

POSTNATIONALIST AFRICAN CINEMAS

Alexie Tcheuyap

Manchester / Nueva York

Manchester University Press, 2011

256 páginas

67,18 €

<http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41>



Este libro, ya ampliamente reseñado y citado, se ha convertido en obra de referencia de una nueva tendencia que venía apuntando desde hace ya algunos años. Como dice el propio Tcheuyap, «*Postnationalist African Cinemas* amplía la escasa literatura que se ocupa de cuestionar las ideas que han regido la mayor parte del trabajo crítico sobre cine africano» (p. 27).

Esas premisas asumidas por buena parte de los estudiosos más influyentes de los cines africanos derivaban, por una parte, del compromiso político que asumió la FEPACI (Federación Panafricana de Cineastas) con la Carta de Argel de 1975 y, por otra, de la tendencia ideológica dominante en el área de la crítica poscolonial hasta bien entrados los noventa.

En la Carta de Argel se afirmaba el papel del cine como arma contra la dominación cultural imperialista y el del cineasta como «artesano creativo al servicio de su pueblo» (Catherine Ruelle, 2005, *Afriques, 50 Singularités d'un cinema*

pluriel, p. 304). De esto se derivaba que «la rentabilidad comercial no debería ser una norma de referencia para el cineasta africano» (Idem). La única rentabilidad que este debería buscar es la de «saber que expresa las necesidades y las aspiraciones populares», y por eso tendría que estar atento «a todos los problemas estructurales que se le planteen a su cinematografía nacional» (Idem). La tarea del cineasta no puede, según la Carta, llevarse a cabo sin la participación del Estado, cuyo deber es el de «jugar un papel promocional en la construcción de un cine nacional libre de trabas censoras», condición esta última indispensable para la contribución del cineasta «al desarrollo del sentido crítico de las masas y la expansión de las posibilidades populares» (Idem).

Como puede verse, una posición antiimperialista, nacionalista y didáctica que apunta sin embargo a una idea de comunidad panafricana a través de la expresión «el cineasta africano». El título del libro, y buena parte de su introducción se enfrenta decididamente a la herencia de la Carta de Argel y sus consecuencias, como la dependencia de los cineastas africanos del extranjero, al encontrar en sus propios países censura más que ayuda, y las consecuencias de la relación entre ayuda extranjera y fracaso de la construcción nacional, que se traduce en la dificultad de circulación de las películas africanas por África. Aparte de la desvinculación de los públicos africanos de productos que no les entretienen, como denuncia Jean- Pierre Bekolo en su película *Le complot d'Aristote* (1996).

Como apunta Sada Niang en otro libro fundamental –*Nationalist African Cinema*–, vinculado al mismo proyecto de investigación que el de Tcheuyap, puede hablarse de una fase nacionalista para los cines africanos que sobrevive mientras existe una audiencia que considera a los cineastas como una especie de *outsiders* internos que portan un mensaje de salvación, mientras comparte con los cineastas un cierto «espíritu de utopía» cuyas condiciones de posibilidad desaparecen en la década de los ochenta, plagada de

«luchas y conflictos debidos en parte a cuestiones económicas» (p. XV).

Como decía hace un momento, el libro de Sada Niang es complementario del de Tcheuyap. Niang concluye que ni siquiera para la etapa «nacionalista» es posible hablar de un cine africano con unas características monolíticas, y se extiende en ejemplos que demuestran, desarrollando las ideas apuntadas por Tcheuyap en el libro que ahora nos concierne, de que incluso en ese período didáctico y de lucha pueden encontrarse elementos que se ofrecen al público como puro entretenimiento.

Esta idea de entretenimiento como algo que los públicos africanos le piden al cine es algo que los estudios poscoloniales habían descuidado o malentendido, identificando, como los firmantes de la Carta de Argel, el papel del cineasta con el de «artesano creativo al servicio de su pueblo», poseedor este de una cultura popular «subalterna» y por eso necesaria y frontalmente «otra». De ahí la oposición frontal de Férid Boughedir, en el año 2000 (firmante de la Carta de Argel) a *Yeelen*, de Cissé, acusándola de estar al servicio del deseo de exotismo de la crítica occidental, o las dificultades de Ukadike para defenderla desde los postulados vigentes en los departamentos americanos de *Cultural Studies* por aquellos años.

Qué es el entretenimiento y qué vinculación tiene con la cultura popular es algo que Tcheuyap no desarrolla desde un punto de vista teórico o metodológico claro, sino más bien de modo empírico y deductivo. Es decir: es evidente que hay públicos africanos que demandan productos africanos, y que esos productos no tienen nada que ver con lo que postulaba la Carta de Argel, ni lo que se les exigiría para ser auténticamente africanos desde los postulados de la vieja crítica poscolonial. El ejemplo más llamativo es el éxito de las producciones del llamado Nollywood.

En la página 27, el autor define concretamente qué pretende con este libro «Los objetivos de este libro son los siguientes: 1) mostrar los

límites de las investigaciones y categorías actuales en vista de las nuevas producciones; 2) determinar los nuevos géneros (películas de crímenes, épicas, comedias) que han aparecido; 3) explorar cómo nuevas estéticas, innovaciones, temas y preocupaciones han aparecido en estos géneros y los diferencian de las obras fundacionales; 4) estudiar cómo las películas proponen nuevos modos de representación, de sexualidad, género y/o identidades africanas; 5) investigar el papel que juegan las fuerzas y formas culturales globales».

Es decir, nuevos contextos generan nuevas formas y representaciones que van más allá de la temática de la liberación. Esto no significa que lo que Tcheuyap llama nacionalismo cultural o liberacionista haya desaparecido, y es bien consciente de lo que significan *Bamako*, de Sissako, o la mayor parte de la obra de Jean-Marie Teno. Sencillamente, prefiere atender a toda una serie de obras que, aparecidas sobre todo a partir de 1990 aún no han encontrado acomodo como conjunto en la literatura académica, y que están proponiendo a los públicos una nueva mirada en relación con esos nuevos contextos.

A falta de datos sobre recepción, Tcheuyap fundamenta su análisis en las propias películas, apoyándose en un amplio aparato bibliográfico que va desde los estudios culturales a los literarios, pasando por la antropología, las teorías de género y de la representación. Y propone, si no una taxonomía, al menos unos nodos genéricos y temáticos que articulan estas nuevas propuestas, que tienen en común el dirigirse a los públicos ofreciéndoles más entretenimiento, utilizando libremente categorías genéricas occidentales, dejando de lado las estéticas de confrontación, y atendiendo a los cambios en las propias actitudes culturales, hasta el punto de intentar representar lo que se consideraba irrepresentable –por ejemplo en materia sexual–.

Estos nodos genérico-temáticos se despliegan en forma de siete capítulos, de los que doy los títulos: «Comedy and film», «Choreographing

subjects», «Crimes, society and the 'commandement'», «Myth, tragedy, and cinema», «Epic constructions», «(Un)masked sexuality», «Witchcraft and postcolonial».

En su capítulo sobre la comedia, Tcheuyap admite que ha habido poco género cómico en África, aunque el éxito de producciones de Costa de Marfil y Sudáfrica demuestre su viabilidad. Tras hablar sobre el carácter cultural, local, de lo cómico, con la ayuda de Bajtin desmonta la idea de que la risa esté vinculada a la pura diversión y sea inútil para el sujeto subalterno o el poscolonial, afirmando por el contrario su carácter *disruptivo*, para mostrar cómo lo cómico está presente en los cines africanos, incluso en títulos decididamente antiimperialistas, como en *Xala*, de Sembène, o *Sango Malo*, de Bassek Ba Khobio. Estas dos obras le dan pie –aunque aporte más ejemplos–, para dibujar dos arquetipos en los que se basan muchas veces los momentos cómicos en películas africanas: el «debarqué», fascinado por la cultura de la exmetrópoli, o del occidente desarrollado, y el varón polígamo o sometido al deseo sexual.

El capítulo dedicado a la danza desarrolla algo más la idea de entretenimiento: este no significa salir de la realidad, sino un modo de «reconocerla». Si el colonialismo rechazaba la danza, relacionándola con una exaltación del cuerpo que se opone al espíritu, en las películas posteriores a los ochenta la danza tiene un papel cada vez más importante. Normalmente no supone una pausa en la narración, sino que está intensamente entrelazada con ella, complementando al diálogo. La función de la danza en las sociedades poscoloniales africanas es compleja, y va desde su utilización por el poder hasta su capacidad subversiva, pasando por su relación íntima con lo sagrado, con el sexo y con la expresión de lo oculto o lo culpable, y es así como aparece, en toda su complejidad en el cine postnacionalista.

En el capítulo dedicado al crimen, Tcheuyap da un paso más allá. Frente a la exigencia de «autenticidad» que la vieja crítica poscolonial

suponía y exigía a los cines africanos y la imposibilidad teórica que de ahí se derivaba de un género policíaco, el género existe y sus ejemplos se incrementan y gozan de éxito. Ahora bien, no se trata de una mera trasposición a otras latitudes del molde genérico occidental, sino que esa necesidad de reconocimiento que trae consigo la búsqueda del entretenimiento subvierte las convenciones genéricas al poner el crimen en relación con la autoridad poscolonial y la corrupción de sus estados.

Los dos capítulos siguientes, sobre lo trágico y lo épico, componen realmente una unidad, que se fundamenta en el mito. La principal razón para realizar esta división estriba en que Tcheuyap quiere discutir primero la supuesta especificidad africana en relación con la tragedia griega, y en particular frente al mito de Edipo. Así, tras afirmar la transnacionalidad de la imaginación trágica, puede vincular el deseo sexual del varón con la crisis del sistema familiar tradicional y con el absolutismo de un poder que encuentra ahí su fundamento. Por lo que atañe a lo épico, el héroe, muchas veces también un héroe trágico, se origina siempre en una crisis social. Más relacionada con la narración oral africana, la utilización por el cine reciente de relatos del pasado propone la búsqueda de nuevos sentidos, un modo de examinar el poder presente desde el pasado, desafiando la hegemonía del pensamiento exclusivamente racional.

La fuerte presencia de la temática que relaciona el sexo con el poder, y el poder con el varón, los argumentos que giran alrededor de la impotencia o la sumisión a los dictados del pene –como ocurría en los relatos trágicos– hace pensar a Tcheuyap en la sexualidad como lugar donde cada día se fabrica la experiencia poscolonial, en la que los roles sexuales –y de poder– se están transformando, en la que las mujeres exigen el placer sexual como un derecho, controlan cada vez más sus cuerpos y se enfrentan con estructuras patriarcales de dominio. Aún así, este desenmascaramiento del sexo se hace a la vez

ocultándolo: las escenas de sexo explícito son escasas, bien por evitar problemas con el público o con las censuras, bien por evitar caer en la pornografía, que sería como afirmar lo que se está poniendo en cuestión.

Finalmente, lo irracional parece instalado en las películas cuyo centro es el crimen relacionado con prácticas de brujería. Este tipo de películas ha provocado violentas reacciones entre intelectuales africanos, porque parecen refrendar el tópico colonial de que África está lejos de la helénica razón. Pero Tcheuyap propone considerarlas dentro de la explicación del entretenimiento como «reconocimiento». Si estas películas gustan hasta el punto de convertirse en un género, es porque dan una explicación simbólica a hechos objetivos. En los estados poscoloniales, lejos de la idea de claro y limpio estado nacional que animaba a los firmantes de la Carta de Argel,

el asesinato para resolver problemas políticos es frecuente, la esperanza colectiva ha sido derrotada, la relación entre el enriquecimiento y la adquisición de poder es oscura, y a estas realidades objetivas responden estas explicaciones simbólicas.

El único punto débil del libro de Tcheuyap es que se centra en un espacio geográfico muy concreto: los países subsaharianos de África Occidental acomunados por su pasado como colonias francesas. Pero también es cierto que las ideas asumidas a las que Tcheuyap se enfrenta han utilizado mayoritariamente como ejemplo o como objeto de análisis obras procedentes de esa misma zona.

En resumen, se trata de una obra de inevitable consulta para cualquier investigación sobre los cines africanos y los cines poscoloniales.

Fernando González García