

EDUCANDO A TRAVÉS DEL CINE EN ÁFRICA

Educating through cinema in Africa

Beatriz Leal Riesco

e-mail: Leal78@gmail.com

Investigadora independiente-African Film Festival NY Inc. (New York. USA)

RESUMEN: Los cines africanos surgieron en los años 60 del siglo pasado en sintonía con los procesos de independencia y liberación nacionales. Por las peculiaridades del continente, el cineasta local se convirtió en un actor determinante en la tarea de educar a sus conciudadanos, reconocible en la apropiación de la figura del *griot* tradicional y en su evolución hasta el concepto actual de «griauteur». Desde el propio medio cinematográfico y haciendo uso de estrategias estéticas nacidas de una praxis ética diaria, cineastas contemporáneos de la talla de Abderrahmane Sissako, Jean-Marie Teno, Haile Gerima y Mahamat-Saleh Haroun cuestionan la realidad cultural, política y social, provocan la reflexión del espectador y ofrecen luz en el camino de emancipación de hombres y mujeres. Forzados por las exigencias de un contexto histórico específico, estos directores se han alzado en negociadores privilegiados en el seno de sus sociedades y dentro del panorama cinematográfico global, siguiendo la estela de pioneros como Sembene Ousmane, Souleymane Cissé o Djibril Diop Mambety.

Palabras clave: Cine africano, historia colonial, *griot*, educación, Tercer Cine, *afropolitismo*, cineasta.

ABSTRACT: African cinemas arose in the 1960s in concert with the movements of national independence and liberation. Due to the continent's particular circumstances, the filmmaker came to serve the function of educating his compatriots, appropriating thereby the figure of the *griot* and moving toward the concept of the «griauteur». Making use of the cinematic medium and esthetic practices grounded in ethical praxis, directors such as Abderrahmane Sissako, Jean-Marie Teno, Haile Gerima and Mahamat-Saleh Haroun call cultural, social, and political realities into question, provoke reflection on the part of the spectator, and illuminate possible avenues of liberation for men and for women. Constrained by the exigencies of their specific historical circumstances, these directors have risen to become privileged negotiators both within their own societies and in the panorama of global cinema, taking their cue from such pioneers as Sembene Ousmane, Souleymane Cissé, and Djibril Diop Mambety.

Keywords: African cinema, colonial history, *griot*, education, Third Cinema, *afropolitanism*, filmmaker.

Fecha de recepción: 19-V-2012

Fecha de aceptación: 10-VII-2012

«Or, politiser c'est ouvrir l'esprit, c'est éveiller l'esprit, mettre au monde l'esprit. C'est, comme le disait Césaire, « inventer des âmes ». Politiser les masses ce n'est pas, ce ne peut pas être faire un discours politique. C'est s'acharner avec rage à faire comprendre aux masses que tout dépend d'elles, que si nous stagnons c'est de leur faute et que si nous avançons, c'est aussi de leur faute, qu'il n'y a pas de demiurge, qu'il n'y a pas d'homme illustre et responsable de tout, mais que le demiurge c'est le peuple et que les mains magiciennes ne sont en définitive que les mains du peuple»¹ (...) «On peut tout expliquer au peuple à condition outefois qu'on veuille vraiment qu'il comprenne»² (Frantz Fanon. 2002: 187 y 180).

Estas dos citas del ensayo *Les damnés de la terre*, publicado en 1961 pocos meses antes de que el escritor y revolucionario de Martinica, Frantz Fanon, falleciese de leucemia, introducen algunos de los temas guías de este estudio sobre el papel del cine y del cineasta africanos en los procesos de liberación colonial, en la reconstrucción nacional posterior y en un futuro que está por llegar. Escrito mientras Fanon trabajaba como psiquiatra en Argelia y durante su resistencia activa en la lucha con el FLN, *Les damnés de la terre* se eleva como referente en la justificación del uso de la violencia de los pueblos colonizados en pro de su independencia y es, asimismo, decisivo a la hora de comprender la relación entre el intelectual y el pueblo en tal proceso. Esta relación «orgánica» del intelectual con su clase social, como diría Gramsci, y las peculiaridades africanas en la lucha de liberación, son centrales en el análisis anticolonial de Fanon. La pregunta de «cómo comunicarse» con las masas resulta aquí especialmente pertinente, pues pone el acento en la voluntad del intelectual de implicarse en la lucha y en la consiguiente elección de un lenguaje próximo y apropiado que dirija y eduque a la sociedad civil en el que es su fin último: transformar la sociedad.

A través de un estudio histórico y teórico contrastado pretendo demostrar cómo las ideas revolucionarias ligadas fuertemente a la educación de las masas que informaron a los primeros directores africanos siguen siendo aplicables en la actualidad, si bien entendidas y matizadas dentro de nuestro propio contexto histórico cultural, político y social. Pasada la urgencia de los movimientos revolucionarios, la aspiración de lograr una emancipación «de las mentes y de las almas», fundada en los deseos utópicos de liberación y transformación social, ha de continuar siendo el fin del ser humano, si bien dejando atrás sueños inocentes de progreso social que la historia se ha encargado reiteradamente de negar. En 2011 vivíamos la irrupción de las revueltas populares del norte de África bautizadas

¹ Pero politizar es abrir el espíritu, despertar el espíritu, dar a luz el espíritu. Es como decía Césaire: «inventar almas». Politizar a las masas no es, no puede ser hacer un discurso político. Es dedicarse con todas las fuerzas a hacer comprender a las masas que todo depende de ellas, que si nos estancamos es por su culpa y si avanzamos también es por ellas, que no hay demiurgo, que no hay hombre ilustre y responsable de todo, que el demiurgo es el pueblo y que las manos mágicas no son en definitiva sino las manos del pueblo. [Traducción de la autora].

² Todo puede explicarse al pueblo a condición de que se quiera que comprenda realmente. [Traducción de la autora].

como «Primavera árabe» y asistíamos a la propagación a diversos países del planeta del movimiento indignado. Aquella literatura crítica con el sistema global que poco antes se desechaba por su supuesta desconexión con la realidad y su tremendismo, fue recuperada y enarbolada por la gente en plazas y calles, dando la razón a Fanon cuando afirmaba que los pueblos insatisfechos y su capacidad organizativa derrocan gobiernos y sistemas injustos y reaccionarios. En esta marejada de acontecimientos internacionales, algunos artistas e intelectuales, por su singular relación con el lenguaje y su posición dentro de la sociedad civil, han venido alzándose como voceros de sus conciudadanos articulando las contradicciones del presente. Rápidamente hemos olvidado lo perentorio de las revueltas árabes o las primeras manifestaciones anti-crisis en España, pero nadie nos asegura que, con la velocidad en la que se suceden los acontecimientos, no se esté ya fraguando otro levantamiento social. En un presente inestable que cada día demuestra la profunda incoherencia del sistema capitalista llevado al extremo, las propuestas de futuro nos llegan desde los márgenes, esos («otros») centros donde la vitalidad creativa y la aguda reflexión de sus habitantes dejan desarmados a los próceres de Occidente. Si adaptándose a las exigencias contemporáneas, los cineastas continúan enarbolando la bandera del compromiso y la investigación formal como hicieron en etapas anteriores, su papel será central en el devenir de la cultura y la política no sólo dentro de sus fronteras sino a escala internacional.

El cine en África: apuntes

Desde sus inicios, los cineastas, políticos e intelectuales africanos, las tribunas académicas y los nichos de la crítica africanista se llenaron de alegatos que reivindicaban el uso del recién nacido cine africano como una de las más poderosas armas de cambio político-social y de construcción nacional. Corrían los años 60 y se vivían los estertores de uno de sus momentos más convulsos de la historia reciente de África: las luchas por la liberación de los poderes coloniales establecidos «legalmente»³ en el territorio desde finales del siglo XIX. En apenas una década, la mayoría de los países que hoy día componen el continente surgirían como naciones independientes. Los procesos de liberación nacional bebían de los postulados que encendían las hermanas revoluciones sociales de Latinoamérica donde apareció el Tercer Cine como respuesta a las limitaciones y vicios del Primer y Segundo cine y como agente de transformación social. El Primer cine (con Hollywood como adalid) era clásico en su forma y su motivación principal residía en el entretenimiento y el beneficio comercial; por su parte, el Segundo cine se encontraba más preocupado por aspectos artísticos,

³ Nos estamos refiriendo a la Conferencia de Berlín de 1884-1885 donde se produjo el reparto de África entre las cuatro potencias coloniales del momento: Francia, Reino Unido, Portugal y Alemania. Etiopía era el único país independiente y el Congo se mantenía bajo soberanía de la Asociación Internacional del Congo aunque de facto era la propiedad privada del hábil rey Leopoldo II de Bélgica.

oponiendo creatividad y experimentación formal al encorsetamiento de la narración clásica y erigiendo al autor y su estilo personal como figuras principales de la tradición romántica. El tercer cine promulgado por los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino en su manifiesto «Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para un cine de liberación en el tercer mundo» (1969) difería de ambos cines en ser un arma de emancipación y herramienta para la revolución social, abiertamente anticolonial y antimercantil y fruto de un autor incluido y comprometido con la colectividad. Su estilo y técnicas eran revolucionarias y experimentales, así como el uso que se hacía de las instancias de producción, distribución y exhibición. No en vano, el manifiesto empezaba con la siguiente cita de Fanon: «... hay que descubrir, hay que inventar...»

En esta ingente tarea de «invención de las almas» como dijera Césaire citado por Fanon, el artista y el intelectual estaban llamados a jugar un papel determinante. La gran tasa de analfabetismo de la población africana provocó, desde tempranas fechas, que ciertos escritores decidieran dar el paso al cine para que sus creaciones alcanzasen a un público mayor y, al hacerlo, trataron de poner en práctica las enseñanzas adquiridas de profesionales e instituciones en Occidente⁴. Es ésta una de las aparentes paradojas a las que se enfrentaron los cineastas africanos: al carecer de centros especializados en el continente⁵ tuvieron que formarse en el extranjero, lo que les expuso a la enseñanza del cine desde la tradición occidental. Sin referentes y maestros autóctonos pues los regímenes coloniales habían negado a los africanos el uso del nuevo medio cinematográfico, trataron de encontrarlos en directores internacionales, lo que ha producido dos respuestas de la crítica, ambas derivadas del dogma de la «autenticidad cultural» de abolengo eurocéntrico y racista: bien se critica a las obras africanas por someterse a las pretensiones de los espectadores occidentales, bien se ensalza hasta rayar el absurdo los rasgos «auténticos» de la cultura africana. Se impone realizar una puntualización: el cine, nacido con la industrialización, es un lenguaje universal en su técnica, pero el uso poético que de éste se haga se nutre de tradiciones culturales propias y ajenas, se debe a decisiones prácticas motivadas por limitaciones económico-industriales y la censura, y es, como cualquier lenguaje artístico, fruto de la creatividad de cada individuo. En sus primeras obras, pioneros como Sembene Ousmane, Med Hondo, Souleymane Cissé, Oumarou Ganda, Safi Faye o Sarah Maldoror, crearon un conjunto de obras críticas de tendencia sociorrealista, siguiendo los ejemplos del neorealismo italiano de los

⁴ Siendo las escuelas de cine de Francia y la URSS las mayores receptoras de estudiantes de África se explican la fuerte influencia de la práctica fílmica soviética y francesa en el cine del continente.

⁵ En la actualidad la situación está cambiando liderada por las políticas estatales de promoción del cine de Marruecos y Sudáfrica lo que ha acarreado la apertura de escuelas de cine públicas, a las que se unen en el resto de África iniciativas personales promovidas generalmente por directores que han abierto escuelas de cine en sus países de origen.

años 50 y del realismo soviético de principios de siglo. Su manera de trabajar con actores no profesionales, sus limitaciones técnicas, su compromiso en un momento de reconstrucción nacional y su espíritu crítico situaron a sus autores, a través del medio cinematográfico, como heraldos de sus pueblos, culturas y naciones. Caso paradigmático es el senegalés Ousmane Sembene, considerado «el padre del cine africano» y toda una institución en su país, quien fue sindicalista, escritor, pensador, agitador y convencido comunista hasta su muerte en 2007. Su estilo, caracterizado por emplear el humor y el distanciamiento para salpimentar y provocar la reflexión del espectador de una manera brechtiana, ha sido considerado durante décadas didáctico e incluso panfletario, oponiéndose a la experimentalidad vanguardista de su compatriota Djibril Diop Mambety. Estos reduccionismos injustificados no alcanzan a ubicar en su correcto lugar a una obra descomunal, sino que nos habla de los atajos teóricos sustentados en ideologías burguesas que preconizan un «arte por el arte» desligado de la sociedad. La realidad es que muchos de estos autores, tanto en sus declaraciones como en sus personales praxis fílmicas, trataron de mantener una coherencia ética que les sirviese de guía en su misión emancipadora, educativa y crítica.

Si bien hacer un seguimiento de las políticas estatales en África (generalmente fallidas) excede las pretensiones de este artículo, debemos apuntar que las trayectorias individuales de los primeros directores se vinieron acompañadas y apoyadas por ciertas agendas gubernamentales y organizaciones de individuos con un alcance panafricano. Me estoy refiriendo a Senegal y Burkina Faso, dos países que han promovido el cine desde su creación, y a las iniciativas de la FEPACI (Federación Panafricana de Cineastas, 1969) y de los inaugurales festivales internacionales de cine en África: Las Jornadas Cinematográficas de Cartago (creadas en 1966 bajo la batuta del cineasta tunecino Tahar Cheriaa) y FESPACO: el Festival Panafricano de Cine y Televisión de Ouagadougou (1969). Celebrados alternativamente cada dos años, siguen siendo en la actualidad dos plataformas de referencia para la difusión intercontinental de un cine panafricano de marcado carácter progresista.

A esta legitimación de un cine que apoyaba y promovía la (re)construcción nacional, quisieron contribuir con sus plumas teóricos y académicos. Desde sus cátedras internacionales conformaron un corpus teórico-crítico militante, con un análisis más preocupado por el contenido que por la forma y la valoración de unas obras de raigambre neorrealista, empeñados como estaban en «dar voz» a un continente largamente silenciado y distorsionado. Estos teóricos del cine se inscribían, siguiendo al pensador camerunés Achille Mbembe, en variaciones del nacionalismo anticolonial, en relecturas del marxismo y/o en un panafricanismo basado en dos tipos de solidaridad: racial y transnacional, e internacionalista y

anti-imperialista⁶. Después de décadas de literatura teórico-crítica privilegiando la cualidad de compromiso y urgencia emancipadora de cinematografías, autores y obras⁷, algunas voces han empezando a cuestionar esta tendencia. Habiéndose constituido en potentes *lobbies* de presión, aquellos teóricos responsables de análisis de marcado tono postcolonial dependientes de Occidente han de ser revisados para que se adapten a nuestros tiempos. Su limitación es visible al ser incapaces de ofrecer una visión ajustada a la compleja producción audiovisual del continente. Sin duda, el hecho de que muchos de estos estudiosos no tuvieran una formación específica en cine explica que esta teoría embrionaria se mantuviese subsidiaria de la literatura y los estudios culturales tan de moda en los EE.UU., lugar de residencia de Manthia Diawara o Nwachukwu Frank Ukadike: dos de los primeros especialistas en la materia.

En los últimos años, el sesgo político progresista y de oposición de la teoría sobre los cines africanos está siendo cuestionado y reemplazado por aquellos cuya misión es situar en plano de igualdad, sin recurrir a especificidades, la creación artística africana en el panorama artístico y teórico global. A pesar de sus buenas intenciones y de su resolución de partir de la forma como inicial objeto de análisis, se está cayendo en los mismos esencialismos de antaño, incapaces como son de desligarse de tres paradigmas teóricos que inundan el mundo universitario anglosajón: la psicología lacaniana, los estudios postcoloniales y la posmodernidad. A la crítica de una teoría anterior marcadamente politizada, se añade ahora una despolitizada y abierta en exceso, lo que nos lleva a concluir que, salvo excepciones notables como la del profesor camerunés radicado en Canadá Alexei Tcheuyap (2011), los estudios más recientes son incapaces de ofrecer un entramado teórico alternativo que explique en su debido contexto a autores y obras. Valiéndose de un análisis textual a-histórico, la corriente más difundida en la actualidad cae, una y otra vez, en las redes del «todo vale» postmoderno con sus obsesión por las identidades difusas y en tránsito, la hibridación cultural, el mestizaje y el fin de la historia. Investigadores como Kenneth Harrow (2004, 2007) o Manthia Diawara (2010) reniegan del humanismo y la modernidad, ofreciendo a cambio una lectura simplificada y postmoderna. Creyendo en vano que están destruyendo sus postulados deterministas y lineales vuelven a someterse a dicotomías esencialistas, resultantes esta vez del callejón sin salida al que el post-estructuralismo occidental nos ha llevado y olvidando, en el camino, el verdadero sentido de la modernidad preconizada por Brecht y Benjamin y

⁶ Para ahondar en las corrientes de pensamiento africanas recurrir a mi artículo «El papel del artista africano actual en la construcción del discurso utópico». En Hernández Huerta J. L., L. Sánchez Blanco y otros (eds.). *Historia y Utopía. Estudios y reflexiones*. Salamanca, AJHIS: 2011. Pp. 83-102.

⁷ Ilustrativos son los títulos secundarios de dos volúmenes de referencia en la Academia: *African Cinemas. Decolonizing the Gaze* (Barlet: 2000), *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* (Thackway: 2003).

derivada de un humanismo revisado y criticado en base a su contexto histórico específico y basado en la capacidad liberadora del arte.

Es en este momento cuando el lúcido Achille Mbembe toma la palabra y se atreve a promulgar una línea de pensamiento y un modelo de acción puramente africano: el «afropolitismo». Es éste «una estilística, una estética y una cierta poética del mundo»⁸. Su componente teórico y práctico vuelven a situar al artista y al arte en el centro, pero ahora liberadas de la carga conceptual dogmática eurocéntrica que había impedido durante décadas que brotasen alternativas africanas autónomas. La realidad contemporánea africana es urbana y «se nutre en la base de múltiples herencias raciales, de una economía vibrante, de una democracia liberal, de una cultura del consumo que participa directamente de los flujos de la globalización. Aquí estamos en el proceso de crear una ética de tolerancia susceptible de reanimar la creatividad estética y cultural africana»⁹. Quedémonos por el momento con esta (re)unión de ética y estética, de presente y futuro, de ciudad, democracia, consumo y globalización. Pensemos de nuevo en Brecht y Benjamin y centrémonos en el concepto de proceso...

Historias y autores africanos

Aunque el cine llegó a África a finales del siglo XIX, al mismo tiempo que al resto del mundo, los hombres y mujeres africanos no pudieron acceder a los medios de producción y creación hasta que los años 60 trajeron la independencia y la libertad al continente y sus gentes. Durante más de medio siglo, los habitantes locales fueron expulsados de la representación sometida y a-culturizada para mayor gloria de Occidente, y vieron negada su capacidad productiva y creativa. Esta posición subalterna del africano, junto al peculiar nacimiento de esta cinematografía en los años 60, ha convertido al cine en un actor privilegiado en la tarea de emancipación y denuncia gracias a la capacidad de representación del medio y a sus cualidades críticas.

Por estas razones, el director africano concentra en sí todos los problemas de fondo del Primer y Segundo cine. Decía el arzobispo Desmond Tutu: «a person is a person only because of other people»¹⁰ (Pines y Willemen 1989: 100). Esta afirmación contradice tanto la visión hagiográfica e individualista del autor de estirpe romántica (seguida por el Segundo cine) como la inclusión acrítica del director en el sistema industrial del cine clásico o Primer cine, en el que su labor está sometida a la lógica del beneficio y controlada por factores habitual-

⁸ Achille Mbembe, «Afropolitanism», en *Africultures*, Nº 66, 1º semestre 2006, publicado previamente online en diciembre de 2005. Última consulta: 01/09/2012. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4248> [Traducción de la autora].

⁹ Ibid.

¹⁰ Una persona es una persona sólo a causa de los demás. [Traducción de la autora].

mente ajenos al valor artístico. Muchos directores africanos, a causa de la tardía llegada de África a la competición del cine internacional y a su sometimiento a los poderes neocoloniales, se han visto forzados a reunir en su persona las características de productor, guionista, músico, fotógrafo, coreógrafo... El efecto positivo es que, si bien el esfuerzo es épico y va en detrimento de la cantidad de obras realizadas (tener 4 ó 5 películas en su haber es un logro) el cineasta tiene mayor autonomía e independencia en cada instancia creativa y productiva, lo que le permite situarse en el centro del discurso artístico. De este modo, puede elevarse a protagonista de una agenda de transformación del ser humano que ofrezca alternativas para el futuro a través del lenguaje cinematográfico. Como veremos en detalle sirviéndonos de la revisión de la figura del *griot* del occidente africano, el director es en África depositario y actor de unos valores morales que se manifiestan en su praxis fílmica, y debe guiarse por la solidaridad, el respeto y la entrega al resto de los seres humanos; esa sociedad civil en transformación. En esencia un educador, con toda la carga de sentido que el término entraña, el cineasta es el núcleo de ese «último cine» del que habla Clyde Taylor (Givanni y Bakari 2001: 7) por sus cualidades redentoras y humanistas frente al proyecto fallido que fue el humanismo occidental.

Como hemos visto, el Tercer Cine latinoamericano con el que se alinearon los primeros intelectuales, teóricos y cineastas africanos, abogaba por una revolución en el lenguaje cinematográfico que debía ir de la mano (ahí residía su novedad) de un cambio en las estructuras productivas. Esta oposición clara a la división jerárquica y explotadora de la organización del trabajo capitalista era desconocida, al integrar teoría y práctica por vez primera vez en la historia. En gran medida motivada por la falta de apoyo institucional y la precariedad de medios y técnicos en África, el director se ha visto obligado a encargarse de la mayoría de las funciones y actividades que llevarán a la finalización de una película. Estos imperativos industriales-económicos de base política¹¹ han producido un particular movimiento inverso que va del trabajo colectivo al individual, haciendo de estos cineastas verdaderos autores que utilizan la cámara y el lenguaje cinematográfico (como decía Alexandre Astruc) como una «estilográfica». Podríamos decir que la *caméra-stylo* anhelada por los críticos devenidos cineastas de *Cahiers* pasa finalmente de ser una política de autopromoción nacional gala en los años 60 y 70 a convertirse en una realidad forzada y rentabilizada por polifacéticos directores africanos. La originalidad, frente a intentos similares en la Latinoamérica de la época o a experimentos actuales, reside en la devoción por la ficción en vez del recurso a las técnicas documentales¹², provocados por una

¹¹ Es especialmente ilustrativo el caso de Francia con sus programas neocoloniales a través de la política de la *Francophonie*.

¹² Sé que algunos estudiosos no comparten esta afirmación, poniendo el acento en el aspecto documental de las creaciones africanas. Desde muy tempranas fechas, la hibridación y el juego con los

larga tradición de narración oral y por la presencia de la música y el humor en cada espacio de la vida en África. A pesar de la posición si no subalterna al menos limítrofe de autores y obras africanos en el discurso fílmico global, algunos se sitúan, sin importar filiaciones u orígenes, en el centro del debate sobre los derroteros a seguir para un futuro cine crítico y artísticamente independiente. El axioma de Getino y Solanas de la necesidad del cambio tanto en la forma y en el contenido como en los modos de producción y recepción para que el cine ayude a la transformación y emancipación social y cultural se ha realizado de pleno en estos directores africanos, aglutinándose en sus personas cualidades, privilegios y obligaciones que no han tenido otros cineastas en el resto del mundo. Especialmente desde los años noventa, ciertos cineastas a caballo entre el Primer y Segundo cine, entre Occidente y África, entre un proyecto de modernidad occidental (pretendidamente) agotado y las tradiciones autóctonas, han sabido valerse de su ubicación privilegiada para crear unas obras que escapan a análisis fáciles por su espíritu crítico y su poética vanguardista. Desde el propio medio cinematográfico y haciendo uso de estrategias estéticas conscientes nacidas de una praxis ética diaria, directores señeros como Abderrahmane Sissako o Mahamat-Saleh Haroun cuestionan la realidad cultural, política y social, provocan la reflexión del espectador y ofrecen luz en la tarea de emancipación de hombres y mujeres. Como nos recuerda Lewis C.A. Rayapen hablando de una filosofía de la educación africana: «Education, then involves the liberation and the emancipation of the mind, a raising of consciousness, an inner transformation of the human being. It entails the growth of the personality as well as the acquisition of new skills for proper dominion and the improvement of self and society»¹³. (Eke, Harrow y Yewah 2000, 100).

El cine africano, por tanto, debe promover el espíritu crítico, servirse artísticamente de su lenguaje para cuestionar hoy el sistema mundial, estimular la reflexión y la respuesta activa del espectador, evitar caer en lugares comunes y en el vacío conceptual de lo universal, huir de la fácil identificación emocional con el espectador para ofrecer una nueva síntesis entre las capacidades emocionales e intelectuales de éste (Benjamin y/o Brecht), investigar géneros y formatos, recuperar el humor y la música para así oponerse a la centralidad de la imagen y su obsesión con la mimesis, escapar de dicotomías simples y establecer un diálogo fructífero con la historia y sus protagonistas, dejar escuchar múltiples voces y trabajar el concepto de la memoria... su programa es amplio y complicado, pero ¿quién ha dicho que el arte haya de ser sencillo?

géneros, formas y estilos fueron característicos de las obras africanas. Mi tesis es que, la tendencia a la ficción es prevalente frente a la documental en esta tarea de revisión de formas y formatos de los artistas africanos.

¹³ Educación, entonces, implica la liberación y la emancipación de la mente, una toma de conciencia, una transformación interna del ser humano. Supone el crecimiento de la personalidad así como la adquisición de nuevas destrezas para el propio dominio y la mejora de uno mismo y de la sociedad. [Traducción de la autora].

El griot-cineasta-educador

De la littérature au cinéma, la figure du griot est utilisée par les artistes comme un symbole malléable à tous les goûts¹⁴ (Valérie Thiers-Thiam. 2004: contraportada).

Desde muy temprano, los teóricos y críticos del cine africano se lanzaron a la búsqueda de una autenticidad cultural que legitimase sus discursos, hallando en el concepto del *griot* uno de sus más fieles aliados. Como dice Valérie Thiers-Thiam, una de las cualidades más notables del *griot* africano es su «maleabilidad». Su adaptabilidad a casi cualquier planteamiento teórico-crítico lo convirtió en núcleo central de los estudios literarios y de ahí a dar el salto a los filmicos, la distancia era mínima. Estos bardos, historiadores, músicos, narradores de genealogías, mensajeros y consultores de nobles, cantantes, coreógrafos y negociadores del oeste africano que son los *griots*, se han venido caracterizando desde su origen en su epopeya fundacional de la cultura Mandika por tres cualidades: preservar la tradición, honrar el presente y velar por el futuro. Para los estudiosos, el concepto tenía especial atractivo por dos cualidades: su carácter abierto y su linaje singularmente africano, razones por las que permaneció indiscutido durante años. Usado en fechas tempranas como símil del escritor africano como depositario de la tradición oral y agitador de la conciencia de su pueblo, pronto se establecería la analogía con el director de cine; imagen romántica que los cineastas se encargaron, raudos, de confirmar. Su posición única en la sociedad entre pasado, presente y futuro, así como el uso del lenguaje filmico como medio de comunicación con el pueblo fue especialmente eficaz como símbolo en los primeros años de independencia y construcción nacional, tal y como lo confirman las palabras de Sembene Ousmane en 1978 cuando, en una entrevista a su amigo y biógrafo Samba Gadjigo, se identificaba con el *griot* de su pueblo:

«The African filmmaker is like the *griot* who is similar to the European minstrel: a man of learning and common sense who is the historian, raconteur, the living memory and the conscience of his people. The filmmaker must live within his society and say what goes wrong with his society»¹⁵. (Gadjigo 1993: 15).

Su compatriota Djibril Diop Mambety hacía lo propio:

«Griot est le mot qui convient à ce que je fais, et aux rôles que le cinéaste joue dans la société. Plus qu'un conteur, le griot est un messenger de son temps, un visionnaire et le créateur du futur»¹⁶.

¹⁴ De la literatura al cine, la figura del *griot* es empleado por los artistas como un símbolo maleable para todos los gustos. [Traducción de la autora].

¹⁵ El director africano es como el *griot*, el cual se asemeja al bardo europeo: un hombre de aprendizaje y sentido común que es, a la vez, historiador, narrador, la memoria viva y la conciencia de sus gentes. El director debe vivir dentro de la sociedad y decir qué es lo que no funciona en ésta. [Traducción de la autora].

¹⁶ *Griot* es el nombre que se adecua a aquello que hago, y a los papeles que el cineasta juega en la sociedad. Más que un narrador, el *griot* es un mensajero de su tiempo, un visionario y un creador de futuro. «Entrevista de Christine Sitchet con Jean-Marie Teno, a propósito de *Lieux Saints*. On risque d'avoir une génération de jeunes qui vont grandir sans avoir vu de Films Africains». *Africultures*, Nueva York:

A ambos aludía el documentalista camerunés Jean-Marie Teno en fechas recientes, ligándose así en su poética y praxis a los grandes maestros. Situadas en el contexto de los primeros años del cine africano y dentro de los programas de educación de las masas y de reconstrucción nacional, las palabras de Mambety y Sembene están totalmente justificadas, especialmente si consideramos la política cultural perseguida por el presidente y poeta Leopold Sédar Senghor en Senegal. Pasados los años, debemos hilar más fino y preguntarnos si estas afirmaciones han sido más un anhelo que una realidad para los cineastas africanos.

Siguiendo a Murphy y Williams (2007: 7): «existen un número de dificultades potenciales para identificar al director con el *griot*». Geográficamente, no se puede extender el concepto a toda África, ya que proviene sólo del oeste africano. Del mismo modo, la comparación con el autor cinematográfico y su libertad de expresión e innovación formal también han de ser discutidas, ya que el *griot* moría en el caso de no narrar la verdad; de no ser fiel al discurso de la historia. Otro de los aspectos problemáticos de esta figura radica en su sometimiento a las clases poderosas, pues son ellas quienes mantienen a los *griots* económicamente, lo que redundaba en el ejercicio desmedido de la loa. La crítica a su servilismo y falsedad fue ya señalada por Sembene en una famosa secuencia de la que se considera la primera película realizada por un africano, en África y con temas africanos: *Borrom Sarret* (1962). Haciendo uso de la expresividad de la cámara, Sembene caracteriza al *griot* como embaucador acrítico y hace entender al espectador la necesidad de cuestionar su papel en la sociedad. Sin embargo, todas estas puntualizaciones pueden ser superadas si revisamos (una vez más) la figura del *griot* a la luz de un concepto contrastado de autor cinematográfico. Es por ello que tomaré prestado el sugerente término híbrido de «griauteur» de Williams y Murphy por su utilidad para analizar la práctica fílmica africana contemporánea situada en una correcta perspectiva histórico-crítica.

Vimos en la sección anterior cómo las limitaciones industriales y de expresión a las que los directores de África se han venido enfrentando han provocado una situación peculiar de éstos dentro del panorama del cine a nivel mundial. Las pretensiones de reforma social del Tercer cine de Solanas y Getino se integran, enriqueciéndola, con la idea del «griauteur» partiendo de las tesis sobre la filosofía de la historia que bellamente expuso Walter Benjamin en su reflexión sobre el cuadro de Paul Klee *Angelus Novus*.

«His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of this feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise: it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into

2009. Última consulta: 01/09/2012. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8968> [Traducción de la autora].

the future to which this back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress» (Benjamin 1999: 249).

Estas palabras, puestas en correcta perspectiva histórica, nos dan la clave para comprender el papel del cineasta africano en nuestros días. Benjamin escribía este párrafo en 1939, cuando estaba a punto de estallar la 2ª Guerra Mundial. Por esta razón son plenamente comprensibles su pesimismo y temor, sensaciones que no disminuyen un ápice la pertinencia de su análisis sobre el «ángel de la historia». La filosofía de la historia preconizada por Benjamin critica los postulados modernistas basados en el progreso imparable, oponiéndose a la afirmación naif de la inevitabilidad del crecimiento continuo del sistema capitalista y a la (pretendida) liberación del ser humano como efecto. Sin el ejercicio constante de la memoria crítica, los hombres y mujeres de las clases trabajadoras «olvidan las injusticias y las traiciones del pasado». (Wayne 2001:110). De nuevo Benjamin:

«Social Democracy thought fit to assign the working class the role of the redeemer of future generations, in this way cutting the sinews of its greatest strengths. This training made the working class forget both its hatred and its spirit of sacrifice, for both are nourished by the image of enslaved ancestors rather than that of liberated grandchildren» (Benjamin 1999: 252).

En este impasse en el que continuamos las clases trabajadoras en todo el planeta, el cineasta africano mantiene un papel destacado alzándose como «conciencia de su pueblo» en el proceso de transformación de la sociedad. Siempre con el rostro mirando hacia el pasado, como el ángel de Benjamin, su ejercicio de memoria ha de ser constante, pues no en vano se autoproclamó *griot* y haciéndolo, se elevó como custodio de la memoria histórica del continente, estableciendo relaciones entre el África precolonial, la etapa del colonialismo, el neocolonialismo y los proyectos nacionales más recientes. Señalando sus errores y sus contradicciones internas, valorando sus hallazgos y huyendo tanto del victimismo como de la generalización, el director de cine será capaz de seguir haciendo reflexionar (educar) a la sociedad civil a la que pertenece.

A la luz de esta asociación del autor cinematográfico con la del *griot* (nuestro «griauteur») mi afirmación sobre la libertad y autonomía del director africano adquiere una nueva lectura. Decíamos que el director, frente a colegas de otras latitudes, salió victorioso de los retos a los que se tuvo que enfrentar a través de la estrategia de combinar diversos roles en su persona. Anclada en un contexto revisado y crítico, tal hipótesis ofrece explicaciones sobre autores y obras que superan lecturas parciales postmodernas, postcoloniales o lacanianas a las que algunos nos tienen acostumbrados. Vayamos por partes: el director africano, hemos dicho, es a la vez músico, escritor, publicista, contable, productor, guionista, cámara... Cae de cajón que no todos los directores de África reúnen todas estas destrezas, pero el número de veces en el que esto sucede es tan elevado que lo convierten en una característica del director africano (por lo menos hasta la

fecha). Provenientes muchos de ellos de la casta de los *griots*, su formación en diversos lenguajes artísticos son visibles en producciones tan dispares como la del senegalés Moussa Sené Absa, el etíope Haile Gerima, el mauritano-maliense Abderrahmane Sissako y el chadiano Mahamat-Saleh Haroun. Son éstos algunos de los directores más sobresalientes en la actualidad, quienes siguieron la estela de los pioneros senegaleses Sembene Ousmane y Djbril Diop Mambety, del maliense Souleymane Cissé, del mauritano Med Hondo o del burkinabé Gaston Kaboré, los cuales hubieron de aglutinar muchas de estas cualidades para ver finalizadas sus películas.

Este monopolio de funciones, me he atrevido a afirmar que redundó en el caso africano en una mayor autonomía en la creación. Por supuesto, es obligado realizar ciertas matizaciones, debido a que el cine africano ha sido fuertemente dependiente de la subvención francesa y de la coproducción, lo que implicaba una censura nada desdeñable de las películas en cada etapa de su vida. En los momentos de la censura previa al guión, en la fase de filmación con la imposición de emplear a técnicos galos, así como en las fases posteriores de distribución y exhibición, el control de Occidente fue notable. Incapaces de crear industrias cinematográficas autónomas, los países africanos han permanecido subordinados a sus exmetrópolis. Francia, en especial, empeñada contra viento y marea en mantener su soberanía política internacional a través de la lengua y de una cínica alianza neocolonial denominada por sus críticos como la *Francafrrique*, promovió la ayuda a los nuevos cines africanos a través de becas para profesionales, coproducciones y subvenciones. La realidad es que la dependencia se acentuaba a diversas bandas, ya que Francia se apropiaba de los derechos de distribución, obligaba a hacer uso de sus laboratorios de post-producción y de sus técnicos durante el rodaje, además de seleccionar qué guiones debían ser filmados. Resulta paradigmático de este estado de precariedad y sumisión del cine africano el concepto sembeniano de «mégotage» (Hennebelle, 1978: 125), entendido como la realización de una película a través del doloroso proceso de ensamblar piezas y fragmentos que han quedado sin usar por los productores occidentales (rollos de celuloide, dinero...). Estableciendo el paralelismo sonoro entre colilla («mégot» en francés) y «collage», el «mégotage» sigue siendo hoy día la manera que tienen los directores africanos de ver realizados sus filmes. Sin embargo, los directores se han enfrentado a estos impedimentos prácticos, convirtiéndose en hábiles negociadores. A través del desarrollo de estrategias para escapar a las cortapisas de los prejuicios de la *Francafrrique*, han opuesto una entrega obsesiva al trabajo y una notable calidad artística, lo que ha llevado a que una nómina destacable de obras y autores continúen siendo encumbradas por la crítica y el público de los festivales¹⁷.

¹⁷ La crítica realizada al cine africano como «un cine de festival» adecuado a los gustos de la cinefilia ha de ser reevaluada hoy cuando los Festivales internacionales de cine son casi el único espacio donde ver películas artísticas de calidad, independientemente de su origen.

En el que, conforme a Sylvia Winter, será «el Renacimiento africano del siglo XXI» (Givanni y Bakari 2001: 8), los directores de cine africanos seguirán siendo centrales. Negociando entre las paradojas del Primer, Segundo y Tercer cine, obligados como están por las exigencias industriales de un lenguaje artístico extremadamente rentable, en cada obra y en su trabajo diario los directores africanos (se) seguirán debatiendo entre ser esa «conciencia de su gente» que decía Sembene o «un mensajero de su tiempo, un visionario y un creador de futuro», como opinaba Mambety. Como hemos visto, su particular contexto histórico ha llevado a que estas posturas no entrañen contradicción, sino que se integren plenamente en esos directores, personas de carne y hueso que luchan, día a día, por ver (re)conocida su obra en un proceso de negociación y cuestionamiento constante. En nuestro mundo globalizado y liderado por el capital, donde las naciones pierden sus contornos ante unas poblaciones que migran incesantemente, son estos «griauteurs» los que deben proponer esa «ética de tolerancia susceptible de reanimar la creatividad estética y cultural africana» que reivindica Achille Mbembe.

Bibliografía

- Barlet, O. *African Cinemas. Decolonizing the Gaze*. Londres y Nueva York, Zed Books: 2000.
- Benjamin, W. *Illuminations*. Londres, Pimlico: 1999.
- Diawara, M. *African Film. New Forms of Aesthetics and Politics*. Munich, Berlín, Londres y Nueva York, Prestel: 2010.
- Eke M., K. Harrow y E. Yewah (eds.), *African Images. Recent Studies and Text in Cinema*. Africa Trenton y Asmara, World Press: 2000.
- Fanon, F. *Les damnés de la terre*. París: La Découverte & Syros: 2002. (1ª edición con Prefacio de Jean-Paul Sartre. París, Editions François Maspero: 1961).
- Givanni, J. y I. Bakari. *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*. Londres, BFI: 2001.
- Harrow, K. *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press: 2007.
- Hennebelle, G. «Inteview with Sembene Ousmane», en *Afrique Littéraire et Artistique*, N° 49 (edición especial: «Cinéastes d'Afrique Notre»), 1978.
- Hernández Huerta J. L., L. Sánchez Blanco y otros (eds.). *Historia y Utopía. Estudios y reflexiones*. Salamanca, AJHIS: 2011.
- Mbembe A. «Afropolitanism», en *Africultures*, N° 66, 1º semestre 2006, publicado previamente online en diciembre de 2005. Última consulta: 01/09/2012. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4248>

- Murphy, D. y P. Williams. *Postcolonial African Cinema. Ten directors*. Manchester y Nueva York, Manchester University Press: 2007.
- Pines J. y P. Willemen. *Questions of Third Cinema*. Londres, BFI: 1989.
- Tcheuyap, A. *Postnationalist African Cinemas*. Manchester y Nueva York, Manchester University Press: 2011.
- Teno, J-M. «Entrevista de Christine Sitchet con Jean-Marie Teno, a propósito de *Lieux Saints*. On risque d'avoir une génération de jeunes qui vont grandir sans avoir vu de Films Africains». *Africultures*, Nueva York: 2009. Última consulta: 01/09/2012. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8968>
- Thackway, M. *Africa Shoots Back. Alternatives Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington, Oxford y Ciudad del Cabo, IUP, James Currey y David Philip: 2003.
- Thiers-Thiam, V. *À chacun son griot. Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*. París, L'Harmattan: 2004.
- Wayne, M. *Political Film. The Dialectics of Third Film*. Londres, Sterling y Virginia, Pluto Press: 2001.

