LA PRESENCIA DE LA MUJER EN EL CINE AFRICANO CONTEMPORÁNEO: PROTAGONISMO Y REPRESENTACIÓN

Beatriz Leal Riesco
Universidad de Salamanca

Et les hommes comprirent que ce temps,
S'il enfantait d'autres hommes,
Enfantait aussi d'autres femmes.

Ousmane Sembène (1960: 65).

LA MUJER AFRICANA: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA FALSA SUBALTERNA

Al escribir sobre cine africano sigue siendo lugar común aludir a la necesidad de recuperar y dar a conocer voces silenciadas, dueñas de una historia e identidad propias y testimonio de realidades diversas. Estas reivindicaciones forman parte de un discurso postcolonial crítico y necesario con la llegada de las independencias africanas, pero que se ha ido desgastando con el paso de los años por su vaguedad, la inoperatividad de sus abstracciones universalizadoras y el carácter meramente enumerativo de datos, incapaces de ofrecer alternativas teóricas más allá del reduccionismo que engloba la creencia postmoderna y multicultural en el valor incuestionable de cualquier voz que provenga de otro ámbito.

La revalorización de la mujer cineasta no se ha de producir en base a una supuesta cualidad «femenina» de su escritura, reconocible y opuesta a la masculina, sino a la evaluación de su obra como tal en igualdad de condiciones con el resto de producciones, cuestionando herramientas de análisis crítico herederas prioritariamente de una mirada occidental, masculina y blanca. El panorama crítico y cultural se complica si consideramos la situación de la mujer, con un acceso menor a la educación y a los medios de producción a causa de su rol familiar y económico-social, así como su incorporación al movimiento feminista occidental que surge contemporáneamente a las luchas liberadoras africanas. En los años setenta y basándose en los trabajos de Freud y Lacan, las feministas anglosajonas deconstruyeron representaciones estereotipadas de la mujer, fruto de una mirada falocéntrica que las objetualizaba. Desde mediados

de los ochenta, esta crítica se fue ampliando, con el reconocimiento de las consecuencias del propio etnocentrismo que excluía voces diversas o las analizaba sin atender a sus peculiaridades. Cuando a la posición subalterna de la mujer se une el hecho de ser africana, la feminista occidental se encuentra, en palabras de Ella Sohat, «en una posición ambigua cuando el feminismo se combina con el discurso colonial» (Sohat, 1993: 42). La igualdad de las mujeres en otras culturas se ve afectada por factores tales como la raza, el origen étnico, la clase social, la historia o la preferencia sexual. «El paradigma psicoanalítico del hombre dominador/mujer subyugada describe de manera inadecuada la opresión femenina en otras culturas» (Thackway, 2003: 148). Algunas feministas africanas sostienen cómo la opresión femenina llegó a África en fechas recientes de la mano del cristianismo, el Islam y el capitalismo, que acabaron con estructuras matriniliales previas autóctonas que situaban a las mujeres en posiciones de poder. La identificación en la lucha de hombres y mujeres ha sido habitual en las historias precoloniales y en los movimientos de liberación del continente africano, situando a la mujer en un espacio diverso al occidental y en línea con un «igualitarismo de la diferencia» defendido, entre otros, por la escritora camerunesa Calixthe Beyala: «más que un feminismo que propugne la igualdad entre hombres y mujeres (…) es necesario un término que defina una nueva mujer que quiere los tres poderes: carrera, maternidad y vida amorosa». (Beyala, 1995: 20-21). Para cuestionar prejuicios occidentales y autóctonos masculinos sobre el status de las mujeres africanas, las miradas y voces de éstas surgen como testimonios privilegiados de análisis y representación de unas realidades míticas, históricas o cotidianas a la espera de ser comunicadas.

La mujer en África ha sido elemento nuclear en el discurso poético, identitario, social y reivindicativo del cine del continente desde sus orígenes. A pesar de la presencia femenina constante detrás y delante de las cámaras, hasta fechas muy recientes no han comenzado a alcanzar el reconocimiento internacional que merecen. A la marginación tenaz de los cines periféricos por el sistema de producción y distribución global se unen las dificultades de las mujeres en el acceso a la educación y a las diversas fases de producción de un filme a nivel planetario[1]. La preeminencia del director-autor de largos de ficción en el discurso crítico ha silenciado una realidad productiva y creativa africana en la que las mujeres han desempeñado tareas destacadas desde los orígenes de la cinematografía como productoras, guionistas, actrices, técnicas, organizadoras de festivales, censoras, promotoras y, también, directoras. Afirma Wanjiru Kyinyanjui (Kenia): «¡no nos damos cuenta de cuántas mujeres están ocupadas filmando en África, en cuantos formatos y sobre qué rica variedad de temas!» (Ellerson, 2000: 152). El hecho de que en los escritos teórico-críticos sobre el cine africano sólo sea posible trazar los pasos de una media docena de mujeres cineastas, no viene sino a reafirmar la posición privilegiada que ocupa en la crítica occidental el celuloide y la *politique des auteurs,* entendida como etiqueta comercial ligada al nombre de un director reconocible. En un momento en el que las nuevas tecnologías permiten un acceso más democrático a las herramientas de realización de un filme, la división maniquea entre arte popular y arte culto sigue relegando al ostracismo las producciones artístico-culturales realizadas en otros formatos, en los que las mujeres están muy presentes. Obras de corto y medio metraje, habitualmente en vídeo y de carácter documental, realizadas para televisión o con fines didácticos, es donde se recluyen muchas realizadoras africanas que desean (aunque no siempre) dar el salto al largo de ficción. Del mismo modo, géneros considerados menores como el melodrama, la

1 Hollywood no había otorgado el Oscar a una mujer directora hasta el 2009 en el que Kathryn Bigelow lo obtuvo por *Hurt Locker*.

animación y la ciencia ficción, son un espacio en auge de trabajo femenino que, si bien no han atraído la atención de los especialistas hasta fechas recientes, alcanzan un impacto mayor en el público mayoritario que los filmes de autor. Reconocer y reivindicar el fructífero trabajo de las mujeres en estos ámbitos permite ofrecer un panorama más acertado de la producción audiovisual africana, más allá de grandes nombres que funcionan como moneda de cambio en el circuito de los festivales y donde las mujeres apenas han tenido visibilidad.

La institucionalización de los festivales de cine africano en la última década como casi única posibilidad de difusión para esta cinematografía, en un momento en el que han ido desapareciendo casi todas las salas de cine en el continente debido a razones económicas y políticas[2], ha llevado a que los directores sientan a menudo, sin ser conscientes, la necesidad de realizar obras que cubran unas expectativas para el cinéfilo o el crítico occidentales, destinatarios últimos de sus obras. Es en esta tendencia que el historiador y cineasta Férid Boughedir habla de «festivalidad».[3]

La posición ambivalente de la mujer en esta cinematografía, como símbolo y tema, mientras su práctica real diaria era infravalorada, se observa en la historia de su participación en los dos festivales de cine africano más importantes del continente, celebrados alternativamente cada año en Cartago y Ouagadougou. En ambos se ha optado por instituir a dos figuras femeninas -la diosa Tanit y la princesa Yennenga- como sus máximos galardones. Estas dos mujeres fuertes, guerreras y heroínas míticas, simbolizan un panafricanismo en el que el continente tiene rostro femenino, figura idealizada y valerosa, aunque con atributos todavía masculinos. Con el tiempo, se pondrán a la búsqueda de un espacio propio en el presente con raíces profundas que les permita crear un futuro. Esta evolución se observa a lo largo de los años, tanto en las películas de mujeres cineastas como en la de aquellos compañeros hombres comprometidos con la causa femenina.

En sendos certámenes la ausencia de mujeres premiadas ha sido patente desde su primera edición en 1996 de las Jornadas Cinematográficas de Cartago (Túnez) y en 1972 del Festival Panafricano del cine y la televisión de Ouagadougou (FESPACO, Burkina Faso). En Túnez, la guadalupeña Sarah Maldoror, africana en la motivación, temática, militancia y objetivos de sus películas, ganó en 1972 el Tanit de oro con Sambizanga, y debieron pasar algo más de dos décadas hasta que Moufida Tlatli repitiese galardón con *Les silences de palais*. El Tanit de bronce a Safi Faye en 1980 por *Fal´jal* resulta poco más que anecdótico. Aunque estos resultados sean pobres salen vencedores en una confrontación con la historia de reconocimiento a la producción femenina del FESPACO: nunca una mujer ha sido considerada merecedora del Etalon de oro de Yennenga. Safi Faye logró la Mención especial en 1976 por *Lettre paysanne* y Fanta Régina Nacro recibió en la 17ª edición (2001) el premio al mejor corto de ficción por *Bintou*, al que seguiría el premio al mejor guión en 2005 por *La Nuit de la Vérité*. Lo más cercano a un reconocimiento real se ha producido en 2007 cuando la argelina Djamila Sahraoui ha sido condecorada por el guión y la banda sonora originales de *Bakarat!* Sin embargo, parece que con las dos últimas ediciones se empieza a vislumbrar la posibilidad de un cambio. En 2009 tres directoras obtuvieron todos los premios en la sección

2 Hay dos excepciones notables: Burkina Faso, gracias a la promoción gubernamental de la cultura y el arte a lo largo de los años, y Nigeria a través del complejo fenómeno de la producción de películas en vídeo; Nollywood.

3 Declaraciones recogidas en Mohamed Bamba, «Um cinema para festival», CENA; Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual, Brasil, 21/09/2010. http://www.cenacine.com.br/?p=5722 (última consulta: 17/08/2011).

documental: la marroquí Leila Kilani (*Nos lieux interdits*), la egipcio-libanesa Jihan El-Tahri (*Behind the Rainwob*) y la franco-camerunesa Osvalde Lewat (*Black Business*). En la última edición del FESPACO parece haberse confirmado esta tendencia de reconocimiento a las mujeres cineastas, premiadas en importantes categorías: Premio Oumadou Ganda a la mejor obra novel a la burquinabé Sarah Bouyain por *Notre étrangère*; mejor documental para Jane Murago-Munene (Kenia) con *Monica Wangu Wamwere*; y Premio especial del jurado al corto *Tabou*, de la tunecina Meriem Riveill.

Sin ánimo de ensombrecer la celebración por la escalada de posiciones femeninas es preciso reflexionar a raíz de las críticas exacerbadas que directores como Mahamat Saleh-Haroun y Jean-Marie Teno, entre otros, han realizado en fechas recientes acerca de FESPACO. Llegando éstos a prometer su ausencia en próximas ediciones ¿no estarán las mujeres, una vez más, ocupando espacios que sus compañeros hombres ya no están interesados en transitar? ¿cómo se explica sino el haber estrenado *Un homme qui crie* (2010) en Cannes?

Queda por estudiar la influencia que las organizadoras de festivales, productoras y diversas profesionales del medio han tenido, a lo largo de los años, en la revalorización y visibilización de la mujer, especialmente cuando el cine africano ha dependido de los festivales para sobrevivir, mientras se consigue una verdadera política interafricana de producción, distribución y exhibición en el continente. Especialmente en Europa y Norteamérica, las mujeres han tenido un papel destacado en la difusión del cine africano, con Mahen Bonneti a la cabeza como directora del Festival de Cine Africano de Nueva York; Alessandra Speciale como directora artística desde 1991 del Festival de cine africano de Milán, redactora jefe de *Ecrans d'Afrique* y realizadora; la constante labor de una amplia nómina de mujeres en el Festival *Vues d'Afrique* de Montreal; y en nuestro país, la resolución y criterio firme de Mane Cisneros y Marion Berger en el Festival de cine africano de Tarifa (FCAT).

En una industria tan compleja como el cine, las tareas de promoción y difusión han de ser analizadas en detalle para llegar a comprender el alcance de las relaciones que se establecen entre los diferentes espacios de negociación hasta llegar a exhibir una película.

LA LUCHA POR UN ESPACIO DE LA MUJER EN EL CINE AFRICANO

La bibliografía disponible sobre la presencia y la representación de la mujer en el cine africano es escasa en la reflexión teórico-crítica de esta cinematografía aunque ésta, desde los años noventa, haya sufrido un crecimiento exponencial en consonancia con la miríada de congresos, conferencias, festivales y seminarios a lo largo del continente africano y, sobre todo, en Europa y Norteamérica. Las directoras pioneras Safi Faye y Sarah Maldoror aparecen con frecuencia junto a sus pares masculinos incluidas en los primeros trabajos críticos de alcance general, compilaciones de entrevistas y antologías de obras y autores. A estas se añadirán posteriormente las cineastas más jóvenes Anne-Laure Folly y Fanta Regina Nacro (Diawara, 1992; Ukadike, 2002; Pfaff, 2004; Murphy & Williams, 2007; Armes, 2007; Arensgurg, 2010). Sin embargo, no ha sido hasta fechas recientes que el análisis del papel y la relevancia de la voz femenina ha recibido la atención debida en el estudio del cine africano. Una cierta solidaridad femenina permite afirmar como no casual el hecho de que la gran mayoría de las investigaciones sobre el tema sean realizadas por mujeres (Thackway, 2003; Coletti, 2001; Ellerson, 2000; Foster, 1996), las cuales manifiestan una actitud más compensada y crítica que en momentos anteriores, reivindicando un espacio teórico para la mujer. Sin embargo, uno de

los trabajos más duros e iluminadores es el artículo de Kenneth Harrow titulado «Women With Open Eyes, Women of Stone and Hammers; Western Feminism and African Feminist Filmmaking Practice» (Harrow, 1999: 225-240). Sus palabras carentes de piedad realizan un cuidado análisis del carácter subversivo del lenguaje artístico de las directoras africanas, a su parecer el único camino posible para oponerse al discurso masculino y eurocéntrico, etnográfico y conservador, que muchas producciones femeninas siguen teniendo en la actualidad. Para hablar de un cine de oposición no basta con tratar temas de mujeres si se mantiene una forma en la que la mirada es totalizadora y autoritaria, creadora de un orden simbólico completo y estable en el que se establece una distancia entre el autor y la realidad representada. La fragmentación de imágenes y el trabajo desestabilizador de la banda sonora, la inclusión de la directora como parte activa y mediadora no neutral de su obra, son manifestaciones de un cine que hace frente a la tiranía del lenguaje cinematográfico occidental. «Encontramos una corriente muy fuerte, desde Safi Faye a Sarah Maldoror hasta Anne-Laure Folly, que reafirma las normas culturales mayoritarias al adoptar el cine *vérité*, de la verdad, de lo verdadero, de la representación. […] Las mujeres se unen al exclusivo club masculino sin establecer una ruptura con el orden establecido». (Harrow, 1999: 230). Afirmaciones que han de ser matizadas, al ser herederas de un elitismo cultural y artístico que relega géneros menores y sus potencialidades a espectáculo de adoctrinamiento de las masas, indignas de más alta valoración. Como veremos más adelante, las obras de muchas de las directoras citadas no ofrecen rupturas formales claras, pero su tenaz y concienzudo trabajo en la industria cinematográfica, mundo de negociaciones y compromisos constantes, ha conseguido que disfrutemos hoy de filmes de mujeres mucho más arriesgados y subversivos en su multiplicidad.

La evolución de estas directoras ha de ponerse en relación, en lo formal y en lo temático, con sus compañeras escritoras. Una puntualización previa es necesaria: la naturaleza individual de la literatura, frente a la complejidad del proceso de realización de un filme, ha provocado que las obras cinematográficas hayan tardado más en mostrar su carácter innovador y subversivo. Si a esto añadimos condicionamientos económicos, de preparación técnica, intereses de cooperación internacional y un fuerte control por parte de la censura, se entiende que las mujeres opten por realizar, prioritariamente, documentales y programas de televisión de carácter didáctico-social, comprometiéndose con un feminismo entendido como igualitarismo social de género.

Cuando las escritoras firmaron sus primeros libros en los años setenta, la mujer africana ya había sido representada por hombres desde que éstos escribieran las primeras obras africanas en los años treinta. Hasta medio siglo después, y sin entrar en el estudio detallado de excepcionales autores «feministas» como Sembene, los personajes femeninos forman parte de un discurso más general sobre el continente. Son símbolos de la lucha de África contra la opresión, víctimas de una historia que se debate entre tradición y modernidad. En consecuencia, abundan las «imágenes tipificadas e idealizadas, ligadas sobre todo al mito de la madre y a la exaltación y veneración de la fecundidad de la mujer» (Coletti, 2001: 31). La «madre África» es la garantía de que el sueño por un pasado idealizado y utópico es posible, a través de sus atributos de belleza, sacrificio y valentía. Cuando en los años setenta las mujeres toman la palabra lo hacen para narrarse/mostrarse en primera persona. Si bien siguen siendo fuertes e idealizadas, se sitúan ahora en el centro de la narración y su construcción es más compleja. Las escritoras reivindican la palabra femenina a través de la autobiografía en este momento incial para, en los ochenta y noventa, volverse más innovadoras en contenido

y forma, revisitando las estructuras de la tradición oral para reiventarlas luego, gracias a una mayor libertad de expresión y conciencia crítica. Se llega incluso a hablar de una «nueva novela africana en femenino, que indica una transformación fuerte bajo el signo de la subversión» (Cazenave, 1996: 334).

1. LOS ORÍGENES: LA MUJER COMO SÍMBOLO PARA EL HOMBRE

El cine africano surgió con la oleada de independencias, empleándose en su nacimiento como lenguaje y herramienta de (re)construcción de una historia, una cultura y una identidad sometidas al yugo colonial. La función didáctica del medio en un continente con altas tasas de analfabetismo marcó el salto al cine de muchos escritores, los cuales importaron a éste mecanismos y tradiciones de un lenguaje literario anclado en la tradición oral. El arte se puso al servicio de la especificidad cultural, a la vez que denunciaba desigualdades, corrupción y problemas sociales. En este momento la mujer aparece tipificada, cargada de simbolismo como heroína o víctima y sin una voz real, ocupando unos espacios propios de reclusión social (el patio, el círculo de celebraciones tradicionales) contextualizadores y que, en ocasiones, la sitúan en una posición ambivalente gracias a la liberación momentánea que supone la performatividad de danzas y cantos rituales. Autores como Ousmane Sembene, Cheick Oumar Sissoko, Med Hondo y Adama Drabo si bien han construido en sus películas mujeres fuertes, luchadoras y más complejas que las de otros autores siguen, sin embargo, en la línea de producción de tipos o símbolos desligados de la mujer real. No será hasta mucho más adelante que Abderrahmane Sissako, Moussa Sené Absa, Jean-Marie Teno, Joseph Gaï Ramaka y Jean-Pierre Bekolo, entre otros, se enfrenten a la complicada tarea de construir personajes de carne y hueso, siendo o no protagonistas de sus filmes, y mucho más complejos en su existencia personal. Encontrar líneas maestras en la representación de la mujer en películas contemporáneas es imposible por su variedad aunque, en el intento de dar un mayor protagonismo y riqueza a tales representaciones son excepcionales *Madame Brouette* (Moussa Sené Absa, 2003), *Nha Fala* (Flora Gomes, 2002) y las adaptaciones de la ópera de Bizet *Karmen Gei* (Joseph Gaï Ramaka, 2001) y *U-Carmen* (Mark Dornford-May, 2005). La mujer se sitúa en todas como protagonista indiscutible y se emplea el melodrama o/y la comedia para transmitir un mensaje que, sin embargo, vuelve a desligarse de la mujer africana real. La identificación voz-canción-mujer resulta una nueva manifestación de la idealización y uso simbólico de la mujer por parte de cineastas africanos quienes, ahora, la identifican con un África contemporánea y urbana, llena de contradicciones y límites difusos. El potencial subversivo reside, por tanto, no en la representación visual de la mujer y en la construcción del personaje (todavía estereotipado), sino en la forma preeminentemente musical de estas obras. Bien desde el momento de concepción y construcción del film como a través del uso del propio género (*U-Carmen* es un musical clásico cuya única novedad es su localización en una zona de chabolas de una ciudad sudafricana) se ofrece una alternativa a películas anteriores caracterizadas por una revalorización de lo rural, las tradiciones a recuperar y una lentitud en la narración ligada a la oralidad, donde la palabra y el silencio dirigían la narración. La forma dinámica, irreverente y entretenida del musical en conjunción con la comedia, en unas obras donde conviven drama, sátira, juegos verbales y situaciones carnavalescas, es exponente de un nuevo cine africano en el que la mujer tiene un papel destacado.

El director senegalés Djibril Diop Mambety merece mención aparte al haber construido

personajes femeninos de heterogéneas y contrapuntísticas capas que, de manera simétrica a los masculinos, componen una historia a múltiples voces. Su estilo vanguardista, innovador y experimental, sin reivindicaciones programáticas de tinte político-social, sitúa a las mujeres integradas en su mundo, con sus problemas, sueños y ambiciones. Son éstas personajes corpóreos y símbolos de un África real e histórica que obligan a la reflexión y al cuestionamiento de lugares comunes por parte del espectador: Anta y su sueño de emigrar a Europa en *Touki-Bouki* (1974), las valencias míticas de Ramatou en *Hyènes* (1992)[4], y la esperanza de salvación de un continente muy joven a través de los sueños de las niñas protagonistas de la trilogía inacabada de la liberación humana (*Le franc* (1994) y *La petit vendeuse de soleil* (1999). Estas historias «de» y «con» mujeres, innovadoras y no catalogables son una lección incuestionable de la posibilidad de un verdadero cine africano de subversión.

2. LA REBELIÓN: LA HEROÍNA AFRICANA ES UNA MUJER QUE ACTÚA Y HABLA

Tras este concentrado repaso de la representación femenina en las obras de cineastas masculinos, toca ahora el turno a sus pares femeninos. La lucha por trascender el símbolo para mostrar a la mujer de carne y hueso ha sido una prioridad para las directoras a través de estrategias diversas. Como en la literatura, las cineastas se enfrentan al reto de dar voz e imagen a las mujeres olvidadas o representadas de manera estereotipada por los hombres. En esta misión, la técnica autobiográfica se convierte en constante de gran parte de las directoras africanas de los años setenta hasta finales de siglo[5]. La senegalesa Safi Faye, considerada «madre» del cine africano, dirige su mirada militante, subjetiva y poética a la colectividad femenina y paisana. «Con un estilo firmemente enraizado en las tradiciones narrativas de la gente que filma, sitúa su trabajo y su mirada en el centro de las comunidades cuyas voces prioriza» (Thackway, 2003: 150). Son sus obras respetuosos proyectos híbridos entre ficción y documental etnográfico, en los que la autora se introduce en comunidades rurales haciéndose partícipe de la historia colectiva como testigo y agente a través de una dirección subjetiva. El resultado poco innovador, derivado de los mecanismos del *cinéma vérité* de su mentor Jean Rouch, se ve equilibrado por la inclusión de elementos de subjetividad a través de cartas personales, canciones y una medida banda sonora. La identidad femenina resultante es subjetiva y plural, corpórea e incluso atemporal en las reconocidas *Kaddu Beykat* (1975) y *Fad'jal* (1979).

En los años noventa, la abogada y activista Anne-Laure Folly (Togo) se establece como autora de documentales crítico-sociales centrados en asuntos de la mujer. En *Femmes aux yeux ouverts* (1994), las mujeres recuperan sus voces silenciadas con testimonios de gran carga emocional. El recurso a primeros planos, frente a la objetualización habitual desde Occidente del cuerpo negro, obliga al espectador «a mirar directamente a los ojos de estas mujeres, en un intento de reducir la distancia entre el sujeto y el director/espectador» (Thackway, 2003: 158). La proximidad de la cámara y la preeminencia de la palabra de las entrevistadas crean un discurso multivocal femenino, aunque la factura artística, excesivamente

4 La «vieja dama» de la obra adaptada del suizo Friedrich Dürrenmatt, Visita de la vieja dama, se convierte en manos de Mambety en una figura mítica de ecos griegos, egipcios, africanos y occidentales.

5 Thérèse Sita Bella (Camerún) fue quien inauguró en París la producción femenina de películas africanas con el documental *Tam Tam à Paris* (1963), al que seguiría siete años después y ya desde el continente la primera película de Sarah Maldoror (Francia-Guadalupe): *Monangambee*.

clásica, carece de las cualidades de un verdadero cine de oposición. En el mediometraje *Les Oubliées* (1996), Folly participa de manera más directa con una *voice-over* fuertemente subjetiva, reconstruyendo el pacto de objetividad del documental clásico y, de este modo, el propio formato. El rechazo de la posición de autoridad y la carnalidad de este estudio de experiencias de la guerra sigue una línea más experimental.

El cuerpo y la subjetividad de la autora se privilegian también en los documentales de la burkinabé Fanta Regina Nacro. Desde los noventa ha realizado numerosos cortos centrados en los conflictos tradición-modernidad y el papel de la mujer en los procesos de independencia, con intención pedagógica que no redunda en un didactismo evidente. Sus rasgos distintivos son el uso de estrategias de narración oral para tratar situaciones contemporáneas como los matrimonios pactados, la prostitución, o la supervivencia en las ciudades africanas, con un énfasis en la solidaridad femenina. Serán éstas constantes cuando dé el salto a la ficción en 2004 con *La Nuit de la Vérité*, cruda historia de reconciliación simbólica entre etnias opuestas, sólo posible gracias a un uso medido del humor. La enseñanza final es que las mujeres se adueñarán de su futuro si se enfrentan a éste unidas, por ello la guadalupeña Sarah Maldoror, activa en Francia desde los sesenta hasta la actualidad, se ha alineado en la lucha con una amplia filmografía caracterizada por un fuerte compromiso político-social con la historia africana y la causa femenina. Así lo demuestra su largo de ficción más conocido *Zambizanga* (1972), primera mirada a la guerra de independencia de Angola y premiado en Cartago y Berlín[6].

En todas estas cineastas hemos visto cómo, en los últimos años, lo autobiográfico y el documental han dado paso a la ficción, formato que tiene ricos matices y posibilidades de experimentación, amén de un alcance mayor de público. Tras el esfuerzo por visibilizar y recuperar una imagen, una mirada y una voz propias, nos encontramos hoy ante un panorama más heterogéneo en obras y tendencias.

3. DESDE EL FUTURO: MUJERES COMPLEJAS E INAPRENSIBLES

Tratando de encontrar un hilo conductor al cine africano de los noventa, el crítico americano Mbye Cham afirmaba: «el desarrollo del África astral, la política cinematográfica de la nueva Sudáfrica, las coproducciones interafricanas, la búsqueda de nuevos temas… Éstas son algunas de las aperturas del cine africano» (Cham, 1998: 124). A la espera de una verdadera política de producción y difusión continental, las obras actuales se caracterizan por «una mezcla de géneros y formatos, una experimentación de nuevos metrajes y una tendencia al uso del documental. […] Una mayor diversidad de historias, estilos, técnicas, temas e ideologías» (Coletti, 2001: 194). Si bien es cierto que hay una investigación en marcha sobre las fronteras de géneros y formatos y una reevaluación del documental creativo, entre las mujeres se ha creado finalmente la posibilidad de dar el paso a la ficción desde el feudo tradicional del documental y el relato documental-íntimo-autobiográfico; la voz se ha recuperado y ahora importan las historias. Además de las citadas *La Nuit de la vérité* y *Mossane*, la magnífica *The Battle of Sacred Tree* (1995) de la keniata Wanjiru Kinyanjui es ejemplar de esta tendencia; los conflictos de la mujer africana contemporánea aparecen a través de la historia de una mujer de espíritu libre, no ya una heroína atemporal, sino una feminista de gran valentía que se enfrenta a las convenciones sociales y abandona a su esposo maltratador. El melodrama,

6 Y cuya estela ha seguido, entre tantos otros, Abderrahmane Sissako con *Rostov-Luanda* (1998) y la miríada de documentales producidos desde el propio país.

el humor, la complicidad femenina y su lado más egoísta, el papel del Islam, el cristianismo y las tradiciones propias, son todos ingredientes que dialogan de manera tan fluida que no extraña que su compatriota Wanuri Kahiu haya afirmado que se trata de su película favorita. El siglo XXI profundiza en la hibridación, multiplicando las propuestas, con una atención especial a formatos y géneros menores, los cuales se han visto revalorizados, mientras la ficción prevalece como opción femenina. El cómic[7], los telefilmes y el melodrama[8], los musicales y las teleseries/telenovelas realizados en el continente forman parte de una cultura «pop» urbana en la que vídeos musicales online y películas en vídeo nigerianas pueblan el imaginario del africano contemporáneo.

Dentro de la revolución en el tratamiento formal y temático del documental en marcha en la actualidad, la periodista y documentalista egipcio-libanesa Jihan El-Tahri se sitúa a la cabeza. Con *Cuba, una odisea africana* (2007) y *Behind the Rainbow* (2009) nos embarca en un viaje que recupera la «gran» historia de alianzas internacionales y pactos internos del continente, ocultada por los discursos de los *mass media*. Su potencia, originalidad, compromiso e interés temático por una historia panafricana e internacional y su labor (como) difusora son novedosos tanto de la producción masculina como femenina y africana.

«La contaminación intercultural, la apropiación consciente del lenguaje occidental y la hibridación de diversas formas artísticas» (Coletti, 2001: 195) de la que habla Coletti a fines de siglo, se ha incrementado en la última década, produciendo obras tan interesantes como el corto de ciencia ficción *Pumzi* (20) de Wanuri Kahiu (Kenia) o el largo de la tunecina Raja Amari *Dowaha* (2009), historia de cuerpos femeninos violentos e inclasificables, recluídos en una claustrofóbica comunicación de gritos y suspiros, inimaginable hace años. Asistimos a una revolución en las estrategias comunicativas que emplean géneros populares y considerados menores para crear obras artísticas de gran calidad, portadoras de un mensaje y con un lenguaje del África contemporánea.

Pumzi de Wanuri Kahiu y el cómic *Aya* de la marfileña Marguerite Abouet y el francés Clement Oubrier, adaptado a la gran pantalla y que se estrenará en el 2012, son exponentes de esta nueva realidad de la mujer en el cine africano. Ambas directoras se atreven con la ficción, se sirven de géneros menores (ciencia ficción y novela gráfica) y mezclan e hibridan productos de la cultura popular (melodrama, saga femenina, comedia, narración postapocalíptica, alegato político-social y didactismo ecológico) para hablar de mujeres con gran éxito.

Aya de Yopougon, (Gallimard, 2005-2010) novela gráfica que ha batido récords de venta y difusión en todo el planeta, relata la juventud en Costa de Marfil de una joven del barrio de Yopougon (Abidjan) durante las décadas de los setenta y ochenta. Esta historia familiar y colectiva, heredera del *bildungsroman* y de la tradición autóctona de la saga genealógica, ligera y melodramática, compuesta de cantos, risas y ocurrentes juegos verbales, donde se entrecruzan las vidas anecdóticas de un grupo de amigas y sus familias, alumbra el retrato de un país prioritariamente urbano lleno de esperanza, frente al dramatismo de la situación política y social actual. Es ésta un África alejada del pesimismo occidental empeñado en ofrecer una imagen lúgubre de un continente ahistórico y que evita la presentación contextualizada

7 Falta todavía un estudio comparativo del cómic y la caricatura en África en relación al cine, el cual explicaría muchos rasgos estilísticos y temáticos.

8 En esta línea encontramos la exitosa miniserie y saga familiar de una joven argelina en París que es *Aïcha* (2009), de Yamina Benguigui.

de realidades culturales únicas[9] y devolviendo, en cambio, una lectura compleja del mismo.

Después del celebrado largo *From a Whisper* (2008), Wanuri Kahiu ha firmado recientemente *Pumzi*. Paradigmático de la situación de cooperación y coproducción como mecanismo de realización de un filme en África, este relato de ciencia ficción, adaptación libre del *Viaje de Logan*, es un grito de socorro del continente y la semilla (metafórica y literal) de esperanza en un futuro donde el papel de la mujer y la conciencia ecológica nos librarán de la extinción. Con recursos limitados, una protagonista cautivadora y una dosificación de los recursos del lenguaje audiovisual, estamos ante la producción madura de una directora de amplia formación, inventiva personal y libre de ataduras. Kahiu emplea sin complejos todos los elementos a su disposición, buscando sus propios referentes populares y autóctonos sin desestimar aquellos de mayor eco internacional.

CONCLUSIÓN Y PROPUESTAS

En la actualidad, las variadas tendencias y propuestas impiden realizar juicios globales. Las mujeres han escalado posiciones para dibujar un cosmos ampliado de identidades, en las que las relaciones entre ellas, con otras personas y con otros continentes se vuelven difusas, proponiendo una red maleable en la que Occidente y África carecen de espacios propios y definidos. Las ricas identidades germinan en los intersticios, en los encuentros de los límites, y es allí donde sus creadoras nos llevan: al barrio de Yopougon en Costa de Marfil, a los *banlieu* o las buhardillas parisinas, a una claustrofóbica mansión en Túnez, al África post-apocalíptica y distópica de un desierto sin nombre.

A través de las posibilidades subversivas del humor y la sátira, de géneros menores abiertos y provocadores de la imaginación, de historias personales o documentales de lucha, de ensayos filmados y vídeos musicales, las mujeres están siendo parte de ese movimiento que el teórico camerunés Achille Mbembe ha acuñado como «afropolitanismo»[10] y que aboga por un África nueva en la que la sociedad civil irá de la mano de los creadores y artistas y que, sólo como resultado, devuelve al exterior, sin esencialismos o inferioridades ocultas, clientelismos o censuras económicas, una imagen de África enriquecida, conflictiva y vibrante que se ríe sin complejos.

BIBLIOGRAFÍA

ARENSBURG, Guadalupe (2010), *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa África.

9 La adaptación al cine sigue la experiencia de *Persépolis*, y entra por las puertas que los franceses Michel Ocelot y Bénedicté Galup abrieron a la animación con regusto africano en el panorama internacional con *Kirikú* (2005). La burkinabé Cilia Sawadogo (Ellerson, 2000: 295-300) es una precursora notable de la animación africana. Ha trabajado con Mustapha Alassane y sigue activa en el National Film Board de Canadá. Allí ha realizando cortos experimentales y líricos de educación infantil donde la realidad africana es central.

10 Para una profundización sobre las posibilidades de aplicación de las propuestas de este pensador en el campo del cine consultar el artículo de la autora: «El papel del artista africano actual en la construcción del discurso utópico», en José Luis Hernández Huerta; Laura Sánchez Blanco, Laura (coords.), Historia y Utopía. Estudios y Reflexiones, Salamanca, AJHIS, 2011 (en prensa).

ARMES, Roy (2006), *African Filmmaking. North and South of the Sahara*, Bloomington e Indianápolis, Indiana UP.

BAMBA, Mahomed (2010), «Um cinema para festival», *CENA; Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual*, Brasil, 21/09/2010. http://www.cenacine.com.br/?p=5722

BEYALA, Calixthe (1995), *Lettre d'un Africaine à ses soeurs occidentales*, París, Spengler.

CAZENAVE, Odile (1996), *Femmes rebelles. Naissance d'un Nouveau roman africain au féminin*, París, L'Harmattan.

COLETTI, Maria (2001), *Di diaspro e di corillo. L'immagine della donna nel cinema dell'Africa nera francofona*, Roma, Biblioteca Bianco & Nero.

CHAM, Mbye (1998), «Some reflections on African cinema in the 90´s», *Ecrans d'Afrique*, 24, segundo trimestre.

DIAWARA, Manthia (1992), *African Cinema. Politics & Culture*, Bloomington e Indianápolis, Indiana UP.

ELLERSON, Beti (2000), *Sisters of the Screen. Women of Africa on Film, Video and Television*, Trenton y Eritrea, Africa World Press.

FOSTER, Gwendolyn A. (1996), *Women Filmmakers of the African & Asian Diaspora. Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois UP.

GIVANNI, June (ed.) (2001), *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*, Londres, BFI.

HARROW, Kenneth (ed.) (1999), *African Cinema. Post-Colonial and Feminist Readings*, Trenton y Eritrea, Africa World Press.

MBEMBE, Achille (2000), *De la poscolonie: essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, París, Karthala.

MURPHY, David y Patrick Williams (2007), *Postcolonial African Cinema. Ten directors*, Manchester, Manchester UP.

PFAFF, Françoise (ed.) (2004), *Focus on African Films*, Bloomington e Indianápolis, Indiana UP.

SEMBÈNE, Ousmane (1960), *Les Bouts de bois de Dieu*, París, Le Livre Contemporain.

SOHAT, Ella (1993), «Culture impériale et différence sexuelle: pour une ehtnographie féministe du cinéma», *CinémActiona*, 67.

THACKWAY, Melissa (2003), *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Cinema*, Bloomington y Oxford, Indiana UP y James Currey.

UKADIKE, N. Frank (2002), *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*, Minneapolis, University of Minnesota Press.