

Expresando modelos culturales nacionales, los verdaderos temas y las aproximaciones estilísticas desembocan en esquemas de interpretación. La época está marcada por la exploración de modelos de expresión y formulación ideológica firmemente arraigados en el espíritu del panafricanismo, con un llamamiento a la reformulación de la historia africana distorsionada por las ideologías coloniales.

Senegal

Después de *Afrique-sur-Seine* (1955) hubo que esperar siete años para que aparecieran otras películas de directores africanos: una evolución que también significó -para un número consistente de países africanos- la conquista de la independencia. En 1961, por primera vez en Senegal, Paulin Soumanou Vieyra rodó *Une Nation est née*, un documental de veinte minutos que conmemoraba el primer aniversario de la independencia senegalesa y celebraba la historia del país desde la época de oro precolonial, la llegada de



los invasores europeos, hasta las luchas por la liberación. Sin embargo, la primera película que pasa a la historia como una obra de arte de la cinematografía africana y que se da a conocer a nivel internacional es **Borom Sarret**, de Ousmane Sembène. Rodada en Dakar y con una duración de sólo diecinueve minutos, la película aborda de forma embrional temas importantes que caracterizarán más adelante el cine

de África y que serán profundizados ulteriormente por el propio Sembène y otros directores. El contraste entre pobres y ricos en el contexto urbano de Dakar da vida a un retrato de la vida africana con el telón de fondo de la realidad neocolonial e inicia una reflexión sobre la realidad política de la sociedad africana. Con **Borom Sarret** nos encontramos frente a un primer ataque feroz a la élite africana que ha sustituido a la administración colonial blanca, el espectro de la alienación cultural y la explotación social y económica que caracteriza a los gobiernos neocoloniales africanos, militares o civiles.

En la ola de este cine político iniciado por Sembène, otros autores de la época tratan el tema de la alienación cultural llevada a cabo por Francia en los países de sus colonias. En 1963 Momar Thiam, en su primera película, **Sarzan**, narra la historia de un oficial del ejército colonial que vuelve a la



La Noire de...

aldea tras quince años de servicio militar para Francia. Occidentalizado y alienado, el sargento no consigue readaptarse al contexto tradicional de su sociedad de origen y decide embarcarse en una misión "civilizadora" de su gente. La película reconoce el inevitable rechazo de la tradición que la modernidad comporta, pero al mismo tiempo afirma la necesidad de una transformación gradual.

En 1965 un nuevo cineasta hizo su aparición en los platós senegaleses, Ababacar Samb-Makharam, que con la película **Et la neige n'était plus** dio mayor espesor psicológico al malestar existencial de un joven senegalés que, tras años de estudio transcurridos en Francia, tiene que encontrar la manera de "reintegrarse" en su propio país.

En el intento de conservar en su película formas culturales de expresión africana, Paulin Vieyra rodó **Sindiely** (1964), película rica en danzas tradicionales que cuenta la historia de un matrimonio, a través del baile ancestral africano.

Y de nuevo Sembène, en 1964, realiza **Niaye**, basada en un cuento suyo, dando vida a una de las películas más transgresoras de la época.

El camino hacia un lenguaje auténtico que ponga en escena la nueva África deberá partir precisamente poniendo en crisis la sociedad tradicional, su imaginario demasiado codificado. **Niaye** es un ejemplo aterrador. Incesto, suicidio, usurpación, parricidio: todos los mayores tabúes se rompen en el intento de reconstruir una sociedad más consciente y democrática. La agresividad de la película anticipa el giro visionario de otro gran director senegalés, Djibril Diop Mambéty, que debutó en 1968 con **Contras City**, estudio satírico de la imponente realidad cosmopolita de Dakar.

1966, con la organización del primer Festival des Arts Nègres de Dakar, marcó el inicio de una nueva era para el cine de Senegal. Se acaba la época de los pioneros y empiezan los llamados "años de oro" del cine senegalés. Aumenta la producción, nuevos directores se asoman a escena y las temáti-

cas se diversifican. En 1973 el gobierno creó la SNC (Société National du Cinéma), que seguirá activa hasta 1976 y que, junto con las ayudas de la Cooperación francesa, contribuyó a la producción de ocho películas, entre ellas **N'Diangane** (1974), de Mahama Johnson Traoré, y **Xala** (1975), de Sembène.

En este contexto sujeto a cambios rápidos, donde las culturas tradicionales se mezclan con las importadas, los cineastas empiezan a revalorizar en sus películas el papel de la mujer y elaboran una visión más realista de la mujer africana con respecto al estereotipo del cine occidental, que siempre la había representado como una mujer sensual, con el pecho desnudo, objeto del deseo sometido a las pretensiones del macho, con un papel mínimo o inexistente dentro de la sociedad.

En esos años M. J. Traoré declaró que reconocía el tema de la mujer como una cuestión profunda, relacionada con el dilema tradición-modernidad que estaba viviendo su país: *"la evolución de*



Safi Faye en la película **Petit à petit**

nuestra sociedad pasará a través de la evolución de la mujer". Por primera vez las mujeres asumen el papel de protagonistas en la pantalla e interpretan a personajes de ruptura. Después de **La Noire de...**, de Sembène, donde la sirvienta Diouana se opone a la explotación de sus amos en Francia mediante el gesto más extremo de rechazo (el suicidio), en 1970 aparecieron **Diegue-Bi**, de Traoré, fresco llamativo de las nuevas generaciones de mujeres que se oponen a las obligaciones de la tradición, y la obra maestra de Ababacar Samb-Makharam, **Kodou**, con el primer guión firmado por una mujer, Annette Mbaye d'Erneville, que narra la historia trágica de una chica que no aguanta el rito del tatuaje de los labios y queda marginada por la comunidad.

El camino está abierto para que Safi Faye, primera directora de Senegal y de toda África, actriz para Jean Rouch en **Petit à petit**, debute en la dirección con un cortometraje, **La Passante** (1972), seguido de un largometraje **Kaddu beykat / Lettre paysanne** (1975), que constituye una de las primeras películas entre ficción y documental que nos devuelve un cuadro auténtico y dramático de la situación de los campesinos en los campos senegaleses.

Ya en 1974 los fondos para el cine africano del Bureau du Cinéma empezaron a disminuir hasta el brutal descenso de 1980 que llevó a su cierre. El cine africano siguió recibiendo la ayuda del Ministerio de la Cooperación, pero ya no hubo contacto directo con los directores.

En esos años la producción senegalesa, y africana en general, sufrió una brusca ralentización. De los 23 largometrajes de los años 70 se pasó a los 13 de los años 80, mientras que en cambio aumentó la producción de

cortometrajes, que hoy, junto con la producción en vídeo, representa todavía un importante terreno de expresión para los directores que luchan cada vez más con las estrecheces económicas.

Costa de Marfil

El pionero del cine de Costa de Marfil es Timité Bassori, que en 1966 rodó, con la ayuda del Bureau du Cinéma, **Sur la dune de la solitude**, un intento de exploración moderna del mundo de las leyendas africanas de la tradición oral. La película relata la historia de un famoso mito de África Occidental, el de la "diosa del río" (*Mamy Wata* o, en yoruba, *Yemaya*) que seduce a los hombres para luego llevarlos consigo a la profundidad de sus aguas. Al contrario que sus compañeros senegaleses, que se encaminan desde el primer momento hacia una tendencia realista, Bassori da vida a una película experimental con tonos decididamente surrealistas.

El celo creativo de Costa de Marfil emerge con la fundación en 1962 de la Société Ivoirienne de Cinéma (SIC), centro de producción cinematográfica nacional que formaba parte del centro de producción televisivo y que disponía de estructuras de laboratorios de 16 y 35 mm. Desgraciadamente, debido a la incapacidad del gobierno para dar vida a una auténtica política cinematográfica, a pesar de la producción de noticieros y documentales hasta 1979 y de la presencia de talentos locales, la SIC no consiguió alcanzar ningún éxito significativo en la producción de largometrajes de ficción. Entre los pioneros del cine de Costa de Marfil, además de Timité Bassori, están Désiré Écaré y Henri Duparc, que estudiaron en el IDHEC de París.

Désiré Écaré demostró en seguida

que poseía un talento notable con sus dos obras realizadas en París: **Concerto pour un exil** (1968) y **A nous deux, France!** (1970). Ambas están ambientadas en la comunidad del exilio parisino de la que Écaré formaba parte: la primera película profundiza el estudio de Vieyra de 1955 sobre los africanos del Sena, mientras que la segunda describe la aculturación sexual de la comunidad de los inmigrantes. En cambio, Henri Duparc, en la línea de Bassori, puso en escena otra obsesión, la de un escultor en busca de la autenticidad del arte.

Tras esta fase intelectual de los inicios, en los años 70 empezó una fase más popular -**Abusuan** (1972), de Henri Duparc; **Amanié** (1972), de Roger Gnoam M'Balake que llevó cada vez más a la afirmación del género de la comedia. M'Balake, con **Ablakon** (1984), que retomó el tema de **Amanié** ridiculizando las ambiciones de ascenso social de un campesino que se va a vivir en la ciudad, y Désiré Écaré, con la película feminista y sensual **Visages de femmes** (1985), iniciaron una auténtica escuela de la comedia de Costa de Marfil.

Sin embargo, fue sobre todo Henri Duparc quien, con un tono más ligero, ennoblecó realmente la comedia cinematográfica de Costa de Marfil y africana en general. Con **Bal poussière** (1988), todavía hoy uno de los más grandes éxitos de público del cine africano, Duparc abordó los temas tabú de la poligamia y las relaciones intergeneracionales con una fuerza cómica sin igual.

Níger

La búsqueda de las tradiciones africanas a través de sus propias leyendas es el punto de partida también de la realidad cinematográfica, única en su género, de Níger.

Uno de los directores más innovadores y reconocidos de Níger es Mustapha Alassane. Su enorme talento para el dibujo y su pasión por el invento le indujeron ya en los años 60 a experimentar las primeras películas de animación africanas, proyectando sus propios dibujos en color a través de la película transparente que envolvía los paquetes de tabaco. Su primera película, **Aouré**, es de 1961. La segunda, **La Bague du roi Koda** (1964), cuenta la popular leyenda de un rey que trata de seducir a la mujer de uno de sus súbditos, un pescador. En 1965, tras haber trabajado durante un breve periodo con Jean Rouch, Alassane se trasladó a Montreal, donde estudió animación y rodó dos sátiras sociales animadas: **La mort du Gandji** (1965) y **Bon voyage Sim** (1966), que constituyen los primeros ejemplos de películas de animación africanas. Cuando los intereses de Alassane se desplazaron hacia la narración cinematográfica, el director descubrió que la estructura narrativa occidental podía unirse a la fábula de la tradición africana en una denuncia política devastadora. El resultado es **Le Retour de l'aventurier** (1966), película acerca de los peligros de la contaminación cultural que se derivan del impacto de las películas del Oeste en la vida de los africanos. **F.V.V.A. (Femmes, Villa, Voiture, Argent)** (1972), su primer largometraje, es un ensayo satírico sobre el chauvinismo del macho africano.

Oumarou Ganda, el estibador del puerto de Abidjan que con el seudónimo de Edward Robinson había dado vida con Jean Rouch al magnífico documental-ficción **Moi, un Noir**, regresó a su país de origen, Níger, para rodar sus películas. La primera, **Cabascabo**, se basa en su experiencia militar personal y relata la historia de un soldado que vuelve a casa, aclamado por todos, tras haber combatido durante cuatro años



para Francia en Indochina. Sin embargo, cuando se le acaba el dinero, los amigos -chicas incluidas- le abandonan. Al final el protagonista se marcha, con una azada al hombro, para buscar alivio en el campo. En cierto sentido **Cabascabo** recuerda el tema y la interpretación de **Borom Sarret** y **Mandabi** (1968), de Sembène, perspicaces retratos coloniales y neocoloniales de la individualidad africana, realizados con sinceridad, sencillez y una caracterización precisa. Tras esta primera fase importante que tiene como protagonistas a dos directores autodidactas, el cine de Níger sufrió un parón. A mediados de los años 70 hicieron su aparición otros cineastas que se vieron implicados en el cine a menudo por casualidad, como Djingarey Maiga, que después de ser actor de Alassane

se colocó detrás de la cámara y rodó **Étoile noire** (1976) sobre el problema de la libertad sexual de las mujeres atraídas por las promesas de los cooperantes; Yaya Kossoko, que era mecánico, se enamoró del cine y se marchó un año a Francia para estudiar en el Conservatorio de París; realizó el cortometraje **La Réussite de Mei Tebre**, una de las rarísimas películas "amorales" del cine africano; Inoussa Ousseini, "el intelectual entre los canallas", como le llamaba Rouch, líder de un grupo de jóvenes cinéfilos que asistía a las clases de dirección de Serge Moati en el Centro Cultural Franco-nigerino de Niamey. Inoussa Ousseini reivindicó en su primera película, **La Sangsue** (1970), el valor ético e histórico de su pueblo. Esta pequeña obra (que es una interpretación africana de la

relación entre los sexos que es propia de Occidente) explica por qué los directores de Níger, a pesar de haber aprendido a hacer cine trabajando con cineastas franceses, no ocultan su desprecio hacia las películas sobre África rodadas por los europeos, en particular las obras etnográficas de Jean Rouch. Ousseini explica claramente que para él *La Sangue* "es un ensayo sociológico sobre la sexualidad francesa vista por un africano. Estaba tratando de impactar a la gente para provocar una reacción. Jean Rouch hubiera tenido que interpretar un papel: quería mostrarle desnudo de la misma manera en que, por ejemplo, él muestra a los africanos desnudos en *Jaguar*. Mi idea era crear un shock psicológico. Sin embargo, Rouch no se presentó al rodaje".

Camerún

Entre 1965 y 1970 los relatos de las aventuras en tierra extranjera (de africanos expatriados para estudiar o de veteranos de guerra) siguieron llamando la atención de los directores. Mientras que algunas películas cuentan experiencias individuales o de grupo en el extranjero, otras se concentran en los problemas de adaptación de la vuelta a casa. El tema de la adaptación es central en las películas camerunesas *Aventure en France* (1962), de N'Gassa, y *Point de vue I* (1965), de Urbain Di-Mokouri. En esos años el cine de Camerún vio asomarse a algunos directores que rodaron uno o dos cortometrajes y luego desaparecieron de la escena, como la directora Thérèse Sitabella. Un caso aparte fue Alphonse Béni, que se especializó en la producción y dirección de películas populares de acción y porno suave que constituyen una rareza en el ámbito de todo el cine africano. Sin embargo, si existe un cine de Camerún, a pesar de la indiferencia de las autoridades, se debe a dos directores en particular: Daniel Kamwa

y Jean-Pierre Dikongue-Pipa. Si la primera película de Kamwa, *Boubou-Cravate* (1973), se introduce en el filón de la "adaptación" con la historia de un funcionario africano que quiere vivir a la manera occidental a toda costa, la segunda, *Pousse-Pousse* (1975), alcanzó los 700.000 espectadores: un auténtico récord para África. La película narra con los tonos de la comedia las desventuras de un carretero que trata de reunir la dote necesaria para casarse. En cambio, Pipa alcanzó el éxito internacional y de crítica con la película *Muna Moto* (1975), en la que aborda al mismo tiempo el problema de la dote y el de la condición de la mujer.

República Democrática del Congo (Antes Zaire)

En noviembre de 1977 Ousmane Sembène estuvo dos semanas en Kinshasa, invitado por el Centre Culturel Français. Objetivo de la operación: mostrar las películas del gran escritor/director senegalés a los *kinois* (habitantes de Kinshasa). Sembène afirmó en esa ocasión que deseaba "empujar hasta la cumbre de la montaña el motor pasivo de la organización zaireña de cineastas, esperando que durante el descenso se pusiera en marcha". Sin embargo, el motor no arrancó. Ese cine zaireño seguía sin aparecer, ni en Cartago ni en Ouagadougou, los festivales más importantes del continente. A pesar de que los zaireños fueran asiduos frequentadores de las salas cinematográficas, el desinterés de Bélgica y de las autoridades locales no permitió ni producir ni promover películas zaireñas. Además, en Zaire no existía ningún centro nacional de cine, ninguna caja de ayudas alimentada por los impuestos sobre las entradas vendidas. La producción cinematográfica, a partir de la creación de la Voix du Zaire y de Tele-Zaire (la radio y la televisión nacionales), es decir, a partir de la

llegada de Mobutu al poder, se integró en la producción televisiva gubernamental. Todos los cineastas, que se formaron en Zaire o en el extranjero, se convirtieron en funcionarios. Al menos tres directores se formaron en Bélgica: Kwami Mambu Zinga, Matondo y Mweze N'Gangura.

Durante la República de Mobutu se rodaron kilómetros de película, pero no se hizo ningún film. En 1976, un grupo de cinéfilos -que se convirtieron en cineastas tras seis meses de curso en la Voix du Zaire- consiguió obtener fondos del Departamento de Cultura y de las Artes para realizar el primer largometraje zaireño de ficción, *Le Hasard n'existe pas*.

Hoy en día, a excepción de alguna sala cinematográfica fuera de los circuitos comerciales (y la "salvaje" videoproyección de pago), en la República Democrática del Congo ya no hay salas donde proyectar películas. Actualmente es en otros lugares, entre Bruselas, París y Lisboa, donde, paradójicamente, el cine congoleño ha conocido, a partir de los años ochenta, un modesto renacimiento. Es un pequeño grupo, alrededor de N'Gangura, que desarrolla una cinematografía muy particular, hecha más de ironía que de amargura. En su país de origen ruedan poco, pero se nutren de su historia y sus tradiciones.

Mali

Tras la conquista de la independencia (1960), hubo ocho años de gobierno socialista en el que empezó a desarrollarse una cinematografía nacional que consistía en su mayor parte en documentales informativos y noticiarios. Al principio los directores de Malí todavía eran deudores de la escuela etnológica y trabajaban junto a directores franceses que supervisaban sus obras. Un ejemplo es el cortometraje *Bambo*, reali-

SEINFOMA présente
MOUSSA SIDIBE-TIEMAN et FERNANDE
COULIBALY-NANA

dans

un film de DJIBRIL
KOUYATE

LE RETOUR DE TIEMAN

zado en 1968 por los estudiantes del Liceo Técnico de Bamako bajo la guía de un profesor francés. La película se inspira en el texto de una canción popular bambara que narra el amor imposible por el profesor de una chica destinada a casarse con un hombre al que no quiere. Mientras tanto, algunos jóvenes estudiantes se formaban en las escuelas de cine de la antigua Unión Soviética y de los países de Europa del Este; son los directores que sentarán las bases de la cinematografía de Malí: Souleymane Cissé, Djibril Kouyaté, Kalifa Dienta.

En 1968, con la elección del nuevo presidente Moussa Traoré, se produjo una mejora del sector de la producción cinematográfica, y fue en ese periodo cuando nació el auténtico cine de Malí, completamente rodado por directores locales. Las primeras producciones fueron en su mayoría obras de carácter folclórico: *Fête du Sigui* (1968), de Cheick H. Keita;

Chants et danses du Mali (1969), de Moussa Sidibé; *Degal à Dialloubé* (1970) y *Fête du Sanké* (1971), de Souleymane Cissé. La primera obra de ficción data de 1970: *Le Retour de Tieman*, de Djibril Kouyaté, que, como en casi todos los demás países de África en ese periodo, aborda el tema del contraste entre tradición y modernidad en la sociedad africana en pleno desarrollo. En este caso se trata de un joven ingeniero que vuelve a su aldea y trata de introducir los modernos medios de cultivo, pero se enfrenta con los campesinos, que prefieren seguir trabajando con los métodos tradicionales. Las normas de la tradición se ponen en crisis también en la película *Wamba* (1976), de Alkaly Kaba -un joven que se formó en Canadá-, que aborda el tema de los matrimonios forzados, un argumento que se convertirá en un *leit-motiv* de la producción africana. En ese mismo año Segá Coulibaly, ayudante de Sembène

en Senegal y luego asistente de Kaba, rodó su primer largometraje de ficción, *Mogho Dakan*, que amplía el tema de los matrimonios forzados a una reflexión más clara acerca de la condición de la mujer en la sociedad tradicional. La historia de Penda -abandonada embarazada por su profesor, repudiada por el padre y la madre y que acaba prostituyéndose en la ciudad- conmueve a las plateas y obtiene un gran éxito de público, dando inicio a un cine popular de tonos melodramáticos de folletín. Estas películas desde luego no obtienen los favores de la crítica occidental y pasan inadvertidas. En 1971 Cissé dirige su primera obra de ficción, *Cinq jours d'une vie*, que por razones económicas no llega a acabarse. La primera película que obtuvo cierta consideración fue *A banna* (1979), de Kalifa Dienta. El tema es el clásico choque entre ciudad y mundo rural, es decir entre modernidad y tradición, a través de la historia de marido y mujer, él

campesino, ella de ciudad, de visita a los padres de él en la aldea. Dienta acompaña el realismo de la puesta en escena con un especial cuidado hacia la naturaleza, que en la representación asume a menudo un carácter simbólico. Una atención particular merecen las obras de Cissé y, a partir de los años 80, de Cheick Oumar Sissoko, que llevaron el cine de Malí a los festivales internacionales más importantes y dieron una nueva dignidad a todo el cine africano.

Nigeria

Como el resto del continente, el África anglófona heredó las estructuras cinematográficas del sistema colonial, pero en los primeros diez años después de la independencia los gobiernos de los países africanos anglófonos no se interesaron mucho por el cine.

Con respecto a los países del África francófona, a los países africanos anglófonos les falta cultura cinematográfica y probablemente ésta es también la razón de la mediocridad de los raros largometrajes rodados en estos países por africanos o extranjeros. Sin embargo, las estructuras no faltaban. Con aproximadamente cien salas de proyección, salas de montaje, estudios y un laboratorio para el formato de 16 mm., en los primeros años 70 Nigeria era el país más equipado del África negra. Una entidad gubernamental, la Federal Film Unit, realizó unos noticiarios para la televisión y para el Ministerio de Información. Se trataban generalmente de películas destinadas a las embajadas nigerianas en el mundo.

Con respecto a la producción de largometrajes, el primer nombre nigeriano es el de Francis Oladele, director general de Calpenny Nigeria Limited, el primer productor independiente del África anglófo-

na. Francis Oladele se había planteado dos objetivos: producir películas africanas que pudieran tener éxito tanto en África como en Occidente. Nigeria se hubiera así convertido en el Hollywood de África. En realidad no consiguió producir películas enteramente africanas y se vio obligado a recurrir a directores extranjeros.

El primer proyecto que tomó cuerpo fue **Kongi's Harvest** (1970), extraído de la obra homónima del dramaturgo nigeriano Wole Soyinka (autor también del guión y protagonista de la película) y cuya dirección se confió al actor afro-americano Ossie Davis. La película denuncia las "manías de grandeza" del África independiente. En Nigeria, la película atrajo sólo a la élite intelectual, que acabó por desdeñarla definitivamente cuando Wole Soyinka declaró que la película no le gustaba para nada. Francis Oladele sacó de esta experiencia la convicción de que los espectadores africanos necesitaban películas de acción. Produce así **Bullfrog in the Sun**, del director alemán Jason Pohland. Entre escenas de guerra y de violencia, la película relata la historia de tres generaciones de nigerianos en conflicto con el hombre blanco. El guión fue escrito por el nigeriano Chinua Achebe, que se inspiró en dos libros suyos, *Things Fall Apart* y *No Longer at Ease*. Más o menos en el mismo periodo hizo su aparición en la escena cinematográfica nigeriana Ola Balogun, que se inició en los rudimentos de la cinematografía en el IDHEC de París. Su primera película, **Alpha** (1973), es una obra pseudo-autobiográfica rodada en el ambiente de los estudiantes y artistas africanos en París. En 1975 siguió **Amadi** (1975), una película que abrió nuevos horizontes a la cinematografía nigeriana, no tanto por las elecciones técnico-estéticas sino porque fue la primera película nigeriana rodada en un

idioma local: el ibo. El entusiasmo del público fue la demostración del potencial representado por los idiomas locales. Balogun volvió a utilizar esta estrategia con su nueva casa de producción, realizando y produciendo **Ajani Ogun** (1975), el primer musical del África negra. Rodada íntegramente en lengua yoruba, la película relata la historia de un joven cazador, Ajani Ogun, decidido a recuperar la tierra de su pobre padre, expropiada por un político corrupto. La imagen del África contemporánea se funde con los motivos de la tradición; la música y la danza forman el telón de fondo pintoresco que recuerda la cultura africana (específicamente la cultura yoruba), pero son también símbolos de los valores y del significado profundo de la identidad africana.

La transposición cinematográfica de los espectáculos itinerantes yoruba planteó el problema de la adaptación cinematográfica de las obras teatrales. Desde un punto de vista técnico **Ajani Ogun** presentó problemas de continuidad y "sobreactuación" de los actores no profesionales. Cuando la película se estrenó en las salas, el teatro itinerante yoruba estaba en la cumbre de la popularidad y la presencia en el reparto de la compañía de Duro Ladipo incrementó ulteriormente su éxito, sobre todo entre el público yoruba, al que iba dirigida la obra.

El éxito de **Ajani Ogun** y la perspectiva de un éxito también financiero llevaron a la proliferación de películas basadas en espectáculos yoruba por obra de profesionales del oficio, que ya habían obtenido buenas ganancias con sus representaciones teatrales. El carácter de esta producción fue marcado por la avidez y la falta de interés por la creatividad cinematográfica. De ello se derivó un espectáculo de segunda fila, con respecto a la excelente calidad artística del teatro itinerante yoruba. Los

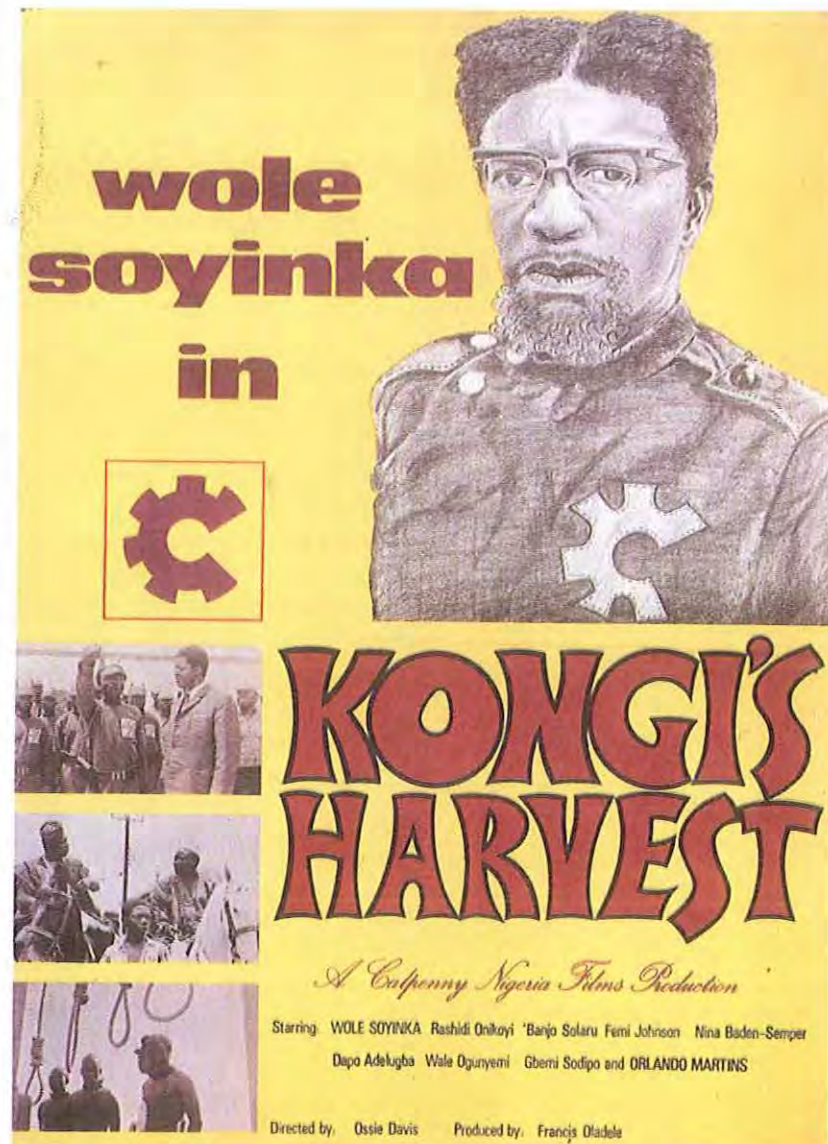
"años florecientes del teatro filmado" se distinguen, desgraciadamente, por una mediocridad artística camuflada de genialidad, y el cine nigeriano de hoy sigue girando alrededor de esta tendencia.

Ghana

En la era de Nkrumah, de 1957 a 1966, en Ghana se rodaron un gran número de documentales didácticos y de propaganda. La Ghana Film Corporation disponía de estudios, salas de montaje y de mezcla y laboratorios para películas rodadas en 16 y 35 mm. Con la caída de Nkrumah, las películas fueron requisadas. Muchas se encuentran actualmente en condiciones precarias en los sótanos de la Embajada de Ghana en Londres. A pesar de ello, la Ghana Film Corporation (que se originó de la Colonial Film Unit) siguió representando el núcleo central de la cinematografía de Ghana y a menudo ha sido más productiva que muchas entidades gubernamentales de otros países africanos.

En 1960 el inglés Sean Graham, con actores no profesionales de Ghana y un equipo en gran parte local, rodó **The Boy Kumasemu**, un largometraje en 35 mm. en blanco y negro. Trágica en algunos momentos y cómica en otros, la película narra la aventura de un joven campesino que va a la ciudad por primera vez. La película tuvo un éxito enorme, pero desgraciadamente la experiencia no tuvo continuación.

En 1970 el director de la Ghana Film Corporation, Sam Aryetey, rodó una película, **No Tears for Ananse**, que entra en el género del teatro filmado. Más tarde la Ghana Film Corporation produjo una película de Egbert Adjesu, **I Told You So**. El actor principal era un cantante de Ghana entonces muy de moda. La película relata las aventuras de un hombre que llega a Accra, donde hace



fortuna y decide conquistar a una chica cuyos padres son particularmente difíciles de convencer. A pesar de la notable interpretación del cantante, **I Told You So** no tuvo un gran éxito, ni de crítica ni de público. En contraste con estas dos películas se encuentran en cambio dos producciones con temas candentes del director de Ghana Kwate Nee-Owoo. Diplomado en la London Film School, Nee-Owoo se comprometió a fondo en las problemáticas sociales, políticas y artísticas del África contemporánea. **You Hide Me** es un documental que denuncia el saqueo artístico de África y el imperialismo cultural occidental. Recordemos también el cortometraje **Araba: the Village Story**, realizado en 1967 por la poetisa Efua Sutherland. Esta película, encargo

de la ABC de Nueva York, es la descripción poética de una aldea vista a través de los ojos de una niña.