



muestra
AFRO



muestra
AFRO

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Enrique Peñalosa Londoño
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

María Claudia López Sorzano
**SECRETARIA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE**

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Juliana Restrepo Tirado
DIRECTORA GENERAL

Jaime Cerón Silva
SUBDIRECTOR DE LAS ARTES
Ana Catalina Orozco Peláez
SUBDIRECCIÓN DE FORMACIÓN

Lina María Gaviria Hurtado
**SUBDIRECTORA DE
EQUIPAMIENTOS CULTURALES**

Liliana Valencia Mejía
**SUBDIRECTORA
ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO**

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Paula Villegas Hincapié
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Ricardo Cantor Bossa
LÍDER MISIONAL

Marco Giraldo Barreto
LÍDER DE PUBLICACIONES

David Andrés Zapata Arias
LÍDER DE FORMACIÓN

María Paula Lorgia Garnica
**LÍDER DE
PROGRAMACIÓN Y NUEVOS MEDIOS**

Laura Camila Puentes Ruiz
LÍDER DE CONVOCATORIAS

Julián Mauricio Cano
LÍDER TÉCNICO

Diego Saldarriaga Cuesta
Daniella Botero Villalobos
Xiomara Rojas Prieto

EQUIPO LOCALIDADES

Juan Carlos González Navarrete
Angélica Reyes Hernández
Andrea Acevedo Caicedo
EQUIPO BECMA

Mónica Higuera Coronado
Yicel Cordero Torres
Cristian David García Bello
Cristian Camilo Reyes David
EQUIPO ADMINISTRATIVO

Litza Alarcón Romero
**ENLACE PRENSA-OFICINA
ASESORA DE COMUNICACIONES**

Camilo Parra Martínez
Jaiver Sánchez Leal
PROYECCIONISTAS

Angélica Clavijo Ortiz
LÍDER COMISIÓN FÍLMICA DE BOGOTÁ

Ana Hernández
Reina Tinjacá Jiménez
Milena Pimentel Vásquez
Yesith Pineda Cortés
Carlos Valderrama
María del Pilar Acosta
Andrea Gordillo
Harold Cangrego
Javier Castiblanco
Cristian Calderón
Andrés Cuervo Jaramillo

EQUIPO COMISIÓN FÍLMICA DE BOGOTÁ

Juan David Mejía
Carol Sabbadini
Diana Cifuentes
EQUIPO NUEVA CINEMATECA

Lady Martínez Ospina
GESTIÓN DE INFORMACIÓN



CATÁLOGOS RAZONADOS

muestra AFRO

© Cinemateca Distrital
Gerencia de Artes Audiovisuales del
Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)

Marco Giraldo Barreto
Jenny Alexandra Rodríguez
COORDINACIÓN EDITORIAL

Wilson Borja Marroquín
ILUSTRACIONES DE PORTADA

Neftalí Vanegas Menguán
DISEÑO EDITORIAL

Juana Torres Betancourt
CORRECCIÓN DE ESTILO

Panamericana Formas e Impresos S.A.
IMPRESIÓN

ISBN EDICIÓN IMPRESA
978-958-8997-99-5
ISBN EDICIÓN DIGITAL
978-958-5487-00-0

El contenido es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES.

Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en:

infocinemateca@idartes.gov.co

Descárguelos en internet en:
**[www.cinematecadistrital.gov.co/
catalogos-razonados](http://www.cinematecadistrital.gov.co/catalogos-razonados)**

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 7 n.º 22-79
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750,
ext. 3400 - 3410
infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadistrital.gov.co
Facebook: Cinemateca Distrital
Twitter: @cinematecaddb

//// TABLA DE CONTENIDO



8

Presentación

JAIME **CERÓN SILVA**
PAULA **VILLEGAS HINCAPIÉ**



11

Nacionalismo e internacionalismo en las cinematografías africanas:

marcos fundacionales y circulaciones de los años sesenta a nuestros días

LÚCIA **RAMOS MONTEIRO**



34

Una odisea en el limbo

Spike Lee y la búsqueda del Cine afro

ÁNGEL **PEREA ESCOBAR**



64

Corrientes

WILSON **BORJA**

MARROQUÍN



76

Situando el cine francófono africano en Colombia:

la isla de Gorée en el cine senegalés

ESTRELLA **SENDRA**

FERNÁNDEZ



100

Afrocine: enaltecimientos por venir

JAIME **AROCHA**

RODRÍGUEZ



130

Muestra afro Catálogo



150

Perfiles de autores



La revolución del pueblo afro en Colombia comenzó con Benkos Biohó, el líder de lo que se llamaría años después el primer pueblo libre de América, y sigue presente en las pantallas a través de las representaciones del pueblo afro en el cine y la televisión. Sus luchas y sus representaciones tienen todavía una voz que retumba con fuerza y que clama la reivindicación de los derechos, la inclusión social y el lugar que desde tiempos de la colonia se les ha relegado –como a tantas otras comunidades– desde hace más de doscientos años.

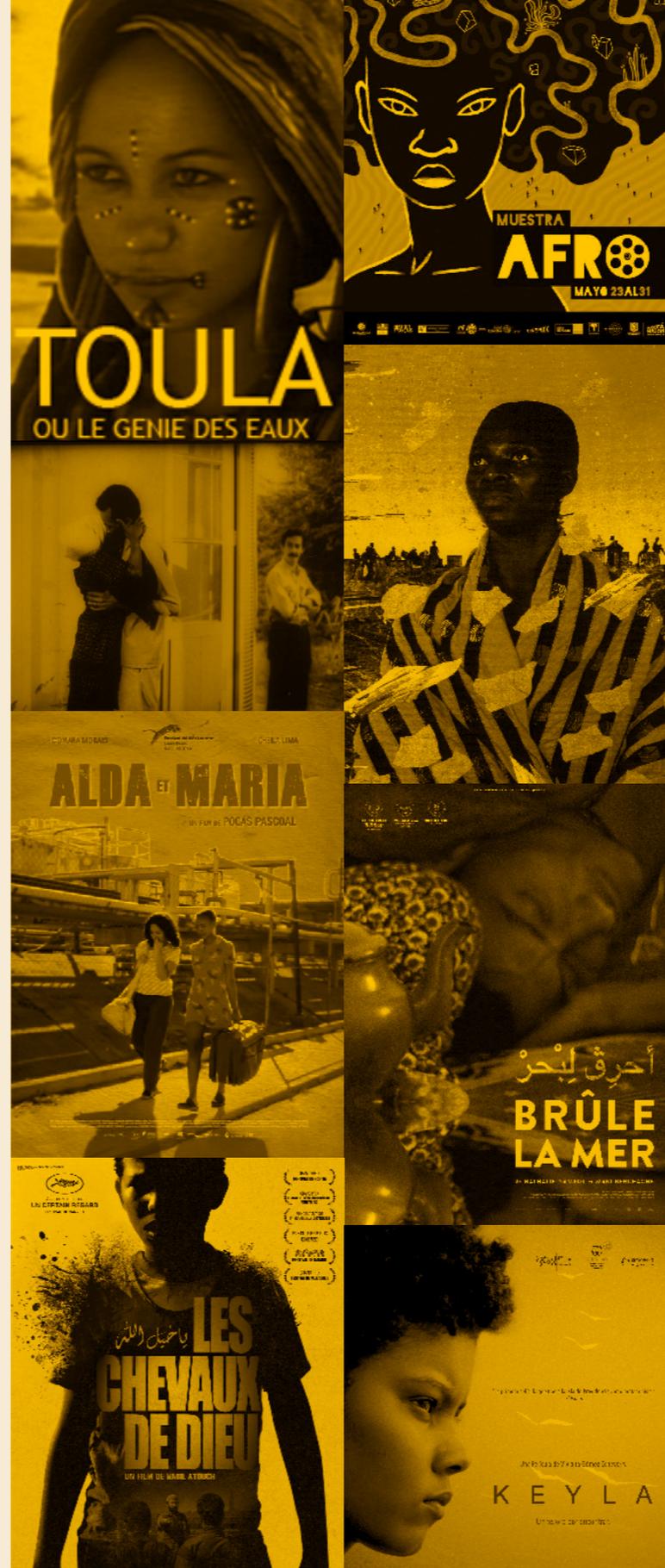
Si el audiovisual es el reflejo de la realidad, puede ser también el laboratorio en el cual se prueben fórmulas o propongan soluciones para resolver tales conflictos, o al menos se generen reflexiones críticas sobre las necesidades de los pueblos y su lugar en la sociedad, lugares que se han venido reconociendo gracias a la labor de importantes activistas, artistas y estudiosos de la cultura afrocolombiana en el territorio nacional. Una lucha que, al final, permite definir lo afro como vivo, empoderado y listo para la lucha, valiente, consciente de sí mismo y de su porvenir.

De esta necesidad, y de la búsqueda de espacios para mostrar las representaciones en el campo audiovisual, la Alcaldía de Bogotá, a través de su Gerencia de Artes Audiovisuales de IDARTES, propone

en la Cinemateca Distrital la *Muestra afro*, una selección de obras audiovisuales acompañada de eventos académicos con los cuales se busca rastrear la presentación, representación, producción y creación de *lo afro* desde diferentes perspectivas y lugares, pasando por una muestra nacional que representa las comunidades negras, raizales, afrodescendientes y palenqueras en Colombia hasta una muestra internacional que expande los relatos hacia otros continentes, así como la diáspora misma.

La presente publicación lleva por título “Muestra Afro”, que es como se llamó la muestra que se llevó a cabo en la Cinemateca Distrital en 2017. En los textos que componen este número se explora el contexto de la cinematografía afro en las esferas nacional e internacional, tanto desde las perspectivas de los festivales y las muestras, como desde el significado cultural de la representación de lo afro en la pantalla, el desarrollo del cine afro desde lo lusoparlante y la influencia de los realizadores más importantes de lo que puede llamarse el *Black Cinema* en la cinematografía Internacional.

En esta publicación, el lector se encontrará con cinco artículos escritos por invitados de gran calibre: Lúcia Ramos Monteiro, curadora de la muestra África(s): cine y revolución, la cual ha estado presente



en ciudades como Sao Paulo y Bogotá y cuyo principal eje fue el cine africano en lengua portuguesa; Estrella Sendra Fernández, quien ha trabajado en muestras y festivales internacionales de cine africano como el Cambridge African Film Festival, cuya programación sigue a su cargo. Nos acompañan también Ángel Perea, productor de contenidos culturales y de proyectos artísticos y quien fuera el director creativo del primer festival internacional de cine y video afro de Quibdó; Jaime Arocha, uno de los profesores e investigadores de la cultura afrocolombiana más prolíficos en el país; Liliana Angulo, artista plástica y una de las curadoras de la Muestra Afro 2018; y Wilson Borja, quien como artista ha trabajado en colectivos de creación, que también ha sido docente, y cuyo trabajo muestra la migración y la diáspora africana.

Sea esta la oportunidad para iniciar –o enriquecer– la discusión sobre el cine afro en Colombia: ¿qué está pasando en las pantallas? ¿Qué historias se están contando? Puede también que esta publicación sea el catalizador que incentive nuevas creaciones de cine afro en el país y que ponga de relieve que existen lugares de representación y visibilización desde un arte que gracias a la tecnología se encuentra cada vez más al alcance de todos.

JAIME CERÓN SILVA
Subdirector de las Artes

PAULA VILLEGAS HINCAPIÉ
Gerente de Artes Audiovisuales
Cinemateca Distrital

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES



Nacionalismo e internacionalismo en las cinematografías africanas: marcos fundacionales y circulaciones de los años sesenta a nuestros días

////////// LÚCIA RAMOS MONTEIRO

Resumen

Partiendo de la pregunta sobre cómo definir el concepto de cine africano y los diversos factores que afectan la creación cinematográfica en África –en especial del cine lusohablante– la autora analiza los contextos de algunas de las películas más importantes de la época de independencia de las colonias portuguesas. Para ello, se ponen en contexto películas de Mozambique, Angola y Guinea-Bissau, desde las cuales se ejemplifican las realidades retratadas en el cine hablado en portugués. El texto se desarrolla en varias partes: los inicios del cine lusohablante, el apoyo internacional al cine mozambiqueño, un pequeño viaje por la historia del cine de Guinea-Bissau, y la relación entre Cuba y Mozambique.

Palabras clave: África, cine lusohablante, independencias, cine mozambiqueño, cine angoleño, cine guineano.

Abstract

Having as a starting point the question on how to define the concept of African cinema and the diverse factors that affect the film creation in Africa –especially in the Portuguese-speaking cinema–, the author analyzes the contexts of some of the most important movies from the times of independence of Portuguese colonies. To do so, movies from Mozambique, Angola, and Guinea-Bissau are put into context, and from them some examples of the realities shown in the Portuguese-speaking cinema are drawn. The text is developed in several parts: the beginnings of Portuguese-speaking cinema, the international support for Mozambican cinema, a short journey through Guinea-Bissau cinema, and the relationship between Cuba and Mozambique.

Keywords: Africa, Portuguese-speaking Movies, Independencies, Mozambican Cinema, Angolan Cinema, Guinean Cinema.

Cuestiones preliminares

¿De qué hablamos cuando decimos «cine (s) africano(s)»? ¿Es «cine africano» el cine hecho en África o el cine hecho por africanos? ¿A qué público está destinado? ¿Hay cine africano independiente de dispositivos de financiamiento y de redes de circulación localizados fuera de África? ¿Cuál es su relación con el «cine mundial»? Como afirma Françoise Pfaff, investigadora pionera en los estudios filmicos africanos, no hay una entidad monolítica u homogénea que se pueda llamar de «cine africano», sino películas africanas, cineastas africanos que luchan con dificultad para hacer cine¹. Cuando se reflexiona sobre los territorios, límites y cronologías internas de cada país, surgen nuevas hesitaciones y dudas. ¿Cuál es el punto de origen, la fecha inaugural de las cinematografías nacionales africanas? Esta pregunta no tiene evidentemente una respuesta que sirva «en bloque» para todo el continente, y aunque examinemos con afincio las realidades de los países individuales, subsiste la dificultad de contestar con objetividad el marco fundacional de cada cine nacional.

Países africanos de lengua oficial portuguesa (PALOP), Angola, Cabo Verde, Guinea Bissau, Guinea Ecuatorial, Mozambique y Santo Tomé y Príncipe son con frecuencia

mirados en conjunto como «África lusohablante». El visionado de algunas películas hechas en estos países atestigua que tampoco hay homogeneidad ahí, puesto que estos territorios abarcan una gran variedad de lenguas, historias y realidades de producción, por lo que esta clasificación es problemática en sí misma².

Ocurridas entre 1973 y 1975, las independencias de las antiguas colonias portuguesas en África³ podrían servir como marcadores temporales para el surgimiento de las cinematografías nacionales de cada uno de estos países: solo películas realizadas después de esta

² Si bien todos son «países africanos de lengua oficial portuguesa», reconocidos como PALOP, sus cines no siempre son luso-hablantes. El portugués no es el idioma predominante en ningún largometraje de Flora Gomes (*Cadique*, 1949), cineasta pionero en Guinea Bissau: en *Mortu Nega* (1987), *Udju azul di Yonta* (1992), *Po di sangui* (1996) y *Nha fala* (2002), los personajes hablan criollo de Guinea-Bissau; en *República di mininus* (2012), hablan inglés. En producciones de otros realizadores guineanos (como Sana Na N'Hada) y mozambiqueños (como Camilo de Sousa e Isabel Noronha), el portugués aparece junto con otras lenguas. El criollo de Guinea-Bissau es la lengua franca del 60 % de la población del país (mientras menos del 15 % hablan portugués); Mozambique cuenta con más de cuarenta idiomas, y si el portugués es el más hablado (más del 50 % de la población), solamente cerca de 10 % de los mozambiqueños lo tienen como su lengua materna.

³ Es difícil analizar las independencias de las antiguas colonias portuguesas en África sin mencionar que las guerras de liberación contribuyen de manera decisiva para sellar el fin del régimen de António de Oliveira Salazar y la Revolución de los Cláveles, en el 25 de abril de 1974, fecha a partir de la que se negocian las independencias de Mozambique, Angola, Cabo Verde, San Tomé y Príncipe. Guinea-Bissau había declarado unilateralmente su independencia en 1973.

¹ Pfaff, *Focus on African Films*, 10.

fecha serían de hecho «africanas», capaces de inaugurar los cines nacionales de cada país. Hay dos problemas principales en este tipo de periodización. Por una parte, la independencia política de los países no garantiza que a partir de entonces serán realizadas películas africanas y las geografías africanas se siguen utilizando de locación para producciones extranjeras —¿cuál sería la nacionalidad de una película como *The Constant Gardener*, rodada por el cineasta brasileño Fernando Meirelles en Kenia con producción germano-británica, y reparto protagónico británico? En este caso, el concepto de cine transnacional tal vez sea más apropiado. Por otra parte, ¿cómo olvidar lo que viene antes de las independencias, tanto las películas coloniales, producidas en territorio africano, por cineastas e instituciones de la metrópoli, como los filmes hechos por aficionados y los que surgen en el contexto de los movimientos independentistas? ¿Qué lugar tiene, en la historia del cine mozambiqueño, la filmografía de Joaquim Lopes Barbosa⁴ y, en específico, su *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972)⁵, que

⁴ Nacido en Oporto, ciudad portuguesa, en 1944. Joaquim Lopes Barbosa vive en Luanda a los 23 años y trabaja con cine en Mozambique. De acuerdo con Lopes Barbosa, en entrevista a Maria do Carmo Piçarra.

⁵ *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* es una película hablada en ronga, que pretendía «ofrecer las pistas que permitieran llevar al esclavo a la revuelta. Lo que el film quiere decir es que es necesario luchar para obtener la liberación, que sin revuelta no se avanza hacia la libertad».

él filmó en Mozambique? ¿Cómo articular las historias de las cinematografías nacionales con las películas familiares filmadas en Super8 en Mozambique en los años sesenta, por un abuelo portugués que trabajaba para la administración colonial, y que la investigadora y cineasta Raquel Schefer retoma con delicadeza en sus videos *Avó (Muidumbe)* y *Nshajo (O Jogo)* (2011)? Productos indiscutibles de una mirada portuguesa conectada con lo que ocurre afuera de las fronteras nacionales, políticamente críticas a la colonización portuguesa, esas producciones y la red de sociabilidad en la cual se insertan nos ayudan a entender los procesos cinematográficos, instaurados en la posindependencia.

Sin embargo, hay que reconocer las contradicciones de la perspectiva «poscolonial»: si por una parte el término marca las rupturas con el colonialismo, por otra indica sus permanencias, la dependencia de vestigios de relaciones coloniales oficialmente extintas. Roy Armes sitúa los orígenes de esa ambivalencia en la pos-independencia inmediata: a pesar de la emancipación política, no se alteran las fronteras coloniales, establecidas en acuerdos europeos en los años 1880 y 1990; nuevas élites ocupan puestos antes ejercidos por el colonizador en la política, en la

Se prohibió su proyección antes del 25 de abril de 1974, pero nunca se estrenó comercialmente. Piçarra (2015).

burocracia, en la educación, etcétera; las lenguas de los colonizadores continúan en uso en los órganos administrativos de los jóvenes países, así como se mantienen las capitales y la red de infraestructura implantadas por la metrópoli y características del «centralismo autocrático» propio del Estado colonial.

Como parte de la pequeña pero creciente élite de ciudadanos relativamente instruidos y con buena movilidad social, los cineastas africanos [...] están totalmente envueltos –en su vida y su obra– con las ambigüedades de ese proceso. De hecho, con su cultura bilingüe, sus títulos universitarios (frecuentemente de posgrado o doctorado) y su formación técnica en el exterior, ellos están entre los miembros más brillantes de esa élite⁶.

En este ensayo, tales interrogantes se articulan al examen de un conjunto de filmes relacionados con las luchas de independencia de las antiguas colonias portuguesas en África y a la memoria de este proceso histórico. Nos concentraremos en realizaciones asociadas con las luchas de liberación en Angola, Guinea-Bissau y Mozambique, estudiadas tras las metodologías de la historia conectada, teniendo en cuenta circulaciones transnacionales de cineastas, técnicos y herramientas

⁶ Armes, *O cinema africano ao norte e ao sul do Saara*.

de producción. Prácticas cinéfilas establecen ejes de circulación internacionales. En el contexto de los movimientos de liberación, cineastas militantes de distintos orígenes se ponen en contacto.

Monangambee⁷

De manera arbitraria, anacrónica y anatópica, nuestra historia del cine independiente en «África luso-hablante» empezará con el corto **Monangambee**, de Sarah Maldoror; cineasta francesa de origen guadalupano que, después de haber fundado el primer grupo de teatro negro de Francia, en 1956, se fue a Moscú a estudiar cine. Sarah Maldoror (Gers, 1938) luego pasó a vivir en África, al lado de su compañero Mario Pinto de Andrade, uno de los fundadores del Movimiento para la Liberación de Angola (MPLA), con quien tuvo dos hijas. Sarah Maldoror y Mario de Andrade se habían conocido en París, donde él había vivido en los años cincuenta como

⁷ Monangamba, título de un poema de Antonio Jacinto, escrito en 1961 en Luanda, posteriormente musicalizado por Ruy Mingas e incluido en la banda sonora del filme de Lopes Barbosa, **Deixem-me ao menos subir às palmeiras** y en **25** (1975), de José Celso Martínez Correa y Celso Lucas. La palabra «monangambee» remite al destino de «muerte blanca» de los negros contratados para trabajar en los cultivos de los blancos, en el contexto de la Angola colonial, a veces, en provincias bien distantes de los lugares donde vivían, lo que hacía que tuvieran que dejar a sus familias atrás, una deportación sin regreso previsto. En los años 1960, el grito «monangambee», que, en el pasado había acompañado la llegada de los mercaderes de esclavos portugueses, pasó a ser usado como llamado para las reuniones de los movimientos de liberación.

exiliado –fue jefe de redacción de la revista *Présence Africaine*, centro aglutinador de los movimientos de independencia africanos y del pensamiento sobre la negritud.

Sarah Maldoror realiza **Monangambee**, en Argelia, país independiente de Francia desde 1961 y, por eso, funcionaba como un centro de apoyo para movimientos de liberación de otros países africanos. Presentado en Cannes en 1971, **Monangambee** es uno de los ejemplos más tempranos de una filmografía que surge en el contexto de las luchas de liberación en las antiguas colonias portuguesas en África. Por eso, aunque realizado fuera de los límites de la futura nación angoleña y por una cineasta nacida en Europa, está indudablemente en los orígenes del cine angoleño, seguido de **Sambizanga**, largometraje que Maldoror realiza entre 1971 y 1972.

Monangambee es una adaptación del cuento *O fato completo de Lucas Matesso*, escrito por el angoleño José Luandino Vieira, quien, en ese momento, estaba en la prisión del Tarrafal, en Cabo Verde, por sus actividades políticas⁸. Sarah Maldoror filma en un blanco y negro contrastado que evidencia la expresividad de los cuerpos –los portugueses, caricaturescos; los negros, esculturales– de modo que los diálogos son casi dispensables.

⁸ Mário Pinto de Andrade aparece en los créditos, al lado de Maldoror, como responsable de la adaptación.



■ Fotograma de **Monangambee** (Maldoror, 1971).

Liberada de la lógica del montaje en campo-contracampo y de las convenciones del cine clásico realista, prefiere los planos abiertos, dando visibilidad a la relación entre personajes y espacio. La radicalidad y la belleza de sus imágenes se fortalecen, al contacto con la banda sonora, en la que sobresalen los metales intensos del Art Ensemble of Chicago, grupo de jazz de vanguardia que acababa de ser creado.

Monangambee se constituye de la narrativa de un día en la vida de Mateus en la cárcel. Su mujer lo visita y quiere darle un «fato completo». Intrigados con la expresión y convencidos de que se trata de un plan de fuga, los guardias de la prisión le torturan, pero no logran descubrir nada. El corto pone así énfasis en el desconocimiento de la cultura local por los agentes de la colonización portuguesa, que ignoraban el nombre de un plato común de

pescado, banana y frijoles. Llega a ser cómico el diálogo entre dos representantes del poder colonial portugués, evidenciando su ignorancia: «Ele pediu o completo?» «Sim, o completo». «O completo?» «O completo».

De manera comparable, la narrativa de **Sambizanga**, también basada en la literatura de Luandino Vieira (la novela *A verdadeira vida de Domingos Xavier*), se detiene menos en el sufrimiento de los africanos sometidos a la violencia del sistema colonial que en sus formas de organización, su coraje, su inteligencia. **Monangambee** ya contaba con Elisa Andrade en el elenco, y en **Sambizanga** su actuación impresiona. Este corto gana actualmente nueva visibilidad, después de una restauración material de la película, realizada en Alemania, y de la exhibición en el Festival de Berlín, en 2016. El trabajo de valorización del patrimonio de Sarah Maldoror por su hija, Annouchka de Andrade, también contribuye para que el film sea visto hoy día en distintas pantallas del mundo cinéfilo.

Considerar **Monangambee** como marco inaugural del cine angoleño nos trae una serie de problemas. ¿Qué lugar pueden tener cineastas extranjeros en una cinematografía nacional angoleña? Aunque reconozcamos las raíces africanas ancestrales de Sarah Maldoror, y la participación de Mário de Andrade en sus filmes, ella es una cineasta educada

entre París y Moscú que fundaría el cine angoleño vía Argelia.

De hecho, en los años 50, 60 y 70, un amplio conjunto de realizadores no africanos llegan a distintos países del continente para filmar las luchas de liberación, e independencias o los primeros años de libertad y gobierno revolucionario. La tensión entre nacionalismo e internacionalismo, en los años inaugurales de los cines africanos, ya se hacía sentir en la época. La comparación entre las películas inaugurales del cine mozambiqueño y guineano es ejemplar de los distintos caminos adoptados en esta dialéctica entre nacionalismo e internacionalismo.

La vía internacionalista

Es bajo la perspectiva de una «amistad socialista» que la investigadora británica Ros Gray apunta sobre las «conexiones de solidaridad manifestadas en el cine entre varios países socialistas y las luchas de liberación del África lusófona»⁹. En el Mozambique revolucionario, la autora observa que esa comunidad afectiva¹⁰ internacional sobrepasa el espectro del *Tratado de Amistad* firmado

⁹ Gray, *Haven't you heard of Internationalism?*, 36.

¹⁰ El concepto de «amistad socialista», que Gray utiliza, remite al término «comunidad afectiva», usado por Leela Gandhi para describir individuos y grupos asociados a estilos de vida marginalizados, y extendido para describir una comunidad afectiva que va más allá de la estructura del Estado-nación revolucionario. Gray, *Haven't you heard of Internationalism?*, 36.

entre Mozambique y la Unión Soviética en 1977: países socialistas no alineados al Bloque Oriental que habían apoyado la lucha armada mozambiqueña, antes de la independencia, mantuvieron lazos de cooperación después de 1975, lo que benefició de diversos modos la actividad del Instituto Nacional de Cine, creado por el presidente Samora Machel en 1976 y que se señala como su primer acto cultural. Desde una perspectiva presente al mismo tiempo poscomunista y poscolonial, en la cual es difícil teorizar la ambición internacionalista y la afirmación nacionalista de las revoluciones africanas, Gray señala las contradicciones entre la afirmación de una independencia político-cultural –que tenía en el cine un instrumento clave– y la dependencia con relación a la formación de los cineastas y a la producción de ese primer cine, apuntando que «movimientos de liberación no alineados ofrecieron una noción de universalismo y una idea del papel de la cultura en la transformación social que estaba basada en la cooperación internacional»¹¹.

Esa red de apoyo internacional no era exclusividad de Mozambique; otros países africanos también compartían la visión del cine como instrumento de concientización y movilización política. Además, el caso mozambiqueño es emblemático de la imple-

¹¹ Gray, *Haven't you heard of Internationalism?*, 41.

mentación de un cine político que operaba institucionalmente, vía el INC, y contando con apoyos extranjeros. Antes y después de 1975, documentales y reportajes televisivos sobre los movimientos independentistas de Mozambique¹² movilizaron equipos de filmación de la entonces Yugoslavia, de Cuba, cineastas del este europeo, de las Américas, de la Europa Occidental, de municipalidades comunistas de Italia, entre otros.

Entre las realizaciones de extranjeros que se aproximan a las fuerzas de Frelimo antes de la independencia están los filmes **A luta continua** (1971), dirigido por el estadounidense (nacido en Surinam) Robert Van Lierop, con escenas de batalla reales (el equipo de filmación fue sorprendido por un ataque), y **Behind the Lines** (1971), de la británica Margareth Dickinson, quien había conocido al Frelimo durante un viaje a África en compañía de su amiga Polly Gaster. La posindependencia inmediata, inclusive antes de la fundación del INC, está marcada por películas en las cuales la fuerte presencia del expresidente mozambiqueño Samora Machel

¹² Fundado en 1962, teniendo inicialmente al frente a Eduardo Mondlane, el Frelimo, Frente para la Liberación de Mozambique, movimiento que lideró la lucha armada contra las fuerzas portuguesas, abraza el marxismo-leninismo a partir de 1969. Con la independencia, Samora Machel, que había sucedido a Mondlane en la dirección del Frelimo después de su muerte, en 1969, primero se vuelve presidente del país libre y el Frelimo adquiere paulatinamente los contornos de un partido político.



■ Imágenes de **25** (José Celso Martínez Correa y Celso Lucas, 1975).

se destaca en la pantalla, como **Do Rovumao Maputo** (1975), del yugoslavo Dragutin Propovic, quien acompaña un viaje de un mes de Samora Machel a la frontera con Tanzania hasta la capital mozambiqueña, y **25** (1975), en el que los brasileños José Celso Martínez Correa y Celso Lucas —miembros de la compañía teatral paulista Oficina, por entonces exiliados de la dictadura militar en Brasil— recorren el país mientras teje las escenas de la revolución en curso con imágenes de archivo de las más diversas naturalezas.

¿Puede alguno de esos títulos ser señalado como «el primer filme mozambiqueño»? A pesar de la presencia que tienen, en los raros estudios historiográficos sobre el ci-

ne mozambiqueño¹³, el lugar de fundador de la cinematografía nacional no está libre de disputa, si bien tal expectativa pudiese hacer parte de algunos contextos de realización¹⁴. Después de la creación del INC, llega a Mozambique Ruy Guerra, cineasta de origen portugués nacido en Maputo, quien había estudiado cine en Francia y se había hecho famoso

¹³ Son fundamentales, en ese sentido, los trabajos de Fernando Arenas (2010), Ros Gray (2012) y Maria do Carmo Piçarra (2015), entre otros.

¹⁴ En los encuentros que tuve con Celso Lucas a lo largo del segundo semestre de 2016, durante la preparación y realización de la muestra *África(s). Cinema e revolução*, el realizador me contó que esa no era sólo la expectativa de José Celso Martínez Correa y de él mismo, en cuanto al montaje del material, aún en 1975 sino también de las autoridades del Frelimo, inclusive de su presidente, Samora Machel. Eso sería cambiado al momento del estreno de **25** y después de la fundación del Instituto Nacional do Cinema, el INC, en 1976.

en Brasil, como una de las figuras clave del *Cinema Novo*, autor del celebrado **Os Fuzis**. Guerra realiza, en Mozambique, **Mueda, memoria y masacre**, la cual cuenta con un equipo mozambiqueño y a veces se señala como la primera película de ficción de Mozambique, lo cual puede ser puesto en duda, no sólo por cuestionarse la «mozambicanidad» del cineasta, sino que respecto a su categorización como ficción —referido a veces como «docudrama»¹⁵, puede verse como una «síntesis de géneros cinematográficos» que desmonta los esfuerzos de clasificaciones genéricas, exhibiendo características de *reenactement*, de documental histórico, de ficción política y de filme etnográfico¹⁶.

¿Sería sensato situar la fundación del cine mozambiqueño en la implementación, por parte del INC, de las «noticias filmadas» *Kuxa Kanema*? Influenciados por los noticieros del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y con la tradición soviética, los *newsreels* mozambiqueños, cuyo nombre quiere decir «el nacimiento del cine», se exhibían en salas de cine convencionales y también en pantallas improvisadas en pequeñas aldeas por todo el país¹⁷. En aquel

¹⁵ Sousa, *Fazedores de cinema em Inhaka e Xefina*, 117.

¹⁶ Schefer, *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980).

¹⁷ Realizado por la portuguesa Margarida Cardoso en un trabajo pionero de retoma de los archivos cinematográficos mozambiqueños, el documental *Kuxa Kanema. O nascimento do cinema* (2003) narra la historia del cine-

momento, el INC contaba con el auxilio de técnicos de cine y realizadores de varios orígenes¹⁸, cuya misión era la de formar equipos locales durante la realización de los cine-noticieros.

En 1983, la producción de **Kuxa Kanema** se vuelve regular: veinte horas anuales se exhibían en todo el país. En un texto que discute los orígenes del cine nacional mozambiqueño, el cineasta Camilo de Sousa aborda ese momento de consolidación de la producción documental «bajo un punto de vista técnico», en que, además, no había «una discusión estética de lo que sería ese documental mozambiqueño»¹⁹. Se argumentaba en la época que, aunque en la experiencia hubiera formado técnicos y realizadores habituados a la tradición del documental, sus técnicas y su pensamiento, Mozambique todavía carecía de un largometraje de ficción. Camilo de Sousa restituye ese debate, citando el papel de José

noticiario, a través de testimonios de una serie de técnicos y cineastas. Pero recientemente, en 2012, episodios de *Kuxa Kanema* fueron restaurados en medio del proyecto *El mundo en imágenes*, iniciativa que involucró a las Universidades de Bayreuth, en Alemania, la Eduardo Mondlane, en Mozambique, y el Instituto Cultural Mozambique-Alemania, y que promovió la digitalización también de *Mueda, Memória e Massacre* (1979) y *O tempo dos leopardos* (1985), entre otros.

¹⁸ En su texto, Camilo de Sousa cita los siguientes orígenes: Reino Unido, Francia, Canadá, Brasil, Italia, Suecia, Cuba. de Sousa, C. *Fazedores de cinema em Inhaka e Xefina*.

¹⁹ de Sousa, C. *Fazedores de cinema em Inhaka e Xefina*, p. 117.

Cardoso, el directivo más experimentado del INC, quien pasó por el cinema aficionado antes de la independencia como defensor de la inversión en la «ficción pura». Para Camilo de Sousa, «el primer filme totalmente mozambiqueño» solo se concluiría en 1987, año de realización de **O vento sopra do norte**, de José Cardoso²⁰.

O vento sopra do norte reúne un equipo que se formó inicialmente con la realización de los cortometrajes **Frutos da nossa terra** (1984), de Cardoso, y de **O tempo dos leopardos** (1985), dirigido por Zdravko Velimorovic y Camilo de Sousa. Después de un viaje de Samora Machel a la Yugoslavia del Mariscal Tito, se sella la colaboración que preside la realización de **O tempo dos leopardos**, capitaneada por el INC (en las figuras de Luís Carlos Patraquim y Licínio Azevedo, guionistas) y, del lado yugoslavo, a través del guionista y realizador Zdravko Velimorovic. Drama político ambientado en 1971, durante la guerra de liberación, **O tempo dos leopardos** pone en escena el reencuentro de dos amigos de infancia, un mozambiqueño y un portugués colonialista, ahora en lados opuestos de la lucha. Dada la extrema escasez enfrentada por Mozambique durante la Guerra Civil, los rodajes ocurren en las islas de Inhaka y Xefina, frente a la ciudad

²⁰ *Ibid.*, 120.

de Maputo, lo que facilitaba la logística del equipo, en un periodo en el que la población carecía de ítems básicos como agua, comida, electricidad, combustible. **O vento sopra do norte** está ambientado en la década de 1960, cuando las masacres de Mueda (1960) y Wiriamo (1967) marcan el inicio de la lucha de liberación.

Dos cineastas que despuntan en la escena mozambiqueña en los años 80 no pueden dejar de mencionarse: la holandesa Ike Bertels y el brasileiro Licínio Azevedo. Bertels llega a Mozambique interesada en encontrar a las mujeres que combatieron con el Frelimo y que había visto en la televisión, por intermedio del documental de Margareth Dickinson. En 1984, Bertels realiza **Women of the War**, primer retrato documental de Mónica, María y Amélia, tres mujeres que dedicaron diez años de sus vidas a la lucha de liberación. ¿Cómo se da el regreso a casa después del fin de la guerra? ¿Es posible conciliar militancia política y vida de familia? Esas y otras cuestiones permean el trabajo de Bertels, que retorna a Mozambique para acompañar a sus tres personajes por las décadas siguientes, en **Guerrilla Pension** (1994) y **Guerrilla Grannies – How to live in this world** (2012).

En uno de sus viajes a Mozambique, Ike Bertels ve, en un episodio de **Kuxa Kanyema**, imágenes de las sesiones públicas

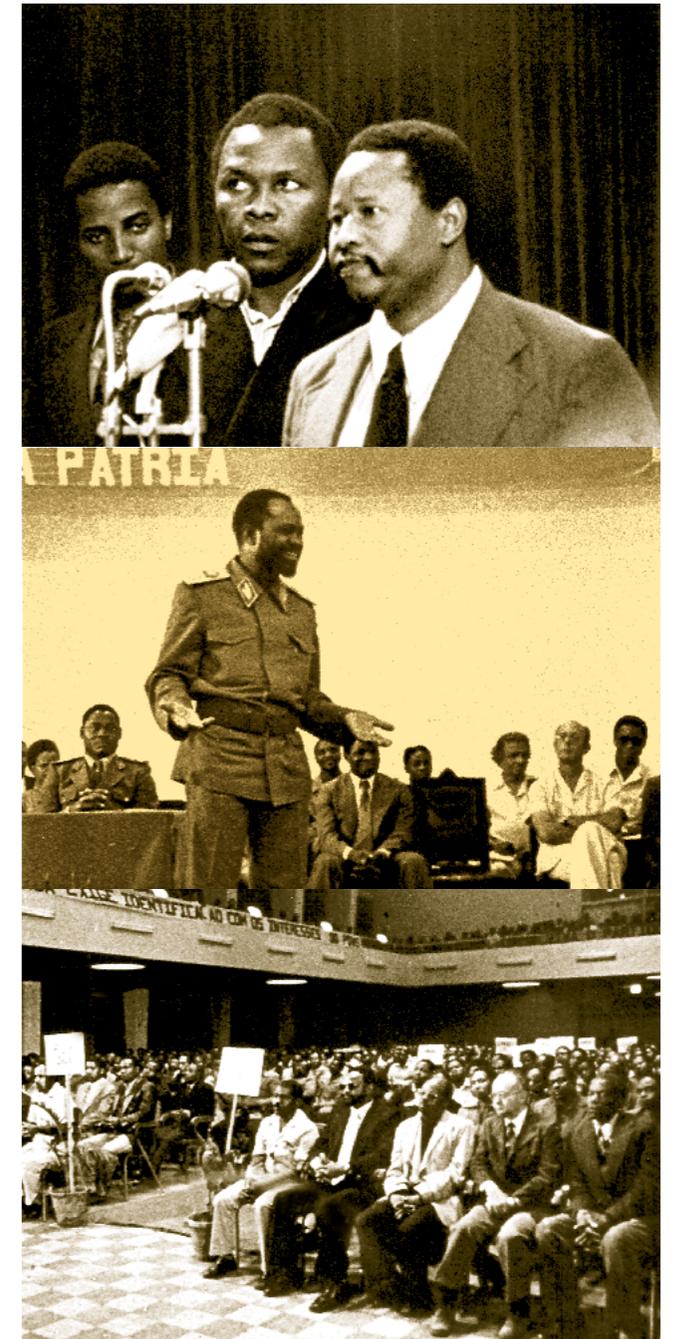
ocurridas en 1982, durante un juicio a los «comprometidos», mozambiqueños que colaboraron con las autoridades portuguesas durante la guerra de liberación, y tiene acceso al material *filmado*²¹. Con apoyo de la televisión holandesa, consigue realizar un documental, **Os comprometidos (Mozambique, or treatment for traitors, 1983-1984)**, primero de 40 minutos, después en una versión 10 minutos más larga. La dirección de las filmaciones había quedado a cargo de Ruy Guerra, con posicionamientos de cámara precisos, reforzando las asimetrías entre el presidente Samora Machel –quien comandaba el juicio– en general visto en *contrapicado*, y los acusados, filmados en *picado*²². Ruy Guerra organizó el material en seis episodios, titulados **Os comprometidos. Actas de um processo de descolonização** (1982-1984)²³.

Licínio Azevedo (Porto Alegre, 1951) se radica en Mozambique en 1975, habiendo actuado allí como escritor, guionista, realizador y productor de cine, autor de una filmografía inmensa. Su primer largo, **A Colheita do diabo** (1988) trata de la historia de una

²¹ No encontré información definitiva sobre la cantidad de horas filmadas. Vavy Pacheco Borges habla de treinta horas. Borges, 2016. La prensa mozambiqueña, en 1983, menciona 50 horas (“Filme sobre los comprometidos es un suceso en la TV europea”, *Domingo*, 3 de julio de 1983, p. 18).

²² Monteiro, 2016. Para un análisis más detallado de esas imágenes.

²³ Tuve acceso solamente al acta 5.



■ Imágenes de **Os comprometidos. Actas de um processo de descolonização**.

aldea mozambiqueña amenazada por la sequía y por bandidos, defendida por veteranos de guerra de la liberación. El título alude a las minas terrestres plantadas en suelo mozambiqueño, que continuaban provocando muertes tiempo después del fin de los combates. Otros destacados de su filmografía son **Hóspedes da noite** (2007), documental dedicado al *Grande Hotel*, símbolo de la era colonial localizado en Beira, con 350 habitaciones y una piscina olímpica, transformado en ruinas y ocupado por 3500 personas, que viven allí sin electricidad o agua potable, y **Virgem margarida** (2012), ficción ambientada en la Mozambique de 1975, que tiene como eje una muchacha de 16 años quien es confundida con una prostituta y transferida a un centro de reeducación. Como algunos de sus títulos anteriores, **Comboio de sal e açúcar**, que se estrenó en el Festival de Locarno de 2016, se basa en una novela de su propia autoría.

Más recientemente, Camilo de Sousa e Isabel Noronha, dupla de cineastas mozambiqueños que pasaron por el INC en diferentes periodos, vienen realizando documentales importantes, estética y políticamente, con especial atención en las mujeres mozambiqueñas, como en **Na dobra da capulana** (2014).

Nuestra independencia, filmada por nosotros

La historia del cine de Guinea-Bissau se beneficia de avances recientes hechos por

investigadores como Paulo Cunha, Catarina Laranjeiro, Jusiele Oliveira²⁴. Los materiales filmicos contenidos en los archivos del Instituto Nacional del Cine de Guinea-Bissau han sido digitalizados por el instituto alemán Arsenal en Berlín, en el contexto del proyecto colectivo **Luta Caba Inda**, bajo la dirección de la artista portuguesa Filipa César.

En 1966, se había realizado en La Habana la Tricontinental V Conferencia de solidaridad a los pueblos de África, Asia y América Latina. Cuba celebraba por entonces el suceso de su revolución socialista y antiimperialista, mientras apoyaba las luchas de liberación y las independencias nacionales en otras partes del mundo. Amílcar Cabral estuvo presente²⁵; para él, líder del el Partido Africano para la Independencia de Guinea-Bissau y Cabo Verde (PAIGC), desde muy temprano parece evidente que sería de fundamental importancia que la independencia y la construcción del nuevo país fuera filmada por guineanos, pero no existían cineastas guineanos en aquel momento. En 1967, Cabral envía a cuatro jóvenes a Cuba para aprender cine en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC. José Columba, Josefina Crato, Sana Na N'Hada y Flora Gomes se quedan en

²⁴ Cf., por ejemplo, Cunha y Laranjeiro (2016), Oliveira (2016).

²⁵ Cunha, *Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado*, 63.



■ Fotogramas de **Mortu Nega**, de Flora Gomes (1987), la cual retrata los periodos de guerra de independencia de Guinea-Bissau.

Cuba clandestinamente hasta 1972²⁶. Sana Na N'Hada estudiaría más tarde en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París, el IDHEC, mientras Flora Gomes se queda en Senegal entre 1972 y 1974²⁷, donde prosigue su formación junto a Paulin Soumanou Vieyra²⁸. En 1976, los cuatro filman juntos **El regreso de Amílcar Cabral**, un registro de los funerales de Amílcar Cabral, cuyo cuerpo se traslada desde Conacri, donde había sido asesinado en 1973. La película, vista como instrumento de propaganda, se prohíbe a partir de 1980, cuando Luis Cabral —quien

²⁶ Flora Gomes dice que evitaban hablar en público para que el acento no fuese percibido, lo que podía llamar la atención de la colaboración cubana con Guinea-Bissau, asunto delicado diplomáticamente en aquel momento, sobre todo en la disputa entre Cuba y la Unión Soviética.

²⁷ Oliveira, *Precisamos vestirmo-nos com a luz negra*, 76.

²⁸ Sobre la trayectoria de Flora Gomes, en entrevista Oliveira, *Precisamos vestirmo-nos com a luz negra*.

había sucedido a su hermano en 1973— es destituido; la obra solo vuelve a circular recientemente²⁹.

La narrativa de **Mortu Nega** (1987), de Flora Gomes, primer largometraje de ficción realizado en el país, contiene características en común con las ficciones fundacionales surgidas en la literatura de América Latina del siglo XIX, luego de las independencias³⁰. Después de describir las dificultades de la guerra y de la vida en el país liberado, se concluye con la sugestión de un futuro de esperanza. Desde el punto de vista de una mujer, Diminga (Bia Gomes), el film reconstituye los largos años de guerra, antes y después de la independencia del país, en 1974. Cuando las

²⁹ Sana Na N'Hada e Flora Gomes realizam juntos, também em 1976, *Anos no Oça Luta*. Em 1977, com Sérgio Pina e N'Trudo, Gomes realiza o média-metragem *A reconstrução* (1977).

³⁰ Sommer, *Ficciones fundacionales*.

batallas acaban, el país está arrasado: no hay cosecha ni dinero para comprar alimentos; su marido, Sako (Tunu Eugênio Almada), retorna enfermo de la guerra, y parece no haber estructura para tratarlo. La película termina después de la primera lluvia, que promete el inicio de un tiempo nuevo, de construcción.

Entre 1979 y 2006, Sana Na N'Hada dirigió el Instituto Nacional de Cinema y Audiovisual de Guinea-Bissau. **Xime** (1994), su primer largometraje, tiene ambiciones estéticas impresionantes para un largo de estreno. El film sucede en 1962, en la Guinea-Bissau colonial, cuando Iala, campesino que cuida una plantación de arroz, es obligado a lidiar con la pérdida de autoridad sobre sus dos hijos. Filmado en película Kodak, la belleza de la fotografía contrasta con la realidad local; en las palabras de Maria do Carmo Piçarra, «afecta la verosimilitud»: «la belleza de las imágenes de la comunidad suaviza las dificultades vividas por las varias etnias guineanas»³¹. Hace cerca de diez años, la artista portuguesa Filipa César empezó un importante trabajo de recuperación y repuesta en circulación de la filmografía de Sana Na N'Hada, dialogando con él en una serie de trabajos, en el contexto de un proyecto más amplio con los archivos del cine en Guinea-Bissau.

³¹ Piçarra, *Azuis ultramarinos*, 123.

Como en Mozambique, lentes extranjeros acompañaron las luchas de liberación de Guinea-Bissau, comandadas por el PAIGC. Los reporteros suecos Lennart Malmer e Ingela Romare³² filmaron la declaración unilateral de independencia de Guinea-Bissau el 24 de septiembre de 1973, momento central de **En Nations födelse** (*O nascimento de uma nação*, 1973); en 1978, realizaron **Vredens poesi** (*Poesia de raiva*, 1978), una reflexión que mezcla ficción y documental en la elaboración de los años vividos en África. Sarah Maldoror y Chris Marker están entre los cineastas franceses que pasaron por Guinea-Bissau, inclusive encontrándose allí en algunos momentos. **Sans Soleil** (1983) contiene imágenes filmadas por Marker y por Sana Na N'Hada en Guinea-Bissau, entre ellas el célebre plano del mercado de Praia, en que una mujer dirige la mirada a la cámara durante un breve fotograma, fracción mínima de tiempo cinematográfico, 1/24 de segundo. El cineasta ya elaboraba allí el impacto del golpe que pone en el poder a Nino Vieira, en 1980, comprometiendo la utopía de una Guinea-Bissau revolucionaria.

³² Eles serían los únicos periodistas europeos en el país en aquel momento (Sellström, *Sweden and National Liberation in Southern Africa*, 70). Cunha e Laranjeiro (2016, 65-66) apuntan los registros hechos por cineastas extranjeros en las zonas libertadas de la Guinea-Bissau, en la década de 1960, citando *Madina-Boé* (Cuba, 1968), de José Massip, *A Group of Terrorists Attacked...* (Reino Unido, 1968), de John Sheppard, *Labanta Negro!* (Italia, 1966), de Piero Nelli, y *No Pincha!* (Francia, 1970), de Tobias Engel, René Lefort y Gilbert Igel.

Años antes, Sarah Maldoror había realizado **Des fusils pour Banta** (1970), filmando en la selva guineana una ficción ambientada en la guerra de liberación en que mujeres y niños tienen un papel destacado. Una divergencia política durante el montaje en Argelia hizo que el ejército argelino confiscara la película y desapareció. Sarah tuvo que volver rápidamente a Francia en fuga, dejando a sus hijas, quienes sólo la encuentran algún tiempo más tarde. De ese film, quedan hoy apenas unas fotos fijas, las indicaciones del guion y las memorias de Maldoror. Ese legado fue transmitido al cineasta francés Mathieu Kleyebe Abonnenc que, en **Préface à Des fusils pour Banta** (2011), reanima una película que se creía muerta y olvidada. **Préface à Des fusils pour Banta** es, en primer lugar, una instalación basada en la proyección de diapositivas acompañada de una narración sincronizada, después presentada en versión en video. La obra de Abonnenc propone una hipótesis sobre la película que hubiera sido **Pistolas para Banta**.

Conexión Cuba-Mozambique

Bajo la idea de la amistad socialista internacional y tras la perspectiva de la historia conectada, propongo pensar las películas africanas de Santiago Álvarez y las ediciones de los noticieros ICAIC dedicados a las independencias africanas, bajo el espíritu difundido por la Tricontinental, que simboliza «la

solidaridad y la voluntad de unidad del tercer mundo en lucha, con el objetivo de agenciar y articular el combate contra el imperialismo, el colonialismo y el neocolonialismo a escala mundial»³³. Antes de los documentales **Maputo, meridiano nuevo** (1976) y **Nueva sinfonía** (1982), sobre los cuales me detengo en esta sección, Santiago Álvarez había dirigido otras películas sobre guerras antiimperialistas en el mundo –las de la guerra de Vietnam son tal vez las más conocidas, **Hanói, martes 13** (1967) y **79 Primaveras** (1969)–. Bajo la dirección de Santiago Álvarez, han sido filmadas en 90 países 1493 ediciones del **Noticiero ICAIC Latinoamericano**, 96 películas y 3 videos. Cuba, como se sabe, ha apoyado las luchas anticoloniales en África de distintas maneras, por ejemplo, enviando soldados a Angola, ofreciendo formación a guerrilleros africanos en Cuba, sin olvidar la presencia física de Che Guevara en este continente.

Producidos por el ICAIC y dirigidos por Santiago Álvarez, los documentales **Maputo, Meridiano Nuevo** (1976) y **Nueva Sinfonía** (1982) constituyen testimonios del apoyo cubano a los movimientos independentistas en África y dan prueba del compromiso de Santiago Álvarez con las luchas del Tercer Mundo.

³³ Hadouchi, *Cinéma dans les luttes de libération*, 28.

Como una de las principales referencias de los cineastas militantes involucrados con los procesos revolucionarios en curso en África, Santiago Álvarez desarrolla en estos documentales su característico montaje musical. La comparación entre **Maputo, meridiano nuevo**, lanzado en el año siguiente a la independencia de Mozambique, y **Nueva sinfonía** –el cual seis años más tarde restituiría el trayecto revolucionario en el país y el esfuerzo de construcción de una nación ahora independiente– pone en evidencia la evolución de la figura política de Samora Machel, quien adquiere un gradual control de su imagen, de su carisma frente al pueblo: luego después de la independencia, lo vemos dudar, sin conocer los protocolos del papel de presidente. En los años ochenta, muestra dominio total de sus audiencias, de las pausas frente al micrófono y las poses para la cámara.

Los dos documentales dialogan con el «periodismo cinematográfico» propuesto por Santiago Álvarez y con su defensa del compromiso del intelectual latinoamericano con las urgencias vividas por el tercer mundo. «En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el tercer mundo, el artista debe auto-violentarse, ser llevado conscientemente a una tensión creadora en su profesión», afirma en *Arte y compromiso*³⁴, texto en el cual

34 Álvarez, 1968

expone su «impaciencia creadora». En otro texto, explica su presencia en Asia y en África, refiriéndose para eso a los versos del poema de José Martí, *Patria es humanidad*³⁵. «A los que les ha tocado realizar trabajo cinematográfico en esta parte del mundo [...] nos ha tocado también el privilegio de vivir un mundo en transformación; la función del cine, del periodismo, es registrar todos y cada uno de los acontecimientos de cada época»³⁶. La toma de partido frente a los acontecimientos históricos es un deber del filósofo, del «intelectual comprometido» del que habla Sartre, y cada uno de los cineastas reunidos en nuestro programa lo encarna a su manera.

La cuestión de la legitimidad

En 2012, Mathieu Kleyebe Abonnenc realiza **Ça va, ça va, on continue**, un homenaje a Bia Gomes, actriz que interpreta a Diminga en **Mortu Nega**, de Flora Gomes, poniéndola en escena como directora de un espectáculo teatral en el que niños encarnan las fuerzas opuestas de la guerra colonial y experimentan en la piel dilemas éticos y tomas de posición políticas. El film pone en escena la terrible discusión sobre la cuestión de la legitimidad del artista, tema vivido de cerca por Abonnenc. ¿Qué legitimidad tiene un joven

35 «Mi paz es la de los otros / y no sé si la querrán / esos otros y nosotros / y los otros muchos más / todos somos una patria / patria es humanidad».

36 Álvarez, 1968. *Arte y compromiso*.



■ Fotograma de **Ça va, ça va, on continue** (Mathieu Abonnenc, 2012).

artista blanco, europeo, frente a la historia de las independencias africanas? ¿Es de verdad necesario que él tenga que explicar su origen «mestizo»³⁷ para justificar su lugar de habla? En **Ça va, ça va, on continue**, importa menos la legitimidad conferida por la sangre y por el lugar de nacimiento, que la propia escenificación de la toma de la palabra por aquel quien, históricamente, ocupó el lugar «del otro», del «subalterno», del colonizado. Como escribe Emi Koide en un importante texto sobre el trabajo de Abonnenc, en **Ça va, ça va, on continue**, «el autor encarna la autoridad colonizadora para cuestionar si el subalterno puede hablar. Porque trata del acto de hablar al lugar del otro, la obra presenta una dimensión autocrítica, problematizando el trabajo del propio artista»³⁸.

37 Hijo de un padre portugués y de una madre francesa de origen guyanesa, Mathieu Kleyebe Abonnenc nació en la Guyana Francesa en 1977.

38 Koide, *Impasses da descolonização*, 148.

Un pasaje del filme puede verse a la vez como *remake* y como *retorno* de situaciones vividas por el cineasta. Un profesor portugués blanco se ve delante de estudiantes negros que le toman la palabra y lo obligan a confrontarse con sus propias contradicciones. Uno de ellos cuestiona la conducción de un aula para temas como esencialismo y nacionalismo negro. «No estoy diciendo que voy a hablar de eso», intenta defenderse el profesor. «El señor transforma gestos de resistencia en espectáculo, vaciándolos de una forma bastante formalista. El cine militante nace en un contexto bastante preciso. Él responde a una urgencia en la actualidad. Y del señor, personalmente, no lo percibo...», completa una colega, cabeza rapada, grandes aretes de candonga. Las respuestas pueden escucharse como sacudidas a la figura de autoridad que el profesor ejerce y como cuestionamientos dirigidos a la propia obra de Abonnenc. ¿No retoma él mismo, desde Europa, filmes, temas y capítulos del cine militante en África para, con

gestos formales que le son peculiares, darles nueva vida en un contexto presente, del todo distinto de las necesidades que precedieron a su nacimiento? «Soy reescrita», continua la estudiante de los grandes aretes. «Desconfío de aquellos que, como el señor, hablan de nosotros sin hablar con nosotros». «No sé qué responderle», admite el profesor, para, después de sacarles una risa a los alumnos, opinar que él también está siendo reescrito.

De una manera o de otra, la cuestión de la legitimidad puede ser interpuesta a todos los realizadores no-africanos que, tras distintas estrategias creativas, retoman materiales de archivo del periodo colonial y de las luchas de independencia. Puede, inclusive, extenderse para interrogar gestos curatoriales, el trabajo de profesores, investigadores, críticos y conservadores. Desde Portugal, artistas como Filipa César, Raquel Schefer, Catarina Simão y Angela Ferreira se detienen sobre las memorias del colonialismo portugués y de los movimientos revolucionarios africanos. Sus obras pueden suscitar acusaciones sobre legitimidad. Raquel Schefer, con sus cortos **Avó/Muidumbe** y **Nshajo/O jogo**, se posiciona en un lugar muy preciso frente a este delicado problema: es nieta de portugueses que trabajaban para la administración colonial en Mozambique y, cuando retoma las películas súper 8, que su abuelo filmaba en la colonia, mira críticamente sus posiciones políticas; lo interpela desde el presente.

En la inauguración de la muestra *África(s): cinema e revolução*, en São Paulo, en noviembre de 2016, el realizador brasileño Celso Lucas fue interpelado por el público: ¿qué derecho tiene un cineasta blanco brasileño de filmar la independencia mozambiqueña y de hablar al respecto? ¿Cómo contestar la pregunta sin deslegitimarla y, al mismo tiempo, valorar el material filmico producido por Celso Lucas y José Celso Martinez Correa, el 25 de abril de 1975? ¿Habría registros hechos por cineastas africanos y desconocidos de los investigadores? Mi propio lugar, como curadora de la muestra *África(s): cinema e revolução*, y como autora del texto que ustedes tienen entre sus manos, también debe ser sometido a juicio. ¿Por qué una autora blanca, brasileña, de São Paulo, universitaria, escribe sobre tal tema, y no una investigadora de origen africana? Como dice el profesor portugués de Abonnenc, no tengo respuestas. Solo puedo reconocer mi posición de privilegio histórico y afirmar mi admiración por estas filmografías y el deseo de compartirlas, de contribuir para la circulación de obras, injustamente poco difundidas pero que, felizmente, comienzan a estudiarse con seriedad, aunque todavía permanecen fuera de las historias canónicas del cine mundial.

El proyecto de investigación que desarrollo actualmente en la Universidad de São Paulo supone la construcción de una constelación de filmes que, en la geopolítica del cine,



■ Imagen promocional de **Mortu nega** (Flora Gomes, 1987).

se conectan por los «bordes», poniendo en duda el concepto mismo de «cine nacional». En el contexto brasileño, la expresión «cine de bordas» ha sido utilizada para designar la producción espontánea e independiente de cineastas autodidactas que se establecen lejos de las instituciones oficiales de promoción de la actividad cinematográfica. Este cine de márgenes se constituiría, según esta perspectiva, «con base en dos principios: el comportamiento trivial de la diversión y los contratos de la cultura mediática y masificada de nuestros días»³⁹. Aquí, nuestro objetivo es proponer una mirada «global», «conectada» de los márgenes del cine mundial, y comprender, en este contexto, el lugar de los cines africanos con su aporte de aspereza⁴⁰. Kenneth Harrow cuestiona, por ejemplo, la ausencia de producciones populares en las antologías internacionales sobre cine africano, que tienden a contemplar sobre todo películas legitimadas por festivales internacionales. ¿Qué pasa con la producción de Nollywood y sus equivalentes? Expandir el concepto de margen significa, también, sacar de la invisibilidad gestos de toma de cámaras que ocurren hoy día en muchas partes del mundo –inclusivo en Guinea-Bissau, como apuntan Cunha y Laranjeiro (2016).

³⁹ Lyra, *Cinema periférico de bordas*, 33.

⁴⁰ Harrow, *Cinema africano*; Cesar y Monteiro, *As africanidades e suas asperezas*.

Tenemos que reconocer las circulaciones que se efectúan, sin pasar por centros de convergencia tradicionalmente establecidos en las principales capitales de la cinefilia mundial (París, Nueva York, Berlín, Venecia). En los años sesenta y setenta, apogeo del cine militante, la propia noción de *tercer cine*, formulada por Fernando Solanas y Octavio Getino ya apuntaba la importancia de la conexión entre cineastas tercermundistas. Y, en esa época, cineastas en Colombia prestaban atención a los nuevos cines de Glauber Rocha, Fernando Birri y Jorge Sanjinés, aunque la información circulara sobre todo vía festivales europeos y *Cahiers du cinéma*. Las tramas de esa circulación hoy son otras, lo que crea centralidades múltiples e intercambiables: en lugar de aquello que Deleuze llamaría de *cinéma mineur*, un cine de las mayorías, de las márgenes, de las periferias. //

Referencias

- Álvarez, S. (1978). «El periodismo cinematográfico». *Cine Cubano*, n.º. 140. pp. 18-19.
- _____. (1988). *Arte y compromiso. Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* 3, México: UAM, Fundación Mexicana de Cineastas. pp. 35-37.
- António, J. y do Carmo, M. (orgs.). Angola. O nascimento de uma nação. *O cinema da libertação*. vol. 2. Lisboa: Guerra e Paz.
- Arenas, F. (2010). *Lusophone Africa. Beyond independence*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Armes, R. (2012). O cinema africano ao norte e ao sul do Saara. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*, organizado por Meleiro, Alessandra, São Paulo: Escrituras/Iniciativa Cultural, 2007. Disponible también en *Afroscreen*. En línea.
- Cesar, A., Monteiro, L. (2016). As africanidades e suas asperezas. *Rebeca*. 5(2).
- Cunha, P., Laranjeira, C. (2016). Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado. *Rebeca*. 5(2).
- Gray, R. (2012). «'Haven't you heard of Internationalism?' The socialist friendships of Mozambican Cinema». En:

Lars Kristensen (org.), *Postcommunist Film – Russia, Eastern Europe and World Culture: Moving Images of Postcommunism*. Abingdon: Routledge, pp. 53-74. Traducido al portugués en Ramos Monteiro, L (org.). (2016). *África(s). Cinema e revolução*, Lúcia Ramos Monteiro (org.), São Paulo: Buena Onda pp. 35-65.

Hadouchi, O. (2012). *Cinéma dans les luttes de libération. Genèses, initiatives pratiques et inventions formelles autour de la Tricontinentale (1966-1975)*. Tesis doctoral bajo la dirección de Nicole Brenez. Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

Harrow, K. (2016). *Cinema africano: perturbando a ordem (cinemática mundial)*. *Rebeca*. 5(2) Traducido al portugués por Lúcia Ramos Monteiro.

Koide, E. (2016). *Impasses da descolonização: imagens, fantasmas e detritos imperiais na obra de Mathieu Kleyebe Abonnenc*. *África(s). Cinema e revolução*, São Paulo: Buena Onda.

Lyra, B., Santana, G. (orgs.). (2006). *Cinema de bordas*, São Paulo: A Lápis.

Lyra, B., *Cinema periférico de bordas. Comunicação, mídia e consumo*. 6(15) pp. 31-47.

Lopes Barbosa, J. «Deixem-me ao menos subir às palmeiras...»: um filme da 'frente

de guerrilha'. Entrevista a Maria do Carmo Piçarra. *Afroscreen*. En línea.

Monteiro, L. La mémoire du mal et l'inconscient colonial. *La Fúria Umana*. (30). (Dossier Ruy Guerra, 2017). En línea.

Oliveira, J. (2016a). 'Precisamos vestirmo-nos com a luz negra': entrevista com Florentino Flora Gomes. *Rebeca*. 5(2) En línea.

_____. (2016b). 'Eu não quero ter um mundo de uma cor só': trajetória, autoria e estilo nos filmes de Flora Gomes. *Rebeca. Africanidades*. 5(2).

Pfaff, F. (2004). *Focus on African Films*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press.

Piçarra, M. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*, Lisboa: Edições 70.

Schefer, R. (2014). Mueda, Memória e Massacre (1979-1980), by Ruy Guerra. *Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema*. Oxford: Legenda, Maney Publishing, 2014). pp. 168-173.

Sellström, T. (2002). Sweden and National Liberation in Southern Africa vol. 2, *Solidarity and Assistance 1970-1994*. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.

Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas fundacionales en América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Sousa, C. (2016). «Fazedores de cinema em Inhaka e Xefina: sobre *O tempo dos leopardos* (1985), de Zdravko Velimirovic e Camilo de Sousa». *África(s). Cinema e revolução*. pp. 115-120. Publicado anteriormente en el cuadernillo que acompaña la edición en DVD de *O tempo dos leopardos*.

Filmografía

Abonnenc, Mathieu Kleyebe. **Ça va, ça va, on continue**. Portugal, Francia, 2013, 31 min.

Alassane, Moustapha. **Toula ou le Génie des Eaux**. Senegal - Níger, RTF Banca del Níger, 1973, 90 min.

Arango, Juan Andrés. **La playa D.C.** Colombia, Francia, Brasil, Burning Blue, Séptima Films, Cine Sud Promotion, Bananeira Films, 2012, 90 min.

Ayouch, Hicham. **Fièvres**. Marruecos, Art-Mattan Productions, 2014, 90 min.

Azevedo, Licínio y Brigitte Bagnol. **A Colheita do diabo**. Mozambique, 1988, 52 min.

Bertels, Ike. **Women of the War**. Holanda, 1984, 50 min.

_____. **Guerrilla Pension**. Holanda, 1994, 51 min.

_____. **Guerrilla Grannies – How to live in this world**. Holanda, 2012, 80 min.

Borgeaud, Pierre-Yves. **Retorno a Gorée**. Senegal, Suazilandia, Luxemburgo, 2006, 112 min.

Cardoso, José. **Frutos da nossa terra**. Mozambique, 1984.

_____. **O vento sopra do norte**, Mozambique, 1987, 90 min.

Dickinson, Margareth. **Behind the Lines**. Mozambique, Reino Unido. 1971. 50 min.

Gomes, Flora. **Mortu Nega**. Guinea-Bissau: Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau, 1987, 92 min.

_____. **Udju azul di Yonta**. Guinea-Bissau, Francia, Portugal, 1992, 90 min.

_____. **Po di sangui**. Guinea-Bissau, 1996, 90 min.

_____. **Nha fala**. Cabo Verde, Portugal, Francia, Luxemburgo: Fado Filmes Les Films du Mai, Samsa Film, 2002, 112 min.

_____. **República di mininus**. Portugal, Francia, Guinea-Bissau, Bélgica, Alemania, 2012, 78 min.

Guerra, Ruy. **Os Fuzis**. Brasil. 1964, 80 min.

_____. **Mueda, memória y massacre**. Mozambique, 1979, 80 min.

_____. **Os comprometidos. Actas de um processo de descolonização**. 1982-1984.

Lopes Barbosa, Joaquim. **Deixem-me ao menos subir às palmeiras**. Portugal, 1972, 71 min.

Maldoror, Sarah. **Monangambee**. Argelia, 1968, 15 min.

_____. **Sambizanga**, Angola, Francia, República del Congo, Isabella Films, 1972, 102 min.

Martinez Correa, José Celso y Celso Lucas. **25**. Mozambique, Portugal (1975), 140 min.

Meirelles, Fernando. **The Constant Gardener**. Reino Unido, Alemania, Focus Features, UK Film Council, Potboiler Productions, 2005, 129 min.

Propovic, Dragutin. **Do Rovuma ao Maputo**. 1975.

Schefer, Raquel. **Avó (Muidumbe)**, Portugal, 2009, 11 min.

Schefer, Raquel. **Nshajo (O Jogo)**, Portugal, 2011, 8 min.

Van Lierop, Robert. **A luta continua**. Mozambique, EUA, 1971. 32 min.

Velimirovic, Zdravko y Camilo de Sousa. **O tempo dos leopardos**. Mozambique, Yugoslavia, 1985, 91 min.



Una odisea en el limbo

Spike Lee y la búsqueda del cine afro

ÁNGEL PEREA ESCOBAR

Resumen

El cine afronorteamericano ha abordado la conceptualización del *Black Cinema* con el desarrollo de una serie de ejercicios que han ocupado por lo menos los últimos 50 años y que se articulan con los estudios culturales afroamericanos establecidos como resultado del *Movimiento de liberación negra*, consecuencia del movimiento por los derechos civiles de los últimos años 60 y tempranos 70. Este trabajo observa la trayectoria de Spike Lee, singular e influyente desde que debutó como realizador, productor y escritor independiente y que ha sido instrumental en la construcción más contemporánea del concepto del *Black Cinema* con un profundo impacto en lo largo y ancho de la diáspora africana en el globo.

Palabras clave: Spike Lee, Black Cinema, Movimientos sociales, Movimiento de Liberación Negra.

Abstract

North American black cinema has conceptualized its own definition through the development of a series of exercises that have been performed over the past 50 years and that have been articulated with black cultural studies established as a result of the Black Consciousness Movement, which was a consequence of the movement for civil rights of the late 60s and early 70s. This work observes the work by Spike Lee, singular and influencing since his debut as an independent filmmaker, producer and writer, and who has been an instrument in the more contemporary construction of the concept of *Black Cinema* with a deep impact in the African diaspora around the globe.

Keywords: Spike Lee, Black Cinema, Social Movements, Black Consciousness Movement.

La presente pieza observa la trayectoria del cineasta afronorteamericano Spike Lee, singular e influyente desde que debutó como realizador, productor y escritor independiente en la escena profesional y que ha sido instrumental en la construcción más contemporánea del concepto del *Black Cinema/African-American Cinema/Cine afro*, con un profundo impacto en lo largo y ancho de la diáspora africana en América, Europa y el globo.

El cine y la cultura cinematográfica afronorteamericana ha abordado la conceptualización del *Black Cinema/African American Cinema/Cine afro* con gran profundidad con el desarrollo de una serie importante de tesis y ejercicios que han ocupado por lo menos los últimos 50 años, y que se articulan con los estudios culturales afroamericanos establecidos formalmente como resultado del *Movimiento de liberación negra*, consecuencia del movimiento por los derechos civiles de los últimos años 60 y tempranos 70 del siglo xx.

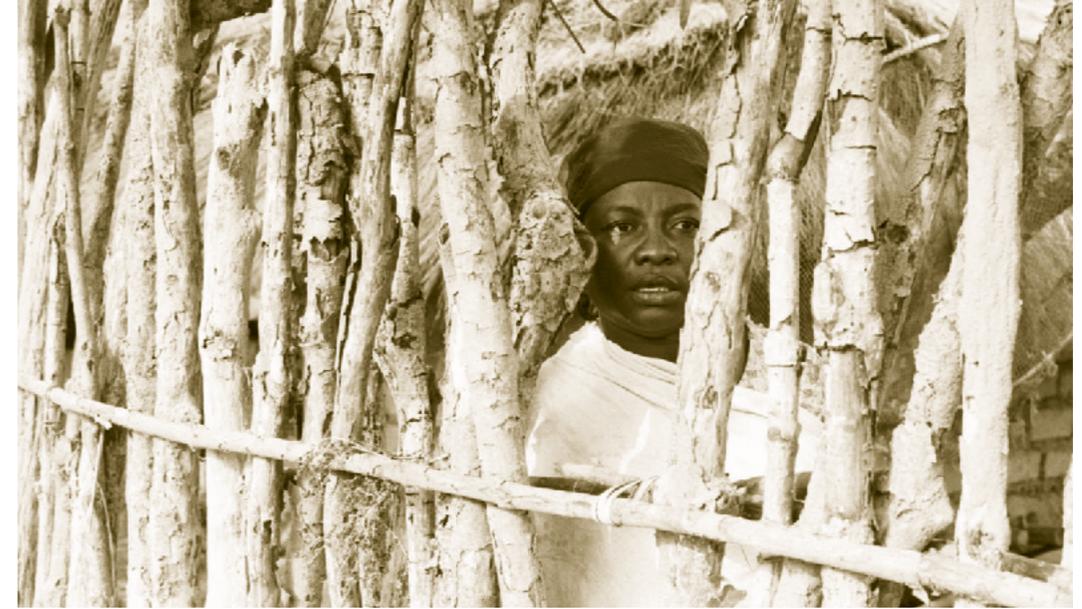
Las indagaciones acerca de estética afro (*Black Aesthetics*) se proyectan hoy de modo potente en los contenidos de los estudios culturales afro y africanos, y marcan una influencia notable en las expresiones artísticas y en los artistas, mientras involucran a los sectores sociales en una rica conversación que se traduce en la producción de artefactos poderosos e influyentes, los cuales a su vez documentan e

inciden en el curso de los destinos culturales, sociales, económicos y políticos de las comunidades afro en su diversidad. Esta práctica se rodea en los Estados Unidos de un desarrollo que se vincula con una robusta historia social del arte afro en lo específico, relacionada de modo oblicuo con un sistema industrial hegemónico en una trayectoria que se hunde en los mismos inicios del cine norteamericano.

África en el espejo

Inscrita en la retórica implicada en el “tercer mundo”, África se dirigía por caminos bastante diferentes que, a su vez, hablaban de una particular historia cultural contemporánea. Los cineastas africanos fundaron una tradición moderna, resultado de los procesos de independencia que dominaron la segunda mitad del siglo xx. El mejor cine fundacional africano ya era una respuesta estética poscolonial. Autores como Ousmane Sembene, Djibril Diop Mambety, Abderrama Sisoko o Sarah Maldoror —la primera cineasta africana que detonó en 1972 con su película **Sambizanga**—, entre otros de diversas nacionalidades, inventaban la gramática de la narración filmica africana con los materiales de una milenaria práctica de narradores e historiadores que eran también poetas y músicos, con lo que podría decirse extendían la tradición de los antiguos *griots*¹ al lenguaje cinematográfico

¹ En África occidental, personajes que narran historias y hacen parte de la tradición oral africana.



■ Fotograma de **Guns for Banta** (Sarah Maldoror, 1970).

que además estaban inventando por su propia cuenta.

Aquí es necesario arriesgar. Los predicamentos a los que se enfrentaban los cineastas africanos y otros afrodescendientes de la diáspora se parecen en mucho pero no son iguales. Los cineastas africanos no estaban ni están obligados a definir su aproximación a través de la terminología que determina conceptos cruciales para los afrodescendientes en América —muy en particular— o en Europa, como el asunto de la “raza”. Como una preocupación central, la raza es más evidente en el cine de los africanos negros en países como la Sudáfrica del postapartheid, bajo la cual se produjo el primer largometraje dirigido por un director negro, Ramadán Suleman, en 1998, y basada a su vez en un cuento del escritor sudafricano Njabulo Ndebele. Buena parte de los más notables cineastas africanos

que se reconocen a sí mismos como legatarios de las profundas tradiciones de la narración y el *griot* dan valor al arte tanto por sus propiedades intrínsecas como por su papel funcional en los asuntos de la sociedad civil y sus relaciones con el Estado.

Los realizadores africanos se distinguen por su participación activa en los aspectos relacionados con su sociedad en todos los niveles; por lo general, se encuentran muy comprometidos con aquello que imponen los desafíos implicados en las dinámicas sociales y políticas. En alto contraste con los cineastas afroamericanos y otros artistas afro en diáspora en particular, con frecuencia desprovistos de concretas conexiones e influencia y capacidad de presión en los sistemas de poder —incluidas las superestructuras dueñas de los medios de producción—, muchos cineastas africanos hacen parte de una élite social e

intelectual que los sitúa como jugadores directos dentro de las dinámicas de su sociedad y el más amplio mundo con el que esta interactúa, de tal modo que su papel de críticos desafiantes del *statu quo* es mucho más directo y, en instancias importantes, no padece de ciertos compromisos.

Sin embargo, para los artistas africanos de cine —al igual que para el resto de sus pueblos—, las condiciones devenidas de la independencia política de sus naciones no ha determinado un cambio en la suerte. A los poderes ya establecidos —los colonialismos europeos y árabes— se añaden nuevas configuraciones que con frecuencia desplazan a los poderes africanos de modo rotundo. Estas formas de poder e influencia que se expresan en modos de religión, fuerza militar, tecnología, ideas y prácticas culturales, educación, instituciones, ideologías y ejercicios políticos y económicos, determinan el rumbo y los intereses de los creadores de cine africanos. Sus producciones capturan esta orientación y el estímulo de tendencias que revelan diversidad y pluralidad de historias, estilos, técnicas, temas e ideologías, muchas de las cuales se inspiraban en movimientos como la Negritud o el Panafricanismo hasta muchas más recientes articulaciones relacionadas con la fresca potencia de algunos de los cambios más notorios en la escena política y su reflejo en el renacimiento de fuerzas expresivas en el terreno estético y artístico.

En África, el asunto de la *raza* no es relevante; allí, ser negro no tiene ni siquiera la significancia y el peso que conlleva serlo en América. Las identidades africanas se sostienen en la etnicidad y las nacionalidades. Mientras, en América, los negros somos un grupo racial que comparte con los grupos considerados mayoritarios —y ciertamente hegemónicos que detentan el poder social, económico, político, cierto campo cultural— comunidades sociales que, en el mejor de los casos, unen sus variados elementos en un todo más o menos cohesivo que puede definirse como americano. En América, la cultura negra ha emergido y se ha definido a sí misma en fuertes y efectivos vehículos que han devenido en portabanderas para la autodeterminación y la autoidentidad, cultura o culturas que, citando al dramaturgo August Wilson, han sido perfiladas en el horno de la esclavitud y la supervivencia.

Jump cut: imagen, sonido y poder en Afrocolombia

La cultura afro es concreta, no es el apéndice de ninguna otra. Tiene unas ideas diferentes acerca de la religión, diferentes modos de interrelación social, ideas diferentes acerca del estilo y del lenguaje, una estética diferente y una historia diferente que se relaciona con la historia general de un modo que “comparte un amplio campo de modos y rituales de comunicación” pero que en el interior

tiene ideas y actitudes específicas que no se comparten en el campo cultural común.

En general, los afroamericanos compartimos graves limitaciones de acceso a los recursos de diverso tipo y todos los problemas inherentes a la marginación histórica de nuestras sociedades del sur. Éstas, a su vez, virtualmente no han tenido ocasión de articular en profundidad y de modo consistente y sostenido las implicaciones en la construcción de movimientos creativos de producción y control de la imagen y la narrativa de nuestras historias, el desarrollo de nuestra estética audiovisual y, en esa vía, probabilidades de producción y realización de nuestros propios artefactos. Aunque algunas propuestas incipientes se han presentado eventualmente en algunas otras partes del continente, su desarrollo ha sido más bien magro: hablamos de una historia que no ocupa más de treinta años. En Colombia, la emergencia del primer director y productor profesional afro con una obra reconocida en la superficie no alcanza ni siquiera una década; este director tampoco desea ser identificado con la caracterización de *cine afro*.

Cine afro define el modo como artistas, agentes culturales y escritores creativos afrocolombianos enunciamos el sujeto. Una denominación que, derivada de los términos *African-American Cinema* y/o *Black Cinema*



■ Fotograma de **Guns for Banta** (Sarah Maldoror, 1970).

establecidos en los Estados Unidos, se recrea de acuerdo a los movimientos sociales, culturales y políticos propios que han conducido a la fijación del etnónimo *afro* en Colombia. Ofrece una visión de nuestras pretensiones de impulsar y estimular el surgimiento de una corriente inédita dentro del cine y otros artefactos audiovisuales que se producen en Colombia, distintiva del grupo que se constituye en lo que reconocemos como el pueblo afrocolombiano y/o negro, raizal y palenquero,

de acuerdo a nuestras exclusivas prioridades culturales. Esta inquietud –que se presenta como imperiosa– tiene que ver con la historia de virtual ausencia de representación autónoma de la imagen afro en la industria audiovisual, es decir, aquella imagen concebida, producida y realizada por artistas y creadores afrocolombianos. La irrupción de Spike Lee a mediados de los años 80 produjo una conmovedora influencia sobre artistas dramáticos, escritores creativos y otros agentes culturales afrocolombianos interesados en el cine y la producción audiovisual. Esta influencia era en realidad la extensión de influjos mucho más largos en núcleos creativos afro locales.

Me permito acá traer de nuevo apartes de un trabajo mío que, por el tiempo en el que fue publicado (1996), aún testifica el ínfimo movimiento que ha ocurrido con respecto a las inquietudes que se plantean en esta pieza y que resulta tan vigente como en la época de su primera aparición pública:

La cultura afrocolombiana se halla sobre sólidos fundamentos devenidos de su experiencia social e histórica. Se manifiesta con gran potencia hacia su interior, aunque hacia el exterior todavía padece del síndrome de “hombre invisible” que parafrasea al elocuente escritor afronorteamericano Ralph Ellison en su caracterización de las personas afroamericanas en su novela clásica de 1952 *Invisible Man*.

Complejos factores marcan las relaciones interculturales entre afrocolombianos y otros sectores de la sociedad colombiana, en particular con aquellos establecidos en el ejercicio del poder económico, político y cultural.

La representación de la vida afro en los medios audiovisuales ha sido en todo el trayecto histórico operada por sectores hegemónicos que funcionan como un mecanismo que mantiene el control social y que excluye a los afrocolombianos, atrofia el desarrollo de la cultura afro, despoja a sus creadores y agentes de su control autónomo, maneja y modela su imagen, y con frecuencia la usurpa para producir imágenes estereotipadas que crean, difunden y afirman concepciones torvas en el imaginario cultural de la nación, afectado históricamente por manifestaciones abiertas de racismo.

Esta visión obedece y se hunde en el tiempo histórico de la fundación del país y la condición de la africanía.

(...) Si la humanidad africana hubiera sido reconocida por quienes inclusive se inspiraban en las ideas de la Ilustración y la declaración universal de los derechos del hombre, hubieran tenido que extender a la cultura africana una bienvenida a la comunidad humana. Un intercambio cultural de ideas, posturas, visiones del mundo, conceptos de lenguaje, hábitos alimentarios, actitudes, estilo, conceptos de belleza y justicia, respuestas al placer y al dolor, y a una miríada de otras identidades culturales.

Este trauma fundamental determina la conformación cultural colombiana contemporánea. En el espinoso espacio lingüístico que infesta nuestra sociedad, las emolientes ideas sobre los descendientes de africanos persiste. La visión pía y condescendiente en un sentido paternalista de la africanía todavía infecta a nuestra sociedad; una visión que se niega a traspasar las fronteras del más simplista efecto convertido en folclorismo, en una comunidad donde justamente el folclor ha sido violentamente transformado en aparato opresivo, en una maquinaria destinada a producir imágenes estereotipadas. Esa insultante definición que ponía nuestra pobreza y nuestra ignorancia del mundo exterior como parte de un paisaje exótico, como de vitrina de agencia de turismo. Una estridente paleta que pretende resaltar el “color local”, y un modo torpe en concepción pero astuto en ejecución de presentar al país como una apacible nación armónica en la que, sin mayores traumatismos, cada comunidad acepta el lugar que la historia oficial le ha señalado.

Esas imágenes son el resultado de una mezcla hecha de mitos contruidos por el pavor a la diferencia, arraigados en la parte más oscura de la conciencia y el imaginario popular devenido de la historia y las más firmes ideologías que funden asuntos de raza y clase.

El imaginario popular colombiano persiste en mirar cómodamente a los afrocolombianos no solo como pobres de solemnidad,

sino también como indolentes en su miseria económica e incapaces de impugnar su situación, expoliados por los miembros representativos de su propia comunidad, donde se anidan casos patéticos de corrupción moral y administrativa, y en general, agentes pasivos de su propia tragedia. En buena parte, esta visión se alimenta vorazmente por las características de exilio de la cultura afrocolombiana, imposibilitada de representarse a sí misma en términos modernos a través de los vehículos audiovisuales que estimulen la creación de discursos de autoidentidad en el escenario público contemporáneo. La invisibilidad de la sociedad afrocolombiana se refleja patéticamente en la nula presencia en los medios electrónicos de comunicación y sus artefactos creativos, a su vez los más populares y poderosos, aquellos que podríamos denominar como los que definen la “corriente principal” de la cultura popular colombiana. La complejidad de la cultura afrocolombiana jamás aparece, en dignidad y estatura correspondiente, en tales medios.

Nuestros artistas, aquellos entre los cuales contados con los dedos de una mano participan en las industrias audiovisuales, como actores y actrices de la televisión o con más extraña rareza en el cine, desprovistos de un contexto de soporte –puesto que la sociedad afrocolombiana no tiene una pizca de influencia en los capitales de la industria diferente al de su papel como fieles consumidores, que además tampoco nunca ha

sido valorado ni estudiado—, venden caro la imagen de su comunidad por su aparición en la pantalla, garantizando —y raramente desafiando— las fantasías favoritas del resto de audiencias nacionales con respecto al pueblo negro².

Esta coyuntura revela no únicamente ese complejo tejido de relaciones interculturales signadas por la subordinación, sino la imposibilidad de la sociedad afrocolombiana para controlar su imagen. La potencia para producir cierta tensión en sus relaciones interculturales tendría que ocurrir a través de la producción de imagen, palabra y sonido que provengan de sus propios fueros y la riqueza de su imaginario y sus hondos, históricos e influyentes recursos creativos. El pueblo afrocolombiano no sobrevivió a 350 años de esclavitud y se levanta en la vida republicana sin un poderoso despliegue creativo.

En los últimos veinte años, lo que de modo más notorio ha ocurrido al respecto de la producción de imagen afro ha sido la intervención de diversos agentes de fuera de la comunidad en una abrumadora mayoría: realizadores de cine argumental y documental que con diversas aproximaciones se interesan en donar visiones de la vida y la cultura afrocolombiana. Esas miradas evidencian la

² En: *Palabra, imagen, sonido y poder*. Artículo publicado por Ángel Perea Escobar.

distancia inocultable entre el sujeto de las narraciones y los narradores: hay quienes creen que basta con sostener alguna relación con los sujetos para comprender las complejidades de actitudes culturales específicas, o parte de la historia social en las que se enmarcan. Para usar conceptos inspirados en la crítica cultural de Amiri Baraka, los artistas de fuera no entienden cómo aislar las actitudes y filosofía emocional contenida en la cultura, antes de intentar cualquier consideración sobre su *valor*. Muchas veces, los prejuicios se entrometen en la narración de las historias y donan visiones distorsionadas de las motivaciones sociológicas o de las respuestas emocionales concretas al placer o al dolor, entre otros muchos aspectos. Por ello, no es extraño que el público afro sienta tan poco afecto por estas producciones —además de una emoción superficial de verse retratados en una película, asunto que por demás justo es una absoluta rareza en toda la historia del cine de Colombia. Con especial atención en las películas que no son una fórmula de género, es probable que quien no comparta las especificidades de una cultura quede como un intruso, sin importar cuán estudiosas, agudas o bien intencionadas sean sus pretensiones. Por ello, la autonomía, la posibilidad y la oportunidad de que los artistas afrocolombianos asuman las propias voces de su cultura en el cine y otros audiovisuales es una urgencia imperiosa. Un pueblo no puede vivir relatado por los otros.



■ Spike Lee y Tracy Jones durante la filmación de *She's Gotta Have It* (Spike Lee, 1986).

Brooklyn. Spike Lee Joint. Interior

En el verano de 1986, mientras se iniciaba el segundo periodo de la era del presidente Reagan, se estrenó sin ningún tipo de aspavientos en algunos cines de los Estados Unidos **She's Gotta Have It**, una película de bajo presupuesto, producida de modo independiente y dirigida por Spike Lee, graduado de la NYU Tisch School of The Arts. La película era una comedia romántica que ya había cosechado el *Prix de la Jeunesse* del Festival de Cannes en ese mismo año. El filme —ágil, bellamente rodado en blanco y negro, y tan inteligente que derrochaba una exuberante imaginación— se convirtió en un éxito inmediato y provocaría un sacudimiento en el exclusivo mundo del cine que luego probaría ser de históricas proporciones.

Nola Darling, la joven protagonizada por la actriz Tracy Camila Jones, era una mujer bella que lucía en la pantalla y decía algo sobre su humanidad. Mujeres negras como ésta eran las que los miembros de la audiencia veíamos en todas partes menos en las películas. La seguridad, apariencia e inteligencia de Nola proveyeron por fin un retrato íntegro de sí mismas a las mujeres afro. El extraordinario vigor de este debut no sólo lanzó la carrera de Lee —por entonces un joven director afroamericano de 28 años— sino que además desafió las cancinas presunciones de la industria cinematográfica estadounidense acerca de la capacidad de las películas afroamericanas para impactar en nuevas audiencias de manera fresca y poderosa.

Sin duda, desde entonces el panorama de las películas norteamericanas no fue

ya nunca el mismo y, de un modo dramáticamente significativo, tampoco las películas afronorteamericanas. Los films de Spike Lee restauraron los mundos de los personajes negros y situaron al público de inmediato en una comunidad, un tiempo, un espacio y un punto de vista. *She's Gotta Have It* mostró el destello de posibilidad de un ideario estético para el *Black Cinema*, de su probabilidad. Por primera vez en el cine norteamericano –y de cualquier otro cine occidental con excepciones en lo absoluto restringidas–, se mostraba un retrato de los jóvenes urbanos afroamericanos en relatos de su vida cotidiana que no tenían nada que ver con las imágenes brutales y la monstruosidad con la que el cuerpo negro había sido convertido por la cultura hegemónica. Tampoco había impostación de sus maneras ni sobreactuación de sus actitudes. Los modos culturales fluían, no se forzaban y de inmediato situaban a los espectadores en la comunidad de la que provenían.

El tremendo impacto de la emergencia de Lee se extiende hacia el amplio mundo de la diáspora africana. Sus roles como guionista, director, actor, productor, profesor de cine, fundador de una beca para jóvenes realizadores, merecedor de un Oscar honorario –entre otros reconocimientos– y autor de más de media docena de libros no superan su papel como detonante de una revolución conceptual, el cual determinó en gran medida

la emergencia del *cine afro moderno* o lo que se conoce también como el *nuevo cine negro* o *Black Cinema* de mediados de los años 80 hacia adelante. Lee trasegó arduamente durante los años siguientes a su graduación de NYU en 1982 para hacerse a un lugar visible y relevante en un medio históricamente hostil y árido con respecto a los cineastas negros; sin embargo, capitalizó el éxito obtenido en **She's Gotta Have It** con la producción de sus dos siguientes películas: **School Daze** (1988), un estudio del medio universitario en las históricas instituciones negras, y de modo singular con la hoy clásica **Do The Right Thing** (1989), relato de las relaciones en un barrio popular de Brooklyn, como observación de las dinámicas culturales y las tensiones raciales. Este primer grupo de producciones, además de donarle un creciente prestigio, le permitieron establecer una nueva noción en la escuela del cine independiente norteamericano mientras desarrollaba una estratégica combinación de trabajo con la gran industria, en particular con las compañías corporativas a través de su propia compañía productora, la célebre 40 Acres & a Mule Filmworks.

Si bien el plan de acción implicado en los métodos puestos en juego por Lee no es solitario como generador de las ideas que distinguen la emergencia de la nueva ola afro del cine, es una clave fundamental para observar las inquietudes que rodean la largamente

contemplada concepción de un *cine afro*. Dibuja lo que éste podría significar en términos del despliegue de la *estética afro* en la dimensión audiovisual, tal y como se ha intentado fijar en una extensa historia que ocupa al menos el último siglo, atada a los diversos modos de producción cultural y artística distintivos de los pueblos afro en diáspora en lo que podría reconocerse como su historia cultural moderna: modos de producción estética que de muy diversas formas han influido y definen en una enorme medida aspectos sensibles y a la vista de la cultura contemporánea mundial; artefactos que se manifiestan en prácticas musicales, dancísticas, performativas, dramáticas, literarias, poéticas y plásticas. El concepto de la estética afro como la expresión de complejos tiempos rítmicos, estrategias retóricas y múltiples capas de significado se afirmó de modo más sólido durante los años 60 y 70, mientras dotaba de vibrante identidad a los movimientos artísticos y de producción de pensamiento que ilustraron los briosos movimientos sociales revolucionarios, de descolonización y reclamo de poder de la época.

Spike Lee, nacido en 1957, como individuo y artista es resultado directo de aquellas conmociones. En todo caso, en lo personal prefiero ponerlo en el centro dada no solo la calidad de sus propuestas sino también su permanencia activa de tres décadas en la

industria filmica. Su influencia y prolífica producción –72 películas dirigidas y/o producidas en muy diversos campos de la expresión audiovisual: cine argumental y documental, videos musicales, cine publicitario y televisión– lo sitúan como el director afro en la más singular posición en toda la historia del cine. Desde muy temprano, Lee ha sido creador de un lenguaje que se ata a la representación de una actitud y al entorno general del universo de sus creaciones, ha puesto en el centro de la escena cultural ricas tradiciones orales afroamericanas, y sus giros expresivos se inspiran en los lenguajes y argots populares.

Es ya clásica en el mundo del cine la frase que identifica sus producciones como un *Spike Lee Joint* en la presentación de sus películas, o la incorporación a su propio ideario de citas explícitas de grandes líderes sociales como la clásica de **Malcolm X** (1992) “*By any means necessary*” (Por cualquier medio que sea necesario), o la histórica referencia sobre las “*40 Acres y una mula*” que le da nombre a su compañía y que se refiere a la rota promesa de una mínima dotación para los exesclavizados en la era de la Reconstrucción posesclavista y de la posguerra civil. Su estilo revela una sofisticada búsqueda consciente de referencias estéticas que son propias de la cultura afro y que tienen sus fuentes en la lengua popular, la música, el teatro, la tradición profética de



■ Spike Lee durante la filmación de **School Daze** (1988).

los brillantes oradores históricos, del púlpito y los legendarios ministros religiosos. Lee pone al frente la tradición plástica, las artes del movimiento, la literatura y la poética, un sentido del color, un distintivo diseño sonoro que privilegia el sonido ambiente, y la música que siempre determina los ritmos de sus narraciones. El *Spike Lee Joint* ha llegado a significar de forma emblemática una perspicaz crítica social, pero también un tipo de activismo político contencioso, una consciente construcción de comunidad e inclusive un tipo de muy hábil sentido de la autopromoción en un

medio poco dispuesto a prestar herramientas y a donar maneras de reconocimiento.

Lo que podríamos reconocer como la estrategia estética-ética de Lee proviene de un conjunto particular de condiciones al tiempo que articula principios y aspiraciones. Su estrategia es parte espectáculo y parte un elaborado ejercicio de autoexpresión y representación; parte tratado social y análisis cultural que tiene raíces y vinculaciones con otros momentos en la historia de la conformación de la estética afro, así como estrategias de otros artistas para prevalecer y ocupar un lugar relevante. En realidad, fijar la mirada con atención a la historia de la expresión artística-estética afroamericana revela la continuidad de estas estrategias.

Cuando en los años 80 el joven Lee comenzó a usar la frase *Spike Lee Joint* para identificar sus películas de producción propia, también estaba declarando el surgimiento de un artista y emprendedor provocativo e influyente que hacía parte de una larga tradición estética. Su primer estallido hizo emerger a la superficie una extendida red de creadores cinematográficos que, aunque identificados entonces como miembros componentes de la nueva ola del cine de los afronorteamericanos, en realidad conducían inquietas exploraciones muy diversas sobre modos de expresar aquella *estética afro* en el cine. La onda

expansiva alcanzó los confines de la diáspora, pero solo dadas unas condiciones de tipo histórico y recursos pudo manifestarse mejor en aquel momento en los países con más condiciones de desarrollos técnicos, económicos y culturales donde las acciones de los artistas se veían favorecidas por la existencia de sistemas industriales hegemónicos históricamente consolidados.

Aunque algunos lo ven como historias separadas, en realidad la influencia esparció semillas no sólo hacia el sur del continente –inspirando a jóvenes aspirantes a realizadores–, sino también al otro lado del Atlántico. Un poco más adelante, germinarían en Inglaterra con resultados de brillantes aproximaciones que donarían nuevos insumos sobre el largo enigma acerca de cómo se resuelve el asunto de una probable o posible estética afro en el cine. Allí no tardarían demasiado en aparecer las experiencias de artistas visuales y cineastas como Isaac Julien, John Akomfrah y su detonante colectivo Black Audio Film Collective, o las experiencias de Steve McQueen en el cine comercial de modo muy interesante: en el ambiente establecido de sus primeras películas, lo que resultaba “negro” era su aproximación, un fino sentido de aquello a lo que me refiero más adelante como la “entonación visual negra”, de acuerdo al concepto del cineasta afronorteamericano Arthur Jafa. Aquellos ubicados en las metrópolis podían

aprovechar ciertos privilegios aun como subalternos en el contexto del poder; mientras era evidente el enorme rezago en los países del llamado tercer mundo.

Cine afro o la entonación visual negra

En últimas, ¿qué querría decir *cine afro*? Si la idea pudiese asimilarse a la concepción de una “estética africanista” expandida que se define por aquellos tiempos rítmicos complejos, estrategias retóricas y múltiples capas de significado, es obvio que este aspecto fundamental que yace en el fondo de una filosofía estética es compartida con los artistas africanos y que las diferencias en la aproximación residen en los contextos y los objetivos de la búsqueda. Sin embargo, de un modo que no puedo evitar que sea superficial, he hecho una diferencia entre las búsquedas de los cineastas africanos –amparados por otras unidades culturales y sistemas sociales y políticos– y los artistas afro-americanos y de la diáspora; las subdivisiones también se complican a medida que uno se interesa por las relaciones de contexto específico.

Arthur Jafa, colaborador de Spike Lee como director de fotografía en películas como **Crooklyn** (1994), parte del gran cuerpo de artistas y técnicos no solo afro que Lee ha hecho visibles, es clave para observar las investigaciones sobre la posibilidad de crear una auténtica estética visual negra que toma su modelo



■ Fotogramas de **Daughters of the Dust** (Julie Dash, 1991).

de la centralidad de la música negra. Jafa dirigió la hermosa fotografía – hoy considerada clásica del *Black Cinema*– de **Daughters of the Dust** (Julie Dash, 1991). Ha colaborado en los proyectos **Seven Songs for Malcolm** de John Akomfrah (1995), y con Ava DuVernay en la aclamada **Selma** (2014), así como director de segunda unidad en la película **Eyes Wide Shut** (1999) de Stanley Kubrick.

Jafa es uno de los artistas visuales afroestadounidenses contemporáneos más destacados. En sus tres décadas de ejercicio, ha desarrollado una dinámica práctica multidisciplinaria que cubre desde películas e instalaciones hasta conferencias performativas y *happenings* que abordan, desafían y cuestionan supuestos culturales prevalentes acerca de la identidad y la raza. Se inspira en esta búsqueda por el modo en el que los músicos negros enfocan su genio colectivo hacia la operación

dentro de muy específicas restricciones. Jafa conceptúa el cine afro como la réplica del poder, la belleza y alienación de la música negra. Para este artista, una estética visual negra se hace disponible cuando cada protocolo tecnológico, estético y metodológico usado por el cine dominante es desafiado y adaptado a las condiciones socioculturales específicas de la vida afroamericana. Este predicado, desde luego, también se desprende de prácticas desarrolladas de diversos modos a lo largo de la más amplia historia de los cineastas afro, inclusive en momentos en los que más ha parecido que algunos directores se veían obligados a ser apenas derivativos del *statu quo*.

Jugando en la oscuridad

En Estados Unidos, la *nueva ola afroamericana* de los tardíos años 80 y tempranos 90 trajo al frente a directores como Charles Lane, Robert Townsend, Charles Burnett, J.

Bond III, los hermanos Reginald y Warrington Hudlin, la directora afrocaribe Euzhan Palcy, Keenan Ivory Wayans, Wendell Harris, quienes pavimentaron el camino a una nueva generación representada en directores como John Singleton, Mario Van Peebles, Ernest Dickerson, además de aquellos que irrumpieron en la realización de videos musicales, directoras y productoras de televisión, entre otros. Todos ellos contribuyeron a cambiar la apariencia y el sentimiento de las películas, caracterizadas por la monocromía y la narración hegemónica y excluyente de la historia social y cultural en un ambiente dominado por la más explícita e impúdica supremacía blanca. Resultaba, además, un contraste abrupto frente a los presupuestos para los directores blancos debutantes del Hollywood de los años 80, en la atmósfera social, económica, política y cultural de la era conservadora de Reagan, que hacía par estelar con el gobierno de la señora Thatcher en Inglaterra, caracterizada por la instalación del neoliberalismo que normalizó la avaricia y la codicia, conducía una manifiesta hostilidad contra las artes y que, en el plano de la política social, corroía y destruía importantes tejidos sociales mientras desplegaba una actitud pasivo-agresiva de racismo cultural y absolutismo étnico.

Como la representación de la vida negra en los medios ha sido por largo tiempo operada como un mecanismo por el cual la

hegemonía mantiene control social mientras crea y difunde imágenes estereotipadas, la actitud histórica de los realizadores negros tiende a priorizar el poder pedagógico de un medio marcado por la historia de la esclavitud en el hemisferio occidental. Tal vez la intriga acerca de un concepto de *cine afro*, como si fuera una especie de idea esquiva, significa –en las mismas palabras que la autora Toni Morrison describía la creación literaria afro– que la invención y aceptación del nuevo mundo africano en el arte americano proporciona una manera de contemplar el caos y la civilización, el deseo y el miedo, y un mecanismo para poner a prueba los problemas y las bendiciones de la libertad. Estas aproximaciones diferentes convergen en la creación de un lenguaje no solo fresco e inédito, sino también propio y distintivo que se basa, para citar la elocuente frase de James Baldwin, en un común y extenso “campo de modos y rituales de comunicación”.

Arthur Jafa enfatiza que por supuesto un verdadero cine afro no es aquel que solo se puebla de gente y narrativas negras hecho por cineastas negros, sino uno que es estructural y teóricamente negro.

Quizás toda la inquietud –que a propósito no ha abandonado nunca el propósito de la teoría– se resolvía en el abordaje de temas y referencias culturales que nunca se

habían representado en la corriente principal del cine. Esta conciencia se hizo evidente en las pantallas ante la irrupción de jóvenes directoras y directores negros que filmaban películas de bajo costo y de presupuestos apretados en incómodas condiciones de producción. Además, muchas de estas películas pretendían competir en el mercado abierto como presentaciones comerciales que no eran concebidas *a priori* como “cine de arte” atado a las viejas y emolientes categorizaciones de la cultura, según manda el canon más establecido, sino como vehículos de cierta autonomía como arte popular.

El arma letal de la era Reagan

El cine de la corriente principal ignoró a las audiencias negras en los años 80, tal vez como un reflejo opaco de la época en la que florecía el *Blaxploitation* de los años 70, y se decidió a producir películas que buscaban con desesperación el *crossover*, un cruce de fronteras que unificara audiencias en taquilla. Algunos artistas negros en ascenso dentro del nuevo sistema de estrellas protagonizaron junto a poderosas coestrellas blancas películas de gran presupuesto que garantizaban complacer —aunque casi nunca desafiar— a las más vastas audiencias blancas. Esas películas de acción y aventuras se inclinaban por el glamur de las fantasías de la era Reagan y neutralizaban cualquier idea significativa de inconformidad o descontento negro ante la

persistencia de problemas como el racismo y las desigualdades sociales.

En este clima, en el que inclusive muchos directores negros también protagonizaban sus películas, algunos de los filmes eran logros sólidos: buena parte de ellos hacían evidente la intención de explorar la creación de lenguaje y el *cine afro* parecía resuelto a emerger como un propósito. La clase de temas de las películas y sus referencias culturales por sí mismas parecían acercar y definir lo que era el *Black Cinema*. Sin embargo, con frecuencia el concepto de *Black Cinema* enfrentaba —y todavía enfrenta— dicotomías importantes para su definición con las pretensiones de ubicar cierto canon propio, autónomo. Una vía aparenta incluir el *tema afro*, es decir, la intervención de directores y escritores que no son negros/afro que se ocupan de la narración de historias afro/negras o que documentan aspectos relativos a la cultura afro/negra, tal y como ha sucedido y sucede en América Latina y algunas regiones del Caribe.

Algunas veces con suerte estas realizaciones se presentan con suficiente solvencia creativa, integridad artística e interesantes aproximaciones a la cultura. En Estados Unidos una *Black Movie* también puede definirse por esta vía.

En otra perspectiva por completo diferente, la consideración de que el *Black Cinema*

sólo puede definirse por la acción exclusiva de autores y creadores negros/afro. Justo esta postura reafirma que una película negra se define por el despliegue de unos motivos pertinentes a una estética afro que proviene de la experiencia sensible de quienes son los creadores de la cultura.

Aunque la discusión es desde luego también seriamente ideológica, toca a su vez profundas raíces que van hasta la historia de la consuetudinaria explotación y apropiación forastera de la cultura negra, y tiene que ver con cómo las tradiciones de las comunidades negras se representan por agentes de la cultura hegemónica y son deformadas, incorporadas y despojadas de autenticidad, además de las connotaciones sobre economía política que retratan las inequidades en la distribución de los recursos para la producción cultural y el consiguiente desplazamiento de los agentes culturales afro hacia los márgenes o la total desaparición de la escena que además lleva la mácula de la segregación, la discriminación y el racismo.

“No quiero contratar a alguien solo porque sea negro”

La historia de Spike Lee regresa para ilustrar momentos importantes acerca de esta inquietud incesante en un detonante papel como artista que actúa como un potente altavoz para dirigirse al poder sin ambages;



■ Denzel Washington como **Malcom X** en la película homónima de Spike Lee (1992).

como un caracterizado crítico del racismo, la cultura y los poderes a través de sus películas, pero también como vocero público independiente que no se silencia. Estas intervenciones superan inclusive la atmósfera local: en ocasiones toman alcances panafricanos que suscitan controversia y polémica, y estimulan la conversación pública sobre asuntos que de otro modo serían tratados de manera unidimensional. Aunque las diatribas de Spike Lee contra la cultura excluyente de Hollywood son sometidas al cielo, el escrutinio y la reducción autoindulgente y arbitraria, éstas señalan aquello que la corrección política, la

diplomacia o la más abyecta hipocresía calla con frecuencia.

La épica batalla que sostuvo con el *establishment* de Hollywood en 1992 para reclamar el derecho como autor afroamericano a dirigir la película biográfica sobre el legendario líder Malcolm X —película que autores como Martin Scorsese consideran un gran clásico del cine estadounidense— marca una de las luces más altas de su carrera y uno de los momentos más ilustrativos sobre la noción de un genuino *Black Cinema*. Lee virtualmente arrebató el proyecto de las manos del prestigioso director Norman Jewison, conocido por dirigir varias de aquellas *Black Movies* clásicas de la era de los derechos civiles, como **Al calor de la noche** (1967), protagonizada por el icono Sidney Poitier, o más tarde **La historia de un soldado** (1984), adaptación del clásico del teatro afro del dramaturgo Charles Fuller. Lee provocó la tormenta perfecta para hacerse al derecho a dirigir uno de los relatos más importantes en la historia afroamericana: para realizar la película, cuya producción y rodaje son ya materia de leyenda, enfrentó a los estudios Universal y acudió a las estrellas negras de los deportes, la música y la televisión para reunir el dinero necesario para completar la producción y con ello asegurar además el derecho al corte final. El filme se estrenó con aclamación mundial en noviembre de 1992 y hoy hace parte del National

Film Registry de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos por su valor artístico, cultural e histórico.

En 1991, como editor invitado de uno de los números de la famosa revista de cultura pop *Spin*, Lee publicó un ensayo del insigne dramaturgo afro August Wilson, varias veces ganador del premio Pulitzer. En su ensayo titulado *No quiero contratar a alguien solo porque sea negro*³ (traducción mía) —pieza que se considera clásica con respecto a las políticas más profundas sobre la noción del *Black Cinema*—, Wilson glosó sobre el predicamento que lo enfrentaba con los estudios Paramount por la adaptación al cine de su aclamada obra teatral *Fences*. El venerable dramaturgo relató cómo Paramount se negaba a contratar a un director negro para su película, y en su análisis explicó las distinciones que impiden que alguien que no se relacione de un modo directo con la cultura afroamericana pueda interpretar sus sensibilidades culturales más profundas. El agudo ensayo fue reproducido luego por el *New York Times* y causó un impacto que contribuyó a sentar bases que se sienten hoy cuando la producción cinematográfica negra alcanza un pico que hace historia.

En 2015, veintiséis años después, el estelar actor y director Denzel Washington

³ "I Don't Want to Hire Nobody Just 'Cause They're Black". Disponible en línea.

realizó la película, la cual fue aclamada. Wilson, considerado uno de los dramaturgos norteamericanos más importantes de todos los tiempos —en la misma estatura de Miller, O'Neill, Williams o Albee—, murió en 2001 y no alcanzó a ver el destello de gloria. Su drama, el director negro que tanto reclamó y él mismo como escritor fueron nominados en 2017 al premio Oscar y su actriz principal recibió el galardón a la mejor actriz de elenco. Era el año que de modo histórico, y tras una campaña popular en redes sociales que ocupó dos años, ironizaba el premio de la academia hollywoodense con el hashtag *#Oscartanblanco*. El *Black Cinema* estadounidense recibió, por primera vez en los 89 años de historia del premio, 16 nominaciones en diversas categorías; la película **Moonlight** (Barry Jenkins, 2016), una pieza de producción independiente que encapsula las búsquedas que de modo tan afanado e incompleto se registran acá, recibió el premio a la mejor película.

Notas: La imagen, el placer y la furia. Cine racial

Desde la era del cine mudo ya existían productores, directores y actores de películas que por entonces, al igual que con otras expresiones artísticas, se conocían con el nombre de *race movies* o películas raciales, cuyo público destino era por supuesto afroamericano. Muy a pesar de la oscuridad a la que ha sido sometida su historia, las compañías

productoras negras no eran una rareza en el incipiente negocio. Del mismo modo que en otras expresiones del espectáculo creativo negro, los productores blancos de películas raciales también estaban establecidos. Hacia 1917, las películas hicieron parte del histórico e influyente movimiento cultural mejor conocido como Renacimiento de Harlem, el cual impulsó las artes, la literatura, la música, la danza, los estudios académicos, las editoriales y la publicación de revistas literarias, a la vez que germinaban movimientos sociales paralelos de gran importancia. Las películas raciales continuaron realizándose inclusive durante los años de la gran depresión a finales de los años 20 y los 30 hasta entrados los años 40, en cabeza de directores emblemáticos como Oscar Micheaux, William D. Foster y Spencer Davis.

Es en realidad hasta hace relativamente poco que las películas raciales están siendo observadas y apreciadas con nuevas aproximaciones.

Es interesante e importante subrayar que la idea de un *Black Cinema* en estas películas es en lo absoluto evidente.

Hacia finales de la Segunda Guerra y durante los años 50, las películas raciales desaparecieron: la industria de Hollywood ocupó todos los lugares y de tajo negó la participación de directores y productores negros. Las únicas "películas negras" que se producían

eran aquellas dirigidas por artistas blancos. La representación negra según su propia visión desapareció casi por completo. Sin embargo, en este panorama difícil emergieron los prototipos de las estrellas negras del cine comercial, entre ellos Sidney Poitier, Dorothy Dandridge, Ossie Davis, Ruby Dee, Harry Belafonte, Sammy Davis Jr., quienes donaron el perfil de los ocupantes negros de los magros espacios que Hollywood estuvo dispuesto a brindar, mientras el *Black Cinema* independiente sólo tuvo oportunidad en la hirviente década siguiente.

Todo el poder para el Cine Afro

La turbulencia y veloz evolución del movimiento de los derechos civiles hacia un más inflamado Movimiento de liberación negra en los finales años 60 —mejor conocido como *Black Power*— y su proyección hacia mediados de los años 70 impulsaron nuevas aproximaciones de los artistas negros interesados en el cine, la mayoría de ellos involucrados en diversos tipos de activismo. La densidad y urgencia del movimiento que se presentaba de modos muy diversos requirió de compromisos que los artistas asumieron.

En 1964 el poeta, editor, dramaturgo, crítico, musicólogo y activista protagonista de primer orden en el movimiento LeRoi Jones, mejor conocido luego como Amiri Baraka, fundó el *Black Arts Movement* o Movimiento del

Arte Negro, un colectivo de creación artística centrado en ideas radicales de nacionalismo cultural y que sería uno de los movimientos artísticos más importantes de la historia afro. En una historia mucho más profunda y profusa de lo que puedo narrar acá, hacia la medianía de los años 70 y los 80 esta onda expansiva alcanzó al cine de jóvenes realizadores afroamericanos, afrocaribes y africanos estudiantes de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), de donde surgió un grupo de importantes cineastas experimentales, mejor conocido en conjunto como *L.A. Rebellion*, compuesto por Haile Gerima, Billy Woodberry, Jamaa Fanaka, Zeinabu Irene Davis, Julie Dash y Charles Burnett. Estos artistas compartían inquietudes acerca de la posibilidad de crear alternativas a las narrativas del cine dominante, así como el propósito de explorar posibilidades de estilo y tratamiento que reflejaran la complejidad de la experiencia negra que justo diera cuenta de la historia de una estética particular.

Para mencionar a dos de los mejor conocidos, Charles Burnett es reconocido por películas como *Killer of Sheep* (1978), *To Sleep With Anger* (1990) o *My Brother's Wedding* (1983). En noviembre de 2017, Burnett fue galardonado con el Oscar honorario de los gobernadores de la Academia de Hollywood por sus contribuciones al cine estadounidense. Por su parte, Haile Gerima,



■ Danny Glover y Charles Burnett durante la filmación de *To Sleep with Anger* (Charles Burnett, 1990).

el brillante etíope-norteamericano, profesor emérito de la Universidad de Howard, se distingue por filmes como *Sankofa* (1993), una de las películas sobre la esclavitud de mayor logro en la historia del cine. Julie Dash entró a la historia por su hermoso relato sobre la comunidad afrodescendiente Gullah de la costa suroccidental de Estados Unidos *Daughters of The Dust* (1991), la primera película de largo metraje dirigida por una mujer afroamericana en obtener distribución internacional.

El Black Power como película de acción

Mucho antes de que se produjeran películas intimistas oferentes de texturas psicológicas de individuos y contextos en otros lugares que no se relacionaban con la escuela formal y animados por una actitud iconoclas-

ta —como la de Melvin Van Peebles— surgieron propuestas de cine dinámico, popular e independiente desafiantes de la estructura de Hollywood mientras influía e inspiraba una corriente de cine abiertamente comercial que trabajó dentro del sistema de los estudios. El resultado fue la emergencia de un género novedoso que se conoció como *Blaxploitation*, cuya relevancia radica en que fue la época de mayor producción de *black movies* por directores afroamericanos desde la era de las películas raciales, y en que reflejó la más novedosa atmósfera social, cultural y política.

En 1970, en lo alto del Black Power Movement, el escritor compositor, escultor, dramaturgo y guionista Melvin Van Peebles escribió, musicalizó, protagonizó, dirigió y

produjo con dinero donado por el actor Bill Cosby la película **Sweet Sweetback's Baaadasssss Song** (1971), un thriller político de acción que narraba la historia de un joven negro que se rebela contra la autoridad racista. La película presentaba una trepidante propuesta de edición y montaje, además de una sintaxis narrativa por completo heterodoxa con respecto al canon de Hollywood e inclusive de otras aproximaciones norteamericanas consideradas independientes, así como una soberbia banda sonora interpretada por la entonces inédita banda *Earth, Wind & Fire*. Van Peebles concibió, condujo y realizó el proceso de promoción de la película, actitud que lo sitúa como un pionero del cine independiente moderno en su mejor definición. La película, que había costado 150 mil dólares, ganó finalmente un poco más de 15 millones de dólares en taquilla. *Sweet Sweetback's Baaadasssss Song* se estrenó luego de la presentación del film *Cotton Comes to Harlem* en 1970, dirigida por el legendario gran actor y activista de los derechos civiles Ossie Davis, basado en la clásica novela del escritor Chester Himes, producido por Samuel Goldwin Jr., distribuido por United Artist, es decir, el completo reverso de *Sweet Sweetback's Baaadasssss Song*. La película de Davis hizo historia como la primera realizada por un director negro financiada por un estudio

establecido con un presupuesto de poco más de un millón de dólares.

Melvin Van Peebles, cuya formación cinematográfica por completo autodidacta había empezado en Estados Unidos y se refinó en Holanda y Francia —adonde había llegado invitado por Henri Langlois, el legendario director de la Cinemathèque Française—, se alzó como una gran influencia sobre los jóvenes aspirantes a directores y creadores de cine que tras su ejemplo veían la posibilidad de producir sus películas de modo independiente y sostener sus esfuerzos apelando a la potencialidad de su propia audiencia: otra semilla de claro concepto sobre *Black Cinema* había sido sembrada. La actitud y métodos de Van Peebles, incluida la más abierta autopromoción, son una de las más potentes referencias en la formación y desarrollo de Spike Lee, quien sólo unos años después ingresaría como alumno de la escuela de cine de la Universidad de Nueva York en 1977. **Sweet Sweetback's Baaadasssss Song** inspiró el surgimiento de todo un movimiento novedoso en las películas comerciales de Hollywood, cuyos estudios tras el éxito de Van Peebles se apresuraron a producir películas en principio escritas, protagonizadas y dirigidas por actores y directores negros.

El cine de la *Blaxploitation* —unión de las palabras *black* y *exploitation*— obtuvo un enorme



■ Fotograma de **Sweet Sweetback's badasssss Song** (Melvin Van Peebles, 1971).

éxito e histórica popularidad mundial; sus películas se proponían como una respuesta negra a las películas de acción tradicionales de Hollywood, de historias trepidantes y héroes y heroínas poderosas, supersexuales. Si en muchas ocasiones estas películas no alcanzaban una calidad estándar, eran distintivas no sólo por los escenarios y las referencias culturales, sino también por su derroche de estilo, por sus bandas sonoras compuestas

por algunos de los más grandes artistas de la música popular negra moderna. Su reflejo *sui generis* del clima socio-político de la época causó grandes controversias en el interior de la comunidad afro cuando ya cooptado por la codicia de la industria, que se aferró a su producción en una época de crisis inminente, precipitó su decadencia.

El vibrante cine de *Blaxploitation* se constituyó a la postre en una tabla de salvación

para la decadencia de estudios otrora poderosos mientras les hizo ganar una verdadera fortuna. El mítico fotógrafo Gordon Parks, quien ya había debutado con la película **The Learning Tree**, coescribió y dirigió la clásica **Shaft** (1971), primera película del género, basada en una novela barata del llamado *pulp fiction* del escritor blanco Ernest Tidyman. El excelente desarrollo cinematográfico de Parks infundió a la película de claves que ilustraban el ambiente cultural animado por el movimiento del Black Power. Producida por la Metro Goldwin Meyer, la película fue un sonoro éxito mundial que marcó a una generación y cuya influencia cultural todavía resuena en el presente como uno de las más grandes leyendas del *Black Cinema*.

Bil Gunn, Michael Shultz e Ivan Dixon también destacaron como pioneros en este estilo que, en su momento más fresco y original, fue capaz de interpretar el disenso negro mientras respondía a su audiencia ansiosa de héroes y heroínas negros de película desafiantes y afirmativos. Este subgénero también abordó la comedia y la parodia, el terror, la intriga y el musical, y se distinguió de modo muy singular por el papel que las mujeres tuvieron en las películas, quienes se presentaban como personas dotadas de gran poder y agencia personal, independientes y determinadas, hasta el punto de ser peligrosas, temibles, hermosas y seductoras a la vez; además,

controlaban por completo su sexualidad que era abierta y desafiante. Estrellas como Pam Grier o Tamara Dobson ocuparon la pantalla de un modo que nunca había sucedido en el cine: fueron las primeras actrices de cualquier color en ser heroínas de películas de acción y enriquecieron fabulosamente a la industria. Algunas de estas películas pretendían convertir el entretenimiento en un medio de acción política, como **The Spook Who Sat by The Door**, escrita por el novelista Sam Greenlee, un film que hizo su propia leyenda como serio planteamiento subversivo disfrazado de película de acción que fue censurada, su cinta misteriosamente secuestrada, su director Ivan Dixon prohibido de dirigir en Hollywood, y su escritor desterrado como guionista o argumentista.

Estas películas fueron objeto de agudas controversias por parte de la comunidad afro interesada en la respetabilidad negra: levantaron protestas y reclamos en los que intervinieron varias de las más reconocidas organizaciones políticamente correctas, como la National Association for the Advancement of Colored People, NAACP. El mismo nombre, *Blaxploitation*, surgió como un ácido castigo a quienes las acusaban de contribuir a la estereotipia y la rebaja de los verdaderos valores de la cultura negra.

En una observación crítica muy personal, algunos comentaristas confunden las

controversias de la época con los sentidos y significados que estas películas tuvieron en el surgimiento de las discusiones más serias sobre el *Black Cinema*. Incapaces de realizar ejercicios de distanciamiento, ignoran el valor del movimiento por sí mismo en la historia del cine y su influencia para infundir rudimentos importantes, además del impacto sobre el público popular —no solamente afronorteamericano— en una atmósfera virtualmente privada de imagen en la totalidad del mundo afro.

Estos héroes de dimensiones más grandes que la vida, tanto como los héroes blancos de toda la historia, fueron los primeros héroes populares no blancos para muchísimos en el planeta. Mientras los críticos se quejaban de los héroes negros, las películas de la corriente dominante continuaban la exaltación del héroe blanco “outsider”, individualista, que violaba la ley para proteger a los inocentes.

Los modelos de la mayoría de las películas de *Blaxploitation* no eran los mejores en términos de cierta convención sobre la moralidad o las aspiraciones de respetabilidad negra pos-derechos civiles; las historias eran baratas y la cinematografía pobre, en especial cuando directores y escritores blancos de serie B se apropiaron del género. Sin embargo, en sus mejores momentos también subvirtieron ideas acerca de la agencia personal de las

mujeres y los hombres negros que salían en el cine y afirmaron un sentido de la autoestima a través de los espectáculos de simple entretenimiento.

En el cine, una película de acción jamás tuvo la música de las películas de *Blaxploitation*, motivo de orgullo para la audiencia. ¿Cuál era la alternativa? Los rectores de la respetabilidad negra nunca fueron capaces de responder a esta cuestión.

Estas películas abrieron dimensiones inéditas e incluso posibilitaron la entrada de otras historias, culturas y héroes no blancos, como las películas chinas que a su vez recibieron una gigantesca bienvenida en la audiencia popular negra y ascendieron al estrellato en Occidente a actores como Bruce Lee, que donaron nuevos imaginarios sobre otras culturas y lugares del mundo.

No deja de ser una ironía que veinte años después de su estallido, el cine de *Blaxploitation* hubiera sido recuperado por autores como Quentin Tarantino para ser laudado como el gran reformista contemporáneo del cine norteamericano. En la riqueza de sus propias contradicciones, Spike Lee denigra de estas películas, mientras en sus filmes hace diversos tipos de referencia, invita a actuar a viejas estrellas que sólo se destacaron en el género. Sabemos sin embargo que algo debe a aquella época. //

Bibliografía

- Baldwin, J. (1976). *The Devil Finds Work* New York: The Dial Press,
- Beckford, V., Mendelsohn, R. (1993) *Black and White in Color: African History on Screen*. Ohio: Ohio University Press.
- Bernotas, B. (1993). *Spike Lee: Filmmaker por Bob*. Hillside, N.J.: Enslow Publishers
- Celluloid Liberation Front. (septiembre 24 de 2012). Handsworth, 1985: Re-writing the riots –The Black Audio Film Collective’s film still resonates. *New Statesman*. En línea.
- Cham, M. (1996). Film, Text and Context: Reweaving Africa’s Social Fabric Through Its Contemporary Cinema. San Francisco: California Newsreel.
- Christensen, J. (1991). Spike Lee, Coporate Populist. *Critical Inquiry*. 17(3)
- Clark, A. (2014). Rep Diary: Black Audio Film Collective. *Film Comment*. En línea.
- Colapinto, J. (septiembre 22 de 2008). Outside Man. Spike Lee’s celluloid struggles. *The New Yorker*. New York.
- Davis, T. (1989). Local Hero (Working 40 Acres and a Mule in Brooklyn). *American Film*. 14 (jul-ago).
- Dawara, M. (1993). Spike Lee at The Movies por Amiri Baraka. *Black American Cinema*. Londres: Routledge.
- Dyson, M. (1992) Out of The Ghetto. Male youth in recent American cinema. *Sight and Sound*. Vol. 2.
- . (1993). Spike Lee’s Neonationalism Vision. *Reflecting Black: African American cultural criticism*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Eshun, K. (2004). Untimely Meditations: Reflections on the Black Audio Film Collective. *Journal of Contemporary African Art*. (19).
- Fuchs, C. (Ed.) (2002). Spike Lee Interviews. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hennebelle, G., Gumuccio-Dagron, A. (1981). *Les Cinemas de l’Amerique Latine*. París: Lehrminier.
- Hooks, B., Julien, I. (1991). States of Desire. *Transition*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hudson, M. (octubre 15 de 2012). The unfinished Conversation by John Akomfrah: A beautiful paean to identity. *The Telegraph*. En línea.
- Jones, L. (1967). *Black Music*. New York: Akashic Books.
- Lee, S. (1987). *Spike Lee’s She’s Gotta Have It. Inside Guerrilla Fimmaking*. New York: Fireside Books.
- Lee, S., Jones, L. (1998). *Uplift the Race*. New York: Fireside Books.
- Lee, S., Haftab, K. (2006). Spike Lee. *That’s My Story and I’m Sticking to It*. New York: W.W. Norton & Company.
- Massood, P. (2008). *The Spike Lee Reader*. Filadelfia: Temple University Press.
- Morrison, T. (1992). *Playing in The Dark*. Cambridge: Harvard University Press.
- Null, G. (1975). *Black Hollywood. The Negro in Motion Pictures*. New Jersey: Citadel Press.
- Jafa, A. (2003). My Black Death. *Everything but The Burden. What White People are Taking From Black Culture* (editado por Tate, G.). New York: Broadway Books.
- Perea, A. (julio 28 de 1991). Spike Lee y la cultura negra norteamericana. *Magazín Dominical*. núm. 431.
- . (noviembre 17 de 1996). Palabra, sonido y poder. *Magazín Dominical*. núm. 705.
- Sandu, S. (enero 20 de 2012). John Akomfrah: Migration and Memory. *The Guardian*. En línea.
- Tate, G. (Ed.). (2003). What White People are Taking From Black Culture. *Everything but The Burden*. New York: Broadway Books.
- . (2016). Spike Lee’s Bamboozled. *Fly-boy 2. The Greg Tate Reader*. Durham/London: Duke University Press.

Filmografía

- Akomfrah, John. **Seven Songs for Malcolm X**. Reino Unido, Black Audio Film Collective, Channel 4 Television Corporation, 1993, 53 min.
- Burnett, Charles. **Killer of Sheep**. Estados Unidos, Milestone Films, 1978, 80 min.
- . **To Sleep With Anger**. Estados Unidos. SVS Films. 1990, 102 min.
- . **My Brother’s Wedding**. Estados Unidos. Charles Burnett Productions, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). 1983, 115 min.
- Dash, Julie. **Daughters of The Dust**. Reino Unido, Estados Unidos, American Playhouse, Geechee Girls, WMG Film, 1991, 112 min.
- Dixon, Ivan. **The Spook Who Sat by The Door**. Estados Unidos, Bokari, 1973, 102 min.

- DuVernay, Ava. **Selma**. Reino Unido, Estados Unidos, Francia, Pathé, Harpo Films, Plan B Entertainment, Cloud Eight Films, 2014, 128 min.
- Gerima, Haile. **Sankofa**. Estados Unidos, Ghana, Burkina-Faso, Reino Unido, Alemania. Channel Four Films, Diproci, Ghana National Commission on Culture, 1993, 124 min.
- Jenkins, Barry. **Moonlight**. Estados Unidos, A24, PASTEL, Plan B Entertainment, 2016, 111 min.
- Jewinson, Norman. **Al calor de la noche. [In the heat of the night]**. Estados Unidos. The Mirisch Corporation, 1967, 109 min.
- . **Historia de un soldado. [A Soldier's Story]**. Estados Unidos. Columbia Pictures. 1984, 101 min.
- Kubrick, Stanley. **Eyes Wide Shut**. Reino Unido, Estados Unidos. Warner Bros. Studios. 1999, 159 min.
- Lee, Spike. **She's Gotta Have It**. Estados Unidos. 40 Acres & A Mule Filmworks. 1986, 84 min.
- . **School daze**. Estados Unidos, Columbia Pictures Corporation, 40 Acres & A Mule Filmworks, 1988, 121 min.
- . **Do the right thing**. Estados Unidos, 40 Acres & A Mule Filmworks, 1989, 120 min.
- . **Malcom X**. Estados Unidos, Largo International N.V., JVC Entertainment Networks, 40 Acres & A Mule Filmworks, 1992, 202 min.
- . **Crooklyn**. Estados Unidos, Universal Pictures, 40 Acres & A Mule Filmworks, Child Hood Productions, 1994, 115 min.
- Maldoror, Sarah. **Sambizanga**. Angola, Francia. **Isabelle Films**, 1972, 102 min.
- Parks, Gordon. **The Learning Tree**. Estados Unidos, Winger, 1969, 107 min.
- . **Shaft**. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Shaft Productions, 1971, 100 min.
- Van Peebles, Melvin. **Sweet Sweetback's Baadasssss Song**. Estados Unidos, Yeah, 1971, 97 min.
- Washington, Denzel. **Fences**. Estados Unidos, Canadá, Bron Studios, Escape Artists, MACRO, 2015, 139 min.



■ Cora Lee Day en *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1991).



Pertertenecer
as partes
a ningun

Corrientes

WILSON BORJA MARROQUÍN

Resumen

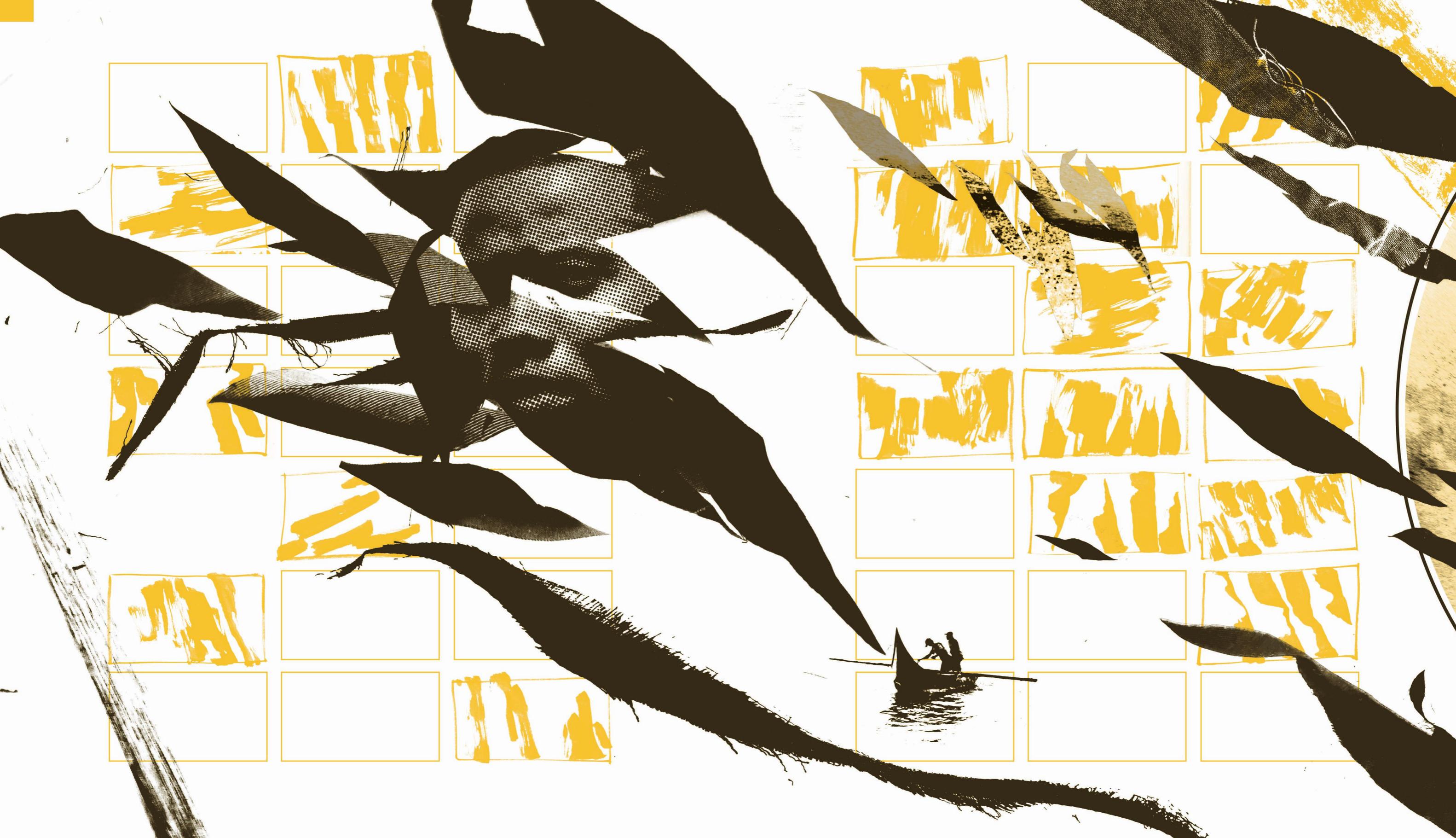
Las páginas que vienen a continuación constituyen mi propuesta de ensayo visual para el presente catálogo razonado, toma como punto de partida e inspiración algunas de las películas de la muestra afro de los años 2016 y 2017. La gráfica explora varios aspectos de los tantos de la experiencia de la diáspora africana pero se concentra en particular en ese “Pertener a todas partes y no pertenecer a ninguna” tal y como Kvasnyand y Hales mencionan en su obra. Trabajo sobre una sola pieza que se desenvuelve como un rollo de tela, sus personajes navegan el río y pescan el producto de un mar de contradicciones. La historia de la diáspora está en constante movimiento, fluye y se entrelaza entre las culturas aportándole significativamente a su desarrollo. Sus personajes son seres que habitan la ciudad cambiante y la agitan con su contoneo y bit característico.

Palabras clave: diáspora africana, cultura africana, ensayo gráfico.

Abstract

The following pages make up a proposal of visual essay for this *Catálogo Razonado*. It takes as a starting point and inspiration some of the movies shown in Cinemateca Distrital *Muestra Afro* (Afro Showcase) in 2016 and 2017. The drawing explores several aspects from the many concerning the African diaspora, focusing particularly in the fact of “belonging everywhere and not belonging anywhere”, as Kvasnyand and Hale mention in their work. I work on a single piece that unwraps as a piece of fabric; its characters navigate the river and fish the product of a contradiction sea. The story of diaspora is constantly moving: it flows and intertwines among cultures, which significantly contributes to its development. Its characters are beings that inhabit the changing city and shake it with their particular moves and beat.

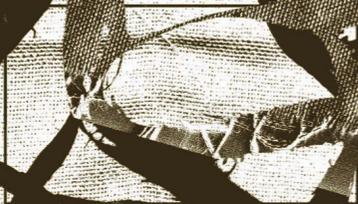
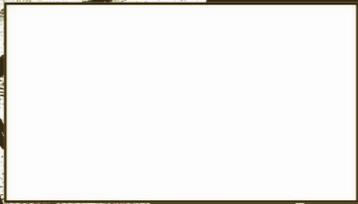
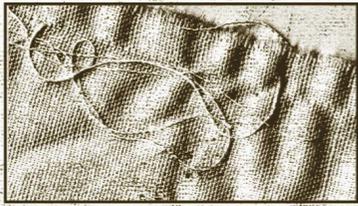
Keywords: African Diaspora, African Culture, Graphic Essay











LOS HIJOS DE BENI

La Capital D.C.

Obligados

PALENQUE

SIEMBRA
LA TIERRA DE BENI

MANOS SUCIAS
Matachinde

ALABAOS TUMBA

LOS HIJOS DE BENI

porque cantan las aves



Situando el cine francófono africano en Colombia: la isla de Gorée en el cine senegalés

ESTRELLA **SENDRA FERNÁNDEZ**

Resumen

Teniendo como marco de referencia la importancia de los festivales de cine alrededor del mundo y su papel como movilizadores de la industria cinematográfica, el texto genera reflexiones sobre lo que puede llamarse cine africano y su importancia en la difusión de las realidades y culturas africanas. Desde ese punto de partida, se explora también el lugar de las cinematografías africanas en el contexto global especialmente las francófonas y, en concreto, de Senegal, para finalmente establecer una relación entre este cine y el cine afro en Colombia.

Palabras clave: Cine africano, cine francófono, festivales, cine colombiano

Abstract

Having as a reference framework the importance of film festivals around the globe and their importance as mobilizing agents of the cinematographic industry, the text raises reflections on what can be called African cinema and its importance in the dissemination of the African cultures and realities. From that starting point, it is also explored the place of the African filmmaking in the global context, especially the francophone one –and, in concrete, that from Senegal– to finally establish a relationship between this cinema and the Afro cinema in Colombia.

Keywords: African Cinema, Francophone Cinema, Festivals, Colombian Cinema

Los festivales de cine hoy son un fenómeno global hasta tal punto que podría decirse que cada día uno o más festivales están celebrándose en alguna parte del mundo. Se han convertido en eventos tan influyentes para la industria del cine que algunos académicos se preguntan si ésta podría existir sin festivales, en los que las películas adquieren prestigio a través de críticas y premios. Desde finales de los noventa y principios del siglo XXI, las publicaciones sobre festivales empezaron a analizar el creciente fenómeno global de *festivalización*. Sin embargo, la mayoría de estas publicaciones se centraba en festivales de Europa y Estados Unidos, excluyendo festivales en África o que exhibiesen películas sobre el continente, o realizadas desde África y la diáspora.

El primer libro que traza un recorrido histórico sobre los festivales de cine en África fue publicado por Lindiwe Dovey (2015), profesora e investigadora sudafricana de la Escuela de estudios orientales y africanos - SOAS, Universidad de Londres, y fundadora de dos festivales de cine africano en el Reino Unido, *Film Africa*, en Londres, y *Cambridge African Film Festival*. Su libro *Curating Africa in the age of film festivals*¹ no solo traza el recorrido histórico y da visibilidad a los festivales de cine africano dentro y fuera del continente, sino que plantea

¹ En español, *Programando África en la era de festivales de cine*.

los retos que supone la programación de este cine, como «africano: ¿qué significa cine africano? ¿Es África un lugar geográfico que se corresponde con el continente, o es acaso una idea? ¿Es el cine una ventana para la difusión de sus culturas o realidades, o más bien para desafiar la *idea de África*»² o «la invención de África», como diría el filósofo congoleño Valentin-Yves Mudimbe?

A menudo esta categorización del cine enfatiza más la etiqueta de «africano» que la de «cine». Paralelamente, a la mayoría de directores africanos se les considera simplemente africanos. Como dice el crítico francés de cine africano, Olivier Barlet, «muchos africanos se sienten restringidos por esa etiqueta, que cuelga sobre sus espaldas»³. La creen incapaz de reflejar la complejidad y diversidad de un continente formado por 54 países y centenares de lenguas y etnias. Es más, Barlet defiende que, en ocasiones, puede dar lugar a conexiones entre distintos directores, y exponerlos a «la mirada paternalista del espectador occidental». Y añade que los directores africanos afirman que «no están haciendo películas ‘africanas’; son artistas, están haciendo películas»⁴. El término puede llevar a la falsa

² Mudimbe, *The Idea of Africa*. Indiana University Press.

³ Barlet. *African Cinemas*, ix.

⁴ Ibid, ix.

conclusión de que solo existe un tipo de cine africano, una cultura africana, o a reduccionismos del cine procedente de África y su diáspora, por ejemplo, a través de lecturas que tengan que ver más con el contexto político de sus países que con los temas abordados y estilos filmicos. En ocasiones, el cine africano es estudiado como cine comprometido (en francés, *engagé*) y no escapista⁵. Esta percepción ha de contextualizarse en la aparición de la Federación Panafricanista de Cineastas (FEPACI), que estipulaba en la Convención de Alger de 1975 que los realizadores africanos tenían que ser activos en la lucha antiimperialista y panafricanista en lugar de dedicarse a producir películas por motivos comerciales, lo cual solía y suele asociarse al caso de Hollywood⁶. Esta atribución ideológica al cine africano peca de establecer límites creativos en los autores africanos, y de ignorar otro tipo de producciones cinematográficas populares, como melodramas, comedias y demás género producidos en el continente, como el Nollywood, en Nigeria, una de las mayores industrias de cine en el nivel mundial.

Es precisamente el esfuerzo en destacar tal pluralidad el que ha llevado a algunos críticos de cine africano, como Olivier Barlet, a

⁵ Frindethié, M. (2009). *Francophone African Cinema*. Estados Unidos: McFarland.

⁶ Ibid, 2.

hablar de cines africanos, en lugar de la forma en singular adoptada por Manthia Diawara, entre otros⁷. Diawara es una personalidad emblemática en la historia del cine africano, dado que se trata del realizador e intelectual maliense que escribió el primer libro sobre cine africano, del que destaca su diversidad temática, estilística y genérica⁸. Como observa Dovey en su libro⁹, muchos realizadores de origen o herencia africana abogan por distintas Áfricas específicas¹⁰ o por una identidad continental africana, o panafricana¹¹. En definitiva, el estudio de cines de África y su programación en festivales requiere una reflexión sobre las implicaciones de la categorización de estos cines como «cine africano», en el que las películas sean tratadas como obras artísticas y sus directores como artistas.

Dovey se une a la reivindicación del tratamiento y estudio de películas africanas como películas (entre otras cosas), para evitar caer en la visión de que África tan solo tiene que aportar al mundo cuando es tratada

⁷ Dovey, *Curating Africa in the age of film festivals*, 2. Dovey va más allá y utiliza el término «medios de pantalla africanos» (*African screen media*) para reflejar también la variedad de formatos en los que las películas se realizan, y el papel desempeñado por estas de mediadores entre directores y espectadores.

⁸ Diawara, *African Cinema*, 1992.

⁹ Dovey, *Curating Africa in the age of film festivals*, 2.

¹⁰ Haynes 1999, McClintock 1992, entre otros.

¹¹ Achile Mbembe 2001 y Tsitsi Dangarembga, 2006

como un objeto histórico y antropológico¹². El cine africano –que aquí utilizamos tanto en singular como en plural para referirnos a la pluralidad de sus estilos, géneros y contenidos– tiene que ver con la mirada. Su aspecto revolucionario reside precisamente en el cambio de mirada, que recoge el título del citado libro de Olivier Barlet, *African cinemas: decolonising the gaze*¹³, y en el que afirma que «el cine africano nos invita a un verdadero proceso de aprendizaje sobre cómo mirar»¹⁴, con perspectivas que se alejan de las etnológicas, en las que los africanos eran mostrados «como animales salvajes pero con más respeto»¹⁵, como afirmara el director maliense Souleymane Cissé. En este sentido, los festivales de cine africano, principales plataformas de difusión, han desempeñado un papel crucial en la educación de la mirada sobre estas cinematografías y por extensión a África, dada la escasa distribución y exhibición de estos cines tanto dentro como fuera del continente.

El festival más antiguo de cine africano en África es las *Journées Cinématographiques de Carthage*, fundado en Túnez en 1966, seguido por FESPACO, tres años más tarde y que constituye hoy en día uno de los festivales de refe-

¹² Dovey, xiv.

¹³ *Cines africanos: descolonizando la mirada*.

¹⁴ Barlet, *African Cinemas*, ix.

¹⁵ Citado en Barlet, *African Cinemas*, 5.

rencia y punto de encuentro de realizadores de cine africano, celebrado en la capital de Burkina Faso, en Uagadugú.¹⁶ No fue sino hasta diez años más tarde cuando surgieron los primeros festivales de cine africano fuera del continente, como el *Festival des 3 continents* en Nantes (Francia, 1979), el *Festival International du Films d'Amiens* (Francia, 1980), el *Black Film Festival*, organizado tan solo una vez en 1981 en Reino Unido, el *Verona African Film Festival* (Italia, 1982), y un incremento notable de festivales desde los ochenta, muchos de ellos inspirados en FESPACO.¹⁷ Si bien categorizar estos cines como de «africano» y programar la idea de África desde los festivales pueden ser hechos problemáticos, la generación más joven de realizadores africanos, señala Dovey, se muestra más flexible y estratégica con respecto a dicha categorización. De hecho, los festivales de cine africano desempeñan una labor crucial de visibilización de la pluralidad de estas películas y sus directores, con visiones que contrastan con los clichés difundidos por los medios convencionales. Además, pueden dar lugar a oportunidades globales para sus directores y para la creación de audiencias de

¹⁶ Para un detallado recorrido histórico de los festivales de cine africano en el continente, véase Dovey, *Curating Africa*, 87-110.

¹⁷ Para un detallado recorrido histórico de los festivales de cine africano fuera del continente, véase Dovey, *Curating Africa*, 111-130.

este tipo de cines.¹⁸ En ocasiones, los festivales de cine africano organizados fuera del continente son fruto de iniciativas de personas con herencia africana, desplazadas del continente, de manera física, por distintas circunstancias y que sienten una mayor conexión con África a través del festival.¹⁹

En otras ocasiones, los festivales de cine africano organizados fuera del continente pueden ayudar a comprender mejor una sociedad marcada por la diversidad cultural, fruto de la historia de desplazamiento humano, una compleja realidad de creciente actualidad, sin embargo, no suficientemente expresada ni reflejada en los medios más allá de estereotipos y clichés procedentes de un discurso eurocéntrico o de Estados Unidos. A menudo, la programación de películas de África se realiza en función de los discursos internos sobre el continente. Es así como surge la *Muestra Afro*, organizada por la Alcaldía Mayor de Bogotá (Colombia) a través de la Subdirección de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - Idartes y su Cinemateca Distrital, cuya primera edición²⁰ tuvo lugar entre el 23 y 31 de mayo 2017.

¹⁸ Dovey, 113.

¹⁹ *Ibid*, 115.

²⁰ Anteriormente, la Cinemateca Distrital había organizado una edición llamada *Paisajes Visuales de la Afrocolombianidad*, con una selección de títulos casi exclusivamente colombianos.

Colombia es un país con una población muy diversa, compuesta por distintas etnias y culturas. Así lo reconoce la Constitución colombiana de 1991, en un esfuerzo por institucionalizar el multiculturalismo del país y reconocer los derechos étnicos y territoriales de sus distintas comunidades. Según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), más de un 10 % de la población es afrodescendiente, aunque otros estudios elevan este porcentaje hasta un 22 % de la población del país, casi diez millones de personas, siendo la población total de Colombia de 48,65 millones²¹. Si bien el 29,2 % reside en Cali, Cartagena,²² Barranquilla, Bogotá y Medellín, los afrocolombianos residen en distintas zonas del país, a menudo como consecuencia de desplazamientos forzados. Desde 2001, el país dedica el 21 de mayo al día Nacional de la Afrocolombianidad, coincidiendo con la fecha de abolición de la esclavitud en Colombia, en 1851²³. No obstante, los afrocolombianos siguen enfrentándose a distintas formas discriminatorias y de racismo, así como a una falta de visibilidad histórica

²¹ Urrea-Giraldo, «La población afrodescendiente en Colombia», 1.

²² Urrea-Giraldo, 25. Se estima que el 50 % de la población de Cartagena es afrocolombiana.

²³ La fecha coincide también con la conmemoración del Día Mundial de la Diversidad Cultural para el Diálogo y Desarrollo, proclamado por Unesco en 2001.

de esta población en Colombia²⁴ como expresiones post y neocolonialistas del pasado de esclavitud y colonización en el país por parte de los españoles, quienes trajeron a esclavos africanos desde el siglo XVI para que trabajasen en las minas de oro establecidas junto a los ríos.²⁵

La organización de festivales de cine africano y afrocolombiano, tales como la *Muestra Afro*, pretende lograr un cambio en la percepción de la comunidad afrodescendiente en el país. En 2013, Natalie Adorno publicó un artículo en el que señalaba una evolución de la imagen del afrocolombiano en el cine local, en contraste con los clichés y estereotipos transmitidos, por ejemplo, en el cine de Estados Unidos, en el que los afrodescendientes representaban papeles de inadaptados sociales, desempleados, drogadictos y demás papeles denigrantes y con connotaciones peyorativas. Como en el caso del cine africano, sus directores, observa Adorno, no categorizan sus películas como étnicas, como decía el director de **Chocó** (Jhonny Hendrix Hines-troza, 2012), aunque comparten una mirada respetuosa por la población afrocolombiana. Esta evolución en la representación de la población afrocolombiana es palpable también

²⁴ Urrea-Giraldo, 1.

²⁵ Adorno, La identidad afrodescendiente dentro del cine colombiano, 110-121.

en la diversidad temática, sin que estén ya la guerra y la violencia en primer plano. Algunos filmes tratan sobre situaciones de personas desplazadas o afectadas por distintas situaciones de desplazamiento, como **La sociedad del semáforo** (Rubén Mendoza, 2010), **El vuelco del cangrejo** (Óscar Ruíz Navia, 2009) o **La playa D.C.** (Juan Andrés Arango, 2012). Estos temas coinciden con producciones de películas de directores africanos en África francófona, como analiza Dovey,²⁶ y africanos o afrodescendientes fuera de África, como lo indica Olivier Barlet²⁷, quien observa que muchas de las películas africanas parisinas tratan situaciones de personas negras llegadas de antiguas colonias, como emigrantes, y del choque cultural una vez en Francia «a través de los ojos de un africano», como en el caso de **Toubab bi / El blanco** (Moussa Touré, Mali, 1992), **Paris selon Moussa / París según Moussa** (Cheikh Doukouré, Guinea, 2003), entre otras. Sin embargo, las realidades afroeuropea y afrocolombiana no están lo suficientemente visibilizadas, sobre todo desde miradas no paternalistas donde África a menudo se reduce a un todo exótico, peligroso o necesitado de la ayuda o neocolonización de los países del llamado «primer mundo».

²⁶ Dovey, *Subjects of Exile*, p.57.

²⁷ Barlet, 117.



■ Panorámica de la isla de Gorée en 2016. Cedita por la autora, Áurea Puerto.

Las películas presentadas en la *Muestra Afro* versaban sobre la música, memoria, cultura y, en definitiva, la herencia africana en Colombia. Este enfoque refleja esa tendencia en la programación del cine africano en torno a la familiaridad, es decir, en consonancia con el imaginario existente en Colombia sobre la comunidad africana. De hecho, uno de los objetivos de la muestra era dar a conocer la complejidad de historias y conflictos de las poblaciones negras, palenqueras y afrodescendientes en el país. Así, la muestra propone un viaje a las herencias de la esclavitud, el colonialismo, el racismo, las migraciones y las maneras en que los pueblos han reafirmado su identidad. Las películas se programaron en torno a temas y categorías, como Cine Experimental e Inmigración, en colaboración con el Festival de Cine Africano de Tarifa-Tánger (FCAT), o Cine y Revolución. Este tipo de práctica de la programación, en torno a

temas, géneros o estilos, contribuye al acercamiento a los cines de África más allá de por su etiqueta de ser «africano».

En el 2017, se celebraba también el año Colombia-Francia con una serie de películas francófonas, o con la participación de Francia en alguna de las fases de producción o de temáticas, como **Tabataba** (Raymond Rajonarivelo, 1988, Madagascar), **Alda y María** (Pascoal Pocas, 2012, Angola), **Fièvres** (Hicham Ayouch, 2014, Marruecos), **Toula ou le Génie des Eaux** (Moustapha Alassane, 1973, Senegal-Níger), **Marímbula** (Diana Kuellar, 2016, Colombia-Cuba-Senegal).

Es precisamente en el marco de la relación con Francia en el que situamos la contribución de la segunda parte de este texto, la cual propone un acercamiento al cine del África francófona occidental y, en concreto de Senegal, a través de una película de ficción,

Karmen Geï (Joseph Gai Ramaka, 2001), adaptación de la ópera de *Carmen*, de Bizet, y la novela de Mérimée, y un documental, **Yousou N'Dour: Retour à Gorée / Youssou N'Dour: Retorno a Gorée** (Pierre-Yves Borgeaud, 2007), ambas filmadas en la isla de Gorée, lugar clave en la trata de personas africanas, capturadas en la Casa de los Esclavos, para ser destinadas a través del Atlántico a Europa y las Américas. En ambas películas, la música ocupa un lugar central en la narrativa y, en concreto, el jazz en relación con música precolonial senegalesa, de *griots*, responsables de la tradición y preservación de la memoria a través de la palabra oral y de la música.

A menudo la francofonía se asocia a Francia, dejando de lado a países africanos francófonos, donde el francés convive con otras lenguas de las distintas etnias y regiones de cada uno de los países. Esto ocurre en África Occidental, compuesta por países que fueron antiguas colonias de Francia y que conformaban la África Occidental Francesa (AOF, *Afrique Occidentale Française*); esta federación estuvo conformada por ocho territorios coloniales franceses en el continente africano, entre los que se encontraban Senegal, Mauritania, Sudán francés (actual Malí), Guinea Francesa, Costa de Marfil, Alto Volta (hoy, Burkina Faso), Dhomey (actual Benín) y Níger. La capital fue Saint-Louis (1895-1902), seguida de Dakar (1902-1960), ambas en Senegal.

El enfoque de este texto propone un acercamiento a la herencia africana en la comunidad colombiana, estableciendo una analogía entre el desplazamiento de esclavos hacia lugares desconocidos y la descendencia de colombianos de lugares también desconocidos, y la voluntad de reencuentro de ambas comunidades, en un esfuerzo de conocimiento, memoria y reafirmación de la identidad. Se trata, entonces, de establecer también un símil con la situación actual de desplazamientos, con el telón de fondo de Gorée y de la música como manifestación artística, cultural e identitaria.

Orígenes del cine francófono africano

El director e intelectual maliense Manthia Diawara fue, como hemos dicho anteriormente, el primero en escribir un libro sobre cine africano, en 1992. En éste, Diawara presta atención especial al cine francófono africano, cuyas producciones han sido históricamente más numerosas y de mayor calidad que las realizadas en territorios africanos colonizados por británicos, belgas y portugueses²⁸. Estos datos son ilustrados a través de dos años, en particular 1974, en el que tan solo en Senegal se realizaron seis largometrajes y, 1982, en el que 30 cortos y largometrajes se realizaron en

²⁸ Diawara, *African Cinema*, 21.

la África francófona, en contraste con los 13 realizados en África lusófona y anglófona.²⁹

Desde 1905, los territorios africanos colonizados por Francia tuvieron acceso al cine, con la proyección de **L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat** (Llegada de un tren a la estación) y **L'arroseur arrosé** (El regador regado), de los Hermanos Lumière, en Dakar. La capital senegalesa fue también locación cinematográfica de producciones del pionero del cine George Méliès, como **La marche de Dakar** y **Le cake-walk des nègres du nouveau cirque**, que se pueden ver en la Cinemateca Francesa.³⁰ Sin embargo, el papel de los africanos en el desarrollo del cine fue mínimo debido a la implementación de la ley de 934, llamada Decreto Laval³¹, que pretendía controlar el contenido de las películas filmadas en África y limitar los papeles creativos en la realización de películas. Este fue uno de los principales factores, según Manthia Diawara, que retrasaron el nacimiento del cine francófono africano³². Sin embargo, algunos directores franceses se mostraron críticos con la hegemonía colonial y emplearon a actores africanos, como Jean Rouch, quien trabajó con dos que se convir-

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, 52.

³¹ El nombre viene de Pierre Laval, ministro francés de las colonias por entonces.

³² Diawara, *African Cinema*, 22.

tieron en pioneros del cine africano, Oumarou Ganda y Moustapha Alasanne³³, siendo este último quien realizaría **Toula ou le Génie des Eaux** (1973, Senegal-Níger), proyectada en la *Muestra Afro* de Bogotá.

La política colonial de Francia con respecto al cine cambió y estableció una estructura productora de noticieros y propaganda a través del Consorcio Audiovisual Internacional (CAI), creado en 1961, a pesar de lo cual las producciones nacionales no comenzaron hasta los años sesenta, con la independencia de los países africanos.³⁴ Francia creó un *Bureau du cinema* en su política de cooperación, a cargo de Jean-René Debrix, convirtiéndose en productor de la gran mayoría de películas francófonas africanas³⁵. Entre 1961 y 1977, había fondos destinados a películas (en Senegal, Níger y Camerún) y coproducciones con la televisión nacional (en Gabón, Níger y Congo); sin embargo, esta financiación por parte del antiguo país colonizador establecía ciertos límites creativos en los que actitudes críticas hacia Francia eran censuradas. Tal fue el caso del largometraje **La noire de...** (1966), de Ousmane Sembène, senegalés considerado uno de los pioneros y «padres» del

³³ *Ibid.*, 24.

³⁴ *Ibid.*, 51.

³⁵ Barlet, 25. Barlet considera que el ministro francés de cooperación se convirtió entonces en lo que es hasta hoy: principal productor de cine africano.



■ Vista de la isla de Gorée desde el antiguo Fuerte de Estrées. Autora: Estrella Sendra.

cine africano. La película mostraba la explotación y humillación a la que se sometía una joven senegalesa, contratada como mujer de servicio por una pareja francesa en Francia, mostrando así una nueva forma de esclavitud.

Francia constituye, hasta hoy, una de las principales fuentes de financiación y ha permitido a muchos directores francófonos de África realizar sus películas. Los centros culturales franceses ubicados en los países africanos, como el Instituto Francés, han sido también una de las principales plataformas de exhibición de las películas y, por tanto, de la creación de audiencias de estos cines. No obstante, algunos historiadores y realizadores señalan la contradicción que este apoyo supone dada la dependencia económica que crea con respecto a Francia, con lo que la acusan de ser una herramienta neocolonial francesa.³⁶

³⁶ Diawara, *African Cinema*, 30.

Los gobiernos africanos francófonos no han apoyado lo suficiente el cine producido en los distintos países, a pesar de los destacados directores que se han dedicado al cine desde principios de la independencia, cuyas películas han viajado por el circuito de prestigiosos festivales de cine internacional, como Ousmane Sembène, Djibril Diop Mambéty, Abdherramane Sissako, Safi Faye, Khady Sylla, Souleymane Cissé, Moussa Sene Absa, entre muchos otros, o más recientemente, Alain Gomis, Angèle Diabang y Ousmane William Mbaye. No obstante, algunas iniciativas empiezan a hacerse partícipes del panorama cinematográfico en los distintos países africanos francófonos, por ejemplo, en Senegal, desde 2002, con la creación de los Fondos de Promoción de la Industria Cinematográfica y Audiovisual (FOPICA) por parte del gobierno, para financiar cine realizado por senegaleses, tanto dentro como fuera del país.

La isla de Gorée en el cine senegalés

La colonización de Senegal comenzó en 1588, con la llegada de los holandeses, seguida de los británicos y, desde 1850, de franceses que colonizaron también otros siete territorios. El conjunto de estos formaría la África Occidental Francesa - AOF, cuya capital fue Saint-Louis (1895-1902), seguida de Dakar (1902-1960) hasta la independencia de Senegal. El poder colonial se extendió por cuatro zonas llamadas *Quatre Communes*, formadas por Saint-Louis, Dakar, la isla de Gorée (situada a 2 kilómetros de Dakar) y Rufisque, en las afueras de Dakar. La isla de Gorée es un lugar emblemático de la herencia colonial, ya que albergaba la Casa de los Esclavos, construida en 1786, y desde donde saldrían africanos vendidos como esclavos a paraderos desconocidos a través del Atlántico. Algunos morían sin llegar a salir de la isla, y otros se suicidarían ante la idea de atravesar la «puerta sin retorno», punto de partida hacia Europa y las Américas. La isla fue declarada Patrimonio universal de la humanidad por la Unesco en 1978, y constituye hoy en día uno de los principales destinos turísticos de Senegal, con visitas a la Casa de los Esclavos para visibilizar el pasado colonial y de esclavitud de la isla, el país y, por tanto, del mundo.

El rodaje de películas en la isla de Gorée contribuye a la memoria de este hecho

histórico que convive con el presente de manera fantasmagórica a través de sus distintas infraestructuras, edificios y casas coloniales, deterioradas por el paso del tiempo; algunas restauradas, otras abandonadas, otras reutilizadas, pero siempre con cierto aspecto decadente de un pasado colonial que continúa, de cierta forma, en el presente.

La historiadora senegalesa Adama Dji-go, quien publicó en 2015 el primer libro sobre la historia del patrimonio cultural en Senegal entre 1816 y 2000³⁷, señala que «durante la colonización hubo un proceso de apropiación del espacio por parte del poder colonial, a través de la construcción de edificios y la urbanización, y el dominio de ideas y colonización de las mentes para que la maquinaria colonial siguiera adelante»³⁸. Con la descolonización, desde los años sesenta, la gente de Senegal inició un proceso de reapropiación del espacio, así como de vuelta a las raíces, en un presente que se nutrió también de la relación con el resto del mundo, en concreto con Francia, y que se manifestaría de distintas formas en las esferas artísticas, políticas, económicas y sociales. En Gorée, muchas de las casas coloniales se han convertido en estudios o galerías de arte. El Fuerte de Estrées (*Fort*

³⁷ Dji-go, *Histoire des politiques du patrimoine culturel au Sénégal (1816-2000)*.

³⁸ *Ibid*, 109.

d'Estrées), otro de los edificios principales de la era colonial, construido entre 1852 y 1865, se transformó en el Museo histórico y etnográfico de Senegal. La isla de Gorée constituye, como diría el antropólogo belga Ferdinand de Jong, un «palimpsesto de herencia»,³⁹ acumulando en su espacio distintas temporalidades. De Jong adopta el término en su estudio sobre la Fanal, un festival de luces de orígenes coloniales y cristianos, que se celebraba desde el siglo XVIII, tanto en la isla de Gorée como en la de Saint-Louis, y que ahora se ha secularizado y convertido en parte de la identidad de los saint-louiseños. Palimpsesto, palabra que procede del griego *palim* (de nuevo) y *psao* (raspar, frotar) hace referencia al nombre del pergamino usado por los egipcios para distintos fines, en los que permanecían huellas de escrituras previas; de forma análoga, la aparición de esta isla en el cine no supone simplemente una continuación del pasado en el presente, sino una intervención y re-apropiación del espacio, contextualizándolo en el presente, dejando visibles las huellas del pasado, es decir, la herencia de la esclavitud. La referencia a este pasado puede ser más o menos implícita, tal como ilustramos aquí a través de dos películas, **Karmen Geï** (Joseph Gaï Ramaka, 2001), adaptación de la ópera de *Carmen* de Bizet y la novela de Mérimée, y

³⁹ Ferdinand de Jong, *Shining lights*, 39.

el documental **Youssou N'Dour: Retorno a Gorée** (Pierre-Yves Borgeaud, 2007). Tanto **Karmen Geï** como **Youssou N'Dour: Retorno a Gorée** sitúan la música en el centro de la narración audiovisual, en concreto, al jazz, entablando diálogo con la música local precolonial, la percusión *sabar* y canciones de los *griots*, que eran oradores y maestros de la palabra, responsables de transmitir la historia y tradiciones, además de mediadores en servicio de la paz. Ambas películas han sido premiadas en el Festival de cine panafricano de Los Ángeles en 2002 y 2008, respectivamente.

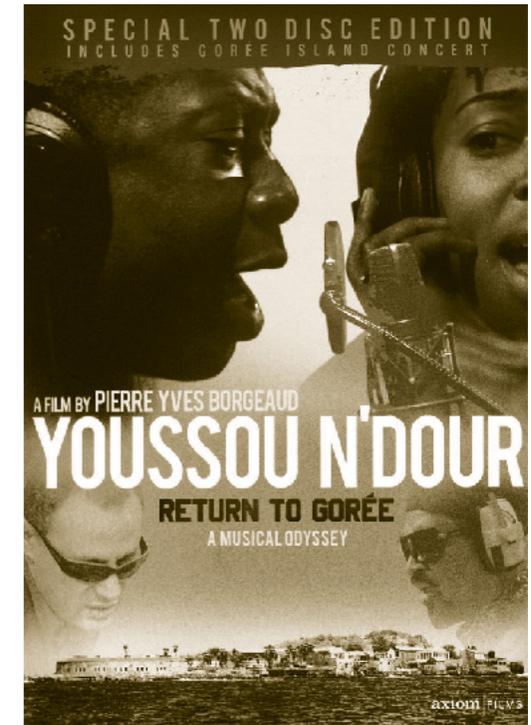
Comenzamos por el documental **Youssou N'Dour: Retorno a Gorée**, en el que la referencia a la esclavitud es explícita. La película, cuyo punto de partida es la Casa de los esclavos en la isla de Gorée, está dirigida por Pierre-Yves Borgeaud, de origen suizo y especializado en la influencia del jazz en escritores franceses. Es precisamente el jazz el tema central de la película, presentado como género musical extendido en América, pero cuyos orígenes se encuentran en África, un continente geográficamente desconocido por muchos de los afrodescendientes nacidos y afincados en las Américas. Finalmente, cerramos esta contribución con la referencia a **Karmen Geï**, dirigida por el senegalés Joseph Gaï Ramaka, quien estudió Antropología Visual en París, y en la que la referencia al pasado de esclavitud de la isla es más implícita,

filmada no en la Casa de los esclavos, como en el caso del documental, sino en el Fuerte, en el que el jazz convive con y da paso a la percusión *sabar* de Senegal.

El documental **Youssou N'Dour: Retorno a Gorée** está protagonizado por Youssou N'Dour, hijo de madre griot y uno de los más célebres y famosos músicos senegaleses de carrera internacional, considerado por muchos como el representante, si no el creador, en torno a los años ochenta, de la música *mbalax*, género popular caracterizado por el frenético ritmo de la percusión *sabar*. El *mbalax* se convertiría desde 1999 en la música pop por excelencia, sustituyendo a la pachanga y ritmos cubanos que hasta entonces se escuchaban en las discotecas⁴⁰. Sus conciertos son acogidos en masa tanto en Senegal como en el extranjero, y retransmitidos continuamente en la televisión senegalesa, TFM (Television Future Médias), fundada en 2010 por el mismo Youssou N'Dour como canal cultural. Su música suena en todas las radios de Senegal, así como en los altavoces de cualquier evento o fiesta, por los distintos barrios, colegios y escenarios de Senegal.

El documental consiste en un *roadtrip* musical, en el que Youssou N'Dour toma la Casa de los esclavos como punto de partida de

⁴⁰ Durán, *Youssou N'Dour—the Xippi trail*, 20-29.



■ Póster de la película Youssou N'Dour: Retorno a Gorée.

su viaje hacia América y Europa. A través de la experimentación musical, el cantante senegalés se encuentra con distintos músicos de jazz para hacer una versión jazzística de sus canciones, explorando así la herencia africana en el jazz americano y europeo, estableciendo vínculos entre los africanos destinados a paraderos desconocidos, y los afrodescendientes, cuyos orígenes se fueron perdiendo a lo largo de las generaciones. Si bien el documental tiene una estructura a veces poco dinámica, constituye un documento clave para abordar la esclavitud a través de la música desde un lugar emblemático en la historia, la isla de Gorée. Esto convierte a la película no solo en



■ Casa de los Esclavos, con la puerta sin retorno al fondo. Cedida por autora, Áurea Puerto.

un *roadtrip* musical, sino en un viaje iniciático de ida y vuelta en el que el retorno no se refiere al de Youssou N'Dour, tras volver de Estados Unidos y Europa, sino al de los músicos que se trae consigo. Éstos, afrodescendientes, hacen un retorno a un lugar al que se sienten conectados, pero que les es desconocido y en el que la idea de África aparece como un todo, cuyos distintos países son a menudo desconocidos, silenciados a lo largo de la historia, a través de una educación en la que los planes de estudio son selectivos, de forma que las atrocidades cometidas por los colonizadores, entre otros aspectos, quedan ocultas, como si no hubieran existido, alejándose así del imaginario colectivo.

El desconocimiento de África se debe también a un currículum eurocéntrico, o

a la idea de presentar a Estados Unidos como la gran potencia, que dan lugar a versiones simplistas de otras partes del mundo, para justificar actitudes y políticas paternalistas, que se prolongan a través de la difusión mediática. Sin embargo, estas sesgadas versiones se contradicen con la compleja realidad y las distintas formas de desplazamiento que caracterizan las distintas regiones del mundo. El cine se eleva, entonces, como un arte con el potencial de abordar esta complejidad, no solo a través de documentales, sino de ficciones que pueden arrojar mayor luz sobre la realidad. Como decíamos en la primera parte de este trabajo, el cine colombiano está contribuyendo a una representación más polifónica y polifacética de la heterogeneidad que caracteriza al país, por ejemplo, a través de películas afrocolombianas, que versan sobre distintas formas en que la herencia africana está presente en la sociedad colombiana.

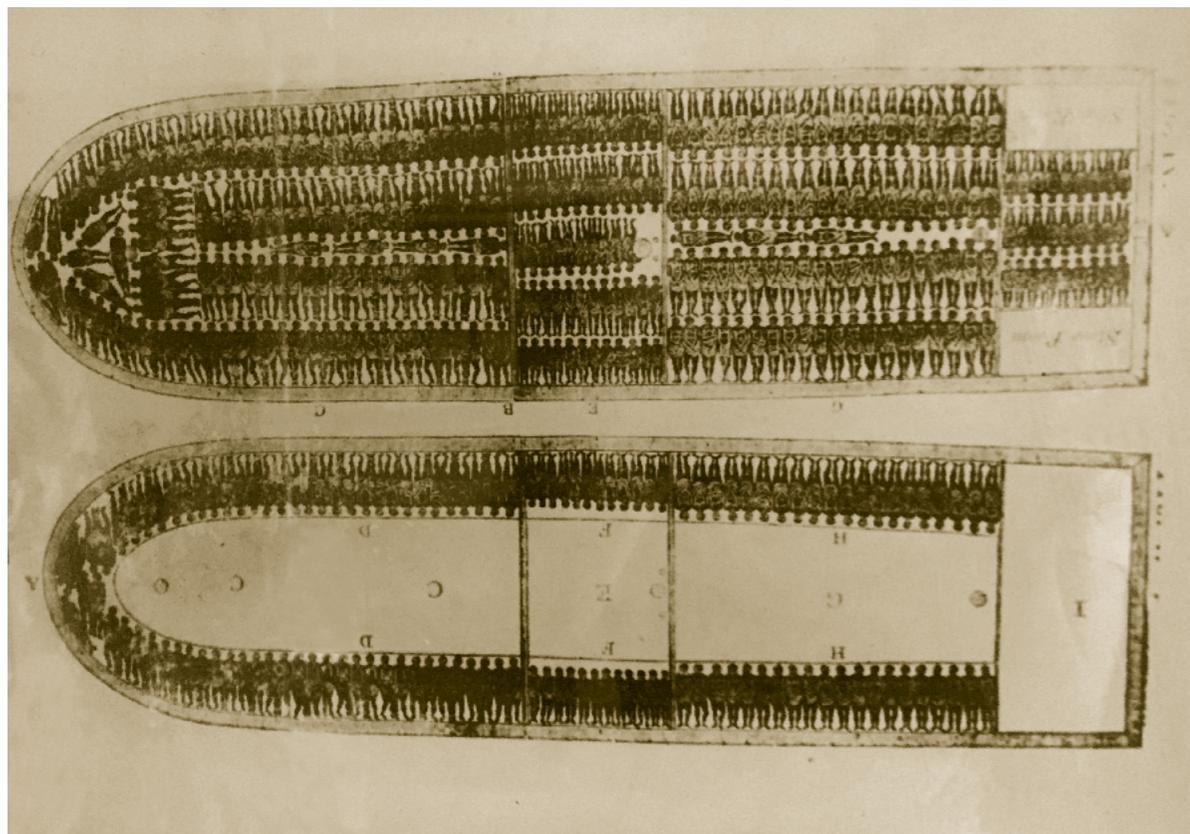
En el documental, la referencia a la importancia de la educación y la memoria es clara desde el comienzo de la película, en la que el conservador Boubacar Joseph Ndiaye (1922-2009) hace una visita guiada por la Casa de los esclavos a jóvenes estudiantes senegaleses, contándoles la historia de los esclavos. Desde la isla de Gorée, Youssou N'Dour, en una conversación con el conservador Ndiaye, declara que «hay una música que salió de aquí y que se reconoce cuando se escucha la



■ Casa que se convertiría en Casa de los Esclavos, siglo XIX. Imagen libre de derechos.

música latina, el jazz, blues...» fuera de Senegal. El diálogo concluye con la descripción del proyecto de Youssou N'Dour (de explorar esa conexión histórica a través de la música) por parte de Ndiaye como «una vuelta a las raíces», por tanto, intentando problematizar esa idea simbolizada por «la puerta sin retorno». Por medio del viaje de afrodescendientes de distintas partes del mundo a Gorée, el documental sugiere que, a través de esta generación, puede hacerse un «retorno», que pasa por el conocimiento de la historia de la esclavitud, así como el reconocimiento de las distintas formas de herencia africana manifestadas en el presente a lo largo de todo el mundo. Esta idea se ve reflejada en la declaración de Boubacar Joseph Ndiaye de que se trata de un proyecto no solo para Youssou N'Dour, sino para toda África y la diáspora.

Los músicos que forman parte del viaje a los orígenes, es decir, del viaje de vuelta para entender más sobre sus trayectorias e identidades, son el célebre pianista de jazz Moncef Genoud, nacido en Túnez pero enviado a Suiza desde los dos años, para convertirse luego en un músico internacional. Youssou N'Dour se da cita con él en Atlanta (Estados Unidos) para encontrarse con Michael Turner, sacerdote y cantante de góspel, cuyas canciones muestran una conexión clara con la esclavitud, conmemorando a aquellos que perdieron la vida. El viaje continúa en Nueva Orleans con el percusionista Idris Muhammad (1939-2014), también afrodescendiente. A este encuentro sigue el de la cantante afroamericana Pyeng Threadgill, en Nueva York, cuyo estilo suele identificarse como jazz. De Estados Unidos, Youssou N'Dour viaja



■ Ilustración de distribución de esclavos en barcos, expuesta en el Museo Etnográfico de Gorée.

también a Europa, donde se encuentra con el famoso guitarrista Wolfgang Mutschel. Desde ahí, los músicos, habiendo improvisado juntos, partiendo de algunas canciones de Yousou N'Dour, viajan hasta Gorée, para organizar un concierto como culminación de ese proyecto musical de búsqueda de las raíces. Gorée simboliza el punto de partida de muchos desplazamientos humanos, quienes llevaron consigo su riqueza cultural y musical. El resultado es una música que podríamos calificar de «palimpsestica», marcada por la creación e innovación a lo largo de un camino a través

del Atlántico, formado por encuentros entre distintas culturas.

El jazz es también el estilo musical de la adaptación cinematográfica senegalesa de la ópera de Carmen, **Karmen Geï**, con el célebre saxo del americano David Murray, que se funde con la percusión *sabar* del maestro percusionista senegalés Doudou N'Diaye Rose (1930-2015), y su conjunto de unos 40 tambores *sabar*, así como los cantos de *griots* tanto femeninos como masculinos. Es precisamente este telón musical el que abre la película y nos presenta a la inconfundible

Karmen (Djeinaba Diop Gai), cuya presencia y personalidad son explícitas en su ubicación en el círculo montado en el patio de un edificio, que luego identificamos como cárcel de mujeres, ubicado en el antiguo Fuerte de Estrées, hoy Museo Etnográfico.

La historia de Carmen es una de las mayores adaptaciones a la pantalla, con unas 80 películas; sin embargo, tan solo cuatro de ellas están protagonizadas por actrices africanas o afrodescendientes, siendo **Karmen Geï** una de ellas.⁴¹ En esta película, Karmen es prisionera en una cárcel de mujeres, donde es la líder de todas las prisioneras. Su desafío y provocación al poder emanan de su libertad de espíritu, representados a través de su sexualidad, irrevocable tanto por hombres como por mujeres. La película abre con el conjunto de tambores *sabar* en el patio de la cárcel y la imagen de Karmen sentada de forma desafiante, quien comienza a bailar dirigiéndose hacia una carcelera, Angélique (Stéphanie Biddle), que no logra resistirse a la provocación de Karmen. A través de la sensualidad, hay una reversión del poder, en la que Karmen se muestra como la poderosa, en lugar de la carcelera. Tras un encuentro sexual entre ambas, Karmen es liberada. Su desafío al poder no termina aquí. Karmen se presenta

⁴¹ Las otras tres son **Carmen Jones** (Otto Preminger, 1954, Estados Unidos), **Carmen: A Hip Hopera** (Robert Townsend, 2001, Estados Unidos) y **U-Carmen eKhayelits-ha** (Mark Dornford-May, 2005, Sudáfrica).

en la boda de la hija de un militar de algo rango con Lamine Diop (Magaye Niang),⁴² al que provocará también a través de la palabra y el baile. De nuevo se produce aquí una inversión de roles de la figura poderosa, ya que Karmen pasa de ser la arrestada por Lamine a la secuestradora de este, quien se rinde ante la fuerza de Karmen, enamorándose de ella. La liberación de Karmen lleva a Angélique a la desesperación y acude incluso a la madre de Karmen, Ma Penda, a confesarle su amor profundo por su hija. Ma Penda es otra figura femenina cuyo poder está representado precisamente a través de otro desafío social. Va en silla de ruedas, sin embargo, su poder tanto en el bar del que es propietaria, enfrentándose a los militares cuando acuden allí en busca de Karmen, como con respecto a la actitud con su hija y su avanzada edad, la presentan como extra-capacitada, en lugar de discapacitada. Ma Penda recomienda a Angélique que se olvide de Karmen y aquella acabará suicidándose por amor en el mar, junto a la cárcel. Será Lamine quien asesinará a Karmen, apuñalándola, fruto de los celos por Massigi, *griot* amante de Karmen, interpretado por la estrella pop, El Hadji Ndiaye.

La adaptación senegalesa,⁴³ del director Joseph Gai Ramaka, constituye, como observa

⁴² Este es el equivalente a Don José.

⁴³ Según Dovey, esta constituye la adaptación número 53 de Carmen (2009: 218).

Lindiwe Dovey, una reclamación del lugar de África en la historia mundial,⁴⁴ que parte de una reclamación de África en el mundo de las artes. La película es también una denuncia de la violencia a la que se ha sometido a la sociedad senegalesa, estableciendo una analogía entre la cárcel de mujeres y la Casa de los Esclavos, y que puede extrapolarse a distintas formas de violencia de la sociedad actual, postcolonial, con continuos flujos humanos en los que el desplazamiento no es siempre deliberado, sino forzado. En su libro sobre la adaptación de violencia al cine, Lindiwe Dovey señala que el estudio de la representación de la violencia en el cine permite dar visibilidad a la lucha contra la violencia, en la que los realizadores africanos están participando a través de sus cines⁴⁵. Dovey afirma que la película sugiere que las mujeres son las esclavas del Senegal neocolonial⁴⁶. Esta idea se ve reflejada claramente en una de las escenas de la película, en la que Karmen, desde la orilla de las playas de Dakar frente a Gorée, saluda con un pañuelo rojo a las mujeres que siguen en la cárcel. Cuando Massigi, su amante, le pregunta qué está haciendo y ella se lo explica, Massigi le dice: «eres verdaderamente una mujer extraordinaria», a lo que Karmen contesta: «no más que las otras, Massigi, so-

⁴⁴ Dovey, *African film and literature*, 5.

⁴⁵ *Ibid.*, xiv.

⁴⁶ *Ibid.*, 246.

lo que ellas no lo muestran, para no crear olas». Por tanto, la película no solo recuerda y denuncia el pasado de la esclavitud (en un momento dado, la película muestra los restos de un barco, medio hundidos en el mar), sino distintas formas de violencia ejercidas a lo largo de la historia sobre la gente senegalesa. En esa lucha por la descolonización, la mujer aparece como una figura clave, encarnada en Karmen: «Vuestros rifles no podrán derrotarme. Sois el demonio», exclama a una serie de militares durante la boda de la hija de uno de ellos de alto rango con Lamine Diop. Y añade: «Habéis engullido al país. Ahora nos comeremos vuestras entrañas». De esta forma, no solo se denuncia a la explotación de Senegal por parte del poder colonial, sino a la corrupción por parte de los poderes senegaleses. Dovey añade que la película hace también referencia a otro tipo de violencia de carácter actual, a través de la inmigración africana en Francia, país en el que los senegaleses y demás africanos son tratados como «el Otro», como desplazados en tránsito, antes de volver a África.⁴⁷ De nuevo, nos encontramos con una película palimpséstica, capaz de acumular distintas capas del tiempo, el pasado, el presente, y las expectativas de descolonización en el presente-futuro.

⁴⁷ *Ibid.*, 247.

Algunas lecturas de la película han visto cierta exotización de la figura femenina, y una excesiva sexualidad, clasificada como bisexualidad,⁴⁸ que «desestabiliza al espectador».⁴⁹ Sin embargo, en este trabajo sugerimos que es una representación de la lucha protagonizada por la mujer por la descolonización de las mentes y la reclamación de su espacio y dignidad a través de referencias propias y de un desafío polifacético a los distintos poderes. La lucha se representa también a través del baile, de los ritmos tradicionales, que invaden el telón musical de fondo del saxo de David Murray, otorgándole fuerza a través de la atribución de raíces mediante los tambores de *sabar* dirigidos por el maestro Doudou Ndiaye Rose; las canciones de la habanera, cantadas por Karmen, en Wolof, la lengua nacional hablada por la mayor parte de la población, en contraste con la oficialidad de la lengua francesa; así como otras *griots* femeninas, entre las que se encuentra la propia Yandé Codou Sène (1932-2010), quien fue la *griot* de Léopold Sédar Senghor, el primer presidente de Senegal (desde 1960

⁴⁸ La película, preestrenada en el Festival de Cannes en 2001, se censuró en Senegal tras seis meses en las salas. Los musulmades de la cofradía *murid* consideraron el uso de un poema religioso del fundador del muridismo, Cheikh Amadou Bamba, en la escena del funeral de Angélique una provocación, dado que esta era cristiana y «lesbiana».

⁴⁹ Powrie, *Politics of Embodiment in Karmen Geï*, 287.



■ Póster de la película **Karmen Geï**.

a 1980). Será esta legendaria voz la que cierre la película, desde el Teatro nacional Daniel Sorano, infraestructura asociada a la figura de Senghor, donde se celebró el primer Festival Mundial de Artes Negras, en 1966, mientras que Karmen es amenazada y asesinada por Lamine Diop entre las bambalinas del teatro.

El nombre de Karmen Geï se inspiró en una Carmen de Senegal, bailarina excepcional y de extremada belleza, que dio nombre

al ritmo Ndeye Gueye, que se pronuncia Geï. También hace referencia al nombre del propio director, Gai; director que nació y creció en Saint-Louis, rodeado por mujeres de gran carisma, fuerza y libertad.⁵⁰ Como observa Dovey, el tipo de distribución espacial y dinámicas de la escena inicial en la que Karmen provoca a Angélique (figura que representa al poder) a través de su sensual baile, recuerda a los encuentros entre mujeres llamados *mbootay*, en los que éstas se reunían, preparando canciones, bailando, y aprovechando tal ocasión para darse consejos las unas a las otras. Sin embargo, en la película no hay un rechazo a los hombres, sino a fuerzas opresoras que merman la libertad y dignidad. De hecho, la propia Karmen se apoya en su viejo amigo Samba, el farero, y en Massigi, según le convenga. En este sentido, la película podría verse como nego-feminista, es decir, un tipo de feminismo de negociación, en el que el hombre no es tratado como «el Otro», sino como parte del todo humano, en el que los distintos sexos se completan los unos a los otros, si bien tienen sus propias cualidades.⁵¹ Karmen Geï es una película, como apunta Kenneth Harrow, que trata del conflicto entre el deseo de libertad y las limitaciones y obstácu-

los que merman ese deseo, ya sea mediante leyes, convenciones, o personas individuales.⁵² Es una película transgresora con un continuo desafío de los distintos poderes y entidades que merman esa libertad y dignidad humanas, y donde la mujer encuentra sus propios espacios para desafiar al poder.

Análogamente, la programación de estos cines, clasificados como «africanos», una etiqueta que puede suponer una carga, como planteábamos en la primera parte de este trabajo, puede resultar transgresora en la medida en que propicia un cambio en la mirada. La exhibición de cine francófono africano en Colombia, y su programación junto a películas afrodescendientes colombianas, puede dar lugar no solo a un mayor conocimiento de las distintas realidades y culturas del continente africano y su diáspora, sino de la herencia africana en la sociedad colombiana, alejándola de clichés, estereotipos y reduccionismos extendidos a través de los medios y el currículum educativo. Pero, en última instancia, da visibilidad a obras artísticas cuya distribución y exhibición plantean todavía un reto. Las muestras y festivales de estos cines se unen a la reflexión sobre el reto de la programación de cine y a la pregunta de a qué nos referimos cuando hablamos de cine africano. // // // // //

⁵² Harrow, *Trashy Women*, 107.

⁵⁰ Dovey, *African film and literature*, 219.

⁵¹ Obioma Nnaemeka 'Nego Feminism: Theorizing, Practicing, and Pruning Africa's Way.' En *Signs*, 29.2, 2004.

Referencias

- Adorno, N. (2013). La identidad afrodescendiente dentro del cine colombiano. En *Cinemas d'Amérique latine*. (21). pp. 110-121. Disponible en : <http://cinelatino.revues.org/260>; DOI: 10.4000/cinelatino.260
- Araújo, A. (2011) *Paths of the Atlantic slave trade: Interactions, identities, and images*. New York: Cambria Press.
- Arocha, J., Guevara, N., Londoño, S., Moreno, L., Rincón, L. (2007). Elegguá y respeto por los afrocolombianos: una experiencia con docentes de Bogotá en torno a la Cátedra de Estudios Afrocolombianos. *Revista de Estudios Sociales*. (27) pp. 94-105.
- Arocha, J., González, S. (2009). Museos, etnografía contemporánea y representación de los afrodescendientes. *Antípoda*. (9). pp. 135-163.
- Barlet, O. (2000). *African Cinemas: Decolonising the Gaze*. Londres: Zed Books.
- De Jong, F. (2009). Shining Lights: Self-fashioning in the Lantern Festival of Saint Louis, Senegal. *African Arts*. 42(4).

- Diawara, M. (1998). *In Search of Africa*. Cambridge: Harvard University Press.
- . (1992). *African Cinema: Politics and Culture*. Estados Unidos: Indiana University Press.
- Djigo, A. (2015). *Histoire des politiques du patrimoine culturel au Sénégal (1816-2000)*. Paris: L'Harmattan.
- Dovey, L. (2009). *African film and literature: Adapting violence to the screen*. New York: Columbia University Press.
- . (2009). Subjects of exile: Alienation in Francophone West African cinema. *International Journal of Francophone Studies*. 12(1).
- . (2015). *Curating Africa in the age of film festivals*. New York: Palgrave Macmillan.
- . (2014). Curating Africa: Teaching African Film Through the Lens of Film Festivals. *Dossier: Film Festival Pedagogy: Using the Film Festival in or as a Film Course, Scope: An Oline Journal of Film and Television Studies*. (26).
- Durán, L. (1999). Youssou N'Dour – the Xippi trail. *Folk Roots*. pp. 20-29.

- Frindéthié, M. (2009). *Francophone African cinema: History, culture, politics and theory*. Jefferson: McFarland.
- Harrow, K. (2013). Trashy Women: Karmen Geï, L'Oiseau Rebelle. *Trash: African cinema from below*. Bloomington: Indiana University Press. pp. 107-125.
- Kaufman, F., Guckin, J. (1979). *The African roots of jazz*. Estados Unidos: Alfred Publications Co.
- La Rochelle, R. (2002). Entretien avec Joseph Gaï Ramaka et Djeïnaba Diop Gaï. *24 images* (110). pp. 46-49.
- Martin, M. (2009). Joseph Gaï Ramaka: "I am not a filmmaker engagé. I am an ordinary citizen engagé". *Research in African Literatures*. 40(3).
- Mudimbe, V. (1988). *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Londres: Indiana University Press.
- _____. (1994). *The Idea of Africa*. Londres: Indiana University Press.
- Nnaemeka, O. (2004). Nego Feminism: Theorizing, Practicing, and Pruning Africa's Way. *Signs*. 29 (2). pp. 357-385.
- Powrie, P. Politics of Embodiment in Karmen Geï. *Quarterly Review of Film and Video* 21(4). pp. 283-291.
- Maty Bâ, S., Talyor-Jones, K. (2012). Affective passions: the dancing female body and colonial ruptura in Zouzou (1934) and Karmen Geï (2001). En: Maty Bâ, S., Higbee, W. *De-westernizing Film Studies*. Nueva York: Routledge. pp. 53-66.
- Urrea-Giraldo, F. (2005). La población afrodescendiente en Colombia. *Seminario Internacional Pueblos indígenas y afrodescendientes de América Latina y el Caribe: relevancia y pertinencia de la información sociodemográfica para políticas y programas*. Santiago de Chile: Cepal, 27 al 29 de abril de 2005.
- de Valck, M., Kredell, B., Loist, S. (eds.) (2016). *Film festivals: history, theory, method and practice*. London and New York: Routledge.
- Världskulturmuseet, E., Thörn, H. (2005). *Horizons: Perspectives on a global Africa*.

Lund: The Authors and Student-litteratur.

Filmografía

- Alassane, Moustapha. **Toula ou le Génie des Eaux**, Senegal-Níger, RTE, 1973, 90 min.
- Arango, Juan Andrés. **La playa D.C.** Colombia, Séptima Films, Burning Blue, 2012, 90 min.
- Ayouch, Hicham. **Fièvres**. Marruecos, La Vingt-cinquième heure, 2014, 90 min.
- Borgeaud, Pierre-Yves. **Youssou N'Dour: Retorno a Gorée**. Luxemburgo, Senegal, Suazilandia, Cab Productions, Iris Productions, 2007, 112 min.
- Doukouré, Cheik. **Paris selon Moussa**. Guinea-Francia, Bako Productions, Les Filmes de l'Alliance, 2003, 96 min.
- Hinestroza, Jhonny Hendrix. **Chocó**. Colombia, Antorcha Films, 2012, 80 min.
- Joseph Gaï Ramaka. **Karmen Geï**. Senegal, France, Arte France Cinéma et al., Euripide Distribution /Kino Video, 2001, 86 min.
- Kuellar, Diana. **Marímbula**. Colombia-Cuba-Senegal, Making Docs, Impluvium Productions, Librecine, 2016, 72 min.
- Mendoza, Rubén. **La sociedad del semáforo**, Colombia, Francia, Alemania, España, DíaFragma, Fábrica de Películas, 2010, 110 min.
- Pocas, Pascoal. **Alda y María**. Portugal y Angola, JHR Films, 2012, 94 min.
- Rajaonarivelo, Raymond. **Tabataba**. Madagascar, Centre National de la Cinématographie, 1988, 84 min.
- Ruíz Navia, Óscar. **El vuelco del cangrejo**, Colombia-Francia, Contravía Films, Arizona Films, 2009, 95 min.
- Sembène, Ousmane. **La noire de...** Senegal, Francia, Médiathèque des Trois Mondes, 1966, 75 min.
- Touré, Moussa. **Toubab bi**. Senegal, Francia, Valprod, Centre National de la Cinématographie, Investimage 3, Société Générale de Gestion Cinématographique, Canal+, 1992, 96 min.



Afrocine: enaltecimientos por venir

////////// JAIME **AROCHA RODRÍGUEZ**

Resumen

Desde el análisis de algunas obras del audiovisual colombiano, el autor deja ver algunos supuestos que se han construido sobre las comunidades afro en Colombia, especialmente en términos de su realidad sociopolítica. A partir de su experiencia como antropólogo cultural, hace observaciones sobre la exclusión de poder y conocimiento, subvaloración, estereotipia, racismo, las intensas luchas sociales que estas comunidades han librado en Colombia y la documentación de todo lo anterior en el audiovisual. Lo anterior conduce a una reflexión sobre la responsabilidad ética de retratar de la mejor manera estas realidades, de manera que se eviten conductas que impacten negativamente la imagen de las comunidades afro en el país.

Palabras clave: Antropología cultural, cine colombiano, estereotipia, comunidades afrocolombianas

Abstract

By analyzing some audiovisual works from Colombian cinema, the author shows some assumptions that have been built about afro communities in Colombia, especially in terms of their sociopolitical reality. Having as a starting point his experience as a cultural anthropologist, the author states observations about the exclusion of power and knowledge, underestimation, stereotyping, racism, and the intense social fights that these communities have faced in Colombia, as well as its documentation in audiovisual works. All of that leads to a reflection on the ethical responsibility of portraying these realities in the best way in order to avoid behaviors that negatively impact the image of afro communities in the country.

Keywords: Cultural Anthropology, Colombian Cinema, Stereotyping, Afro-Colombian Communities

Dioptrías contra el racismo

Hablar de cine afrocolombiano es hablar de una categoría que con el paso del tiempo incluye cada vez más personas de ascendencia africana en funciones de dirección, producción y actuación. De ese cambio dan fe las muestras que enhorabuena ha promocionado la Cinemateca Distrital de Bogotá; tal es el caso de *Paisajes Audiovisuales de la Afrocolombianidad* (2016) y de la *Muestra Afro* (2017), cuyas programaciones pueden consultarse en línea. Sin embargo, la confluencia triple que identifico tiene otro crecimiento significativo que está por explorarse desde la historiografía, la etnografía, los estudios culturales y los análisis sobre las hoy llamadas industrias naranja. Me refiero a los videos que producen canales locales de televisión, las agencias internacionales y del Estado colombiano, así como las oenegés interesadas en divulgar los logros de los proyectos que auspician en diversas comunidades, y los teléfonos inteligentes ya integrados como prótesis visuales de la cotidianidad, cuyos videos circulan de manera rutinaria por las redes sociales. Para este artículo, me referiré a un segmento mínimo de ese creciente universo, de modo que las apreciaciones que haga no podrán tomarse como generalizaciones definitivas, sino como visiones desde mi oficio de antropólogo cultural. Esa muestra incluye dos largometrajes que versan sobre asuntos atinentes a las comunidades negras,

Perro come perro (Carlos Moreno, 2008) y **Chocó** (Johnny Hendrix Hinestroza, 2012). Por otra parte, analizaré cuatro documentales sobre personas y culturas negras, incluyendo a **El oro es triste** de Luis Alfredo Sánchez en los años setenta; **La minería del hambre**, de Gloria Triana, perteneciente a la serie **Yuruparí**, que divulgó la televisión colombiana en el decenio de los ochenta; **Marímbula**, de Diana Kuéllar y el **XIV Festival de alabaos, gualíes y levantamiento de tumbas**, de Lucas Silva, Hollywood Films. Cuestionaré los supuestos de verdad y ética que parecen haber guiado a los directores y productores frente a los contextos sociopolíticos en los cuales están inmersos los pueblos de ascendencia africana.

A los lentes mediante los cuales haré mis observaciones los caracterizan varias dioptrías. La primera, que las personas cinematografiadas han sido reducidas a minorías étnicas, no tanto en el sentido demográfico, sino como de exclusión del poder y el conocimiento. La segunda consiste en la desdicha genealógica¹: a diferencia de otras personas, a las negras se las percibe tan solo como descendientes de esclavos y esclavas, a quienes Occidente a su vez definió de manera contravidente, injusta y arbitraria como miembros de razas bárbaras y, por lo tanto, inferiores. Parte del diseño de nuestro aparato educativo

¹ Gil, *Vivir en un mundo de blancos*, pp. 34-35.

ha tenido la misión de llevar a que las personas de ascendencia africana naturalicen esa genealogía, de modo que no ha sido fácil extirparla. Dentro de ese contexto, las prácticas de la invisibilidad y la estereotipia han sido centrales para el ejercicio del racismo. La primera de ellas consiste en el malabarismo discursivo que europeos y eurodescendientes practican como instrumento de poder, inventando y proclamando la idea de su superioridad «racial» a costa de ocultar tanto las historias universales, nacionales y regionales de las cuales han sido responsables los africanos y sus descendientes en las Américas y el Caribe, como los hechos, fenómenos y sucesos que protagonizaron y siguen protagonizando. Una variación de este recitativo consiste en la estereotipia: reducción de complejidades y diversidades estéticas, sociales, mentales y simbólicas a rasgos simples, invariantes por su supuesto carácter atávico. La tercera, que desde el decenio de los ochenta, quienes pertenecen a esos pueblos han intensificado luchas políticas, sociales, de identidades y dominios territoriales para reivindicar el derecho a hacer parte de la nación, sin renunciar a la diversidad que portan debido a una historia de memorias de etnonaciones africano-occidentales y centrales que portaron sus antepasados². Esas memorias cimentaron luchas incesantes en pro de la

² Arocha et ál, *Eleguá y los caminos de la tolerancia*, pp. 94-105.

libertad negada por el secuestro violento desde sus comunidades de origen. Y cuarta, mi interés por la fotografía y la cinematografía como soportes de la investigación etnográfica de terreno.

Siguiendo las enseñanzas y el ejemplo de mis maestros, Gerardo Reichel-Dolmtoff, Margaret Mead, Marvin Harris y Nina S. de Friedemann, me he servido de las cámaras para darle más riqueza a mis diarios de campo y apreciar detalles de la cotidianidad que no son siempre evidentes para la mirada desprevenida. Al hacer filmaciones como las de las concheros de Tumaco (1982), el velorio de Wilfrido Palacios en Chigorodó, alto Baudó (1992), o la de la Semana Santa y la fiesta del santo Ecce Homo de Raspadura, valle del San Juan, Chocó (2012)³, me he dado cuenta de que la cámara puede pasar de ser amplificadora de la mirada a aparato ortopédico para que la mente se sumerja en la emotividad comunitaria. Todas estas «dioptrías» implican responsabilidades éticas con respecto a lo que uno representa sobre las personas a quienes retrata. Sintetizo diciendo que esa ética debe traducirse en evitar el reforzamiento, permanencia y proyección futura tanto de la desdicha genealógica, como de invisibilidad y estereotipia.

³ Algunas de estas filmaciones aparecen en www.fondojaimearocha.com

Perro come perro y la insensibilidad al dolor

La película **Holocausto caníbal** apareció en 1981, cuando la antropóloga Nina S. de Friedemann y yo escribíamos *Herederos del Jaguar y la Anaconda*, una aproximación a seis etnonaciones indígenas de Colombia. Rugero Deodatto dirigió ese film sensacionalista, a color, de 95 minutos de las productoras y FD Cinematográfica SRL (Italia), Bolivariana Films (Colombia) y FD Cinematográfica, a partir del guion de Gianfranco Clerici. En las tomas sobre diversos lugares de la Amazonia se retrataban indios capaces de crueldades inenarrables. Quizás el horripilante sacrificio y posterior asado de una tortuga fuera el único cuadro que podría corresponder con el corpus etnográfico disponible para ese entonces. De resto, se trataba de representaciones contraevidentes, estereotipadas y deshumanizantes. A juzgar por las filas que se arremolinaban frente a los teatros, la taquilla fue apreciable.

Protestamos en prensa y radio, y se nos vino encima la comunidad de directores, productores y críticos de cine. Para ellos, nuestra posición clamaba por la censura y atentaba contra la libertad de expresión. Para nosotros, denigrar de pueblos cuya sabiduría ambiental y cósmica era indiscutible –sin apelar a la más elemental evidencia empírica– consistía en ejercicio racista y complicidad con el gobierno del presidente Julio César Turbay Ayala,

quien hacía todo lo que estaba a su alcance por cosificar a los indígenas y, de esa manera, justificar aquella arremetida contra sus resguardos, cabildos y mingas, los mismos que él amparó en el Estatuto de seguridad.

En esa coyuntura tan crucial para los movimientos sociales colombianos, la gente del cine con la cual tuvimos contacto se sentía exenta de cualquier compromiso histórico-político o ético. Se refugiaba en la autonomía de la creación estética y de esa manera se eximía de sus posibles responsabilidades sociales.

Veintisiete años después fue el estreno de **Perro come perro**, plagada de estereotipos en medio de dos contextos: uno, el de la desposesión territorial violenta de miembros de las comunidades negras, entre quienes sobresalían 15 000 desterrados de Cacarica, Cuvaradó, Jiguamindó, Domingodó, Salaquí y Truandó, entre otros pueblos del Bajo Atrato⁴. La tragedia se debió a la operación Génesis que en 1997 vinculó al general Rito Alejo del Río con el paramilitar Vicente Castaño. Sin embargo, diez años después, esa desposesión territorial coadyuvó con la política para expandir los monocultivos de palma africana dentro del ambicioso programa que impulsó el uribato a favor de los biocombustibles. El segundo, también relacionado con

⁴ Flórez et ál, *Derecho a la alimentación y al territorio en el Pacífico colombiano*, pp. 130-136.

esos combustibles, consistía en las protestas de los corteros de caña de azúcar por la inclemencia ambiental dentro de la cual realizaban su trabajo, así como las inequitativas condiciones laborales que imponían los grandes ingenios del Valle y el norte del Cauca. Ambos infortunios eran demostración de que el neoliberalismo aplastaba el intento de la reforma constitucional de 1991 por darle vida a unos derechos ciudadanos y a la diversidad histórico-cultural que erosionara el estereotipo referente a la resistencia de los cuerpos negros al sufrimiento y al trabajo extremo.

A las lecciones de la antropóloga que mencioné les debo la indignación que experimenté en abril de 2008 al ver esa creación del director Carlos Moreno, cuya primera asistente de dirección fue Diana Kuellar, a su vez directora del documental *Marímbula*, analizado más adelante. Cuando se encendieron las luces del teatro, concluí que el cine colombiano había pasado la prueba de crear excelente suspenso, perforaciones de bala creíbles y hemorragias que no parecieran hechas con salsa de tomate. Fueron 106 minutos de estar aferrado al filo de la butaca. La intensidad de la narración paliaba las náuseas por los oprobios contra el cuerpo humano con los cuales se deleitaba la cámara.

La representación de la gente negra que hizo el director Carlos Moreno involucró



■ Fotograma de **Perro come perro** (Carlos Moreno, 2008).

ceremonias de la santería o religión de los Orishas. En la actualidad, esas expresiones pueden deberse bien a las memorias que portaron quienes fueron secuestrados en Nigeria durante la trata atlántica o a la revitalización que esa religión ha tenido durante los últimos 30 años debido a la emigración de santeros desde Cuba hacia el resto del continente. Su divulgación pública puede considerarse una profanación, en particular porque la película reduce esos ritos a usos de hechicería. En la primera escena, una anciana negra amarra con cintas negras los dedos de los pies a William Medina, un hombre también negro quien yace en su ataúd. Antes de que cerraran el féretro y lo metieran a la fosa, ella le puso un atadito debajo de sus manos yertas para que su asesino, el sicario Eusebio Benítez, enfermara y muriera. Más adelante, la misma mujer reforzará estos maleficios leyendo el humo de un



■ Oscar Borda en **Perro come perro**.

tabaco, ahogando a un ciempiés y clavándole agujas a un muñeco, ese otro estereotipo que popularizó Hollywood en *Chucky*, años después de haber banalizado otra religión de matriz africana, el vudú haitiano. La treta representada se usó para comprometer la inmunidad a balas y sortilegios que tenía el cuerpo de Eusebio. Ella no brujeaba por voluntad propia, sino coaccionada por su patrón, don Pablo, un mafioso blanco del Valle quien añoraba vengar la muerte de su ahijado⁵.

Benítez era un negro descomunal, a quien la película muestra como un ser capaz de soportar dolores intolerables y hacer esfuerzos sobrehumanos. Según la sinopsis del film, con ese papel Óscar Borda se hizo

⁵ <https://bit.ly/2KLvx5g>

el primer actor negro coprotagonista de una película colombiana. En Buenaventura, luego de matar al ahijado de don Pablo, el asesino lo embute en el desagüe de una calle. Quita y pone la pesada reja de acero como si se tratara de un papel.

Cuando Eusebio se da cuenta de que las brujerías en su contra comienzan a tener efecto, así que recurre al santero de un barrio pobre en Cali quien le confirma que, en efecto, era víctima de hechizos muy poderosos. De ahí en adelante, al llegar a la habitación de su hotelucho en el centro, le ponía velas al altarcito que tenía al pie de la cama con las tres potencias de la religión popular venezolana, María Lionza, Indio Guaicaipuro y Negro Felipe. Más adelante, *frentió* balacearas infernales y siguió corriendo, como si los Orishas de la religión afrocubana —a quienes además se había encomendado— lo hubieran blindado contra los proyectiles. Y cuando por fin cae, uno tan solo sabe que murió por una profanación adicional: el sonido de un *alabao*, cántico fúnebre muy solemne del Afropacífico. Bruja y víctima carecían de autonomía; estaban condenados al destino de sumisión que les imponía la voluntad del mafioso blanco como sucede desde la colonia.

A **Perro come perro** lo presentaron en el festival de Sundance de 2008, un contrasentido considerando que el mismo nombre

del evento reivindica los valores de los pueblos étnicos de Norteamérica⁶. Difícil imaginar la reacción del jurado ante la reducción de la religión de los Orishas a medios mágicos de desenredar entuertos de mafiosos asesinos o representar a los propios afrodescendientes como malevos incorregibles, cuya inmunidad al dolor los haría asimilables a los supuestos poseedores del «carácter africano». Ese nombre se debió a Edward Long, jurista británico y amo de esclavos en Jamaica. Mediante su muy divulgada *Historia de Jamaica* definió ese carácter a finales del siglo XVIII en función de rasgos atávicos como la insensibilidad al dolor y al sufrimiento, la incapacidad para el raciocinio abstracto, la libidinosidad desbordada, la pereza irredimible y hasta la capacidad de albergar unos piojos más negros e infectos que los de los blancos⁷.

Sin embargo, la película que comento no era excepcional. Un poco antes de su estreno, Caracol TV emitía un comercial que reducía la cotidianidad de la gente negra a la miseria, al filmar al niño negro quien se convertía en atleta gracias a los mandados que le hacía a su mamá corriendo por el desierto, en la pobreza absoluta. Y un tiempo después,

⁶ <https://bit.ly/2KPljBc>

⁷ Friedemann, *Estudios de negros en la antropología colombiana*, 507–572. Para una visión sobre las deshumanizaciones que se popularizaron por la misma época, véase <https://bit.ly/211kmHT>

en 2013, esa misma cadena emitió el reality África, el origen⁸, con un inventario detallado de sobresimplificaciones que incluyen la falsedad de atribuirle el origen del *Homo sapiens* a las planicies de Senegal y no al del valle del Rift, en Tanzania, conforme a las evidencias científicas contemporáneas. O la de catalogar a la nación Serere como «tribu» que, con amabilidad, pero pobre y mal vestida, albergó a los participantes del respectivo concurso de matoneo y machismo. Un par de elementales consultas por Google le habían permitido al director mostrar que entre los miembros de esa etnonación figuraba el poeta Leopold Sedar Senghor, primer presidente de Senegal, fundador del movimiento de la negritud que daría origen a las independencias, iniciadas con la de Ghana en 1958. Ese mismo medio tan accesible le daba el poder de enseñarle a su amplia teleaudiencia que, entre 1538 y 1580, antepasados de esos sereres llegaron a la Nueva Granada, luego de haber sido deportados por la isla de Gorea, a cuya Casa de Esclavos la Unesco declaró Patrimonio de la Humanidad, y adonde sí llevaron a las celebridades del *reality*. Una de ellas, de ascendencia africana, se conmocionó al experimentar la impotencia por el encierro dentro del túnel por el cual a cautivos y cautivas se le obligaba

⁸ <https://bit.ly/21216vr>

a salir hacia los barcos que los llevarían al Caribe y las Américas. Lloró cuando quien los guiaba por esa construcción de la infamia omitió a la trata de esclavos de su explicación, y no hizo énfasis en las palabras grabadas en esa construcción, y las cuales definían el destino ineluctable de ese proceso histórico: *Puerta de salida y del viaje sin regreso*. De ahí el deseo de que el director de la serie hubiera introducido un desafío acorde con esas memorias, como el que experimentó Manuel Zapata Olivella al pasar una noche en esos calabozos con la misma desnudez impuesta a sus antepasados antes del embarque hacia Cartagena de Indias. Sengor, quien era amigo de Zapata, le facilitó su deseo de vivir en carne propia algo de la angustia e impotencia que esos ancestros vivieron y a las cuales —después del desembarco— les hicieron frente mediante insumisión y cimarronaje⁹.

Chocó, belleza con disfuncionalidad familiar

Como estudioso de las Afrocolombias, he deseado que por fin acabe este deleite de una parte de las hoy llamadas «industrias naranja» con la deshumanización de las personas

⁹ Henao Restrepo, Darío. Los hijos de Changó, la epopeya de la negritud en América, ensayo introductorio Zapata Olivella, Manuel. 2010. Changó el gran Putas. Bogotá: Biblioteca de literatura colombiana, Ministerio de Cultura de Colombia, pp. 14-15.

negras. De ahí la ilusión con el largometraje **Chocó**¹⁰. Al fin la cartelera incluía una película de ese género, dirigida por alguien de ascendencia africana, Jhonny Hendrix Hinestroza, quibdoseno, creador de Antorcha Films y, ¡oh sorpresa!, jefe de producción de **Perro come perro**.

Del elenco destaco a la galardonada y hermosa actriz timbiquireña, Karen Hinestroza, licenciada en arte dramático de la Universidad del Valle, y a Esteban Lucas Copete Álvarez, reconocido intérprete e innovador de la música del Afropacífico sur, nieto del afamado compositor bonarense Petronio Álvarez. La sinopsis de la película que aparece en la página web de Proimágenes Colombia es la siguiente¹¹:

Chocó es una mujer campesina, negra, en la plenitud de sus veinte años, lleva a cuestas una familia de dos hijos menores y a Everlides, su esposo, un músico que sólo sabe tocar marimba, beber biche y jugar dominó. En la mañana, ella trabaja buscando oro en el río San Juan, y en las tardes lava ropa de otras familias para alimentar y educar a sus hijos. Es el cumpleaños de la pequeña Candelaria y por primera vez Chocó le promete una torta; sin embargo,

¹⁰ <https://bit.ly/2loFq11>

¹¹ <https://bit.ly/10YcBZD>



■ Fotograma de **Chocó** (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2012).

las cosas se complican al tratar de cumplir esta promesa, desencadenando consecuencias inesperadas para Chocó y toda su familia. La película ayuda a reflexionar sobre la problemática de las mujeres afrocolombianas y, en general, sobre la vida en una de las regiones más pobres de Colombia.

Antes de referirme a las “consecuencias inesperadas” a las cuales alude esa síntesis, destaco la excelencia de la dirección fotográfica a cargo de Paulo Pérez¹². La empatía con los paisajes del río San Juan queda evidenciada por la belleza con la cual destaca nubarrones, montañas y selvas. Memorable la escena que narra el transporte de Chocó hacia la mina y retrata la volqueta que la lleva en el reflejo de un charco. Uno lamenta que las tomas

¹² <https://bit.ly/2K8Oi1C>

de la catedral de San José de Tadó¹³ hubieran sido tan breves. Se trata de un patrimonio de la arquitectura nacional. Detalles adicionales de su estructura de madera tallada y su cubrimiento en lámina metálica labrada habrían representado un deleite enorme para el espectador, además de una reivindicación de un gran valor artístico poco visible a nivel nacional. El metraje sobre los niños en su escuela acierta en destacar aquel ejercicio de ternura y respeto que ha caracterizado a los egresados de escuelas normales chocoanas como la de Tadó, y que los han hecho amados y deseados a lo largo y ancho del país que los ha acogido, luego de que han emigrado de sus tierras natales en busca de mejores oportunidades laborales.

Al seguir con las bellezas, la de Chocó no solo está en su físico, sino en el amor por

¹³ <https://bit.ly/2jIWwCa>

sus hijos y su dedicación a ellos; sin embargo, esa apertura hacia la solidez de las relaciones familiares deja por fuera a Everdiles, el padre. Al recordar las incontables ocasiones en que yo me había conmocionado al ver cómo papás afrobaudoseños subían a sus niños y niñas a sus hamacas para acariciarlos y hacerles cosquillas, o compartir con ellos el plátano del desayuno, me dije que el director aprovecharía la oportunidad para destacar tal afectividad y de ese modo contradecir la noción de familia disfuncional que la propia antropología ha contribuido a difundir a propósito de las personas negras¹⁴. Infortunadamente, Hinestroza optó por retratar a Everdiles como un rumbero irredimible a quien no le importa pegarle a Chocó en plena calle, frente a sus compinches de dominó. Asaltante de la minúscula caja de ahorros que atesora su señora de su trabajo en la mina, vive lanzado a la borrachera y, de ese modo, la precipita a ella a acostarse con el tendero del pueblo para lograr la torta prometida a su hija para el cumpleaños. Uno podría alegrarse del desenlace de la película: luego de haber emasculado a su marido, Chocó se reivindica huyendo con sus niños de su casita, accidentalmente incendiada mientras Everdiles saltaba de dolor y se tropezaba con una veladora prendida por la devoción a algún santo.

¹⁴ Gutiérrez de Pineda, *Familia y cultura en Colombia*, pp. 225-228.

El sociólogo Fernando Urrea también lamentó que Jhonny Hendrix hubiera optado por una valoración tan negativa de la familia negra. Hablamos en agosto de 2013 durante el XVII Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico. Inclusive él recordó que a lo largo de sus experiencias en el Afropacífico nunca se había hallado con una violencia familiar como la que representó esa película, y concordé con él. Sin embargo, muy otra era la visión del director. Por una breve conversación que sostuvimos, supe que se había inspirado en una historia que les había oído a dos señoras que conversaban en un bus que hacía la ruta entre Istmina y Quibdó. Le había parecido apropiada para el guion de una película y, luego de consultas, se había arriesgado a hacerla para reivindicar a las mujeres ofendidas y víctimas de la violencia familiar.

Chocó es una película galardonada y Jhonny Hendrix ha recibido reconocimientos como el que le tributó el XVII Festival Petronio Álvarez en 2013. Además, hoy ya es acreedor del premio «Director GdA 2017 en el marco de la Venice Days», por su película **Candelaria**. Así, mis opiniones son disidentes. Hacia el futuro, ojalá pueda explorar los títulos que han hecho parte de las exhibiciones de la Cinemateca Distrital, confiado en que ya haya cintas que retraten bien la sabiduría ambiental de los afrodescendientes —que les ha permitido que aún exista una significativa

oferta ecológica— o la complejidad y belleza excepcionales de los universos simbólicos de matriz africana cuya antigüedad se remonta a los diez mil años antes del presente.

Documentales con marco teórico

Comento ahora dos documentales realizados mucho antes de que surgiera este relativo apogeo del Afrocine: **El oro es triste** de Luis Alfredo Sánchez, y **Minería del hambre** de Gloria Triana. Ambos pusieron en la pantalla observaciones rigurosas llevadas a cabo en terrenos del Afropacífico, a las cuales, no obstante, las guiaron enfoques teóricos que vuelven a poner sobre la mesa el problema de la verdad. Una de esas aproximaciones tiene que ver con la invisibilidad de las memorias de África occidental y central, reinventadas en las Américas para la producción aluvial de oro. Los dos documentales sostienen que los indígenas le enseñaron a la gente negra a explotar las minas de oro; en el caso de la película de Sánchez, ambienta su tesis sobre esa pedagogía con la foto fija de un indígena kogui y tomas del Museo del Oro en Bogotá. El único crédito que le merece la gente secuestrada en las costas de África occidental es el nombre de Barbacoas, «palabra africana para designar la batea con la cual sacan el oro». Quién sabe si esa visión sobre el aprendizaje minero hubiera sido distinta si los directores hubieran considerado la captura y deportación de gente Ashanti y Fanti,



■ Fotogramas de **Chocó**. En ambos, Karen Hinestroza.

de Ghana y Costa de Marfil, hablante de lenguas de la familia akán, comprada a precios elevados precisamente por su profesionalismo en la extracción y el procesamiento de ese metal precioso.

Separando las dos cintas, Sánchez parece no haber escapado de la teoría que popularizó André Gunder Frank en el decenio de los 60 referente a que el desarrollo alcanzado en los países del Atlántico norte fue a costa del subdesarrollo de los del Sur. Conforme al documental, para ese entonces la producción aurífera semanal a cargo de las multinacionales involucraba tres lingotes de oro, avaluados cada uno en 60 mil dólares de la



■ Mujer con barbaoca extrayendo oro. Imagen de **El oro es triste** (Luis Alfredo Sánchez, 1972).

época. Considerando que la presencia de esas compañías completaba 60 años, era evidente que habían causado el atraso y la miseria de los pobladores de Barbacoas, calculados en 15 000 para esos años. Ellos se distribuían en una pirámide demográfica de niños, niñas, viejos y viejas debido a que la gente en edad de producir salía de la zona en busca del progreso individual y familiar. El director ambientó su punto de vista mediante *Los americanos*, aquella balada que se convirtió en la marca del cantante argentino Piero –hoy también ciudadano colombiano–.

El documental aportó asimismo una crítica ecológica al apuntar la cámara hacia la devastación y los desechos pedregosos que dejaban las enormes dragas mecanizadas en las orillas del río Telembí. Llamadas hoy *dragones*, esas máquinas operaron sin control alguno,

evadiendo impuestos y exportando subrepticiamente su producción, incluida la del platino en polvo. Mientras que el lente hace un recorrido por Barbacoas, Sánchez arriesga la predicción de que en esas condiciones tan desfavorables se extinguirán tanto los reconocidos orfebres como el mismo puerto; tal era la fe en las profecías inspiradas en El Capital. Empero, la ciudad no desapareció, sino que se modernizó y creció con su propia versión de la narcoarquitectura. Los responsables de ese estilo de desarrollo urbano también llegaron con sus armas, retroexcavadoras y dosis de mercurio. Desterraron orfebres, maestros y agricultores, y hasta se robaron las preciosas alhajas de la virgen de Atocha, santa patrona de la ciudad, a la que cada año sus devotos dotaban con prendas de oro y joyas preciosas para expresar su gratitud por los milagros concedidos. La gente negra que ha permanecido en el puerto –así como quienes han emigrado– jamás perdonarán esa profanación y dentro de las colonias que formaron en Cali y Bogotá constituyeron cofradías para adorar a esa virgen. Las respectivas fiestas reviven la música y la culinaria que conocieron antes del destierro y, de esa manera, contribuyen a la consolidación de agrupaciones que eran imposibles de vaticinar cuando Luis Alfredo Sánchez hizo su significativo aporte.



■ Dragas mecánicas en el río Telembí. Imágenes de **El oro es triste**.

Minería del hambre y otras continuidades

Pese a la admiración que ocasiona la cinta comentada, no es fácil lidiar con el pesimismo inevitable de su autor. Esa característica también habita la **Minería del hambre**, inspirada en la obra clásica que Aquiles Escalante había titulado de esa manera en 1971¹⁵. El documental hizo parte de la serie Yuruparí, dirigida por Gloria Triana y, como la anterior, hoy está incluida en la maleta Afro del Ministerio de Cultura. En ambas aparecen personas negras atrapadas en encrucijadas de marginalidad y pobreza difíciles de superar porque, desde la colonia, quienes disfrutaban de las ganancias han sido los amos del capital. El paliativo corre por cuenta de la fiesta en honor a la virgen del Rosario: bellamente ilustrada por la cámara que dirigió Triana en Condoto, ya había hecho encuadres de los alrededores que desbastaron las dragas

¹⁵ Escalante, *Minería del hambre*. Ediciones Universidades Medellín, Córdoba y Simón Bolívar.

la minería y hoy aún más deteriorados por las retroexcavadoras. Reitera que los negros tomaron de los indios la minería del oro con la sentencia cortante de que «el almocafre es español; los cachos, indígenas». Un vaticinio de la usurpación por venir consintió en el enfoque sobre el hospital con los instrumentos arrumados debido a la desidia del funcionario responsable. Sigue una documentación rigurosa de la técnica denominada «mina de oro regado», la cual permite el mazamorreo durante el verano debido a que los mineros extraen las arenas auríferas del fondo de las corrientes. Para lograr esa hazaña sin tanques de aire comprimido ni caretas, se amarran bloques de piedra a la cintura, descienden a pulmón y barequean a tuestas hasta quedarse sin aire y salir a la superficie con las bateas llenas. Sigue la documentación sobre la «mina de hoyo», la cual involucraba agrupaciones numerosas que en otras regiones –como las del río Güelmambí, afluente del Telembí– atienden las órdenes de un capitán de mina, quien a su vez hace parte de un conjunto de



■ Hombre con barbacoa. Imagen de **Minería del hambre** (Gloria Triana, 1983).

familias extendidas que trazan su descendencia a un antepasado común y mítico, por vía paterna y materna. Nina S. de Friedemann¹⁶ rescató el nombre local de «troncos» para esas agrupaciones y, en su reciente investigación en Condoto, Daniel Varela¹⁷ destacó el apelativo «ñuncos» para unos grupos sociales con las mismas funciones de los del sur. Ese antropólogo demuestra que esa estructura social, junto con los «saberes del monte» que cimientan los policultivos ancestrales, consiste en la esperanza de un porvenir más amable. Condoteños y andagoyanos se valieron de una y otra innovación para enfrentar las crisis que causó, primero, la irrupción de la Chocó Pacífico y, 40 años después, su salida abrupta. Ello, pese a que los propios portadores de

¹⁶ Friedemann, *Minería, descendencia y orfebrería*, pp.28-39.

¹⁷ Varela, *Los saberes del monte*, pp.151-160.

ambas tradiciones las menosprecian a favor de las opciones empresariales y de monocultivo industrial que la hegemonía blanca difunde como panacea de progreso. Se trata, pues, de una persistencia de la desdicha genealógica cuya eliminación tomará muchos años de enseñanza.

En el documental, la conmemoración que los condoteños le hacen a la Virgen del Rosario no involucró la ostentación —que sí se nota en sus equivalentes contemporáneos—, mas sí su función catártica mediante versificaciones de protesta. Inconformidades de hoy, como las formuladas en agosto de 2016 por el paro por la dignidad del Chocó, reiterado en mayo de 2017, parecen calcadas de las que expresan quienes salieron en la procesión de Condoto —carrozas con maquetas—: una, de un bus para exigir vías y, otra, con casas en mal estado para denunciar el incumplimiento de los políticos. Buena parte de la música que grabó el ingeniero de sonido era de guitarra, aunque las bandas de chirimía sí acompañaban a quienes desfilaban. Hay un registro con abundantes carteles con la ya añorada palabra *paz*, pese a que el Chocó aún estaba a diez años de precipitarse en el abismo de la guerra. Lógico vaticinar la satisfacción de los descendientes de quienes aparecieron retratados en el documental **La minería del hambre** con la conversión de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia en Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común.

Marímbula, verdad mítica y verdad empírica

El documental **Marímbula**¹⁸ me llevó a reflexionar sobre el enfrentamiento entre verdades derivadas de una mitología local y las nacidas de la investigación historiográfica y etnográfica. Se refiere a Palenque de San Basilio, quizás la comunidad más emblemática del Afrocaribe —si no de las Afrocolombias— y, por lo tanto, el pueblo negro más visitado, grabado, fotografiado, estudiado y expuesto. La directora Diana Kuellar se preguntó por la autenticidad palenquera y optó por las elaboraciones de la propia comunidad, sin hacer explícitos los contrastes que pudo haber realizado con la literatura historiográfica, etnográfica y lingüística.

La voz en *off* que narra la película es de una mujer joven, quien debe representar a Kuellar. Sin embargo, el film no explicita la identidad de esa protagonista, ni qué la motivó para llegar al Palenque de San Basilio. Uno deduce que sus primeras visitas fueron antes de 2008, cuando la Unesco inscribió al espacio cultural —que no al pueblo en sí, como ella afirma— en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad¹⁹. En el viaje que Kuellar realiza

¹⁸ http://cms.univalle.edu.co/caligari/?page_id=297

¹⁹ <https://bit.ly/2I5iKNq>

después de esa inscripción halla que los palenqueros, mas no las palenqueras, se habían vuelto «...expertos guías turísticos que sabían qué decirle a las cámaras». Ese cambio motivó la pregunta de «¿dónde encontrar el espíritu de lo genuino?». Al oírla me dije si Kuellar no habría visto cómo, en 1997, al referirse a los reyes criollos de la champeta²⁰, Lucas Silva ya había documentado la autenticidad palenquera. En efecto, ese director demostró cómo un género nacido en San Basilio tenía raíces posmodernas en el *soukus*, importado desde Angola en discos de acetato. Los dueños de los grandes picós —tan relevantes para la vida palenquera— experimentaron con esa rumba africana, contribuyendo de esa manera a que los compositores aglutinados alrededor de sus altavoces gigantescos crearan la terapia de la cual derivarían la champeta. En Palenque, esas encrucijadas globales han sido la fuente de la identidad contemporánea.

Volviendo a **Marímbula**²¹, mucho más adelante, ya en Senegal, aparece una respuesta por esa autenticidad añorada. Diana Kuellar filma un grupo musical de Guinea Bisau que interpreta una canción referente al mítico rey león, Sundiata Keita, el creador del impero de Mali a finales del siglo XIII.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=jdxmAAf8l4s>

²¹ Directora, Diana Kuellar. Producción, Making Documents, año 2016, documental a color, ver <http://www.midbo.co/movie/marimbula/>

Oyendo a uno de los músicos tocar la kalimba, ella exclama: «se me ocurrió la siguiente analogía: los palenqueros son la marímbula y los africanos la kalimba, pero se separaron en algún punto». Ese punto, claro está, fue la trata atlántica, y como fuente de identidad, la marímbula involucraría no sólo a los palenqueros, sino desde los afrocubanos²² hasta los afroargentinos²³, pasando por los haitianos, y los afromexicanos. Basada en las muy variadas formas que toma desde Mali y Senegal hasta Angola, a la sanza la reinventaron los cautivos y cautivas en las Américas y el Caribe, a partir de las memorias que traían acerca de la forma y función de ese instrumento musical. Pese a su innegable hermandad, hay quienes sostienen que en Palenque la adopción de la marímbula fue tardía —principios del siglo xx— y coincide con la del son, a partir de la inmigración de los cubanos que llegaron para hacer funcionar el ingenio azucarero de Sincerín, empresa que contrató a muchos palenqueros²⁴.

Con todo, ese no es el tema central del documental, sino el intento que ella auspicia para que dos jóvenes de Palenque de San Basilio visiten Senegal y cumplan el sueño de

²² Ortiz, *Marímbula*, 5, 6, 23.

²³ Picotí, *La presencia africana en nuestra identidad*, pp. 142-166.

²⁴ Vega, *Luis Daniel. Son palenquero para todos*, p. 27

llegar a lo que en su pueblo parecen creer fue la patria de Benkos Biojó, el héroe cimarrón quien se sublevó y escapó de la esclavización a principios del siglo xvii. Luego de aterrizar en Dakar, a uno de los dos viajeros, Andris Padilla, lo deportan; únicamente Gabriel Marimón llega a Dakar y hace un recorrido por Casamance, el cual lo llevaría a confesarle a Diana que África «...no es como se la había imaginado». Una de las razones del desconcierto es que Gabriel creía que «para conocer bien a África, tienen que ir a Palenque». Sin embargo, otros posibles motivos quedan implícitos, como es el caso del probable impacto que a Gabriel le habrían podido producir los hombres musulmanes aglomerados en una calle de la capital haciendo la plegaria del mediodía. O las diferencias y enormes variaciones lingüísticas que el documental retrata, además de las basuras acumuladas en una playa parecida a la que Nina de Friedemann fotografió y describió para Siguinchor, para no excluir el olvido lógico y voluntario que los pobladores de Seleki²⁵ —también en Casamance— le expresaron sobre la esclavización, y el posible pero horrible destino de algunos de sus antepasados diula hace 500 años. Claro que también pudo deberse a que llegaron al lugar equivocado. ¿Habrían consultado los realizadores de la película documentos históricos que señalen como la más probable patria

²⁵ <https://en.wikipedia.org/wiki/Seleki>

de Benkos al archipiélago tropical y boscoso de las islas Bijagós frente a las costas de Guinea Bisau?²⁶ Parecería que ellos tomaron por cierta la versión de una mujer palenquera acerca de un supuesto origen senegalés del héroe cultural y, como en el caso de otras referencias mitológicas, no la verificaron mediante documentos historiográficos.

El énfasis otorgado a la visión palenquera de la historia cimienta ese retrato de Benkos que hace Kuellar: huye de Cartagena a comienzos del siglo xvii hacia el sur, en busca de África, acompañado de hombres y mujeres quienes —según la narradora— hacían parte de su *kuagro*, noción que el documental ha debido aclarar en términos de los grupos de edad que orientan la vida de los hombres, estableciendo nexos de afecto, iniciación a la vida sexual, aprendizaje, solidaridad y matrimonio con sus equivalentes femeninas, las cuadrillas²⁷. Sin embargo, el secuestro de hombres y mujeres para su deportación hacia las Américas no involucró ni familias, ni comunidades, ni pueblos completos, sino individuos aislados²⁸. Entonces, *kuagros* y cuadrillas consistieron en reinversiones adicionales llevadas a cabo después de que, en la región

²⁶ <https://bit.ly/2G0Zfjb> Friedemann, *Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque de San Basilio*, 63.

²⁷ *Ibid.*, 169.

²⁸ Friedemann y Arocha, *De sol a sol*, pp. 36-37.

de los Montes de María, se hubieran formado comunidades cimarronas cuyas familias ya hicieron posible la constitución de grupos de edad a partir de memorias que portaban miembros de pueblos ya fuera de la curva del río Níger o de las Guineas situadas más al sur. Ejemplos de esas agrupaciones por edades son las *waalde*, acerca de las cuales habla el filósofo Hampaté Bâ en *Amkulell, el niño fulbe*, la maravillosa autobiografía que en España publicó Casa África. Según la ya citada obra clásica de Friedemann, en la llanura Caribe *kuagros* y cuadrillas formaron mitades antagónicas, o sea, entidades mayores de beligerancias simbólicas opuestas cuyos juegos de guerra buscaban que sus miembros alcanzaran destrezas militares para la defensa de las aldeas que iban constituyendo; de ahí la hipótesis relacionada con la relevancia de puños y boxeo en la cotidianidad palenquera.

La narradora afianza la ambigüedad del concepto de *kuagro* cuando están preparando el viaje a Senegal. Explica que Andris y Gabriel la dejaron entrar al suyo, mientras la cámara muestra a Andris ingresando a un pequeño recinto para meter ropa a una lavadora. Queda así la idea contraevidente de que el *kuagro* involucra un espacio concreto.

A Kuellar le asistía el derecho a crear con libertad y privilegiar una versión mítica del pasado palenquero; sin embargo, dadas

sus credenciales académicas²⁹ —incluida la de profesora de la Universidad del Valle—, era de esperarse una contrastación empírica que al menos derivara en no tratar a África como si fuera un país homogéneo, sino como un continente tan complejo y diverso en lo histórico, cultural y lingüístico. De ahí la consideración ética ateniende al sueño que ha albergado la gente de Palenque para conocer las tierras de sus ancestros, más allá de una África indiferenciada. A Benkos lo capturaron en un período temprano de la trata de esclavos, cuando sí llegaron tanto personas de los ríos Senegal y Gambia —más bien semi-desérticas— como de las Guineas selváticas y húmedas. Sin embargo, a partir del siglo XVII los portugueses privilegiaron la captura de gente afiliada con la familia lingüística *bantú* del valle del río Congo, mucho más numerosa que las *wolof*, *mandinga*, *serere*, *duila*, *bran*, *bijago* y *zape* del primer período³⁰. Ese flujo posterior y más numeroso explica dos componentes centrales del espacio cultural palenquero, objeto de la inscripción de la Unesco ya mencionada: el idioma criollo palenquero de base gramatical *ki-congo* y el canto fúnebre del *lumbalú*, una de cuyas estrofas hace explícita la añoranza de regresar a una madre tierra situada en Angola. Sin desconocer dónde

²⁹ http://cms.univalle.edu.co/caligari/?page_id=297

³⁰ Arocha, *Velorios y santos vivos*, pp. 10-14.

habría nacido Benkos, ¿no hubiera sido lógico considerar otros orígenes quizás más cercanos a la identidad de Gabriel? ¿No habría sido ese el caso de, digamos, áreas aledañas a Kinshasa, de cuya música, además, se ha nutrido la champeta?

Una ausencia adicional difícil de comprender es la de la isla de Gorea, a cuya importancia hago referencia en mi comentario sobre el *reality* de Caracol tv África, el origen. Aquí agregó que en esa isla también estuvo Nina S. de Friedemann, quien atestiguó el estremecimiento que les produjo a dos jóvenes africanos la sentencia ya mencionada que aparece en el embarcadero de quienes, desde finales del siglo XVI hasta el siglo XIX, fueron tratados como mercancía: «puerta de salida, viaje sin regreso».

Muerte y patrimonio

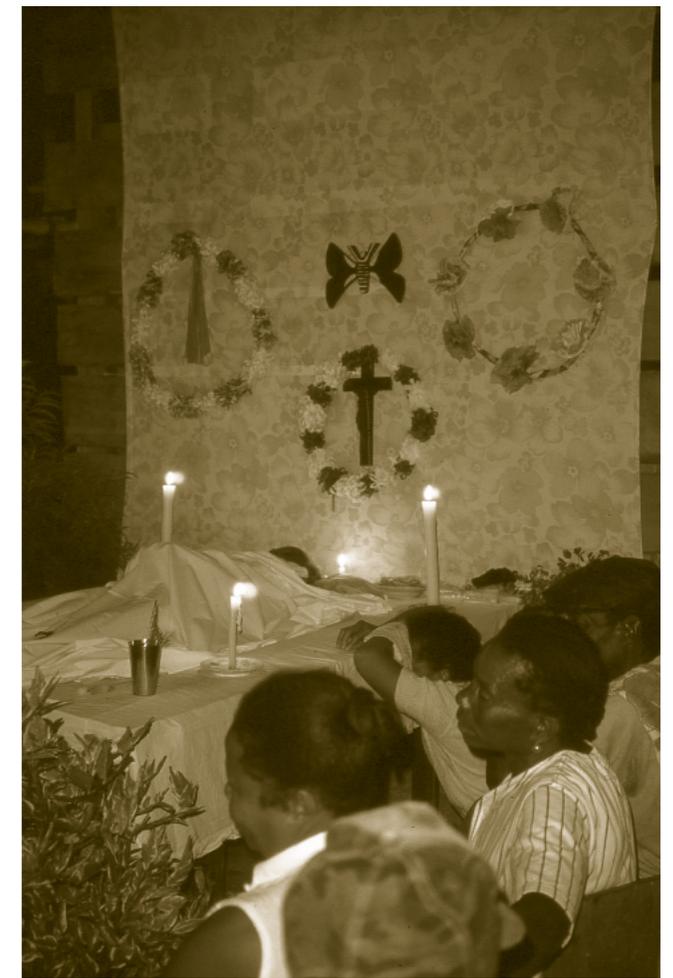
Otro muy distinto es el conflicto sobre la verdad que plantea el documental de Lucas Silva **xiv Festival de alabaos, gualíes y levantamiento de tumbas**³¹. Realizado en 2011 para el Ministerio de Cultura, este archivo filmico-documental incluye la intervención estatal para patrimonializar una tradición sacra del Afropacífico, consistente en

³¹ Maleta Audiovisual Afro. Hollywood Films, Gobernación del Chocó y Ministerio de Cultura. Homenaje a Noelio Rivas, gran cantaor de alabaos y gualíes, fallecido un poco antes de la salida del documental.

interpretar *alabaos*, es decir, cánticos en honor a quien muere. Si el alma a despedir es de un angelito, esos cantos se llaman *gualíes*. Además de esos componentes de la liturgia fúnebre, el evento involucra la representación del ensamblaje y desensamblaje de *tumbas* o altares fúnebres que acostumbran las mismas comunidades negras para despedir el alma de sus miembros al final de la última noche de la novena mortuoria³².

Para dilucidar el encuentro que Silva filmó, hago énfasis en que la ritualidad de las comunidades negras alrededor de la muerte tiene un profundo cimiento: el culto a los ancestros, a su vez, fundamentado en la idea de la convivencia entre muertos y vivos, memoria que compartió casi la totalidad de la gente secuestrada en África occidental y central para su deportación hacia las Américas y el Caribe. Esa estructura mental le da significado a las siguientes etapas: (i) acompañamiento de quien agoniza hasta que fallece; (ii) preparación y vestido del cadáver; (iii) hechura del ataúd; (iv) anuncio del deceso para que los miembros de las distintas comunidades puedan

³² A esta sección del ensayo la sustenta la investigación de campo para la exposición temporal descrita en el catálogo ya citado (Arocha et al, 2008). Además, desde 2013 he actuado como jurado especializado de la Línea 7 del Programa Nacional de Concertación Cultural, la cual involucra propuestas de recuperación, difusión y emprendimiento cultural que plantean las comunidades negras de ambos litorales, la zona plana del norte del Cauca y el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina.



■ Velorio de niño. Fotografía de Jaime Arocha.



■ Velorio de niño. Imagen de *El oro es triste*.

llegar desde sus selvas y ríos; (v) depósito del cadáver en el ataúd e inicio del velorio con rezos, cantos, repartición de tabaco, café y ojalá, de biche –licor destilado artesanalmente de caña–; (vi) intensificación del canto de alabaos y gualíes a capela en el Pacífico norte, y con acompañamiento de marimba, cununos y guasáes, en el Pacífico sur; (vii) reparto de comidas ceremoniales, sobre todo de carnes de monte; (viii) primera despedida al amanecer; (ix) procesión fúnebre; (x) entierro; (xi) inicio de la novena alrededor del altar fúnebre llamado «tumba»; (xi) rezo y canto de alabaos o gualíes desde el primero hasta el octavo día; (xii) última noche de la novena alrededor de una tumba más ornada y solemne que la de los días anteriores y, a la madrugada, levantamiento de esa tumba para la despedida final de la persona difunta; y (xiii) aniversario y otras conmemoraciones. Como le dicen a Silva varias personas entrevistadas, los gualíes son los cánticos para despedir angelitos que aún no han sido destetados o que aún no caminan.

Los ámbitos predominantes para estas ceremonias han sido el de la casa de la persona muerta, la escuela o un salón de la comunidad. Contiguo al recinto solemne, habrá otros dos, una cocina y un área para descansar del rezo y el canto, echar chistes, conversar, tomar aguardiente o biche, jugar dominó y recordar al difunto o difunta y

contar historias de seres sobrenaturales. El movimiento de los asistentes entre el espacio de la oración y la música fúnebre, y el de la conversación y el juego desembocan en la que, quizás, sea la cualidad excepcional más destacada: la de integrar llanto y risa, razón y emoción, palabra y gesto, de maneras que en su totalidad se han perdido en la modernidad.

Casi todo este ceremonial corre por cuenta de síndicos, síndicas, cantaores y cantaoras, debido a que los curas escasean y casi no van a las comunidades ribereñas, donde tampoco hay muchas iglesias. Los oficiantes tradicionales no son improvisados, sino que se han educado siguiendo carreras ceremoniales que, además de la música y el canto, incluyen botánica, medicina, partería, artes para librar a las casas de energías negativas o para que los perros adquieran destrezas para cazar determinados animales, entre otros oficios relevantes.

Esa liturgia enfrenta riesgos, como la exigencia de practicar necropsias que inhiben el embalsamamiento tradicional; en las ciudades, la prohibición de velorios en casas o salones comunitarios y la obligación de valerse de funerarias dentro de las cuales tan solo en casos excepcionales puede darse la separación de los espacios mencionados; iglesias donde está prohibido consumir biche, por lo cual cantaoras y cantaores alegan que «se les secan sus gargantas»; cremación del

cadáver y entierro en mausoleos u osarios, no en el suelo donde la sepultura –«rotura»– se marca mediante un árbol, por lo general, *una palma de Cristo*, la cual sirve como medio de comunicación entre los deudos y el difunto, a quien se le visitará por períodos largos. A todo lo anterior se suma el conflicto armado, cuyos protagonistas llegaron a prohibir velorios, alabaos y gualíes para ocultar sus responsabilidades como asesinos, responsables de destierros o del confinamiento de las comunidades y, lo peor, marchitar la solidaridad comunitaria, con lo que ocasionaron el debilitamiento de esas relaciones de apoyo mutuo y consolidaron una estrategia para aceitar el desplazamiento.

Derivadas de la guerra, la muerte y migración forzada de oficiantes ancestrales pusieron en riesgo la formación de nuevas cantaoras, contaores y decoradores de tumbas. Otros factores que comprometían las pedagogías necesarias para ese fin llevaron a Héctor Rodríguez, un profesor de secundaria, a proponer que cada año celebrantes de las diferentes comunidades ribereñas del río San Juan se dieran cita en Andagoya y escenificaran sus conocimientos y prácticas con fines pedagógicos³³. Gracias al auspicio del Ministerio de Cultura durante los últimos

³³ Proyecto C-4020-2015. XVIII Encuentro de Alabaos, Gualíes y Tumbas del San Juan. Programa Nacional de Concertación Cultural. Ministerio de Cultura.

diez años, quedó constituida la Fundación Cultural de Andagoya, que responde a la meta que durante su administración fortaleció la ministra Paula Moreno, consistente en buscar en la cultura –o en sus componentes estético-simbólicos– una fuente de desarrollo económico. En ese sentido, es lógico que los formularios de iniciativas como el Programa Nacional de Concertación Cultural interroguen a las organizaciones que proponen proyectos de fortalecimiento cultural por las estrategias de emprendimiento a las cuales apelarán, el número de empleos que generarán y su pertenencia a los estratos sociales más bajos. En los cuatro últimos años, las fundaciones Activos Culturales Afro y Subliminal, así como USAID, se vincularon en un plan especial de salvaguarda que intenta llegar a la Unesco para la patrimonialización formal del Encuentro de alabaos, gualíes y levantamiento de tumbas.

En la película de Silva se le tributa homenaje al señor Noelio Rivas, afamado cantaor de Bebedó, ya fallecido. La primera escena es sobre su grupo, el cual canta un alabo en honor a la Virgen. No lo hace en un recinto fúnebre, sino junto a una imagen de la virgen en el camino hacia el cementerio. El ensamble vestía camisetas con el letrero de *Encuentro de expresiones culturales*, y desplegaba coreografías que yo jamás había visto en esa liturgia. Se arrodillaban y hacían movimientos con los

brazos, como si se tratara de envolver a cantores y cantaoras. Del cuello de cada quien colgaba un plástico que identificaba a la persona y a su grupo, y seguía un desfile callejero con carteles y música de aquellas bandas de viento y percusión conocidas como chirimías, por tradición excluidas de la liturgia fúnebre de esa región. Camisetas, escarapelas, pendones y banderines reconocían el apoyo que les ofrecía el Ministerio de Cultura. Hoy esa parafernalia incluye a las demás instituciones que se han vinculado al patrocinio. Como es lógico, semejante muestra de burocratización no solo es ajena a la ritualidad, sino que la banaliza.

En Istmina hay unas cantaoras muy famosas: Las Negras Lucianas. El 5 de julio de 2007, las filmé durante el velorio de la joven profesional Ana Lucía Palacios, y al día siguiente en la iglesia del cementerio antes del entierro, cuando estaban uniformadas de faldas negras, blusas y cofias blancas. El grupo incluía a Joselito, un indígena embera, quien desde 1992 me había impresionado por la potencia de sus alabaos³⁴. Él ya no figura en la película de Silva. Otra sorpresa fue la del trance en el que una de ellas entró cuando representaban el levantamiento de una tumba, proceso además perturbado por el movimiento

³⁴ Arocha, *Obligados de Ananse, hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*, pp. 120-121.

pendular de las escarapelas que tenían que llevar las oficiantes para que no dejaran de identificarlas. En ese momento, cantaron «¡Ay!, Alabanza a *diopadre*, a *dio* hijo, espíritu santo. Trino en una esencia», mientras salía humo de unos pebeteros que yo nunca había visto en esa ceremonia.

A propósito de semejante clímax emocional, en 1992 yo había observado cómo en una procesión fúnebre hacia el cementerio de Chigorodó, alto Baudó, la esposa del difunto Wilfrido Palacios había caído al suelo, convulsionado, perdido el sentido y rodeado por otros deudos quienes le prestaban auxilio a lo largo del trance. Luego, a una de las hijas de Wilfrido le sucedería lo mismo, cuando metían el féretro en la «rotura». De algo similar había sido testigo en Boca de Pepé, medio Baudó, con la hija mayor de doña Genara Bonilla (1995), así como en una última noche que filmé en Guapi (2007); sin embargo, nunca había visto una celebrante cayendo en trance. Tampoco recuerdo registros etnográficos de algo parecido a lo que retrató Silva en Andagoya. Ese suceso, ¿era normal? ¿Una innovación? ¿Cómo podría ser compatible con un salón escueto donde tenía lugar el Encuentro? Hoy ese espacio es el teatro Primero de Mayo, consistente en la galardonada remodelación de la antigua sala O'Neill de la época de la Chocó Pacífico, a la cual auspició el Ministerio de Cultura. Acomoda a 300

personas en sillas *rimax* que ven las representaciones en series interrumpidas hasta de cinco horas, a cargo de las distintas delegaciones, incluidas las de escolares de primaria y secundaria, luego de haberse echado polvos en los camerinos de maquillaje. Difícil imaginar cómo entrar en trance en ese tablado actoral, escindido de la emotividad de la muerte. Es difícil pensar en un argumento diferente a que, más bien, ese clímax haya sido un montaje para los jueces y asistentes del evento; su significado sagrado quedará deshecho a media que se desmiembre de las demás etapas fúnebres que le dan contexto.

A medida que escribo, dudo sobre el papel de las cámaras de las cuales también he sido responsable. La artista Alejandra Martínez adelanta una investigación sobre los encuentros de Andagoya para obtener su maestría dentro del programa de posgrado en cultura y territorialidad de la Universidad Federal Fluminense. El registro audiovisual que hizo en agosto de 2017 mediante una discreta máquina de retratar incluye las filmadoras del Ministerio de Cultura, de otro patrocinador del encuentro, de un investigador adicional, amén de los celulares de espectadores y delegaciones. Los equipos profesionales aparecen montados en sus respectivos trípodes u operados mediante arneses portátiles, con luces potentes movidas por operarios que aparentan ser tan especializados como los sonidistas

que los acompañan para asegurar óptimas calidades de reproducción. Ese año, el levantamiento de tumbas tuvo lugar en la iglesia del Sagrada Corazón de Jesús. Todas las delegaciones lo iniciaron al mismo tiempo, luego de que el maestro Héctor hiciera un conteo regresivo. A los filmadores y grabadores de sonido, a quienes Martínez graba, los acompaña tal enjambre de teléfonos inteligentes que las oficiantes tienen dificultades para moverse y desarmar sus altares.

Volviendo al documental de Silva, contiene información sobre grupos menos modernizados. Uno de ellos era de Paimadó La Ranca, corregimiento del municipio del medio San Juan. Sin uniforme, y quizás vistiendo como lo haría en cualquier velorio de su comunidad, una señora testimonió: «Los gualíes en mi tierra son de esta forma: se muere un ángel que no se *haiga* mamado los senos de la madre, se le baila y se le arrulla muy bonito. Si ya mamó los senos de la madre, si está el cura por ahí, le echa una misa y es como una persona igual. La misma alma que tiene un viejo, la tiene un niño». Sin embargo, Silva grabó una versión alternativa que distinguió entre el bebé que muere en el vientre de la mamá y el que nace y muere a los 7 días o del que fallece a los 6 u 8 meses, con variaciones de los cantos que requieren las respectivas ocasiones. Lo que sí me pareció extraño fue que las propias cantaoras fueran las encargadas

de alzar el ataúd, simulado con su muñeco, y bailarlo, cuando lo usual es que padrino y madrina dancen con el pequeño féretro y el angelito. El material contemporáneo de Martínez muestra nuevos extremos de esta tendencia: *barbies* y otras muñecas blancas en cajitas con las cuales bailan hasta las niñas que viajaron con las delegaciones.

Otros encuadres de Silva incluyen a una negra Luciana diciéndole a la cámara que «un alabao es para complacer los dueños del difunto pa' que no estén tan tristes, pa' que no lo tomen tan duro en el corazón». Otro, que los alabaos son de memoria y que a esta la ejercitan por la frecuencia del canto. Una de las de Paimadó agrega: «¿Quién me enseñó? La memoria». Un señor no identificado afirmó que un alabao puede convertirse en una salve o en un romance; otra señora que «se canta toda la noche hasta llevar al *muelo* al cementerio».

Como el componente académico se volvió inseparable de la burocratización de ceremonias y festivales, no podía faltar el taller para que cada delegación compartiera sus experiencias. Silva muestra a una de ellas diciendo que el alabao le sirve al cuerpo muerto y a quien canta, y a don Noelio Rivas, para quien el alabao lo trajeron los «curas milagrosos como el camino principal para conquistar la raza negra del África. Los traían de

allá copiados, y aquí formaron dos libros... los negros han sido templados... [conocen el] camino para verse con los muertos». La maestra Ana Gilma Ayala, matrona muy conocedora de la religiosidad afrochocoana, complementó: «cada corregimiento tiene una filosofía. La cultura se desarrolla por los ríos. [De ahí las] diferencias en cantar y sembrar». Alguien más añade la sabiduría compartida: «el alabao “hermanito devoto del santo rosario” es como el sobreaviso de la separación y gritan el trisagio y se hace el levantamiento de la tumba».

Después de todas estas actividades, el profesor Héctor Rodríguez figura gritando «que viva el encuentro de alabaos», y Malcolm Alí Córdoba, gobernador del Chocó, habla de «la voz de la selva [que] nos lleva a un reconocimiento a los ancestros que nos dice que aquí todos cabemos, ¡por el rescate de la cultura africana!», en tanto que, al fondo del recinto, se aprecia una bandera de Colombia que dice AFROCOLOMBIANIDAD.

Ese XIV encuentro en 2011 incluyó una premiación. Cada delegación respondía al llamado que le hacían arengando «presente, presente, presente»; la maestra Ayala dijo que «esto está ligado a un pasado muy nuestro, a un pasado muy negro de la historia de los desarraigados de África, que eran sacados de su continente y hechos esclavos. Por eso, tenemos



■ Fotografía de *Tierra amarga* (Roberto Ochoa, 1965).

que cambiar nuestro lenguaje y no decir negros esclavos, sino esclavizados; son nuestros ancestros. ¡Que vivan nuestros ancestros, a la voz de tres!».

En agosto de 2017, Martínez registró expresiones, comparables a las citadas, en boca de cantoras que ya se volvieron cantantes y así descuellan en Europa y Estados Unidos. Ese salto de continentes podría tomarse como prueba del éxito de la política oficial de convertir a la cultura en motor de desarrollo. Una camiseta que fue estampada para el encuentro de hace dos años ilustra este cambio: micrófono en mano, una mujer negra y sensual adopta las maneras de una *rock star*, y debajo de ella aparece el dibujo de un ataúd negro. No obstante esta mutación, figuran delegaciones como las que retrató Silva, llegadas de ruralidades profundas que viajan a Andagoya sin

uniformes ni maquillaje, en busca de paliar algo de sus escaseces cotidianas. Venden borjón, limones, caña, biche y sopladores para el fogón y el turista. Compiten con los paisas vendedores de baratijas, peregrinos de fiestas patronales y devociones de semana santa. Entre esos extremos, ¿cómo alcanzar los relevos generacionales que le darían sentido a ese proceso de recuperación cultural que ya lleva cuatro lustros? Ante la posible profesionalización del oficio de cantar alabaos, ¿las agrupaciones pasarán a ser equipos especializados de plañideras que prestan un servicio por el cual los deudos deben pagar? Transformaciones de esa magnitud, ¿cómo impactarán mecanismos de solidaridad como las juntas mortuorias mediante las cuales —por años— las comunidades negras han repartido y compartido con equidad los costos de morir?

Un aspecto adicional tiene que ver con afirmaciones como la citada del entonces gobernador del Chocó en el sentido de que el alabao consistía en la voz de la selva y que su rescate era la cultura africana. Alejandra Martínez recogió más hipérbolos de ese estilo. Estarían relacionadas con aquel proceso que identificó Edward Said en su obra *Cultura e imperialismo*: frente a la desposesión territorial que caracteriza a los imperios, los pueblos afectados constituyen archivos con lo que para ellos es lo mejor sobre sí mismos. Esos archivos cumplen la función de contrarrestar discursos hegemónicos elaborados para deshumanizar a esos pueblos, en aras de hacer más viable su dominio político. En ese sentido, la intervención del Ministerio de Cultura, en el rescate que el maestro Rodríguez propuso en 1997, podría contribuir a superar la desdicha genealógica a la cual aludí en la introducción, aunque, claro está, la trágica situación económica de las cantaoras de selva adentro implicaría que ese proceso cojea. Las dos tendencias hablan de la permanencia de un fenómeno varias veces anotado con respecto a los pueblos de ascendencia africana: la exofilia. Consiste en una afiliación, o incorporación que de manera simultánea ocurre con la exclusión. En este caso, habría inclusión de lo estético-mortuorio, pero una exclusión socioeconómica que tan solo se resolverá cuando otras agencias del Estado e internacionales intervengan para reforzar los

sistemas de producción tan afectados por el conflicto armado.

Resalto una aseveración que rescató Lucas Silva: los negros conocen el camino para verse con los muertos. Evidencia que ante un mar de tensiones contrarias y de expertos en medios y gestión cultural, pero ajenos a las comunidades, perviven memorias que portaron *mandingas, yolofofos, branes, zapas, dui-las, ashanties, fanties, lucumías, igbos, ngolas*, entre otros muchos pueblos de África occidental y central que llegaron desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVIII. Si el tablado actoral aniquila el culto a los ancestros, el daño cultural será irreparable.

Redondeo de ideas

En su novela *El otro pie de la sirena*³⁵, el escritor Mia Cuoto se refirió a la colonización portuguesa de su país, Mozambique. Sentenció que «cuando se inventan maldades así sobre un pueblo, es para bendecir las maldades que se van a ejercer sobre él». Mediante lo escrito en páginas anteriores, no quiero decir que las maldades que Carlos Moreno y Jhonny Hendrix filmaron en Cali, Buenaventura y el valle del San Juan en el Chocó hayan causado las ignominias del destierro violento de los afrotrateños, entre otras comunidades negras. Tampoco las penurias de los corteros

³⁵ Cuoto, *El otro pie de la sirena*, p. 290.



■ Fotograma de **Chocó** (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2012).

de caña del Valle y el norte del Cauca o la cosificación de la familia negra del San Juan. Pero sí he querido decir que hacen parte de un conjunto mayor de artificios mediáticos que contribuyen a que no podamos desinstalar la desdicha genealógica. Pese a que mediante sus encuadres afrocéntricos Diana Kuellar ofreció una verdad palenquera que puede combatir esa genealogía, sometió a los sujetos de su documental a perplejidades que habrían podido limarse mediante una verdad académica derivada de consultas de la abundante literatura sobre la cultura e historia palenqueras.

Quizás, debido a los años cuando se realizaron sus visiones sobre la minería del oro, Sánchez y Triana documentaron la verdad académica del origen del subdesarrollo, con todo y el sesgo referente a que fue indígena

la pedagogía requerida para hacer funcionar la extracción del oro aluvial. Eso sí, ambos constituyeron muy sólidos datos de terreno sobre el trabajo aurífero, a los cuales Triana complementó con un documento sobre la función catártica de la fiesta de la virgen del Rosario en Condoto. Ese documento da fe de que, a lo largo de medio siglo, el Estado no ha sido capaz de atender las carencias en infraestructura y servicios de la gente negra e indígena del Chocó. Silva entraría a la conversación diciendo que ese Estado sí ha podido con la promoción cultural. Sin embargo, vista desde la memoria de larga duración, la conversión de esa memoria en espectáculo podría causarle un daño cultural irreparable. Semejante sumatoria de fuerzas contrarias podría servirnos para interrogar la ética de quienes hemos empuñado una cámara para documentar la realidad ajena. //

Referencias

- Arocha, J. (1999). *Obligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia.
- . (octubre 8 de 2008). Cuerpos inmunes al dolor. *El Espectador*. En línea.
- . (octubre 22 de 2008). Ideología y racismo. *El Espectador*. En línea.
- . (mayo 27 de 2013). África, el origen. *El Espectador*. En línea.
- Arocha, J., Guevara, N., Londoño, S., Moreno, L., Rincón, L. (2007). Elegguá y respeto por los afrocolombianos: una experiencia con docentes de Bogotá en torno a la Cátedra de Estudios Afrocolombianos. *Revista de Estudios Sociales*. (27). pp. 94-105.
- . (2007). Elegguá y los caminos de la tolerancia: programa de formación permanente de docentes de educación básica y media en el análisis, descripción, interpretación y divulgación de las Afrocolombias. Grupo de Estudios Afrocolombianos. *Revista de Estudios Sociales*. (27). p. 230.
- Arocha, J. et ál. (2008). Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras. *Catálogo de la exposición temporal, Museo Nacional de Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. pp. 10-14.
- Cuoto, M. (2006). *El otro pie de la sirena* Madrid: Casa África.
- Escalante, A. (1971). *Minería del hambre: Condoto y la Chocó Pacífico*. Barranquilla: Tipografía Dovel.
- Flórez, J., Millán, C. (2007). *Derecho a la alimentación y al territorio en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Misereor.
- Friedemann, N. (1984). Estudios de negros en la antropología colombiana. En Arocha, J., Friedemann, N. *Un siglo de investigación social. Antropología en Colombia*. Bogotá: Etno. pp. 507-572.
- . (1971). *Minería, descendencia y orfebrería, litoral Pacífico colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- . (1979). *Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque de San Basilio*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Friedemann, N., Arocha, J. (1986). *De sol a sol, génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta Editorial.
- Gil, F. (2010). Vivir en un mundo de blancos. Experiencias, reflexiones y representaciones de «raza» y clase en personas negras de sectores medios en Bogotá, DC. (tesis de maestría). Bogotá: Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia.
- Gutiérrez, V. (1969). *Familia y cultura en Colombia*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Ortiz, F. (1995). *Marímbula, los instrumentos de la música afrocubana*. La Habana: Editorial letras cubanas.
- Picoti, D. (1998). *La presencia africana en nuestra identidad*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Varela, D. (2013). Los saberes del monte: desindustrialización, crisis y reinención campesina en Andagoya, Chocó (1974-1991). (tesis de maestría). Bogotá: Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia.
- Bogotá: Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.

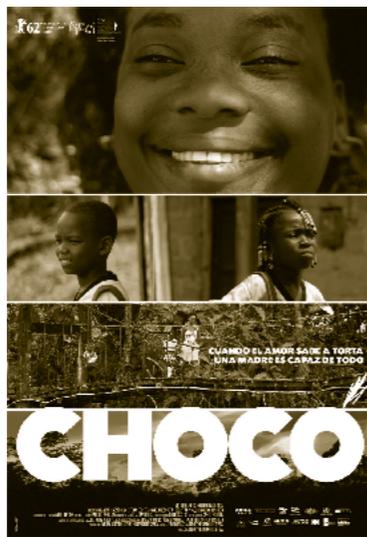
Filmografía

- Deodato, Ruggero. **Holocausto Caníbal**. Italia, FD Cinematografica, 1980, 95 min.
- Kuellar, Diana. **Marímbula**. Colombia, Librecine, Making Docs, 2016, 72 min.
- Moreno, Carlos. **Perro come perro**. Colombia, Antorcha Films, Patofeo Films, 64 A Films, Dynamo, Hangar Films, 2008, 106 min.
- Sánchez, Luis Alfredo. **El oro es triste**. Colombia, Producines, 1972, 14 min.
- Silva, Lucas. **XIV Festival de alabaos, gualíes y levantamiento de tumbas**. Colombia: Maleta Audiovisual Afro. Hollywood Films, Gobernación del Chocó y Ministerio de Cultura, 2011.
- Triana, Gloria. **Minería del hambre**. Colombia, Audiovisuales, Focine, 1983, 23 min.

MUESTRA AFRO CATÁLOGO

PAISAJES VISUALES DE LA AFROCO- LOMBIANIDAD

La Cinemateca Distrital presenta Paisajes visuales de la afrocolombianidad, una selección de 19 películas sobre la música, la memoria, la cultura y la herencia africana en el cine y el audiovisual colombiano. Revisar la producción cinematográfica sobre la diáspora africana en Colombia es conocer la compleja red de significados que se trenzan sobre las historias y conflictos de las poblaciones negras, palenqueras y afrodescendientes y con ellas su memoria en las narrativas del cine colombiano contemporáneo.



CHOCÓ

Director:

Jhonny Hendrix Hinestroza

Año: 2012

País: Colombia

Duración: 80 min.

Chocó es una mujer campesina, negra, desplazada, que en la plenitud de su juventud lleva auestas una familia de dos hijos pequeños y a Everlides, su esposo, un músico que se dedica

a tocar marimba, beber biche y jugar dominó. Chocó recibió el Premio del Público en el Festival de Cine de Cartagena en el 2012, participó en la selección oficial, Sección Panorama, en el Festival de Cine de Berlín, e hizo parte de la Sección óperas primas a concurso en el Festival de La Habana.

LA PLAYA D.C.

Director:

Juan Andrés Arango

Año: 2012

País: Colombia

Duración: 90 min.

Tomás es un joven afrodescendiente que huye de la Costa Pacífica colombiana a causa de la guerra. Al llegar a Bogotá, a 2 600 metros sobre el nivel del mar, con ocho millones de habitantes, se enfrenta a una ciudad que poco abre sus puertas. En su inclemente recorrido, Tomás encuentra, en el acto de cortar



pelo, un arte, un legado de los esclavos que trazaban en los peinados de los niños mapas con rutas de escape. Así, en las cabelleras de los demás, comienza a dibujar el mapa que lo llevará a encontrar a su hermano; en esta búsqueda, se encontrará a sí mismo.

EL VUELCO DEL CANGREJO

Director: Oscar Ruiz Navia

Año: 2009

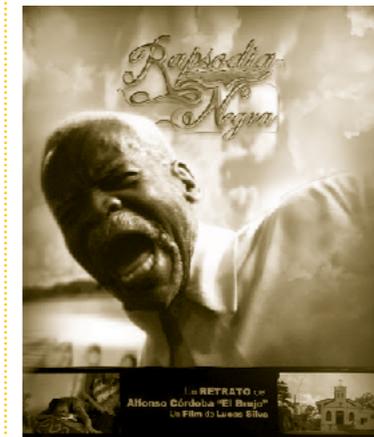
País: Colombia

Duración: 95 min.

En La Barra, un alejado pueblo del pacífico colombiano, Cerebro, líder de los nativos afrodescendientes, mantiene fuertes enfrentamientos con El Paisa, terrateniente que planea la construcción de un hotel en la playa.



Daniel, un turista extraño y silencioso, queda atrapado en el sitio, esperando una lancha que pueda sacarlo del país.



RAPSDIA NEGRA

Director: Lucas Silva

Año: 2013

País: Colombia

Alfonso Córdoba (El Brujo) es un personaje popular, premiado

varias veces como el mejor joyero del Chocó. Es, además, autor de cerca de mil composiciones en ritmos de chirimía, currulao, son chocono y otros ritmos del Pacífico, verdaderos clásicos de la música afrocolombiana que han sido interpretados por el Grupo Niche, Guayacán y Yuri Buenaventura. Este documental quiere ser el retrato filmico de un hombre y de una región, el testamento cultural y musical de un gran creador.

PALENQUE, LA TIERRA DE BENKOS

Director:

Luis Antonio Torrado

Año: 1999

País: Colombia

Duración: 52 min.

Palenque: la tierra de Benkos muestra tradiciones de San Basilio de Palenque como la lengua Batú, la organización cultural por cuadros o cuagros, los velorios y la religión. Estas tradiciones, unidas a géneros musicales como el son palenquero, el lumbalú, el bullerengue, el rap y la terapia criolla o champeta, hacen de esta región un lugar muy particular en Colombia.



DEL PALENQUE DE SAN BASILIO

Director: Erwin Göggel
Año: 2003
País: Colombia
Duración: 80 min.

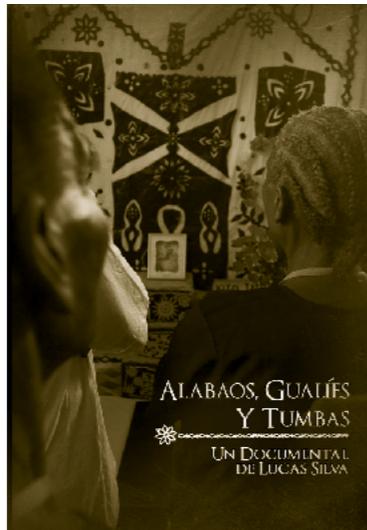
Este documento visual y sonoro, con puesta en escena y elaborado a lo largo de 17 años, describe el enclave de africanos escapados de la esclavitud en Cartagena de Indias, quienes por siglos han conservado sus ritos ancestrales, su música y lengua propias: San Basilio de Palenque. Con una profunda sensibilidad, presenta un diagnóstico de la comunidad palenquera a través de sus manifestaciones culturales.



LOS HIJOS DE BENKOS

Director: Lucas Silva
Año: 1990
País: Colombia
Duración: 52 min.

Esta producción está dedicada a la cultura africana en Colombia, vista y contada a través del prisma de su música. Los ritmos tradicionales nos envían al pasado, a los ancestros y al África; la música moderna tocada por los jóvenes nos trae al presente, frente a un país «pluriétnico y multicultural» lleno de contradicciones.



ALABAOS, GUALÍES Y TUMBAS

Director: Lucas Silva
Año: 2011
País: Colombia
Duración: 39 min.

En este filme son protagonistas los alabaos –cantos de origen gregoriano y católico integrados a la tradición musical afrocolombiana– y los gualíes, que son cantos para los velorios de los niños. El audiovisual tiene como tema principal los ritos alrededor de la muerte en estas comunidades rurales que viven en medio de la selva y los ríos del Chocó, los cuales que tienen una profunda relación con la cosmogonía africana en cuanto a la muerte y el más allá.

SON DE GAITA

Directores: Urian Sarmiento y Pablo Burgos
Año: 2008
País: Colombia
Duración: 52 min.

Tras las huellas de la gaita negra, los directores visitan a los maestros Paito y Saya y, al buscar sus historias, van a los Montes de María, San Jacinto, San Juan Nepomuceno y San Onofre, en donde reúnen a los viejos gaiteros mestizos de San

Jacinto con los maestros de la gaita negra: una historia en la que se revela el mestizaje.



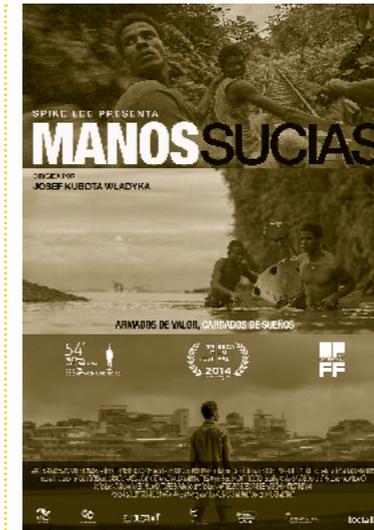
SIEMBRA

Directores: Ángela María Osorio Rojas y Santiago Lozano Álvarez
Año: 2016
País: Colombia
Duración: 82 min.

Turco vive en una ciudad a la que llegó buscando un mejor futuro tras haber sido víctima del conflicto. Sin embargo, se ve confrontado por el dolor y la impotencia ante la muerte de su hijo. Mientras se celebran los rituales tradicionales de velación, Turco se distancia y deambula por la ciudad para realizar su propio duelo, pero el tiempo pasa y tiene que encontrar un lugar para poder enterrarlo.

MANOS SUCIAS

Director: Josef Kubota Wladyka
Año: 2014
País: Colombia
Duración: 84 min.



Jacobo y Delio, dos hermanos que habían estado separados, se reúnen para mover un cargamento de drogas. Jacobo quiere mudarse a Bogotá, y Delio quiere convertirse en un rapero famoso, como tantos otros jóvenes de Buenaventura. Durante su trabajo, los hermanos pelearán, recordarán, se enfrentarán a situaciones mortales y recuperarán lazos fraternales.

LAS ÚLTIMAS VACACIONES (BOYS OF BUENAVENTURA)

Director: Manuel Contreras
Año: 2015
País: Colombia
Duración: 83 min.

Tocar lo es todo para Jonathan, John-Jaime y Presi, pero este año el fin del colegio marca el inicio de sus últimas vacaciones juntos. En Buenaventura, una ciudad tan especial como golpeada, estos chicos enfrentan el hecho de que su talento y determinación no serán suficientes para lograr una carrera en la música.

OMBLIGADOS

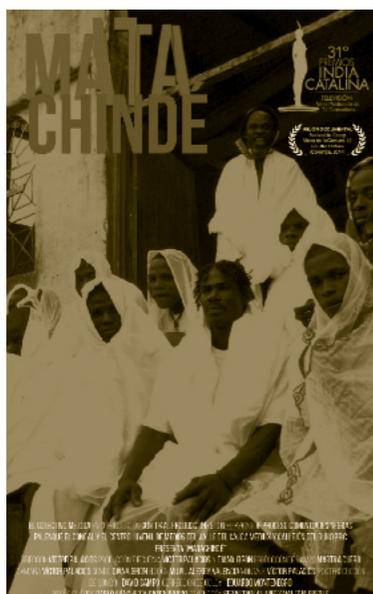
Director: Juan Camilo García y Juan Manuel Vásquez
Año: 2014
País: Colombia
Duración: 8 min.

En Jurubirá, un pequeño pueblo de pescadores en la costa Pacífica colombiana, se otorgan poderes a los recién nacidos por medio de una curación mística a través del ombligo.

MATACHINDÉ

Director: Víctor Palacios
Año: 2014
País: Colombia
Duración: 60 min.

Lejos del control clerical y con una autonomía en las prácticas religiosas, los habitantes de la vereda de Juntas de Yurumanguí han realizado una resistencia cultural desde la fiesta de la Semana Santa. En ellas cobran



vida los matachines quienes, luego de un proceso de apropiación y arraigo, se convirtieron en los representantes de las celebraciones.

DESTERRADOS EN LA URBE

Director: Víctor Hugo Mosquera
Año: 2014
País: Colombia
Duración: 21 min.

Este es un ejercicio de participación colectiva en el cual la corporación Carabantú, con un grupo de jóvenes, niños y niñas de barrios periféricos de Medellín, cuentan una historia real, escenificándola, luego de recibir talleres de formación en fotografía y vídeo.

AUSENCIAS

Director: Víctor Hugo Mosquera
Año: 2015
País: Colombia
Duración: 9 min.

Habla de las diversas problemáticas que sufre una familia por la ausencia de los padres cuando, por ser desplazados rurales y al vivir en una ciudad, factores ajenos a su realidad interfieren en la convivencia familiar.

MI MORAVIA ENMASCARADA

Director: Carlos Santos
Año: 2003
País: Colombia
Duración: 14:30 min.

A través de un partido de fútbol, un grupo de jóvenes afrocolombianos resuelven un conflicto que se generó por las fronteras invisibles en un barrio de la ciudad de Medellín.

INUNDACIONES

Director: Carlos Santos
Año: 2010
País: Colombia
Duración: 4:53 min.

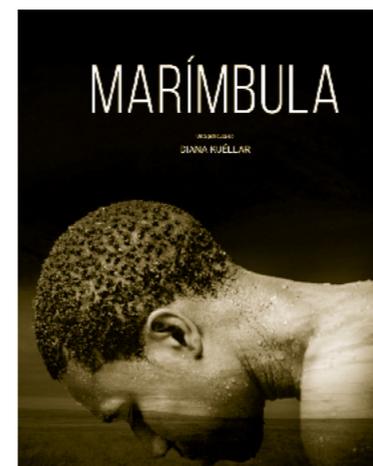
Autoetnografías en imágenes sobre las inundaciones del río Atr-

to en el departamento de Chocó en el Pacífico colombiano.

KEYLA

Directora: Viviana Gómez Echeverry
Colombia
Año: 2016
Duración: 87 min.

Keyla es una adolescente que vive en Providencia, una pequeña isla del Caribe colombiano donde habita una comunidad descendiente de africanos, españoles y piratas ingleses. Un día, su padre sale a pescar pero no regresa. Mientras lo busca, Keyla recibe una visita inesperada: la exmujer del padre viene desde España con su medio hermano y la chica se ve forzada a recibirlos.



MARÍMBULA

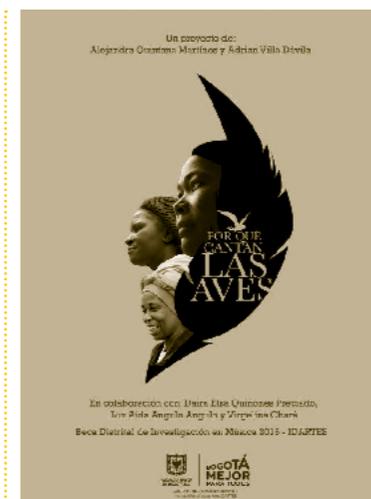
Directora: Diana Kuellar
País: Colombia
Año: 2016
Duración: 72 min.

Andris y Gabriel viajan a África para cumplir el sueño de sus antepasados de regresar a su tierra. Al llegar a Senegal, a Andris no le permiten entrar al país. Gabriel se encuentra solo en un mundo más lejano de lo que había pensado.

POR QUÉ CANTAN LAS AVES

Directores: Alejandra Quintana Martínez y Adrián Villa Dávila
País: Colombia
Año: 2016
Duración: 50 min.

Tres mujeres afrocolombianas, en situación de desplazamiento



y víctimas del conflicto armado en Colombia, anidan y cantan en Bogotá para hacer memoria y resistir a la violencia. Con música, medicina ancestral, costura, gastronomía, huertas en terrazas de la Capital, tejen huellas y recrean sus territorios. Como aves migrantes, viajando juntas bajo la guía y canto de sus lideresas para luchar y adecuarse a una difícil travesía en nuevas tierras, estas mujeres impulsan espacios para apoyar e inspirar a otras víctimas.

LA MARIMBA DE LOS ESPÍRITUS

Directores: Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila
País: Colombia
Año: 1983
Duración: 25 min.

Según la tradición oral, la marimba no fue inventada por el hombre; apareció una vez en medio de la selva, luego de ser construida por los malos espíritus, dueños de los montes. El documental muestra, a través de la familia de Don José Torres, los procesos de elaboración de los instrumentos y la enseñanza de los mitos y creencias alrededor de su ejecución.

SAN PACHO, UN SANTO BLANCO PARA UN PUEBLO NEGRO

Directores: Gloria Triana y Jorge Ruiz
País: Colombia
Año: 1983
Duración: 25 min.

San Pacho es el nombre que se le da a la fiesta patronal de San Francisco en Quibdó, Chocó. Cada año durante quince días, el pueblo –que ha durado todo el año preparándose para el evento– realiza esta fiesta en la cual hay una participación popular.

GUILLERMINA Y CANDELARIO

Productores: Fosfenos Media y Señal Colombia
Año: 2013
País: Colombia
Duración: 60 min.



Primera serie animada infantil inspirada en personajes y escenarios del Pacífico colombiano, que cuenta las historias de Guillermina y Candelario, un par de curiosos y pequeños hermanos afrodescendientes que exploran el mundo y el entorno natural en el que viven a través de fantásticas y divertidas aventuras en compañía de sus abuelos.

Homenaje a Manuel Zapata Olivella



TIERRA AMARGA

Director: Roberto Ochoa

País: Colombia

Año: 1965

Duración: 53 min.

Entrevista recreada –con atisbos de romance clandestino– de una periodista estadounidense a un minero negro del Chocó, quien obviamente se

duele de sus condiciones de vida, de las de su región y de sus relaciones con el patrón, quien tiene la misma nacionalidad de la reportera y amiga.

CINE MARROQUÍ: UNA MIRADA ÉTICA SOBRE EL MOVIMIENTO

UN CINE PARA TODOS, O CASI
DESPUÉS DE TÁNGER:
MARRUECOS, HOY

A pesar de la distancia, Colombia y Marruecos son países próximos. Es como si el Atlántico y su memoria tendieran un hilo secreto de afinidades entre los dos pueblos, entre sus paisajes y geografías emocionales, entre sus experiencias sociales y políticas. La muestra se compone de 9 largometrajes, 3 documentales y 8 cortometrajes que tienen en común «estar libres de miedos», su compromiso con la democracia, la modernidad, el género y las realidades sociales. Asimismo, se presentaron por jornadas académicas en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y en la Cinemate-

ca Distrital –acompañadas por una delegación de 12 artistas marroquíes– y por el ciclo de cine y derechos humanos *Después de Tánger: Marruecos, hoy*. Las películas se proyectaron en la sala principal de la Cinemateca, en Salas Asociadas de Bogotá, y en salas de Medellín.

Coorganizadores: Artedeia-ONG, Centro CAPAIUC, Consejo Nacional de Derechos Humanos de Marruecos, Ministerio de Cultura de Colombia y Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES, con el apoyo de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.



LOS OJOS SECOS (LES YEUX SECS)

Directora: Narjiss Nejjar

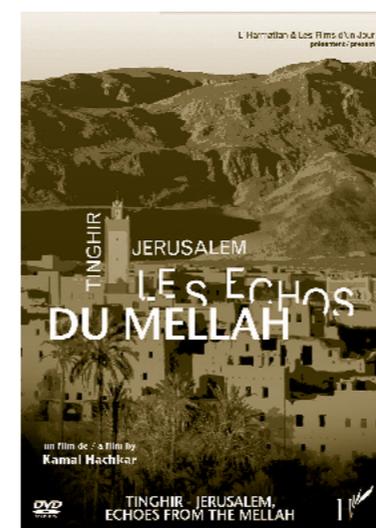
Año: 2003

País: Marruecos

Duración: 120 min.

Una anciana vuelve a su aldea después 25 años de prisión.

Conoce a Fahd, un conductor de autobús que le promete llevarla a su pueblo. Ella acepta pero le previene que le hará pasar por su hijo, ya que en la aldea solo viven prostitutas y a las que solo acceden los hombres que pagan. La anciana se reencuentra aquí con su hija, abandonada 25 años atrás.



DE TINGHIR A JERUSALÉN (TINGHIR JÉRUSALEM: LES ÉCHOS DU MELLAH)

Director: Kamal Hachkar

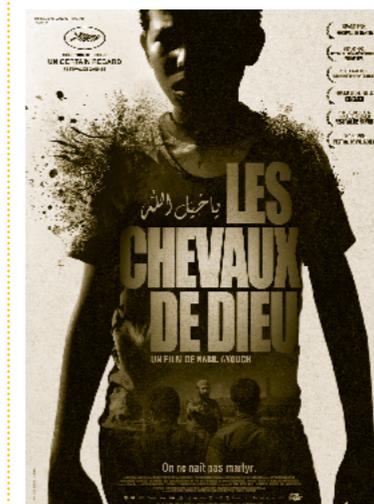
Año: 2013

País: Marruecos

Duración: 83 min.

Relato de un exilio en los años 50 y 60 que recoge el destino de la comunidad judía que ha abandonado el pueblo bereber Tinghir. El realizador –marroquí

de origen bereber, del pueblo Tinghir y residente en Francia desde la infancia– conduce a la encrucijada de las culturas y hace resonar los cantos, las voces y las historias de esta doble identidad compartida entre judíos y musulmanes.



LOS CABALLOS DE DIOS (LES CHEVAUX DE DIEU)

Director: Nabil Ayouch

Año: 2013

País: Marruecos

Duración: 115 min.

Yasine tiene diez años y vive con su familia en un poblado de chabolas de Casablanca. Su madre, Yemma, hace lo que puede por sacar adelante a la familia mientras su padre se encuentra en un estado depresivo, uno de sus hermanos está en el ejército,

el otro es autista, y el tercero es el cabecilla del barrio y el protector de Yasine. Cuando Hamid es encarcelado, Yasine se ocupa de varios trabajos que le ayudan a escapar del marasmo provocado por la violencia, la miseria y la drogadicción que la rodean.



EL GRITO DE LA AMAPOLA (LE CRI DU COQUELICOT)

Directora: Janane Fatine Mohammadi

Año: 2015

País: Marruecos

Duración: 13 min.

Azar vive esclavizado por su tío, quien lo acogió tras la muerte de sus padres. Sus días transcurren bajo el sometimiento a la voluntad del tío: cuida la casa, no le es permitido hablar, expresar sentimientos, ni soñar.

ROCK THE KASBASH (ROCK THE CASHBAH)

Directora: Laila Marrakchi

Año: 2013

País: Marruecos

Duración: 100 min.

Tras la muerte de un rico empresario, sus familiares y amigos se reencuentran durante tres días en su mansión con motivo del funeral. Una parodia se convierte en la exposición del verdadero legado que les ha dejado el difunto a sus hijas. Extraordinario retrato de la burguesía marroquí, perdida entre una pseudovocación modernista y su propio conservadurismo estructural y congénito.



PECES DEL DESIERTO (POISSONS DU DÉSERT)

Director: Alaa Eddine

Aljem

Año: 2015

País: Marruecos

Duración: 15 min.

Una familia vive en el Sahara marroquí. Desierto puro. Un hijo sueña con viajar al mar para ser

pescador; el padre, de profesión sepulturero, quiere que su hijo se quede a cuidar a la familia y heredar su trabajo. La madre, muy enferma, aspira a una familia unida y serena.



MUERTE EN VENTA (MORT À VENDRE)

Director: Faouzi Bensaïdi

Año: 2011

País: Marruecos

Duración: 115 min.

En Tetuán, tres amigos deciden robar la joyería más grande de la ciudad para escapar de un futuro sin esperanzas. Malik está desempleado y locamente enamorado de Dounia, una prostituta. Quiere participar en el atraco para rescatarla y crear juntos una nueva vida. Allal es el chico duro que no logra entender como Malik se ha enamorado de una prostituta. Necesita

el dinero para poder entrar en el negocio local de las drogas y dejar de robar carteras. Soufiane, el más joven de los tres, abandonó la escuela y busca un rumbo.



NUESTROS LUGARES PROHIBIDOS (NOS LIEUX INTERDITS)

Directora: Leïla Kilani

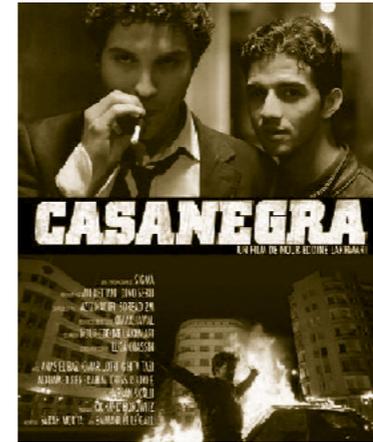
Año: 2008

País: Marruecos

Duración: 104 min.

En 2004, Mohamed VI, rey de Marruecos, pone en marcha la Comisión de Equidad y Reconciliación para investigar la violencia de Estado durante los «años de plomo». El documental acompaña durante tres años a cuatro familias en su búsqueda de la verdad: militantes, jóvenes militares rebeldes o simples

ciudadanos, ellos mismos o familiares suyos fueron encarcelados en diferentes lugares por todo el territorio marroquí. Sin embargo, cuarenta años más tarde, el secreto de Estado acaba desvelando la existencia de un secreto de familia.



CASANEGRA

Director: Nour-Eddine

Lakhmari

Año: 2008

País: Marruecos

Duración: 120 min.

Retrato de Marruecos a través de dos jóvenes delincuentes en Casablanca, gran urbe de Marruecos, pulmón de la economía y barómetro de la vida del país. Karim recurre a niños para vender cigarrillos y Adil quiere comprar un visado para volar a Malmö, una ciudad sueca que tiene idealizada. Sin embargo, sus decisiones y los

sueños que confían en llevar a cabo chocarán de bruces con la cruda realidad, a la vez que una mujer aparece en sus vidas.

EN BUSCA DEL MARIDO DE MI MUJER (À LA RECHERCHE DU MARI DE MA FEMME)

Director: Mohamed

Abderrahman Tazi

Año: 1993

País: Marruecos

Productor:

Duración: 90 min.

Un joyero rico de Fes vive feliz con sus tres mujeres. Desde su diferencia, parece que cada una de las esposas cumple una función que asegura los equilibrios frágiles de la familia. La primera mujer, que se llama Mi Señora Amor, se ocupa de la organización de la casa; conoce todo acerca del marido e intenta satisfacerle, hasta tal punto que al final consigue que se case con una joven y sensual señorita.

ORQUESTA DE CIEGOS (L'ORCHESTRE DES AVEUGLES)

Director: Mohamed

Mouftakir

Año: 2014

País: Marruecos

Duración: 100 min.



En los años sesenta, Houcine, fan de Hassan II, es el jefe de una orquesta popular. Vive con su mujer Halima en la casa de ella, situada en un barrio muy animado, con personajes muy especiales, que viven en torno a la música y al baile de las *chikhatas*, cantantes y bailarinas populares. Los músicos varones de esta orquesta a veces se hacen pasar por músicos ciegos para poder trabajar en fiestas reservadas a las mujeres, organizadas por familias conservadoras.

NOCHE ENTREABIERTA (LA NUIT ENTR'OUVERTE)

Directora: Tala Haddid

Año: 2015

País: Marruecos

Duración: 90 min.



Aicha, una niña huérfana, aparece sola en medio de un bosque. Su valiente recorrido revela una personalidad y una voluntad extraordinarias para superar las dificultades. Arrancada a las montañas del Atlas, Aicha cae entre las garras de Abbas, un delincuente, y su amante Nadia. Juntos se encuentran con Zacaria, un escritor irakomarroquí que quiere ir en busca de su hermano a Irak, en un viaje que les lleva de Marruecos a Turquía, al Kurdistán.



EN CASABLANCA NO VUELAN LOS ÁNGELES (À CASABLANCA, LES ANGES NE VOLENT PAS)
Director: Mohamed Asli
Año: 2004

País: Marruecos
Duración: 97 min.

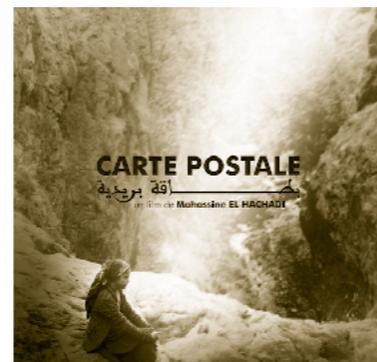
Saïd se exilia en Casablanca contra la voluntad de su mujer, quien no deja de mandarle cartas rogándole que regrese. Casablanca, dice ella, devora a los hombres. Saïd trabaja en un restaurante con Othman e Ismail. Un día recibe una carta de su esposa pidiéndole que regrese para el nacimiento de su hijo. Todo va mal para los tres amigos, y sus problemas empiezan a tomar dimensiones trágicas. En Casablanca, los ángeles no vuelan más, solo las aves de rapiña flotan en el aire...



SU NOCHE (LEUR NUIT)
Directora: Narrimane Yamna Faqir
Año: 2013

País: Marruecos
Duración: 13 min.

Rquíia, conocida familiarmente como Kiki, es una mujer de mediana edad casablanquina, de orígenes populares, que se ocupa, contra todos los modelos tradicionales y costumbres culturales del país, de proteger de noche un parking de coches y motos. Intuimos que esta mujer es madre de una niña de 14 años, a la que llama por teléfono, pero nadie sabe dónde está la niña.



TARJETA POSTAL (CARTE POSTALE)
Directora: Mahassine El Hachadi
Año: 2013
País: Marruecos
Duración: 24 min.

Amina de 12 años, vive en un pueblo del Alto Atlas donde existe una tradición de casar a las chicas cuando tienen la primera menstruación. Amina

decide huir de esta regla y desafiarse su destino.

LOS PIONEROS DE LO DESCONOCIDO (LES HÉROS DE L'INCONNU)

Director: Hassan Kher
Año: 2013
País: Marruecos
Duración: 52 min.

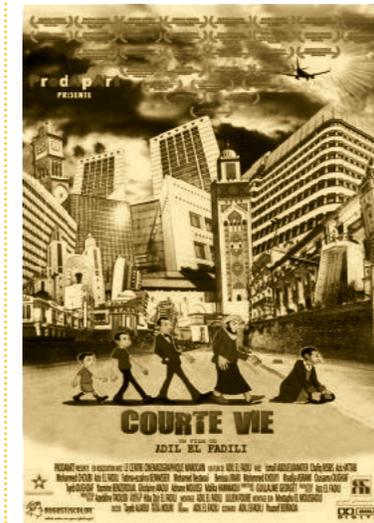
El documental recoge el testimonio de militantes de los años de plomo en Marruecos, provenientes de las regiones del sur. Impulsados por las recomendaciones de la Instancia Equidad y Reconciliación (IER), se ha generado una amplia literatura visual y escrita, cuyo objetivo no se trata solo de compartir el conocimiento y recuperar la memoria, sino también de hacer surgir, en el debate contradictorio del presente, normas y reglas comunes para vivir y construir juntos el futuro.

Programa de cortos: infancias

AMAL
Director: Ali Benkirane
Año: 2004
País: Marruecos
Duración: 17 min.

Amal, una niña marroquí de doce años, vive en el campo. Todos los días se levanta al amanecer y camina diez kilómetros con su hermano pequeño para

asistir a la escuela en el pueblo más cercano.



VIDA CORTA (COURTE VIE)
Director: Adil El Fadili
Año: 2010
País: Marruecos
Duración: 16 min.

Golpeado por una maldición desde el día de su nacimiento, Zhar, en castellano fortuna, nunca perdió la esperanza de una vida mejor. Una vida corta narra el destino de un niño desventurado y hace una reflexión sobre varios acontecimientos que han marcado la historia de Marruecos y del mundo.

MARGELLE
Director: Omar Mouldouira
Año: 2012

País: Marruecos
Duración: 29 min.

La historia se desarrolla en Boujaad, una ciudad marroquí donde abundan las supersticiones y las leyendas. Karim, un chico de 7 años, hijo único de padres humildes, lucha contra sus miedos de la infancia y su deseo urgente de convertirse en adulto.

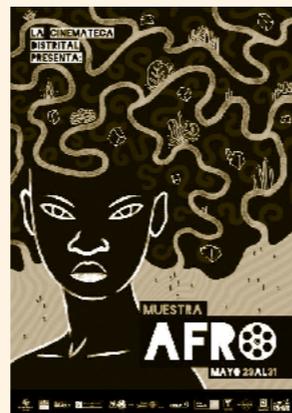


SINIESTRO (MAIN GAUCHE)
Director: Fadil Chouika
Año: 2011
País: Marruecos
Duración: 20 min.

Abdelali es zurdo. Esta característica es su primera cruz. Su padre es un hombre terco y obcecado y esta es la segunda cruz de Abdelali. Cada vez que el pequeño usa la mano izquierda -para comer, saludar, escribir, levantar el brazo en clase o dibujar- le llueven los golpes sobre ella.

MUESTRA AFRO

La Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales y la Subdirección de las Artes del IDARTES presenta la Muestra Afro, una selección de películas sobre la política, la memoria, la cultura y, en general, la herencia africana en el cine y el audiovisual. Revisar una muestra de la producción cinematográfica sobre África y la diáspora de sus habitantes conducirá a los asistentes a un recorrido por las herencias de la esclavitud, el colonialismo, el racismo, las migraciones y las maneras como los pueblos han reafirmado su identidad. Este año, la muestra tendrá cuatro componentes, un ciclo y la exposición gestionada por la Embajada de Francia en Colombia y la Cinemateca Africana, la muestra *África(s). Cine y revolución*, un ciclo sobre cine experimental e inmigración del FCAT-Festival de cine Africano de Tánger, y una muestra nacional con componente audiovisual y académico.



ÁFRICA(S). CINE Y REVOLUCIÓN.

LAS INDEPENDENCIAS DE GUINEA-BISSÁU, ANGOLA Y MOZAMBIQUE EN PELÍCULAS SOBRE LUCHA Y MEMORIA

MIRADA AFRICANA EN EL CINE LATINOAMERICANO

ÁFRICA(S). CINE Y REVOLUCIÓN

El cine que surge en medio de los procesos de independencia de Angola, Guinea-Bissáu y Mozambique es muy poco conocido a pesar de su importancia histórica y estética, y de los ecos y paralelismos con la historia de América Latina. A finales de 1960 y finales de 1970, en medio de las luchas de liberación, las colonias portuguesas en África establecen las bases de una nueva cinematografía. Se trata de un cine que nace en medio de una combinación entre nacionalismo e internacionalismo, en la que pesa tanto la visión del cine como un instrumento de lucha, como la ambición de crear una nueva forma artística y revolucionaria. En este movimiento se combinan fuerzas contradictorias, tanto el deseo de fundar un cine 100% africano, como el de establecer asociaciones con diversas instituciones, realizadores y técnicos de otros continentes.

África(s). Cine y revolución es una muestra que fue exhibida en Sao Paulo, Brasil y realizada por Caixa Cultural, StudioIntro y Buena Onda en 2016 y que recorrió Colombia durante los meses de mayo y de junio de 2016 en la Cinemateca Distrital y sus salas asociadas.



MAPUTO, MERIDIANO NUEVO

Director: Santiago Álvarez

Año: 1976

País: Mozambique, Cuba

Duración: 16 min.

A partir de imágenes de archivo de la ciudad de Maputo, el documental aborda hechos históricos relacionados con la lucha anticolonial del Frente de Liberación de Mozambique (Frelimo) contra el Imperio Portugués.



NUEVA SINFONÍA

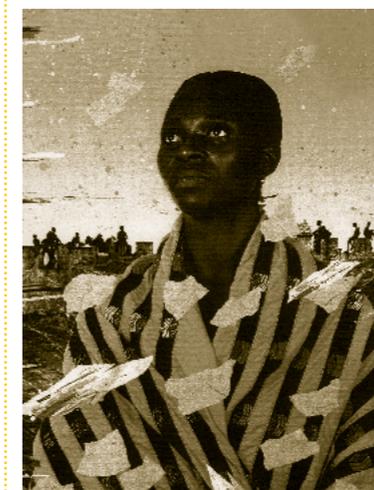
Director: Santiago Álvarez

Año: 1982

País: Mozambique, Cuba

Duración: 39 min.

Una sinfonía cinematográfica sobre la lucha anticolonial del Frente de Liberación de Mozambique (FRELIMO) contra el imperio portugués. Está compuesto de imágenes de archivo del proceso revolucionario de la organización popular del líder Samora Machel, proveniente del Instituto Nacional de Cinema (INC) de Mozambique.



MORTU NEGA

Directora: Flora Gomes

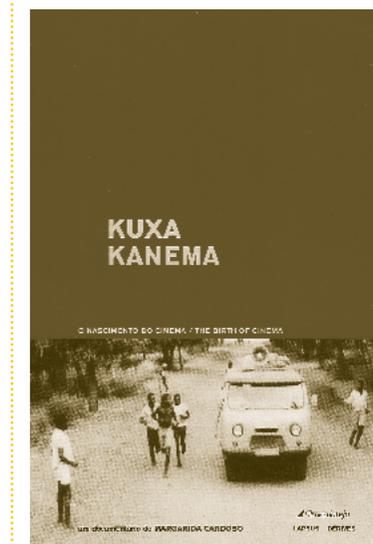
Año: 1988

País: Guinea-Bissáu, Francia

Duración: 85 min.

En plena guerra, Dominga, una mujer de 30 años de edad, atraviesa la sabana con un grupo de combatientes para reunirse con su marido, Sako, en el frente. En su recorrido descubre el estado de desolación

y ruina en el que se encuentra su país: la muerte está en todas partes. **Mortu Nega** es tanto un retrato de la guerra de independencia como una oda a la fuerza de las mujeres africanas en Guinea-Bissáu.



KUXA KANEMA O NASCIMENTO DO CINEMA

Directora: Margarida Cardoso

Año: 2003

País: Portugal, Mozambique, Francia, Bélgica

Duración: 52 min.

Al contar la historia del Instituto Nacional de Cine (INC), de sus producciones y de las personas que trabajaban allí, el documental traza la historia de la joven

nación africana. ¿Qué papel puede tener el cine en la reconstrucción de los valores culturales? ¿Qué papel puede tener en la destrucción de dichos valores? Después de cinco siglos de colonización, seguida por años de guerra civil, hambre y destrucción, un país intenta reflexionar sobre su pasado, reconstruir su identidad y reclamar su dignidad.



PRÓLOGO A PISTOLAS PARA BANTA (PRÉFACE À DES FUSILS POUR BANTA)

Director: Mathieu Kleyebe Abonnenc
Año: 2011
País: Francia
Duración: 28 min.

Esta obra se centra en la película desaparecida **Guns for Banta** (Pistolas para Banta, 1970), el primer largometraje de Sarah Maldoror. Rodado en Guinea-Bissau, **Guns for Banta** plasma la vida y la muerte final de Awa, una mujer de campo implicada en el Partido Africano

para la Independencia de Guinea y Cabo Verde (PAIGC). A modo de prólogo retrospectivo de una película perdida, la diaporama nos cuenta la historia de la búsqueda de **Guns for Banta** por parte de la artista, explora las figuras de los militantes, la cineasta y la fotógrafa, examinando sus funciones respectivas en la configuración de una revolución.

DALE, DALE, SEGUIMOS (ÇA VA, ÇA VA, ON CONTINUE)

Director: Mathieu Kleyebe Abonnenc
Año: 2013
País: Portugal, Francia
Duración: 31 min

Estudio de la memoria, de la amnesia y del problema de la representación de narrativas sobre el trauma y la revolución. La película comienza con un ensayo de A Corda (La Soga), de Pepetela, pieza de teatro escrita cuando el autor angoleño era miembro del Movimiento Popular de Liberación de Angola (MPLA) y que ha sido utilizada como un instrumento de propaganda por ese movimiento.



MONANGAMBEE

Directora: Sarah Maldoror
Año: 1968
País: Angola, Francia
Duración: 15 min

Una adaptación del cuento José Luandino Vieira, «O fato completo de Lucas Matesso» (1962), en el momento en el que Luandino Vieira se vio detenido por el poder colonial portugués en el campo de concentración Tarrafal, Cabo Verde.

NA DOBRA DA CAPULANA

Directora: Isabel Noronha
Año: 2014
País: Mozambique
Duración: 30 min.

Un documental sobre un viaje al Reino de «capulana» encantada. Un viaje del presente al pasado que revela el universo femenino a través del cual se revelan situaciones y relatos de un grupo de mujeres que, como todas las mujeres de

Mozambique, usan la capulana para diversos fines.



AVÓ (MUIDUMBE)

Directora: Raquel Schefer
Año: 2014
País: Portugal, Francia
Duración: 11 min.

Explora la historia familiar de la artista como un apunte reflexivo a un complejo momento histórico que busca ser actualizado desde el presente. La pieza se construye a partir de la yuxtaposición de textos e imágenes tomados de correspondencia y películas Súper 8. Las imágenes y textos seleccionados narran fragmentos de la vida doméstica de una familia de colonizadores portugueses afincados en Mozambique en 1960, a las puertas de la lucha independentista.

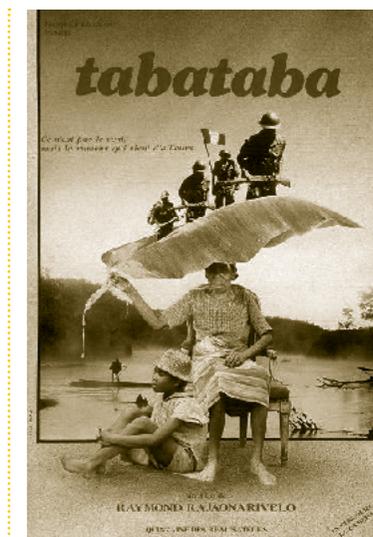
NSHAJO (O JOGO)

Directora: Raquel Schefer
Año: 2010
País: Portugal
Duración: 8 min
Entre 1957 y 1961, el antro-



pólogo Jorge Dias —etnógrafo portugués de la corriente lusotropicalista— realiza estudios de campo al norte de Mozambique. El material recogido dará origen a una extensa monografía *Os Macondes de Moçambique* (1964-70), una de las obras fundamentales de la antropología portuguesa. Este documento visual enlaza la historia de Jorge Dias y la reflexión visual sobre los límites de la representación antropológica y la observación empírica de los procesos, la comparación, el mimetismo y transculturación.

UN VIAJE POR LAS CINEMATOGRAFÍAS AFRICANAS AÑO COLOMBIA-FRANCIA 2017



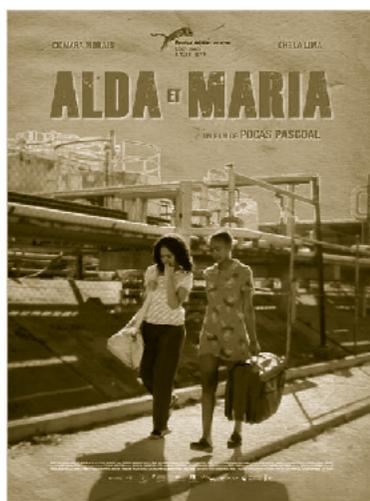
TABATABA

Director: Raymond Rajaonarivelo
Año: 1988
País: Madagascar
Duración: 79 min.

En 1947, los habitantes de un pueblo de Tanala en la costa este de Madagascar, participan en la gran rebelión contra la colonización francesa. La historia de esta insurrección y su represión la vivimos a través los ojos de Solo, un joven que tendrá su vida y su infancia desgarradas por estos eventos.

ALDA Y MARÍA (ALDA ET MARIA)

Director: Pocas Pascoal
Año: 2012



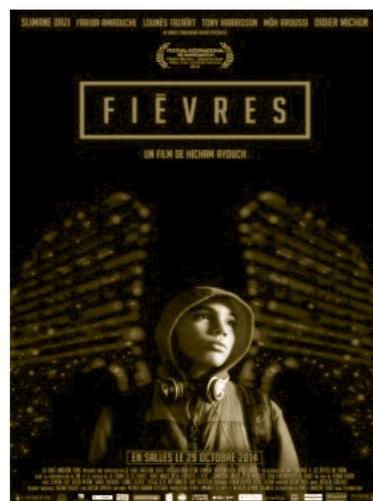
País: Angola
Duración: 94 min.

Lisboa, verano de 1980. Dos hermanas de 16 y 17 años llegan de Angola huyendo de la guerra. Solas, Alda y María deberán aprender a sobrevivir sin dinero en las afueras contaminadas de esta ciudad extranjera. Con la ayuda de compatriotas, las dos chicas se enfrentan una vida precaria. Este exilio las convertirá en mujeres fuertes y dignas.

FIÈVRES

Director: Hicham Ayouch
Año: 2014.
País: Marruecos
Duración: 90 min.

Con tan solo trece años, Benjamín ya es un soldado en guerra con la vida, con los adultos y consigo mismo. Cuando descu-



bre quién es su padre, el destino de ambos cambia drásticamente.



TOULA O EL GENIO DE LAS AGUAS (TOULA OU LE GÉNIE DES EAUX)

Director: Moustapha Alassane

Año: 1973
País: Senegal
Duración: 90 min.

Un adivino exige el sacrificio de una joven para aplacar la ira de los dioses que han desatado una terrible sequía en el país. Enamorado de la chica, un joven decide ir en búsqueda del agua para evitar el sacrificio. Vuelve con el agua, pero el sacrificio ya se ha consumado. ¿Quién acabará con la sequía? ¿Los hechiceros blancos de la meteorología, o el viejo brujo que exige un sacrificio humano al genio de las aguas?

MIRADA AFRO DESDE LAS ARTES, LOS NUEVOS MEDIOS Y EL CINE EXPERIMENTAL

CINENÓMADA (FCAT-FESTIVAL DE CINE AFRICANO DE TANGER)

PRESENTA:

CINE EXPERIMENTAL E INMIGRACIÓN

Las películas reunidas en esta muestra tienen en común

una reflexión sobre cuestiones como exilio, identidad, inmigración, colonialismo, racismo y violencia hacia el otro a través de la búsqueda de una escritura y una forma muy personal por parte de sus autores. Son obras poéticas y experimentales, actos de resistencia —en primera o tercera persona— que denuncian la inaceptabilidad del mundo tal y como es.

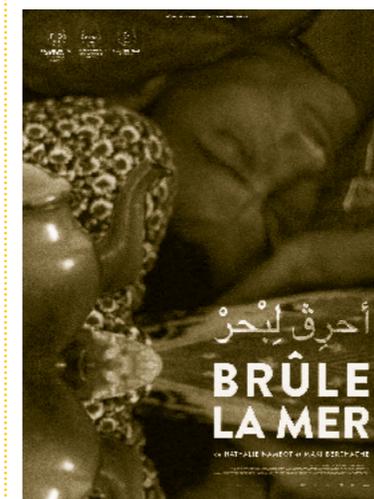


LES ECLATS (MA GUEULE, MA RÉVOLTE, MON NOM)

Director: Sylvain George
Año: 2011
País: Francia
Duración: 84 min.

Fragmentos de voces, risas y rabia; imágenes y recuerdos; palabras cercanas y lejanas, de ayer; de hoy; el aliento del viento, el gesto del sol al atardecer, reflejos color

sangre; redadas policiales, guerreros en procesión, tribunales de injusticia... Un mapa de la violencia infligida a los inmigrantes, la repetición del colonialismo y la inaceptabilidad de un «mundo tal como es».

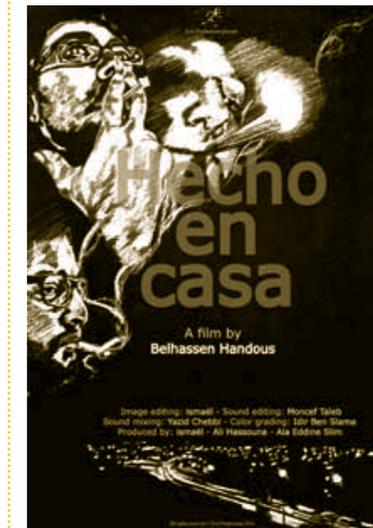


ARDE EL MAR (BRÛLE LA MER)

Directores: Maki Berchache, Nathalie Nambot
Año: 2014
País: Francia
Duración: 75 min.

«La historia solo se escribe con la gente importante; nosotros no existimos». Historias fragmentarias de lucha y exilio de jóvenes tunecinos después de la caída de Ben Ali. ¿Qué significa romper con el propio pasado,

soñar con la libertad, realizar una película y escribir un trozo de la historia? Un ensayo cinematográfico sobre la fuerza de una revolución, la huida hacia Europa y la violencia del rechazo al llegar.



HECHO EN CASA

Director: Belhassen Handous
Año: 2014
País: Túnez
Duración: 78 min.

Mientras estudia en España, Belhassen Handous empieza a filmar su vida diaria con un móvil y acaba filmando durante cuatro años la vida de universitario en el extranjero, el regreso a Túnez, los jóvenes que sueñan con irse, la revolución. Este diario filmado es un retrato agrí dulce de

una juventud que aún intenta encandilarse con el mundo. El hecho de filmar se convierte en un acto de resistencia ante las preguntas existenciales y un contexto geopolítico tenso. Es la primera película de la historia del cine tunecino rodada con un móvil.

LA MUESTRA ITINERANTE DE CINE AFRICANO - MUICA

Es una iniciativa de Otro SUR, un colectivo independiente que busca fortalecer los lazos culturales entre África y Latinoamérica. Mama Goema y Miners Shot Down son dos de las trece películas que viajaron por Cartagena, Bogotá y Cali en la primera versión de la MUICA 2015, y con el apoyo de Artes Vivas, son presentadas por la Cinemateca Distrital, en el marco de la celebración de la herencia africana en Colombia.



MAMA GOEMA: LA MÚSICA DE CIUDAD DEL CABO EN CINCO MOVIMIENTOS

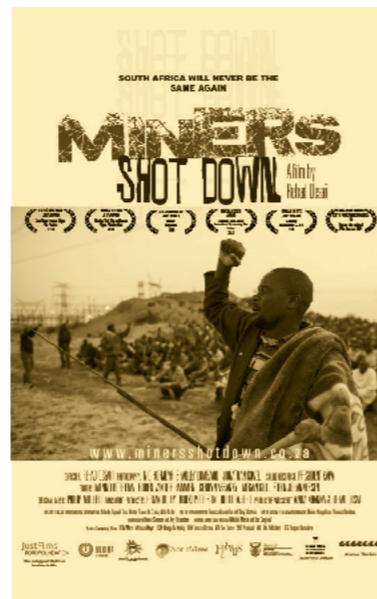
Directores: Ángela Ramírez, Sara Gouveia, Calum MacNaughton
Países: Colombia, Portugal, Sudáfrica
Año: 2011

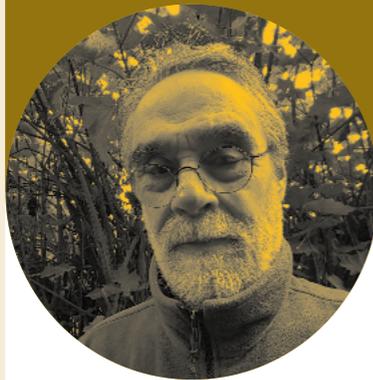
Duración: 55 minutos
Mama Goema nos lleva al corazón de Ciudad del Cabo, la Ciudad Madre de Sudáfrica, a través de su latido musical: la 'guma'. Esta música, asociada al carnaval más emblemático de la ciudad, ha sido parte de las transformaciones sociales, políticas y culturales de país: su espíritu de diálogo con otras músicas expresa la riqueza cultural que, de modo inevitable, surge en los procesos de colonización.

MINERS SHOT DOWN

Director: Rehad Desai
País: Sudáfrica
Duración: 86 min.

En agosto de 2012, los trabajadores de la mina de platino de Marikana comenzaron una huelga salarial que terminó seis días después, cuando la policía abrió fuego contra ellos y asesinó a 34 mineros e hirió a muchos más. Aunque la policía argumenta que reaccionó en defensa propia, este documental presenta con imágenes desgarradoras una versión diferente de los hechos, haciendo una reflexión sobre las profundas grietas que atraviesan los cimientos de la joven democracia sudafricana.





JAIME AROCHA

Obtuvo el Ph.D. en Antropología Cultural de Columbia University, Nueva York. Entre 1985 y 2011 fue profesor del departamento de Antropología e investigador del Centro de Estudios Sociales de la Facultad de Ciencias Humanas en Universidad Nacional de Colombia. Allí fundó el Grupo de Estudios Afrocolombianos y se dedicó a aprender de los alumnos a quienes orientó en sus trabajos de grado. A partir de 2008, adquirió la nueva identidad como escritor de una columna de El Espectador sobre cultura, historia y contemporaneidad de los pueblos de ascendencia africana. Aspira a enriquecer el fondo documental que recoge su trayectoria de observaciones etnográficas que comenzó en 1963, cuando visitó por primera vez una comunidad negra en el valle del río Sinú.

WILSON BORJA

Después de graduarse como diseñador gráfico, Wilson Borja ha trabajado en la creación de imágenes para libros y revistas por más de 15 años. En el campo de la animación, ha colaborado en el desarrollo de *concepts* y diseño de personajes para proyectos en cine y televisión. Recientemente, obtuvo un Master of Fine Arts in Studio de la Universidad de Arkansas, después de haber sido merecedor de una beca Fulbright en 2011. Hace parte del colectivo de artistas afro Aguaturbia y es miembro de la Procesión Puppet Club, proyectos que alterna con su trabajo como docente. Su trabajo de investigación explora a través del dibujo, la pintura, el grabado y la animación diferentes matices del fenómeno de la migración y la diáspora africana. Algunos de sus proyectos están disponibles en www.wilsonborja.com, <https://vimeo.com/wilsonborja> y en <https://issuu.com/wborja/docs/colorpiel>



LUCÍA MONTEIRO

Lúcia Ramos Monteiro es doctora en Estudios Cinematográficos (Universidad Sorbonne Nouvelle Paris 3/ Universidad de Sao Paulo, 2014). Con fondos de la agencia FAPESP, realiza un post-doctorado en la Universidad de Sao Paulo, donde enseña. Su investigación concierne los “Problemas contemporáneos para el concepto de cinematografía nacional” y las “Narrativas de disolución”. Fue profesora invitada en la Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador) y profesora asistente en la Sorbonne Nouvelle (Paris, Francia). Hizo curaduría de muestras de cine en Francia, Suiza, Colombia y Brasil, entre las cuales *África(s). Cine y Revolución* (Sao Paulo, 2016) y *La Caliwood de Luis Ospina. Cine colombiano de vanguardia* (Rio de Janeiro, 2017). Es coeditora de los libros *Oui, c'est du cinéma* (2009), sobre cine y arte .

ESTRELLA SENDRA

Estrella Sendra es doctora en Lenguas y Culturas Africanas por la School of Oriental and African Studies (SOAS, University of London), cuya tesis trata de festivales en Senegal. Nacida en Sevilla, Estrella se licenció en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universidad de Sevilla, formación que continuó con el Máster de Medios Críticos y Estudios Culturales en SOAS. Es docente en King's College London, y combina su actividad investigadora con práctica, como realizadora de documentales, como **Témoignages de l'autre côté** (2011, España) y **Témoignages ... “waa suñu gaal”** (2016, Senegal), codirigido con la periodista senegalesa Mariama Badji, sobre migración senegalesa. Estrella ha trabajado también en festivales de cine africano, como el Festival de cine africano de Tarifa-FCAT y Cambridge African Film Festival, que dirigió en 2014 y 2015 y del que es programadora hasta la fecha.



ÁNGEL PEREA ESCOBAR

Musicólogo, periodista e investigador cultural. Especialista en Historia social de la música afroamericana. Estudió en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Ha participado en producciones de teatro, cine, radio y televisión. Productor de programas de radio musical. Productor artístico y director de “La canción de Ananse”, primera radionovela afro en la historia de la radio latinoamericana (producida por la Fundación Acua de Bogotá). Dirige A.P.E. Prods. Agencia Creativa, productora de contenidos culturales, asesoría en producción creativa de artefactos culturales, desarrollo de proyectos artísticos, formación artística y gestión cultural. Fue el director creativo del I Festival Internacional de Cine y Video Afro de Quibdó, y colabora en iniciativas como el Festival de Cine Afro Kunta Kinte de la Corporación Carabantú de Medellín.



////estos
Catálogos razonados
* (MUESTRA AFRO ////
2018) se terminaron
de imprimir en ////
mayo de 2018 {dos mil
dieciocho} en la ciudad
de >Bogotá< ////.