

Memoria del colonialismo en el cine africano subsahariano¹

The Memory of Colonialism in Sub-Saharan African Cinema

Fernando González García*

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA



La colère des dieux (Idrissa Oudraggo, 2003)

RESUMEN. La memoria del colonialismo en el cine africano subsahariano está más presente de lo que algunas veces se ha supuesto. Como se muestra en la filmografía que ofrecemos, son muchas las películas que se centran en el período colonial o en la lucha contra el colonialismo y se abordan de manera más directa, e incluso más sangrante, a medida que nos alejamos del momento de la descolonización. Este artículo tiene en cuenta las condiciones y transformaciones específicas del sector cinematográfico, así como los procesos, fundamentalmente políticos y económicos que condicionan su funcionamiento, y que sin duda tienen mucho que ver con los momentos en que estas películas se produjeron, y en los modos en que han ido expresando el trauma colonial. En este sentido, uno de los pilares de este trabajo parte de los pasos que llevaron al sueño de establecer un eje Sur-Sur que no cuajó, y cómo se renuevan las relaciones con la financiación europea (vuelta al eje Norte-Sur) en un contexto nuevo: el de la *excepcionalidad cultural* ante la amenaza de mercantilización de los productos cinematográficos en nombre del libre comercio. Esta circunstancia, sumada a la extensión del fenómeno de la diáspora en Europa de directores africanos, así como al progresivo reconocimiento europeo de su propia historia colonialista, favorecen un nuevo tipo de diálogo Norte-Sur, que en ocasiones se presenta en forma de confrontación, y en otras partiendo de la idea del mestizaje y de la multiculturalidad.

Palabras clave: cine, colonialismo, neocolonialismo, dependencia, independencia, eje Sur-Sur, excepción cultural, confrontación, diálogo, diáspora.

¹ Quiero agradecer a Alberto Elena sus indicaciones y su ayuda para conseguir algunas obras de difícil acceso. También quiero hacer llegar mi agradecimiento a María Luisa Ortega, coordinadora de este monográfico, por su confianza, y a la URAM (Unidad de Recursos Audiovisuales y Multimedia de la Universidad Autónoma de Madrid) por haberme facilitado el acceso a algunas películas. Por último, al Service Audiovisuel de la Embajada de Francia en España, que con mucha amabilidad, representada en Virginia Gattineau, me ha posibilitado ver, entre otros filmes, *Sarraounia* (Med Hondo, 1986).

* **FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA** es profesor en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca. Entre sus trabajos de investigación dedicados a los *cines periféricos* puede destacar la co-coordinación del monográfico «Interculturalidad, cine y literatura» (*Ántropos, huellas del conocimiento*, nº216) y la edición del volumen *Mobsen Makbmabaf: del discurso al diálogo* (Granada, Junta de Andalucía/Festival Cines del Sur, 2008). Sobre cine africano, está en prensa su artículo “Diversidad y riqueza del cine africano subsahariano. Reescrituras, transcripciones, intertextualidades”, que formará parte de la obra colectiva dirigida por J. A. Pérez Bowie: *Reescrituras cinematográficas. Un estado de la cuestión* (Universidad de Salamanca).

ABSTRACT. The memory of postcolonialism in Sub-Saharan African cinema is more present than what has been previously thought. As shown by the filmography that we offer in this article, there are many films that focus on the colonial period or on the struggle against colonialism, and which deal with these themes in a more direct way as we move away from the moment of de-colonization. This article considers the specific conditions and transformations of the cinematographic sector, as well as the processes – mainly political and economic– that determine its functioning, and which undoubtedly have much to do with the moments when these films were produced and the ways they have expressed the colonial trauma. In this sense, one of the pillars of this work departs from the steps that were taken towards the dream of establishing a South-South axis that never materialised, and how those relationships are renewed with European financing – a return to a North-South axis– in a new context: that of the *cultural exception* facing the menace of the commercialization of the cinematographic products in the name of free trade. This circumstance, in conjunction with the extension of the phenomenon a diaspora of African directors to Europe, as well as Europe's personal recognition of its own colonialist history, favor a new kind of North-South dialogue, which in some occasions is presented in a confrontational way, and in others departs from the idea of mixed races and multiculturalism.

Keywords: cinema, colonialism, neocolonialism, dependency, independence, South-South axis, cultural exception, confrontation, dialogue, diaspora.

Introducción

En las páginas que siguen intento dar un panorama descriptivo de la presencia del tema del colonialismo en el cine del África subsahariana siguiendo un desarrollo cronológico. El criterio para elegir las obras ha sido el de que se trate, o bien de producciones africanas, o bien que lo sean los autores, aunque en algunos pocos casos se habla también de autores con nacionalidad europea descendientes de africanos. Es evidente que esta focalización debería ser contrastada con otra que se centrara en obras de las antiguas potencias coloniales, de manera que fuese posible analizar una hipotética convergencia de preocupaciones en el tiempo, a medida que éstas aceptan su responsabilidad por los abusos del colonialismo. Otro de los criterios es que las películas se refieran de manera directa, y no anecdótica, a la etapa colonial.

La periodización que propongo tiene en cuenta fundamentalmente las condiciones económicas y políticas de posibilidad de las películas de las que se habla. El desarrollo está dividido, así, en cuatro fases. Una primera que, coincidiendo con la primera fase de las independencias, asiste a las primeras referencias al colonialismo, de manera casi siempre indirecta. Una segunda en la que los autores, conscientes de que el sector cinematográfico sigue colonizado, y de que no pueden seguir siendo dependientes, se asocian. De manera simultánea, algunos países comienzan a tomar medidas proteccionistas en un período que coincide con el de la lucha armada en las colonias que aún no han alcanzado la independencia. La tercera fase sería la del sueño de una independencia real para el sector, frustrado en buena medida por el desinterés de los estados en la creación de un mercado propio, lo que nos llevaría a un cuarto momento en el que los intereses sectoriales compartidos entre Norte y Sur, en favor de la «excepcionalidad cultural» ante la amenaza de acuerdos globales de libre mercado para los productos audiovisuales, entran en una nueva dialéctica política, la de la posibilidad de que las memorias de colonizadores y colonizados confluyan en un proyecto de futuro. Esta periodización es deudora del artículo de Férid Boughedir “Du rêve Sud-Sud à la défense de la diversité culturelle”, que será citado a lo largo de estas páginas.

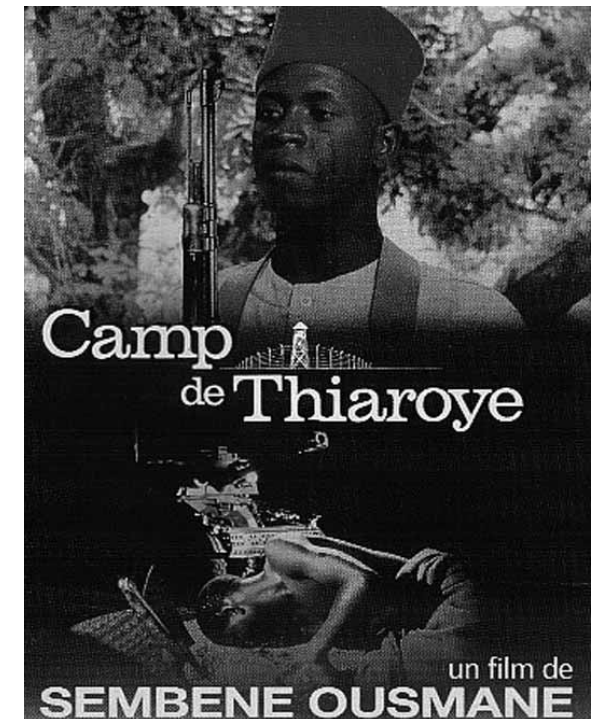
1. El colonialismo como pasado y el futuro como derecho de ciudadanía. La dependencia económica y tecnológica.

En 1961, aparecía en *Présence Africaine* un artículo de Paulin Soumanou Vieyra titulado “Le cinéma et la révolution africaine”², del que extraigo aquí un fragmento:

«*Independence for Ghana* es un extraordinario documento. Realizado por los ghaneses con la colaboración inglesa en el dominio técnico, muestra cómo un pueblo africano ha accedido a la independencia; sus luchas, sus sacrificios, sus sufrimientos. Que los ingleses colonizadores del país hayan participado en la realización del film no es la cosa más chocante, porque la película es muy severa con ellos, sin ser –eso es cierto– nada más que la expresión de la verdad. (...) No era solamente la independencia de Ghana, era como la liberación del hombre, su propia liberación de las servidumbres milenarias. El cine ha tenido ahí dos papeles: el de portador de humanismo dando cuenta del acontecimiento y el de creador de humanismo dando razones para precipitar el movimiento de liberación de toda África. En cualquier caso, yo lo sentí así, y así es como lo sintieron, con toda seguridad, muchos africanos que estaban esa tarde en la sala».

Se refiere seguramente Soumanou Vieyra a *Freedom for Ghana*, documental dirigido en 1957 por Sean Graham. En el contexto en el que escribe, que es el del inicio del proceso de las independencias en el África subsahariana, al autor le interesa más el posible papel emancipador y humanizador del cine –es decir, promotor de la igualdad entre seres humanos y, por lo tanto de las independencias–, que el hecho puntual de que la película se hubiera realizado con la ayuda técnica de la antigua metrópolis. Sin embargo, su sorpresa acerca de la participación británica en la película no puede dejar de interesarnos. Siendo quizás el primer africano que terminó sus estudios de cinematografía en el IDHEC de París, Soumanou Vieyra no había conseguido permiso de las autoridades francesas para tomar en África las imágenes que necesitaba para terminar su cortometraje *Afrique sur Seine* (1957) de manera que reutilizó algunas de la película prohibida de René Vautier *Afrique 50* –cuyo autor había sido condenado a un año de prisión por mostrar las brutales prácticas de las autoridades coloniales en África–. Quizás esa sorpresa sea también una nueva pregunta no formulada directamente: ¿también Francia podría actuar como los británicos, llegado el caso? *Afrique 50* estuvo prohibida durante cuarenta y siete años; casos muy posteriores, como el de *Camp de Thiaroye* (1987), de Sembène, o *Sarraounia* (1986), de Med Hondo, demuestran que ni las autoridades ni los distribuidores franceses estuvieron nunca muy interesados en que se aireasen

Camp de Thiaroye
(Ousmane Sembène,
1987)



² Paulin SOUMANOU VIEYRA, “Le cinéma et la révolution africaine” (*Présence Africaine* n° XXXIV-XXXV, octobre 1960– enero 1961). Reproducido en *Cinquante ans de cinéma africain. Hommage a Paulin Soumanou Vieyra* (*Présence Africaine*, n° 170, segundo semestre de 2004), pp. 73-81.

los excesos colonialistas. El mismo Paulin Soumanou Vieyra realizó poco más tarde un documental titulado *Une Nation est née* (Senegal, 1961) en el que, quizás prudentemente y a diferencia de *Freedom for Ghana*, narra el camino del país, desde la colonización hasta la independencia, de manera alegórica³.

Al mismo tiempo que se realizaban *Freedom for Ghana* y *Afrique sur Seine*, en otra ex colonia británica, Sudán, Gadalla Gubara llevó a cabo, con los medios heredados de la Sudanese Film Unit, un documental titulado *Independence* (1957) en el que se resume la Historia del Sudán, se muestra el traspaso de poderes de los británicos al pueblo sudanés y el izado de la bandera de la nueva nación. Frente a todo lo que *Freedom for Ghana* e *Independence* pudieran prometer, la producción que recuerda la etapa colonial y la liberación de las antiguas colonias británicas se detiene de momento ahí. Y no sólo ésta, sino en general su cine. Manthia Diawara⁴ diferencia la política francesa en lo referente al cine de la británica y la belga. Ya en la etapa colonial estas dos metrópolis habían creado infraestructuras —como las Colonial Film Unit por parte de los británicos y las que los belgas ponen en marcha en el Congo a partir del mismo modelo— pensadas para realizar *in situ* películas destinadas a los nativos. En ambos casos, el planteamiento es similar y su fondo es racista: estas películas, tanto las «educativas» como las de entretenimiento, deben adecuarse a la supuesta menor capacidad intelectual de los negros. En lo que toca a la infraestructura, los nativos pueden llegar a ser cuadros técnicos, pero por lo general no pueden acceder a las esferas de decisión.

Según Diawara, en los años efervescentes previos a la descolonización, los británicos entendieron que «si las colonias pueden hacer sus propias películas, los colonos ya no son necesarios para esta forma de expresión nacional», y en los inicios de los cincuenta pusieron fin a las Colonial Film Unit. Algunas de ellas, como la de Ghana (antigua Costa de Oro), sin embargo, ya gozaban de independencia desde 1950. Sólo Ghana y Nigeria, de entre las antiguas colonias británicas, comprendieron tras la independencia que el cine podía ser un elemento esencial de desarrollo y entretenimiento y utilizaron las infraestructuras heredadas, aunque fundamentalmente, hasta los años setenta, para la producción de noticiarios y documentales de propaganda, mientras se volcaban en la televisión.

Las ex colonias francesas no heredaron ningún tipo de infraestructura tecnológica. La política francesa de la etapa colonial había sido en éste, como en tantos otros campos, asimilacionista: mientras que los británicos o los belgas realizaban películas especiales para los africanos, los franceses creaban un mercado para los productos de la metrópoli. En la hora de las independencias, los países recién emancipados de Francia necesitaron volverse hacia ella, que en seguida les ofreció la ayuda necesaria para realizar películas a través del Ministère de la Coopération.

La producción cinematográfica del África independiente se concentra así, durante los años sesenta, en lo que había sido el África Occidental Francesa. Durante esta década, no encontramos por lo general películas que se refieran a la resistencia africana al invasor, ni análisis de la vida bajo la situación colonial, al menos de manera directa. Una excepción podría ser la película que Sembène realiza tras terminar sus cursos de cinematografía en la Unión Soviética: *L'empire Songhai* (1963), un documental sobre Tombuctú, Gao, Djenné y Mopti, su importancia histórica y la resistencia Songhai al colonialismo francés⁵. Producida

³ *Cinquante ans de cinéma africain. Hommage a Paulin Soumanou Vieyra*, p. 84.

⁴ Manthia DIAWARA, "Sub-Saharan Film Production. Technological Paternalism" (*Jump Cut*, n° 32, abril de 1987), pp. 61-65.

⁵ «Actualmente me interesa mucho la historia de África. Acabo de realizar un documental sobre el imperio Songhai desde su fundador Sonni Ali hasta nuestros días.

por el gobierno de Malí, dirigido entonces por Mobido Keita, que se estaba encuadrando ya en la órbita soviética, no tuvo distribución internacional.

Imruh Bakari, en "Colonialism and Modern Lives in African Cinema"⁶, se detiene en algunas de las películas emblemáticas de este período, como *Borom Sarret* (Ousmane Sembène, 1966), *Contras City* (Djibril Diop Mambéty, 1969), *Concerto pour un exil* (Désiré Ecaré, 1968), *La noire de* (Ousmane Sembène, 1966)... , *Le retour d'un aventurier* (Moustapha Allasane, 1966), *Badou Boy* (Djibril Diop Mambéty, 1970), e incluso *Soleil O* (Med Hondo, 1967). En ellas encuentra, en primer lugar, las contradictorias percepciones de los africanos sobre sí mismos por primera vez y, en segundo, un subtexto general acerca de la modernidad, la validez del estado-nación y el concepto de pertenencia. Por mucha que sea la variedad y la diferencia entre unas y otras, lo más importante para Bakari es que en estas películas la subjetividad del «nativo» no aparece encuadrada como la de una víctima, sino como la de un ciudadano o, mejor dicho, como la de quien quiere llegar a ser un ciudadano de pleno derecho. Es cierto que las huellas del colonialismo están ahí: en *Contras City* (1969), Mambéty se centra especialmente en sus vestigios; la trama de *Borom Sarret* (1966) está condicionada por las prohibiciones que el poder colonial había establecido para los nativos en relación con el centro de la ciudad, ocupada ahora por la nueva clase dirigente; *La noire de...* (1966) insiste en que la mentalidad de los antiguos colonos no ha variado; y *Soleil O* (1970) parte precisamente de la destrucción cultural producida durante la etapa colonial. Pero se puede estar de acuerdo con la apreciación de Bakari de que durante estos primeros años importa más la posibilidad del futuro que se abre, que la herencia del pasado colonial⁷.



Borom Sarret
(Ousmane Sembène,
1966)

—¿Ha realizado la película completamente solo?

—Completamente solo.

—¿Ha rodado con las gentes del país?

—No me he ocupado de las gentes: he dejado de lado el aspecto etnográfico y me he interesado únicamente por los lugares, los sitios históricos. He filmado Gao, Tombuctú, Djenné y Mopti. La película lleva mis propios comentarios.

—¿Ha financiado usted mismo la película?

—Lo he realizado en asociación con la República de Malí. Yo puse el material y la película, y el gobierno de Malí ha cubierto los gastos de mi estancia.»

En "Entretien avec Ousmane Sembène" (*Afrique*, n° 25, junio de 1963), pp. 47-49. Véase también Françoise PFAFF, "The Uniqueness of Sense of Ousmane Sembène's Cinema" (*Contributions in Black Studies*, vol. 11, 1993), pp. 13-19.

⁶ Imruh BAKARI, "Colonialism and Modern Lives in African Cinema" (*Screen*, vol. 48, n°4, 2007), pp. 501-505.

⁷ A pesar de todo, y teniendo en cuenta que en el ámbito literario si bien la referencia al colonialismo se reduce significativamente a partir de 1960, no desaparece, habría que tener en cuenta factores como las posibles formas de censura de los organismos financiadores (ver Alberto ELENA, *Los cines periféricos* [Barcelona, Paidós, 1999], p. 160), e incluso el interés por parte de los propios estados independientes en no tocar el tema con

En los inicios de la década de los setenta algo comenzará a cambiar, y de ello nos ocuparemos enseguida, pero terminemos con el panorama de los sesenta recordando un primer punto importante: producidas con ayuda económica y tecnológica francesas, se puede hablar de una serie de películas que tocan la cuestión del pasado colonial, sobre todo a partir de la figura del soldado que, habiendo servido en el ejército francés, regresa a su país recién independizado, o bien alienado, o bien con ganas de modernizar su país o su aldea y se enfrenta con el peso de la tradición. Tendríamos así el soldado traumatizado de *Niaye* (Sembène, Senegal, 1964), el sargento de *Sarzan* (Momar Thiam, Senegal, 1963), que quiere civilizar a la europea a su propia gente, o el soldado de *Cabascabo* (Omadou Ganda, Níger, 1969) quien, de regreso de la guerra de Indochina, vive en la popularidad hasta que se le acaba el dinero y decide regresar a la aldea.

El final de la década ve la aparición de una película incómoda realizada sin ayuda institucional: *Soleil O* (1970), del mauritano Med Hondo. El tema fundamental de esta obra, que se enfrenta directamente a los cánones narrativos habituales, se sitúa en Europa:

«[...] la narración (en la medida en la que la hay) sigue a un africano paradigmático de la diáspora, en un recorrido que se corresponde muy de cerca con los famosos tres estadios de Fanon, acerca del desarrollo del intelectual colonizado.»⁸



Soleil O (Med Hondo, 1967)

Es decir, a medida que descubre que su verdadero rostro es negro, y viaja hacia la proletarianización precisamente por ello, el personaje central, como el escritor colonizado, pasa primero por el estadio de asimilación integral, en el que manifiesta su admiración y su conocimiento de la cultura de la metrópoli, por un segundo en el que pretende una inmersión imposible en la propia cultura, ya que esta ha sido destruida, y un tercero en el que descubre que su misión es la agitación y la acción para la construcción de una nueva realidad nacional⁹. *Soleil O* es, entonces, una obra que se refiere a la situación poscolonial de los africanos, a partir de un Fanon a quien Med Hondo ha leído a fondo, cuya resolución pasa por el repudio de los actuales mandatarios con vistas a un nacionalismo panafricanista. Estos postulados, aparte de la difícil formulación antinarrativa de la película, le costaron a *Soleil O* tanto la puerta cerrada de los circuitos de exhibición como el repudio de algunos presidentes africanos, que se sintieron insultados. Para nosotros, se trata de una obra importante, porque se sitúa entre el deseo de ciudadanía total, en el que insistía Bakari, y la crítica abierta al colonialismo, que se va a generalizar más tarde. La película se abre

vistas a mantener buenas relaciones con la ex metrópoli. Finalmente, en los estados que se alinean en la órbita soviética, sería lógico encontrar un ataque a la etapa colonial, pero en este momento la ayuda económica que reciben va destinada a la creación de infraestructuras económicas básicas y no a la realización de películas. Incluso hay que esperar, como en el caso de Guinea Conakry, a la ruptura total de las relaciones con Francia para que se produzca *Hier, aujourd'hui, demain* (Costa Diagne, 1968).

⁸ Se trata del Fanon de *Los condenados de la tierra* (1961). Una acertada síntesis del pensamiento y la influencia posterior de Fanon lo podemos encontrar en castellano en María José VEGA, *Imperios de papel. Introducción a la crítica poscolonial* (Barcelona, Crítica, 2003), pp. 37-64.

⁹ Guy HENNEBELLE, "Cinéma africain et développement économique: entretien avec Jean-René Debrix", (*CinémaAction*, n° 3, 1978). Reproducido en *Afriques 50. Singularités d'un cinema pluriel* (París, L'Harmattan, 2005), pp. 113-122.

con imágenes que muestran simbólicamente el hermanamiento entre las elites africanas y los colonizadores, a las que sigue una largo *tableau vivant* durante el que una voz en *off* va enumerando lo que África poseía antes de la invasión europea: su propia civilización, canciones y danzas, monedas de oro y plata, literatura y derecho, sistemas de educación y ciencia. Las secuencias posteriores, antes de centrarse ya en lo que ocurre con los que emigran a Europa inciden —como aquella en la que los africanos se autoinculpan de haber hablado su propia lengua, antes de recibir el perdón y el bautismo— en el modo en que se desarraiga esa cultura, hasta el punto en que los hombres se convierten en soldados del ejército colonial.

Es imposible separar el alcance la película de la actividad que se está produciendo en estos momentos, ya que Med Hondo está muy implicado en los movimientos que harán nacer en 1970 la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI). El final de la década de los sesenta trajo consigo el intento —generalmente boicoteado por Occidente— de algunos estados por liberarse de una situación que Jean Debrix, director del Bureau du Cinéma del Ministère de la Coopération francés no dudaba en calificar como colonialista¹⁰, con una distribución controlada por compañías francesas y cada vez más también norteamericanas. Los directores cinematográficos, por su parte, se agrupan en 1970 en la FEPACI, a partir del impulso de Ousmane Sembène y Tahar Cheiraa, con la intención de crear un frente *lobbyista* que presione a los estados hacia una serie de medidas políticas encaminadas a la nacionalización o el control del sector de la importación-distribución, la creación de mercados nacionales mediante la financiación de películas nacionales, y la federación de mercados regionales.

Este es el ambiente en el que aparece el primer largometraje de ficción centrado en la resistencia al colonialismo, *Emitai* (Ousmane Sembène, 1971).

2. La década de la lucha.

«— ¿En qué fecha se sitúa la acción?

— Sembène: Durante la Segunda Guerra Mundial, en el momento en el que Pétain es reemplazado por De Gaulle. El film sugiere que, para los africanos, fue más de lo mismo, ya que después de 1945 tuvieron lugar las matanzas de Thiaroye, Grand-Bassam, Sétif, Madagascar... *Emitai* (título que significa *Dios del verdadero*), narra la resistencia de un pueblo de la región de Casamance contra una sección de *tirailleurs* [cuerpo militar del imperio colonial francés compuesto por senegaleses] venidos para requisar el arroz. Las mujeres lo escondieron en los «sutu» mientras que los Ancianos se reunían en el bosque sagrado para consultar con el «Bakine». Hubo divergencias entre ellos pero, ante la urgencia de los acontecimientos el jefe, Djiméko, decide atacar. Muere. Es la derrota: ¿qué pueden las flechas contra las balas? Las mujeres son tomadas como rehenes por el coronel, que las expone a pleno sol hasta que confiesen dónde han escondido el arroz. Ellas se mostrarán más enteras que sus maridos, quienes tras varias peripecias deciden capitular, instigados por los dioses. Al final, sin embargo, serán fusilados tras un último gesto de rebeldía.»¹¹



Emitai (Ousmane Sembène, 1971)

¹⁰ "Sembène Ousmane, une conception du cinéma", en Catherine RUELLE (coord.) *Afrique 50. Singularités d'un cinéma pluriel* (París, L'Harmattan, 2005), p. 232. El artículo está realizado a partir de varias entrevistas mantenidas con Sembène por Guy Hennebelle.

¹¹ También en *Ceddo* (Sembène, 1977), el papel de la mujer es activo. Es cierto que *Ceddo* no se refiere al



Emitaï (Ousmane Sembène, 1971)

Al resumen que Sembène hace de su película, cabría añadir que no se olvida de subrayar en ella la responsabilidad africana en el sostenimiento del colonialismo: son soldados africanos los que realizan la leva forzosa, y los que traducen para los oficiales franceses las señales de los tambores. Por otra parte, una extensión importante de la película está dedicada a las discusiones de los jefes y ancianos y a las consultas con las divinidades ancestrales: demasiado como para no tenerlas en cuenta. Tras su muerte, el jefe Djiméko mantiene con éstas una discusión en la que se niegan mutuamente: los dioses cierran al jefe las puertas del más allá por no haberles hecho caso, mientras que él les anuncia por su parte su próxima desaparición. La relación, pues, con el colonizador, provoca la destrucción de la tradición y obliga a replantear las relaciones con ella. En un sorprendente ejercicio de unidad de tiempo, espacio y acción, Sembène acierta a mostrar cómo los soldados africanos comienzan a dudar de la autoridad francesa, capaz de sustituir en el mando a un mariscal por un general. El conjunto de la película, centrado en un episodio muy concreto, cubre metafóricamente toda la historia colonial, desde la invasión y las derrotas hasta el momento en que los africanos toman conciencia de las

debilidades del colonizador, postulando además la importancia del papel de las mujeres, no en la conservación de las tradiciones, sino como reserva de futuro¹².

Emitaï, producción enteramente senegalesa, está además hablada exclusivamente en diola y francés, este último reservado para las tropas coloniales, especialmente los oficiales. A pesar de que esto puede dificultar la distribución, se trata de un acto de reafirmación: la primera imagen de la película es un rótulo (eso sí, en francés), en el que el autor se la dedica a todos los militantes de la causa africana.

Además de la situación comentada más arriba, sobre la toma de conciencia acerca de la colonización del sector cinematográfico, y la necesidad de que los propios africanos tomen las riendas, se está produciendo otro hecho importante, que no debemos tomar aislada-mente: se trata de la guerra de liberación de las colonias portuguesas. La región de Casamance, donde se rodó *Emitaï*, hace frontera con Guinea Bissau. En su rodaje participaron guerrilleros del PAIGC (Partido Africano para la Independencia de Guinea y Cabo Verde), y Amílcar Cabral, líder del movimiento independentista, asistió al estreno en Casamance, manifestando allí que *Emitaï* estaba especialmente dedicada a ellos, porque se trataba de la misma lucha¹³. La película no pudo distribuirse en Francia durante seis años y, por presiones de este país, fue prohibida en varios países francófonos¹⁴.

colonialismo europeo, sino a la penetración del Islam en el África negra y roza el fenómeno del esclavismo, que sirvió a las potencias colonialistas como excusa para el reparto de África, pero la película de Sembène contiene elementos anacrónicos suficientes como –aparte de la música– el vestido del comerciante de esclavos, que permiten leerla *también* en clave anticolonialista.

¹² Jean DELMAS, “Sembène Ousmane. L’ainé des anciens” en Catherine Ruelle, *Afrique 50*, pp.243-248, p. 244.

¹³ Jean DELMAS, “Sembène Ousmane. L’ainé des anciens” en Catherine Ruelle, *Afrique 50*, pp.243-248, p. 244.

¹⁴ Melissa THACKWAY, *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2003), p. 97.

En 1970, Sarah Maldoror, cineasta de Guadalupe casada con Mario de Andrade, uno de los líderes del MPLA (Movimiento Popular para la Liberación de Angola) en el exilio, filma en Argelia un cortometraje de ficción basado en un relato del escritor angoleño Luandino Vieira: *Monangambee*. Producida por el Comité de Coordinación de las Organizaciones Nacionalistas de las Colonias Portuguesas, su título hace referencia a una canción de los sublevados, y cuenta un episodio carcelario en el que un oficial ordena golpear a un preso angoleño al que visita su mujer, cuando cree entender un ataque a la autoridad colonial en un simple comentario acerca de un plato nacional. Tras *Des fusils pour Banta* (1971), producido por ella misma y filmado en un campo de guerrilleros de Guinea Bissau, Maldoror realizará el largometraje *Sambizanga* (1972), a partir de la novela de Luandino Vieira *La verdadera vida de Domingos Xavier*. Basada al parecer en hechos reales, narra la detención, tortura y asesinato de Domingos Xavier por la policía secreta portuguesa, mientras su esposa emprende un viaje en su busca. Ambientada en los años en que estalla la guerra contra Portugal, la película muestra, como contexto de la acción, las diferentes ideas que los participantes en la lucha contra los colonizadores tienen de lo que está ocurriendo¹⁵. Producida por la República Democrática del Congo, donde se rodó, Francia y el MPLA, *Sambizanga* supone un caso extraordinario. Gugler¹⁶ se asombra de que un país como Francia, miembro de la OTAN, a la que también pertenece Portugal, participe en esta película con fondos estatales, pero también es cierto que el imperio portugués, por más que quiera presentarse como baluarte anticomunista, es en estas fechas una realidad anacrónica. Por otra parte, la lucha anticolonialista en Guinea, Angola y Mozambique ha despertado simpatías internacionales, y no son pocos los cineastas –de Francia, Italia, Suecia, Cuba, Estados Unidos, China, Yugoslavia– que se desplazan para realizar películas acerca de la guerra o la vida en las zonas liberadas, que en algunos casos tendrán una buena acogida internacional¹⁷.

A diferencia de lo que veíamos durante la década anterior, los países que han conquistado su independencia tras la lucha armada apelarán al reciente pasado colonial para reafirmar su identidad nacional. Inmediatamente tras la liberación, se realizarán en Mozambique al menos dos obras centradas en las masacres y agresiones perpetradas por los portugueses: *Estas são as armas* (1978), producida por el Instituto Nacional do Cinema, en la que, a partir de material de archivo se reconstruyen la lucha armada y las actividades de salud, higiene y alfabetización de FRELIMO; y *Mueda, memória e massacre* (1979), del brasileño Ruy Guerra¹⁸:

«Es la filmación de una obra sobre la masacre en el pueblo de Mueda en 1960, antes del levantamiento popular, cuando fueron asesinadas seiscientas personas. Representada por primera vez en un campo de FRELIMO en Tanzania en 1968-69, la obra ha sido representada anualmente desde 1976 en el mismo lugar donde ocurrió la masacre. La película de Guerra, rodada en blanco y negro en sólo dos días, mezcla entrevistas con supervivientes y campesinos con la filmación de la representación

¹⁵ Para un profundo análisis de la película en su contexto, véase Josef GUGLER, *African Film. Re-Imaging a Continent* (Oxford, Bloomington-Ciudad del Cabo, Indiana University Press, 2003), págs. 50-56.

¹⁶ Josef GUGLER, *African Film*, p. 55.

¹⁷ Claire ANDRADE WATKINS, “Portuguese African Cinema. Historical and Contemporary Perspectives”, en Imruh BAKARI y Mbye CHAM (eds.), *African Experiences of Cinema* (Londres, British Film Institute, 1996). Véase también el artículo de Olivier BALET, “Cinemas Lusophones: Le gâchis et l’espoir” (*Africultures*, 1 de marzo de 2000). Para el caso de Mozambique, es imprescindible Marcus POWER, “Postcolonial Cinema and the Reconfiguration of *Moçambicanidade*” (*Lusotopie*, 2004), pp. 261-278.

¹⁸ Según Marcus POWER, “Postcolonial Cinema and the Reconfiguration of *Moçambicanidade*”, p. 274.

que tiene lugar actualmente. Mostrada como un *happening* «real», su estilo es el de reportaje portando la cámara al hombro, y mostrando un deliberado menosprecio por las reglas del cine convencional. Es un ejemplo de una aproximación al cine que da peso a la experiencia popular de la opresión y la lucha de liberación.»¹⁹

En Angola, documentales como *Caxito I* y *Caxito II* (Carlos de Sousa e Costa, 1975) se centran en la guerra de liberación, *Geração 50* (Ruy Duarte de Carvalho, 1975) en la participación de los poetas Agostinho Neto, António Jacinto y Viriato da Cruz en la lucha anticolonial. *Come foi, come não foi* (1976, Ruy Duarte de Carvalho) da la voz a los ancianos, que cuentan cómo fue el colonialismo portugués, en un intento de recuperar una identidad real del país que había sido sistemáticamente negada o falseada en los noticiarios portugueses.

Pero a veces la referencia al pasado colonial se hace de manera menos directa. Películas musicales, como *O ritmo do N'gola Ritmos* (António Olé, 1978), no es sólo un homenaje a un grupo musical, sino a la participación de sus miembros en la lucha clandestina desde finales de los cincuenta y su papel en el despertar de una conciencia nacional. Más adelante, en Mozambique, otra película musical, *Canta meu irmão, ajuda-me a cantar* (José Cardoso, 1982), plantea sutilmente que los géneros musicales populares nacionales nacieron durante la época del trabajo forzado²⁰.

La existencia de la guerra contra el colonialismo, como en los casos del África portuguesa y Zimbabue²¹, tuvo sin duda importancia, como vimos en el caso de *Emitai*, más allá de las fronteras donde estos conflictos se desarrollan, recordando que la liberación de África estaba inacabada en muchos aspectos. No es casual que un cineasta de Ghana como Kwate Nee-Owoo realice el cortometraje *Struggle for a Free Zimbabwe* (1972) un año después de que su corto anterior, *You Hide Me* (1971, Gran Bretaña-Ghana), acerca del expolio del arte africano por colonos y religiosos, fuera inmediatamente prohibido en su país.

Esta sensibilidad empuja también a la realización de películas que tratan acerca del período colonial con vistas a obtener un buen resultado comercial. Es el caso, quizás, de la primera producción de ficción en Nigeria, *Bullfrog in the Sun* (1972) con la que Francis Olatunde, primer productor independiente nigeriano, se embarca en la adaptación de dos novelas del reputado escritor Chinua Achebe —*Things Fall Apart*, y *No Longer at Ease*—. Su argumento versa sobre la rápida destrucción de las estructuras tribales tras el contacto con el colonizador y la dificultad para reencontrar generaciones más tarde la propia identidad, pero el director alemán Jason Pohland realiza más bien una película encuadrable en géneros comerciales como el histórico y el de acción.

3. El sueño del intercambio Sur-Sur

Como vemos, la mayor parte de las películas que se realizan desde finales de los sesenta hasta 1979 se concentran en el ámbito documental y tratan sobre la lucha reciente contra el colonialismo. Esto va a cambiar. En su película *Caméra d'Afrique* (1983) Boughedir comenta que en los inicios de los años ochenta encontramos un nuevo interés por las películas de ficción histórica, entre las que no falta el tema de la cuestión colonial. Creo que esto hay que entenderlo en relación con las circunstancias políticas generales y las particulares del sector.

¹⁹ Roy ARMES, *Third World Making and the West* (Berkeley, University of California Press, 1987), p. 221.

²⁰ Marcus POWER, "Postcolonial Cinema and the Reconfiguration of *Moçambicanidade*", p. 275.

²¹ En el caso de Zimbabue se trata de una guerra contra la minoría blanca que ha declarado unilateralmente su independencia de la Corona Británica para mantener y reforzar sus privilegios, instaurando un régimen segregacionista. Comienza así una guerra de quince años. El Zimbabue independiente no será internacionalmente reconocido hasta 1980, tras las elecciones vigiladas por la ONU que ganará Mugabe.

Desde mediados de los años setenta, varios países africanos toman medidas destinadas a controlar la importación de películas²² y se crean organismos y consorcios interafricanos para facilitar la producción e intentar controlar la distribución, en detrimento de las sociedades francesas, suizas o americanas que hasta entonces lo dominaban. El sueño de las nacionalizaciones y la cooperación Sur-Sur parece comenzar a realizarse, pero no sobrevivirá más que cinco años, por bloqueos burocráticos, desinterés de los estados y por las censuras internas a las que se ven sometidas las producciones nacionales²³. En 1979, Francia toma la decisión de terminar con la ayuda a la producción africana y cerrar los laboratorios del Bureau du Cinéma. Según Diawara la medida responde a la presión, sobre el gobierno de Giscard, de líderes políticos africanos que se sentían preocupados por la influencia del cine sobre sus poblaciones²⁴. Diawara cita al sucesor de Débrix, Jacques Gérard:

«No estamos aquí para decidir lo que se puede hacer o no. Y no estamos aquí para tomar decisiones que siempre terminan por tener implicaciones políticas. En otras palabras, no estamos aquí para producir una película que quizás mañana pueda traernos complicaciones.»

A partir de 1980, con la llegada de Mitterrand al gobierno francés, se entra en una nueva fase de ayudas a la producción africana, primero contribuyendo a sostener FESPACO, creando la Cinémathèque Africaine, una escuela de cine y participando en la CIDC y CIPROFILM; y más tarde a través de los FONDOS SUD. Por otra parte, tras el golpe de Thomas Sankara en Burkina Faso, este país se convertirá en la capital del cine africano, y la FEPACI, que había vivido un período de aletargamiento que se correspondió con la mayor iniciativa de los estados, se revitaliza²⁵.

Según Boughedir, la implosión del sueño Sur-Sur y la cada vez más agresiva penetración de la distribución norteamericana facilitarán hacia finales de la década de los ochenta la vuelta al eje Norte-Sur, bajo el amparo de Francia y la Unión Europea. El canto de cisne de ese sueño, serán dos películas abiertamente anticolonialistas —*Camp de Thiaroye*, de Sembène, y *Sarraounia*, de Med Hondo— de las que hablaremos más tarde.

Durante este período, que va desde finales de los setenta hasta finales de los ochenta, se realizan



Camp de Thiaroye
(Ousmane Sembène,
1987)

²² Senegal y Benín en 1974, Madagascar y Tanzania en 1975, Somalia, Congo Brazzaville y Sudán, en 1979. Burkina Faso, Senegal y Camerún ponen en marcha o mejoran sistemas para financiar la producción nacional.

²³ Férid BOUGHEDIR, "Du rêve Sud-Sud à la défense de la diversité culturelle", en Catherine Ruelle (coord.), *Afrique 50. Singularités d'un cinéma pluriel* (Paris, L'Harmattan, 2005), pp. 161-171.

²⁴ Manthia DIAWARA, *African Cinema: Politics & Culture* (Bloomington, Indiana University Press, 1992), pp. 27-28.

²⁵ Clément TAPSOBA, "Cinéastes de l'Afrique Noire: parcours pour un combat révolu" en Catherine Ruelle (coord.), *Afrique 50*, pp. 147-151.

algunos largometrajes de ficción a los que merece la pena referirse. Uno de ellos es *La Châpelle* (1979, Jean Michel Tchissoukou), producida en 16mm. por el régimen marxista-leninista de Congo-Brazzaville en un período de tensas relaciones con la Iglesia —de hecho, el cardenal Biayenga había sido asesinado dos años antes por un comando militar, por sospechar que se hallaba tras el magnicidio del presidente N'Guabi—. La película, situada en los años treinta del siglo XX, narra el trabajo forzado para construir una iglesia, el enfrentamiento del sacerdote, primero con el brujo, y más tarde con el joven maestro africano que llega con ideas progresistas a la aldea, y la represión final de toda forma de oposición a la construcción del edificio. En la edición de FESPACO 1981 ganó el premio a la autenticidad africana.

En Níger, Mahamane Bakabe realiza en 1981 *Si les cavaliers*, epopeya de la resistencia a los invasores blancos a través del complot fracasado del sultán Amadou Dan Bassa en 1905. Ababakar Samb Makaram, que fuera primer secretario de FEPACI, realiza el mismo año la coproducción Senegal-Alemania *Jom ou l'histoire d'un peuple*, en la que la palabra Jom —dignidad, respeto, valentía— une distintos períodos históricos identificando a los antiguos resistentes al colonizador en 1900 con los que se enfrentan a los explotadores de la actualidad a través de la huelga o el arte. Ola Balogun realiza en Nigeria *Cry Freedom* (1981), que es una versión aligerada de la novela *Carcase for Hounds* (1974) del escritor keniano Meja Mwangi. Mientras que la novela se centra en el conflicto de los Mau-Mau de Kenia, la película de Balogun plantea un conflicto no localizado geográficamente, en el que el héroe debe lanzarse a la lucha armada tras constatar la imposibilidad de que el colonizador se vaya de manera pacífica. *Ilo Tsy very* (1985), de Solo Ignace Randsasana, es una significativa coproducción entre Madagascar y Argelia, países que sufrieron cruentas represiones de sus movimientos independentistas, que muestra con toda su crudeza la insurrección de 1947 contra los franceses y la sangrienta represión posterior. Cuatro años más tarde, en 1989, Raymond Rajaonarivelo dirige *Tabataba*, coproducción franco-malgache, cuyo tema es el mismo, pero mostrado de manera menos violenta, a través de un niño que se queda en la aldea mientras muchos de los hombres han partido a la lucha con lanzas, machetes y quizás un fusil de madera.

Como decíamos antes, *Sarraounia* y *Camp de Thiaroye* son no sólo el canto de cisne del sueño del intercambio Sur-Sur, sino quizás las dos obras más significativas de la producción africana en lo que puede llamarse lucha contra el colonialismo, junto con *Sambizanga* y *Emitai*. Quizá también parte de su significación haya que ponerla en relación con los vetos u ostracismos que sufrieron.

Camp de Thiaroye (Ousmane Sembène, 1987) rompe el silencio, como reza el título de la conferencia de Anny Wynchank²⁶, sobre unos hechos poco conocidos, sobre todo por los franceses. Se trata de la matanza de Thiaroye, al término de la Liberación de Europa, en 1944, cuando los soldados africanos que habían contribuido a la victoria de los Aliados son repatriados a Senegal y allí las autoridades coloniales olvidan que se trata de soldados del ejército francés. A pesar de que las órdenes del Ministro de Colonias son que regresen a sus casas como civiles, habiendo cobrado los atrasos de sus pagas más una bonificación de quinientos francos, las autoridades coloniales los retendrán en el Campo de Thiaroye. No solo no se les pagará, sino que el dinero que traen con ellos se verá devaluado al cambio, por debajo del oficial. El descontento hará que la tensión aumente, un general sea retenido durante unas horas y el campamento, rodeado. Finalmente, hubo una matanza de treinta y cinco hombres, con cientos de heridos, más treinta y cuatro condenas de uno a diez años.

²⁶ Anny WYNCHANK, "Sembène Ousmane: Breaking the Silence", *First International African Film and History Conference* (University of Cape Town, julio de 2002). Accesible en <<http://web.uct.ac.za/conferences/filmhistorynow/papers/awynchank.doc>>



Sarraounia (Med Hondo, 1986).

Esos son los datos reales. Sembène y Thierno Faty Sow finalizan la película con las descargas de los cañones contra el campamento rodeado, después de recordar las similitudes entre este lugar y los campos de concentración alemanes. Pero no hacen sólo eso, sino que se toman algunas libertades más referidas a personas reales que participaron en los hechos, para enfatizar el discurso final de la película: que si bien la participación de los africanos en la guerra no significó un cambio de actitud de los colonizadores hacia ellos, el contacto con Europa y con la guerra, sí fue importante para muchos africanos para tomar conciencia de sí mismos y terminar luchando por unos ideales de igualdad, libertad y fraternidad que a ellos se les negaban. «Hemos luchado por Francia, ahora luchamos por África», dirá el sargento Diatta. Su figura es importante —perfectamente occidentalizado, «asimilado», conocedor del inglés, amante de la literatura occidental y de la música clásica— porque permite oponerla a la de la mayor parte de los ignorantes y racistas oficiales franceses; por otra parte, si bien la película se centra de nuevo en la toma de conciencia colectiva por parte de los soldados africanos, la fractura que ésta supone se hace más visible en el sargento Diatta.

Camp de Thiaroye recupera y desarrolla un tema que había quedado apuntado en *Emitai* —el de la importancia de la participación africana en la Segunda Guerra Mundial como paso previo a la destrucción del mito de la pertenencia— y recuerda, además, otras situaciones similares, aunque no con resultados tan cruentos, que tuvieron lugar en distintos lugares de África al regreso de los soldados en otros tres campamentos de Costa de Marfil y Marruecos, entre 1940 y 1944²⁷. Samba Gadjigo, a quien acabo de citar, insiste además en otro lugar en que esta película, de alguna manera, sirve de eco a la matanza de Sétif, que dio comienzo a la Guerra de Argelia²⁸. En cualquier caso, y retornando a la idea del eje Sur-Sur que proponía Boughedir, *Camp de Thiaroye* es quizás el primer largometraje de ficción elaborado íntegramente en África, incluido el procesado en laboratorio —que se hizo en Túnez— siendo una coproducción entre Senegal, Argelia, Túnez y su propia productora, Films Domirev.

²⁷ Samba GADJIGO, "Ousmane Sembène and the History on the Screen". En Françoise Pfaff, *Focus on African Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2004), pp.33-47, p. 42.

²⁸ Samba GADJIGO, "Biography", <<http://www.mtholyoke.edu/courses/sgadjigo/>>

La película ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Venecia de 1988, después de haber sido rechazada en Cannes para cualquiera de sus secciones²⁹, y no se distribuyó en Francia hasta 1998, después de que Med Hondo consiguiera proyectarla en París.

También la aventura de *Sarraounia* (1986) de Med Hondo fue difícil. Aunque no lo era de partida, la película terminó siendo una producción Sur-Sur. Para el autor, que participó en la producción con su empresa Soleil O y también se comprometió en la distribución, supuso la ruina económica. Según Med Hondo, lo que iba a ser una coproducción entre Francia, Níger y él mismo se convirtió en una producción de la empresa de Hondo, con apoyo de la Direction de la Cinématographie Nationale, de Burkina Faso, después de que las autoridades de Níger le prohibieran rodar en el país y de que el Centre National du Cinéma, de Francia, se retirase alegando que Hondo debía encontrar un millón de francos más antes de comenzar el proyecto. La película se rodó, pues, en Burkina Faso gracias al apoyo personal del Capitán Thomas Sankara, y nunca pudo amortizarse porque la distribución francesa la estrenó en solo tres cines —de los catorce acordados— y la retiró a las dos semanas. Para el director, la película fue asesinada³⁰.

Sarraounia muestra la penetración colonial francesa en Níger, a las órdenes del capitán Paul Voulet, y la resistencia de la princesa Sarraounia. La representación es particularmente dura, mostrando descarnadamente cómo la táctica de la Mission Voulet-Chanoine para conseguir la «pacificación» del territorio era la del terror. Como un nuevo Aguirre, Voulet desobedecerá incluso las órdenes que le llegan de Francia, escandalizada por su actuación. Pero, como ya hiciera Sembène en *Emitai*, tampoco Med Hondo y su colaborador Abdoulaye Mamani se olvidan de reconocer la complicidad de muchos africanos en esta conquista: no sólo la de los soldados que participan a las órdenes de Voulet en las masacres, saqueos y violaciones, sino la de los reinos vecinos que, bien por causa de la religión —Sarraounia es abandonada por sus vecinos musulmanes porque es animista—, bien por ganarse el favor francés, bien por conservar parte del poder, practican la estrategia del dejar hacer.

El origen de la película está en la novela *Sarraounia. Le drame de la reine magicienne* (1980) de Abdoulaye Mamani, amigo de Med Hondo, que se propone directamente como una contranarración de la obra de Jacques-Francis Rolland *Le grand capitain. Un aventurier inconnu de l'épopée coloniale* (1976)³¹. Allí, Rolland elogia la figura de Voulet, centrándose en su protagonista, al que describe como «el verdadero superhombre que hubiera amado Nietzsche», mientras que Sarraounia aparece como una vieja bruja, «vestigio de un mundo primitivo y feroz», y su pueblo como «una guarida de fetichistas especialmente peligrosos». A partir de documentación de los archivos franceses, del libro de Rolland y de fuentes orales locales, Mamani reconstruye, sin pretensión de objetividad, una réplica punto por punto a la novela de aquél. Pero al mismo tiempo y probablemente sin intención, la novela de Mamani, y con ella la película de Med Hondo, con la bella y heroica princesa maga y el elogio de su educación, de su cultura, arte y arquitectura, aparecen como una contranarración de la historia aprendida en la escuela, según la cual la colonización fue una misión civilizadora.

Creo que es al menos sugerente poner el problema *Sarraounia*, así como el de *Camp*

²⁹ Féréd BOUGHEDIR, "African Cinema and Ideology: Tendencies and Evolution" en June Givanni (ed.), *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and Moving Image* (Londres, British Film Institute, 2001), p. 119.

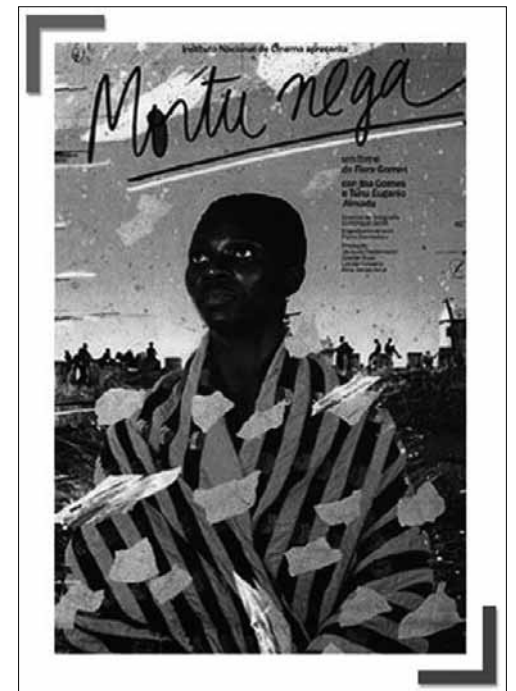
³⁰ N. Frank UKADIKE, *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002), p. 63.

³¹ Sigo aquí el estupendo artículo de Antoinette TIDJANI ALOU, "Sarraounia et ses intertextes: identité, intertextualité et émergence littéraire" (*Revue électronique de sciences du langage. Sudlangues*, nº 5, Dakar), <<http://www.sudlangues.sn/>>

de *Thiaroye*, en relación con esas ideas arraigadas —la posibilidad de la novela de Rolland se basa precisamente en ellas— a través de la enseñanza de la historia colonial francesa en la escuela. Según Pascal Blanchard³² a partir sobre todo de 1983 termina el período de glaciación e invisibilidad de la historia colonial francesa, que duraba desde 1963, pero se trata de un redescubrimiento progresivo y no es hasta los inicios de los años noventa cuando se evoca la guerra de Argelia y hasta 1995-1998 cuando estas materias ocupan un lugar claro y explícito en el sistema educativo francés y cuentan, además, con importantes recursos pedagógicos. La situación, también para el cine y los productos audiovisuales que tratan la cuestión del colonialismo, cambiará considerablemente en los noventa y después, como veremos. La película de Med Hondo llegó, quizás, demasiado pronto a Francia, de la que dependía para su amortización.

En 1988 Flora Gomes realiza en Guinea Bissau una obra importante por enlazar, por primera vez, la guerra de liberación con el desarrollo frustrado de los ideales revolucionarios: *Mortu Nega*. En su primera parte, desarrolla algunas anécdotas relativas a la lucha armada contra las fuerzas coloniales portuguesas a través de la historia de una mujer, Diminga, que está buscando a su novio, uno de los guerrilleros que están en el frente. Tras la guerra, la independencia no trae consigo el ideal de igualdad por el que se había luchado, y se hace necesario un retorno a las fuentes que proponían el líder y teórico Amílcar Cabral, lo que aparecerá representado de manera alegórica al final de la película a través de un ritual de comunicación con los antepasados³³.

Hay que hacer referencia, antes de pasar adelante, al despertar de la cuestión colonial en el cine de los países que fueron colonias británicas. Kwaw Ansah retoma en *Héritage... Africa* (1989) un tema que encontrábamos en cortos o medimétrajes de los sesenta, como *Niaye* (Ousmane Sembène, 1964), *Sarzan* (Momar Thiam, 1963) o *Cabascabo* (Oumarou Ganda, 1969) —aunque centrado allí en los soldados que regresan—, para proponer un profundo análisis de la alienación personal debida al absurdo y «diabólico» sistema educativo y social colonial británico³⁴. El protagonista, Kwetti Atta Bosomefi, educado en ese sistema, cambia su nombre en la edad adulta para llamarse Quincey Arthur



Mortu Nega (Flora Gomes, 1988)



Héritage... Africa (Kwaw Ansah, 1989)

³² Pascal BLANCHARD, "L'impossible débat colonial" en Catherine Coquio (dir.), *Retours du colonial? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale* (Paris, L'Atalante, 2008), pp.159-176, pp. 162 y ss.

³³ Sobre la importancia del pensamiento de Cabral en la obra de Flora Gomes, véase David MURPHY y Patrick WILLIAMS, *Postcolonial African Cinema. Ten Directors*, pp. 132-146.

³⁴ N.Frank UKADIKE, *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*, p. 10.

Bossomfield, medrando en la administración colonial y despreciando la herencia materna, hasta que diversas experiencias personales —entre ellas el contacto con un revolucionario encarcelado, trasunto de Nkrumah— lo llevan a una crisis de identidad que lo obliga a volver-se hacia lo que siempre había rechazado. La película de Ansah pone el acento en el modo en que el colonialismo, más allá de la represión directa, destruye la identidad y la cultura de los pueblos y las personas. Este problema de la asimilación y la identidad personal y cultural tal y como aparece en Ansah, aparte de las referencias autobiográficas que parece haber en la película sobre todo en lo relativo a la educación, hace pensar de nuevo en Fanon, sobre todo en él como el psiquiatra que publicó *Peau Noire, masques blanches*, traducida y publicada en Londres en 1986, con prólogo de Homi Bhabha. La película ganó el Étalon de Yennenga en FESPACO en 1989.

Contemporáneamente, en 1988, el también ghaneano Bernard Odjidja, y colaborador de Kwaw Ansah en la exitosa *Love Brewed in African Pot* (1981), realiza para la cadena británica Channel Four tres documentales agrupados bajo el título de *No Easy Walk*, dedicados a la lucha anticolonial en Kenia, Etiopía y Zimbabue, respectivamente.

Estos años también suponen un tímido —dadas las condiciones políticas— despegue de la cuestión en Sudáfrica. Es significativo que una de las primeras películas que denuncian la historia colonial de desposesión de los negros, creación de reservas, engaños y guerras, como origen del *apartheid*, sea un documental realizado en vídeo por el profesor universitario Jeff Peyres, para presentarlo como comunicación en un congreso: *Kat River: The End of the Hope* (1984). Poco después, Mark Newman, Edwin Wes y Rashaka Ratshitanga realizan, con producción en parte francesa, *The Tivo Rivers*, un documental sobre la memoria oral de los Venda y la destrucción de su cultura por los blancos, que fue presentado en Cannes, y que recibió algunas críticas por no mostarse como una condena abierta del *apartheid*. *The Native Who Caused All the Trouble* (Manie Van Rensburg, 1989) es, sin embargo, todo un alegato acerca de la herencia en la legislación del *apartheid* de lo que se hallaba implícito en la colonia británica. La película se centra en un momento en el que es quizás posible impedir esta transición, a partir de la figura de un negro que lucha en los tribunales por sus tierras y se enfrenta a la desidia y los intereses creados entre blancos.

4. Colaboración Norte-Sur, mestizaje y reconocimiento del pasado.

Los años noventa y la primera década del siglo XXI suponen un verdadero estallido de la cuestión colonial a través de los medios audiovisuales, vista desde muchas perspectivas diferentes. Ello se debe, en parte, a la multiplicación de soportes y a la reducción de costes de producción que suponen el vídeo y el digital, que ha beneficiado sobre todo al documental. La posibilidad de difusión aumenta, y las obras pueden ser mostradas en festivales con vistas no sólo a las salas de cine sino también a la televisión, al mercado del vídeo y DVD y, en los últimos años, también a Internet. Pero también hay que tener en cuenta otros factores. Uno de ellos es, sin duda, el final de la Guerra Fría, con la implosión de la Unión Soviética y la caída en cadena de la mayor parte de los regímenes marxistas-leninistas en el mundo. Si anteriormente un discurso anticolonialista se podía achacar a una filiación prosoviética, esta acusación carece ya de sentido. Otro, que quizás haya que vincular al menos en parte a este, es el hecho de que las sociedades occidentales se han ido haciendo cargo —al menos en el ámbito de la conciencia— de las responsabilidades de su pasado colonialista. Y otra, y no menos importante, es que estas sociedades occidentales han visto la llegada de millones de inmigrantes, que las han ido convirtiendo en multiculturales.

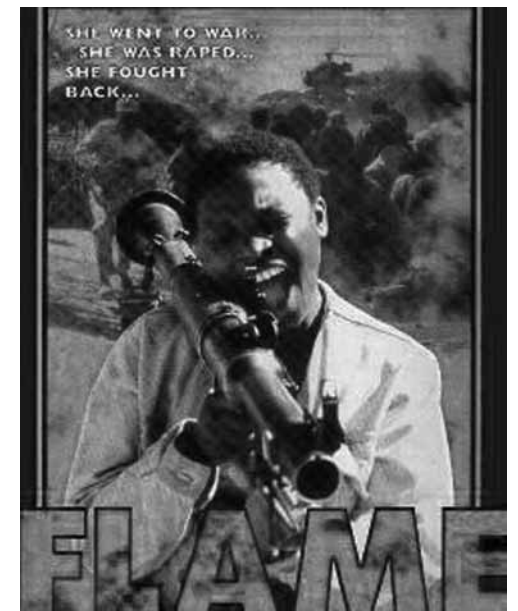
Finalmente, desde el punto de vista del sector cinematográfico, se ha producido lo que muy lúcidamente analiza Férid Boughedir en el artículo tantas veces citado aquí: el repliegue hacia el eje Norte-Sur de los africanos, tras el fracaso del sueño de un mercado Sur-Sur para

los productos cinematográficos, a lo que además hay que añadir la necesidad compartida por africanos y europeos de presentar un frente basado en la excepcionalidad cultural a la exigencia norteamericana de un libre mercado para el audiovisual.

Así, no se puede hablar, como para las décadas anteriores, de tendencias dominantes, sino más bien de ejes de reflexión, de acusación o de diálogo acerca de la cuestión colonial.

Uno de los temas básicos de las dos décadas anteriores, la lucha contra el colonialismo, o al menos la resistencia contra él, se mantiene, pero el número de obras es menor. Lo encontramos en *Adwa* (1999) de Haile Gerima, documental sobre la génesis y el desarrollo de la victoria etíope sobre Italia en la batalla de Adwa (1896), que impidió que Etiopía formase parte del África colonizada. Una segunda parte de la película, que hubiera debido tratar la cuestión de la invasión fascista, nunca encontró financiación. Ésta, sin embargo, había sido tratada por un videoartista italiano, Theo Eshetu, de raíces etíopes, en *Il sangue non é acqua fresca* (1997). El proyecto de Sembène sobre Samory se quedó en guion, y el de Idrissa Ouedraogo sobre el héroe de Burkina Faso, Boukari Koutou (conocido como Ouobgho), que luchó contra los franceses hasta 1898, nunca pasó de proyecto. Recientemente, en 2008, Rehad Desai ha realizado en Sudáfrica un documental, *Bhambatha. War of the Heads*, que reconstruye la rebelión de los zulúes, encabezados por Bhambatha en 1906, por causa de la humillación que suponía el nuevo impuesto de una libra que todos los varones mayores de dieciocho años debían pagar. Aparte de la carga económica que significaba para una población empobrecida y segregada, un impuesto por cabeza minaba la autoridad patriarcal y ponía en peligro la supervivencia de las tradiciones ancestrales. En Kenia, el recuerdo de la guerrilla Mau Mau, como se dio en llamar a la revuelta de los Kikuyo, que se sublevaron contra los ingleses en 1952, es problemático. A pesar de que son bastantes las películas occidentales que presentan a los Mau Mau como terroristas, o dan una imagen negativa de ellos³⁵, en Kenia nadie se había atrevido a tocar el tema en una película hasta que se realizó el cortometraje *The Oath* (Nathan Collet, 2005). En él, significativamente, se da una visión positiva de los hechos, a través de la historia de dos hermanos que luchan en bandos opuestos; algunos de los actores son descendientes de aquellos guerrilleros, de manera que la memoria oral está en el origen de una película que se abre con unos ancianos que llaman a los niños para contarles la historia. El primer largometraje sobre la revuelta Kikuyo es *Enough is Enough*, de Kibara Kaugi, realizada en 2005.

La lucha armada contra las fuerzas coloniales aparece también representada en *Flame* (Ingrid Sinclair, 1996). Según Josef Gugler³⁶, el proyecto de Sinclair era hacer un documental, pero decidió moverse hacia la ficción cuando constató que ninguna de las mujeres a las que iba a entrevistar quería hablar delante de la cámara de los abusos sexuales a los que se vieron sometidas. Así, la ficción cuenta la historia de dos jóvenes mujeres que se enrolan en la guerrilla durante los últimos años de la guerra de Rodesia (hoy Zimbabue), y su experiencia bélica, pero también sexual y a veces no



Mortu Nega (Flora Gomes, 1988)

³⁵ Mike PARIS, "La industria británica de cine y el problema de la descolonización", en Julio Montero y Araceli Rodríguez (eds.), *El cine cambia la Historia* (Madrid, Rialp, 2005), pp. 56 y ss.

³⁶ Josef GUGLER, *African Film. Re-Imaging a Continent*, pp. 61-62.

deseada, en los campamentos dirigidos por hombres. La lucha por la independencia política aparece aquí entrelazada con la lucha por la independencia femenina, que no termina con el final de la guerra.

En el caso de Flora Gomes, la distancia entre los ideales revolucionarios de la guerra contra las fuerzas coloniales portuguesas y el presente vuelve a manifestarse en *Los ojos azules de Yonta* (*Udju azul di Yonta*, 1992), donde un personaje llega a decir que los fardos que tienen que cargar en los barcos pesan lo mismo que en tiempo de los portugueses. Más recientemente, en 2007, Flora Gomes ha realizado junto con la periodista portuguesa Diana Andringa *As duas faces da guerra*, en la que se intenta dar una visión desde las perspectivas de los dos países sobre una guerra que significó la independencia para Guinea, y la democracia para Portugal. De hecho, el movimiento militar contra la dictadura se gestó precisamente en África.

Esta película da pie para hablar de un segundo eje, que sería el del mestizaje, o al menos el del deseo de encuentro entre las culturas de quienes fueron potencias colonialistas y quienes fueron sojuzgados. También a cuatro manos había sido realizado en 2002 el documental *Mémoire entre deux rives*, dirigido por el francés Frédéric Savoye y el burkinabé Wolimétié Sié Palenfo, en forma de coproducción Francia/Burkina Faso. Siguiendo esta idea de dos orillas, la película confronta la memoria oral del colonialismo entre los lobi, con la documentación escrita de los administradores coloniales.

En *Moia, o recado das ilbas*, Ruy Duarte ya había planteado en 1989, de una forma más bien poética, la cuestión del mestizaje y el colonialismo a través del viaje de una joven mestiza angoleña a sus orígenes, en las islas de Cabo Verde, que se convierte en un viaje iniciático por el tiempo: desde la sociedad esclavista del siglo XVIII —representada a través de la adaptación de *La Tempestad*, de Aimée Césaire— hasta el pasado colonial más cercano, guiada por un Calibán transformado en piloto de aviación.

Por su parte, la película *Blanc d'èbène* (1991), de Cheik Doukouré, plantea la paradójica situación, en 1943, del camino hacia el enfrentamiento entre un suboficial blanco, amante de las tradiciones ancestrales africanas e iniciado incluso en los rituales de los cazadores Danzo, y el joven maestro negro educado en la escuela colonial que trae a la aldea ideas renovadoras.

En 2000, la realizadora francesa mestiza Sara Bouyain, filma un documental, *Les enfants du blanc*, en el que, a partir de los recuerdos de su abuela, también mestiza, hija de una africana obligada a servir de manceba para un militar francés, reconstruye la vida de muchos otros africanos de origen similar y sus infancias en centros de educación especiales.

Otro eje podría ser el de la investigación en la destrucción de las culturas tradicionales por el colonialismo. En 1994, Kwaw Ansah realizó *Crossroads of People, Crossroads of Trade*. Se trata de un documental sobre el pueblo de Ghana y sus prácticas culturales desde la etapa precolonial, pasando por la época de la trata, la colonial y la lucha por la independencia.

«Uno de los temas centrales que trato en el vídeo es la confusión en la Diáspora Negra acerca de por qué no hemos progresado como raza. Hay mucha gente que cree que no respetamos lo suficiente nuestras tradiciones, y que no las defendemos a toda costa. Otros arguyen que sólo se puede tener un desarrollo significativo cuando este desarrollo se basa en las tradiciones y las raíces del pueblo. (...) Creo que realmente

he pasado mucho tiempo intentando erradicar algunos de los malentendidos sobre el pueblo negro. La película no es sólo sobre Ghana, es sobre África y todos aquellos a los que el hombre blanco ha invadido. La descripción de cómo los negros han sido subyugados siempre ha sido un tema serio para mí.»³⁷

Jean-Marie Teno se centra, en *Le malentendu colonial* (2004), en el caso particular de la religión a través de la actividad de los misioneros alemanes en Namibia para plantear la necesidad de recuperar en la actualidad esa tradición negada como única vía de salir de una situación neocolonial en la que la religión sigue jugando un papel importante.

El vínculo entre el colonialismo y la actualidad, apuntado aquí, es otro eje básico. El mismo Teno lo había tocado en *Afrique, je te plumerai* (1991) donde el absoluto dominio francés en el mercado del libro en Camerún, incluido el libro escolar, lo lleva a establecer una relación directa entre la deformación colonialista de la imagen del negro, la explotación y el trabajo forzado con un presente en el que la independencia formal encubre un nuevo modo de explotación neocolonial, asegurada por un régimen político que impide o restringe la libertad de expresión.

Un caso muy especial es el de *La vie sur terre* (1998), ficción de Abderrahmane Sissako, en la que la visión de la actualidad de un pueblo de Malí aparece superpuesta a una banda sonora en la que hallamos fragmentos del *Discurso sobre el colonialismo* y de poemas de *Cabier d'un retour au pays natal*, de Aimée Césaire.

Este eje se manifiesta en algunos casos mediante la revisitación de los primeros momentos de las independencias, como sucede con la ficción *Lumumba* (2000), de Raoul Peck, el documental *Valdodiodio N'Dyaye. L'indépendance du Sénégal* (Eric Cloué y Amina N'Diaye, 2000), o el también documental *Lettre à Senghor* (Samba Félix N'Diaye, 1998), acerca de la polifacética y controvertida figura del poeta que fuera primer presidente de Senegal.

La sombra del asesinato de Lumumba planea también sobre *Juju Factory* (2007), de Balufu Bakupa-Kanyinda, así como el problema de aculturarse en Bruselas y abandonar no sólo las raíces, sino la preocupación por la historia reciente del Congo. Aculturación difícil, pues, como sufre algún personaje, un negro no parece un auténtico ciudadano belga. Podríamos, entonces, utilizar esta película para proponer otro eje, el de



La vie sur terre (Abderrahmane Sissako, 1998).



Lumumba (Raoul Peck, 2000)



Blanc d'èbène (Cheik Doukouré, 1991)

³⁷ Kwaw Ansah en N. Frank UKADIKE, *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. pp. 13-14.

la persistencia de una mentalidad colonial racista en las antiguas potencias colonizadoras que, sin embargo, acogen inmigrantes de sus viejas colonias. También coproducción entre Bélgica y la República Democrática del Congo es *Pièces d'identité* (1998), extraña comedia ambientada en la actualidad que narra la historia del rey Kongo Kongo quien, trasladado a Bruselas en busca de su hija de la que no sabe nada desde hace años, ve cómo lo engañan y le roban sus atuendos reales, sin los que no se atreve a regresar. La película no muestra sólo el trato racista y paternalista que recibe en la ex metrópoli, sino que en cierto momento Kongo Kongo tiene una visión ante las tumbas de los congoleños que murieron en Bélgica mientras eran exhibidos como especímenes humanos traídos de la colonia por orden del rey Leopoldo.

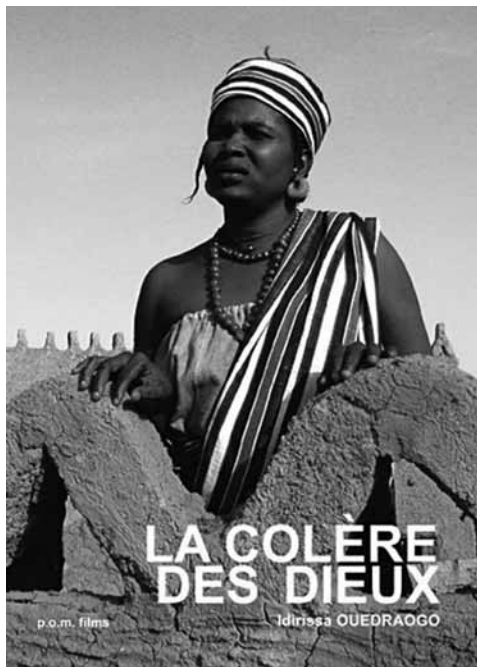
No podemos dejar de recordar aquí los dos documentales realizados por Zola Maseko — *The Life and Times of Sara Baartman* (1999) y *The Return of Sara Baartman* (2003)— sobre una mujer khoi que, en el siglo diecinueve, fue exhibida en espectáculos circenses europeos con el nombre de La Venus hotentote por causa de sus prominentes caderas y nalgas: a su muerte, su cuerpo disecado permaneció expuesto en el Musée de l'Homme de París hasta inicios los años sesenta del siglo XX. Sus restos fueron repatriados y enterrados en Sudáfrica en 2002.

Bassek Ba Kobhio, en *Le grand blanc de Lambarené* (1995), destruye el mito del médico Albert Schweitzer como sacrificado y generoso amante de África, proponiendo en su lugar un retrato paternalista y en el fondo racista de alguien que creía que la medicina era cosa de blancos. En 1998, Monique Mbeka Phoba realiza un documental que también tiene que ver con la medicina: *Un rêve d'indépendance*, sobre los asistentes médicos, figura intermedia entre médico y enfermero creada por la administración colonial del Congo Belga para los nativos, a los que se les negaba el título de médico.

Por último, quisiera hacer referencia a una serie de películas que tienen como tema el de los *tirailleurs* senegaleses y su participación en las dos guerras mundiales. Se trata de *Dans les tranchées, l'Afrique, l'aventure ambiguë* (Florida Sadki, 2004), *Tasuma, le feu* (Kollo Daniel Sanou, 2003) y *Droit de mémoire* (Kollo Daniel Sanou y Pierre Rouamba, 2006). Si la primera es un documental que trata de los senegaleses que lucharon hombro con hombro al lado de los soldados franceses en el frente, de 1914 a 1918, las dos últimas tienen como tema central la deuda no sólo de memoria, sino económica, de Francia para con los que participaron en la Segunda Guerra Mundial, recordando, en forma de ficción amable en el primer caso y de documental en el segundo, que sigue sin estar saldada.

Estos ejes a partir de los cuales he intentado articular la gran variedad de las últimas dos décadas no pueden ocultar, sin embargo, la transversalidad de muchos temas que unas y otras comparten, ni las relaciones de continuidad, en otros casos, con películas anteriores. Por poner un único ejemplo de esto, Jean-Marie Teno cita literalmente, en la banda sonora de *Afrique, je te plumerai*, unas palabras que ya habíamos oído en *Soleil O*, de Med Hondo, acerca de lo que las civilizaciones africanas poseían antes de la llegada del hombre blanco.

Quedan, sin embargo, obras aisladas que es difícil situar. Sin tratarse de una reflexión sobre el colonialismo, *La colère des Dieux* (2003), de Idrissa Ouedraogo sí trata sobre las divisiones y los problemas políticos y culturales que favorecieron la fácil penetración



La colère des dieux
(Idrissa Ouedraogo, 2003)



Fatima, l'algérienne de Dakar (Med Hondo, 2004)

colonial. *Proteus* (2003) de John Greyson retoma un caso del siglo XVIII para referirse a la persecución de la homosexualidad hasta tiempos muy recientes, relacionando este fenómeno heredado de la moralidad puritana con el del racismo. *Fatima, l'algérienne de Dakar* (2004), de Med Hondo, parte de un episodio de la guerra de Argelia —la violación de una joven por un soldado senegalés y su posterior matrimonio y vida en Dakar— para proponer la cercanía y la distancia entre dos partes de África que comparten el Islam y el pasado colonial francés.

Conclusión

El recuerdo del colonialismo ha sido constante en el cine africano tras las independencias. He intentado relacionar esta memoria con la problemática regional específica del sector cinematográfico y audiovisual, sin pretender de ninguna manera que ésta sea determinante. Por ejemplo, se me podría reprochar que la cantidad de ficciones de tema colonial que aparecen desde finales de los setenta habría que relacionarlas también con el auge de ficciones situadas en la etapa precolonial o más ampliamente en el pasado, que constituyen una buena parte de la cinematografía subsahariana de los años ochenta y noventa. Y yo estaría de acuerdo con este reproche. Esta preocupación por la recuperación del pasado ha sido analizada por Mbye Cham en todos sus ejes en un importante texto del que el mío es deudor, aunque no haya sido citado hasta ahora³⁸. En cualquier caso, las condiciones de desarrollo del sector audiovisual en el África subsahariana y las fases que atraviesa lo hacen especialmente sensible a las dificultades para el desarrollo de una verdadera independencia. Esta circunstancia trae consigo por otro lado, que, en muchos casos, la memoria del colonialismo aparezca en las películas africanas en busca de un doble interlocutor: dirigidas tanto a los públicos africanos como a los de las antiguas potencias coloniales. Esto aparece especialmente claro en el hecho de que una película como *Camp de Thiaroye*, realizada sin ayuda europea, busque ser estrenada precisamente en Europa. Esto se ha hecho más evidente en las últimas dos décadas debido a la mayor presencia de autores de la diáspora africana en Europa, a una

³⁸ Mbye CHAM, "Film and History in Africa: A Critical Survey of Current Trend and Tendencies" en Françoise Pfaff (ed.), *Focus on African Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2004), pp. 48-68.

cierta multiculturalidad que trae al corazón de Europa el recuerdo de su pasado colonial, y a la relativa asunción de las responsabilidades europeas por su historia colonial, al menos hasta momentos recientes. De todos modos, y como ya se ha dicho, no hay que olvidar una cierta alianza de intereses entre autores africanos y capital europeo debido al problema de la excepcionalidad cultural.

FILMOGRAFÍA ADICIONAL

A continuación se ofrece un listado ordenado cronológicamente de películas no citadas que, por distintas razones, no encontraron acomodo en el cuerpo del texto. No obstante, creemos relevante incluirlas para contribuir a completar el panorama trazado en las páginas precedentes.

- Indépendance du Cameroun, Togo, Congo, Madagascar* (Paulin Soumanou Vieyra, 1960) CM.
Hier, aujourd'hui, demain (Costa Diagne 1968, Guinea) Doc. 45'.
Le roi est mort en exil (Richard de Medeiros, 1970, Benin) Doc. 35'.
Regresso de Cabral (Flora Gomes, 1976, Guinea Bissau) CM. Doc.
Anos no oca luta (Flora Gomes, 1979, Guinea Bissau) CM. Doc.
Os comprometidos (Ike Bertels, 1983, Mozambique, 1983) 52'. Doc.
Frele Biche (Moussa Farah, 1984, Djibuti) MM. Doc.
O tempo dos leopardos (Camilo de Sousa y Zdravko Velimirovic, 1987, Mozambique-Yugoslavia) Ficción, 95'.
Fiela se kind (Katinka Heyns, 1988, Sudáfrica)
Xime (Sana Na N'Hada, 1994, Guinea Bissau, Francia, Holanda, Senegal) 95'
Ilhéu de Contenda (Leão Lopes, 1995, Cabo Verde) 110'
Tasuma, le feu (Kollo Daniel Sanou, 2003, Francia) 90'
City of Dreams (Ruby Ofori y Edgard Scout, 2006, Eritrea) 52'
Zé Carlos Schartz a voz do povo (Adulai Jamanca, 2007, Portugal/Francia/Guinea Bissau) 52'.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE WATKINS, Claire, "Portuguese African Cinema. Historical and Contemporary Perspectives" en Imruh Bakari y Mbye Cham (eds.), *African Experiences of Cinema* (Londres, British Film Institute, 1996).
 ARMES, Roy, *Third World Making and the West* (Berkeley, University of California Press, 1987).
 ARMES, Roy, *African Filmmaking, North and South of the Sahara* (Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2006).
 BAKARI, Imruh, "Colonialism and Modern Lives in African Cinema" (*Screen*, vol. 48, nº4, 2007), pp. 501-505.
 BAKARI, Imruh, y CHAM, Mbye (eds.), *African Experiences of Cinema* (Londres, British Film Institute, 1996).
 BARLET, Olivier, "Cinémas Lusophones: Le gâchis et l'espoir" (*Africultures*, 1 de marzo de 2000).
 BLANCHARD, Pascal, "L'impossible débat colonial" en Catherine Coquio (dir), *Retours du colonial? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale* (París, L'Atalante, 2008), pp. 159-176.
 BOUGHEDIR, Férid, "Du rêve Sud-Sud à la défense de la diversité culturelle", en Catherine Ruelle (coord.), *Afrique 50. Singularités d'un cinéma pluriel* (París, L'Harmattan, 2005), pp. 161-171.
 BOUGHEDIR, Férid, "African Cinema and Ideology: Tendencies and Evolution" en June Givanni (ed.), *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and Moving Image* (Londres, British Film Institute, 2001), pp. 109-121.
 CHAM, Mbye, "Film and History in Africa: A Critical Survey of Current Trend and Tendencies", en Françoise Pfaff (ed.), *Focus on African Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2004), pp. 48-68.

- "Entretien avec Ousmane Sembène" (*Afrique*, nº 25, junio de 1963), pp. 47-49.
 DELMAS, Jean, "Sembène Ousmane. L'ainé des anciens", en Catherine Ruelle (coord., en collaboration avec Clement Tabsoba et Alessandra Speciale) *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel* (París, L'Harmattan, 2005), pp. 243-248.
Dictionnaire du cinéma africain (París, L'Association des Trois Mondes. Khartala, Ministère de la Coopération et du Développement, 1991), tomo I.
 DIAWARA, Manthia, "Sub-Saharan Film Production. Technological Paternalism" (*Jump Cut*, nº 32, abril de 1987), pp. 61-65.
 DIAWARA, Manthia, *African Cinema: Politics & Culture* (Bloomington, Indiana University Press, 1992).
 HENNEBELLE, Guy, "Cinéma africain et développement économique: entretien avec Jean-René Debrix" (*CinémAction*, nº 3, 1978). Reproducido en *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel* (París, L'Harmattan, 2005), pp. 113-122.
 ELENA, Alberto, *Los cines periféricos* (Barcelona, Paidós, 1999).
 GADJIGO, Samba, "Ousmane Sembène and the History on the Screen", en Françoise Pfaff, *Focus on African Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2004), pp. 33-47.
 GIVANNI, June (ed.), *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and Moving Image* (Londres, British Film Institute, 2001).
 GUGLER, Josef, *African Film. Re-Imaging a Continent* (Oxford, Bloomington-Ciudad del Cabo, Indiana University Press, 2003).
 MURPHY, David y WILLIAMS, Patrick, *Postcolonial African Cinema. Ten Directors* (Manchester, Manchester University Press, 2007).
 PARIS, Mike, "La industria británica de cine y el problema de la descolonización", en Julio Montero y Araceli Rodríguez (eds.), *El cine cambia la Historia* (Madrid, Rialp, 2005), pp. 56 y ss.
 PFAFF, Françoise, "The Uniqueness of Sense of Ousmane Sembène's Cinema" (*Contributions in Black Studies*, vol. 11, 1993), pp. 13-19.
 PFAFF, Françoise, *Focus on African Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2004).
 POWER, Marcus, "Postcolonial Cinema and the Reconfiguration of *Moçambicanidade*" (*Lusotopie*, 2004), pp. 261-278.
 RUELLE, Catherine (coord., en collaboration avec Clement Tabsoba et Alessandra Speciale) *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel* (París, L'Harmattan, 2005).
 SOUMANOU VIEYRA, Paulin, "Le cinéma et la révolution africaine" (*Présence Africaine* nº XXXIV-XXXV, octubre 1960– enero 1961). Reproducido en *Cinquante ans de cinéma africain. Hommage a Paulin Soumanou Vieyra* (*Présence Africaine*, nº 170, segundo semestre de 2004), pp. 73-81.
 TAPSOBA, Clément, "Cinéastes de l'Afrique Noire: parcours por un combat révolu", en Catherine Ruelle (coord.) *Afrique 50*, pp. 147-151.
 THACKWAY, Melissa, *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2003).
 TIDJANI ALOU, Antoinette, "Sarraounia et ses intertextes: identité, intertextualité et émergence littéraire" (*Revue électronique de sciences du langage. Sudlangues*, nº 5, Dakar), <<http://www.sudlangues.sn/>>.
 UKADIKE, N. Frank, *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002).
 VEGA, María José, *Imperios de papel. Introducción a la crítica poscolonial* (Barcelona, Crítica, 2003).
 WYNCHANK, Anny, "Sembène Ousmane: Breaking the Silence", *First International African Film and History Conference* (University of Cape Town, julio de 2002). Accesible en <<http://web.uct.ac.za/conferences/filmhistorynow/papers/awynchank.doc>>.