

**Las Cinematografías  
de África subsahariana**



### Los años sesenta. Nacimiento del cine. Restitución de la memoria

El cine africano es el más joven de todas las cinematografías del mundo, y no nace verdaderamente hasta 1955, con el comienzo de las independencias. En un artículo publicado en *Le Monde* en 1960, Georges Sadoul, reconocido historiador y crítico cinematográfico francés, manifestaba lo siguiente:

«...Sesenta y cinco años después del invento del cine, todavía no se ha producido ni un solo largometraje realmente africano, es decir, interpretado, rodado, escrito, ideado, montado por africanos y, naturalmente, hablado en una lengua africana. Es decir, que 200 millones de personas quedan excluidas de la forma más avanzada del arte más moderno. Estoy convencido de que antes de finales de los años sesenta este escándalo será sólo un mal recuerdo de los tiempos pasados».

La primera generación de cineastas africanos nace de una voluntad implacable de desarrollar una identidad de las culturas nacionales y con un profundo deseo de dar testimonio de las mismas, con el objetivo de rechazar la imagen que de ellos había dado el cine durante la época colonial. Para conseguir que los africanos puedan reencontrarse con una identidad que les ha sido usurpada y rebajada al rango de la «barbarie», los cineastas asumen el firme compromiso de dirigirse al espectador, de interpelar directamente al africano que se mira a sí mismo a través de su cine. Es, como afirma André Gardies, un cine-espejo en el que el director asume el mundo de referencia del espectador. Mostrar la realidad cultural, social, política e histórica es darle la posibilidad al que mira de que pueda reconocer los valores que portan estas realidades y tenderle un puente hacia la identificación con las mismas. Mostrar para reafirmar, mostrar para reivindicar, mostrar para descubrir un nuevo espacio y una nueva forma de vida, para reconstruir la imagen del continente y devolver a África el dominio sobre ella tras siglos de opresión colonial.

«En su deseo de descolonizar las pantallas, el cine africano propondrá imágenes extraídas del espacio africano; después tenderá esta pantalla-espejo al público con el fin de que reencuentre y contemple su propia imagen, con el fin de que se reconozca a través del proceso de identificación puesto en marcha: espejo-ayudante en la búsqueda de la identidad cultural»<sup>1</sup>.

Es necesario redefinir la identidad de los africanos, y el cine de los primeros años posee una marcada tendencia política y didáctica, pues estos pioneros no consideran el cine como un entretenimiento, sino como un vehículo ideológico que puede servir para descolonizar las mentes, desarrollar una toma de conciencia y recuperar las herencias y tradiciones auténticamente africanas. Para reconstruir la imagen del continente es necesario reconquistar el espacio, reapropiarse del medio que se habita y que ha sido disgregado en fronteras impuestas por los colonizadores. Para ello los directores se sirven de un realismo crítico en el que reflejan las contradicciones políticas, sociales y culturales más importantes de la nueva sociedad postcolonial, con el objetivo de provocar una identificación del espectador con los problemas y hacerle tomar conciencia de los cambios necesarios para la construcción de una nueva sociedad.

En los años sesenta, con los movimientos panafricanistas recorriendo todo el continente, los primeros cineastas asumen un rol similar al del *griot*, realizando el patrimonio africano de cuentos, mitos, leyendas y tradiciones. El *griot* es, desde hace más de 1.600 años, el guardián

<sup>1</sup> André Gardies. *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*. París, L'Harmattan, 1989, p. 13.

cultural e identitario de África. En una sociedad de tradición oral en la que el hombre se siente totalmente vinculado con la tierra en la que vive, ligado al espacio que habita y relacionado estrechamente con la naturaleza y lo divino, el *griot* tiene el rol de preservar las genealogías y tradiciones orales de la tribu. Cronista de la historia, guardián del conocimiento de los ancestros y su genealogía, el *griot* es fundamental para la preservación y transmisión de la memoria histórica de los pueblos. Ousmane Sembène, fundador del cine en África subsahariana, afirma esta idea:

«El realizador africano de películas es como el *griot*, similar al bardo en la Europa medieval, un hombre con cultura y sentido común que es el historiador, el contador, la memoria viviente y la conciencia de su pueblo. ¿Por qué el realizador debe desempeñar semejante papel? Porque, como muchos artistas, es quizá más sensible que otras personas. Los artistas conocen la magia de las palabras, de los sonidos y de los colores, y utilizan estos elementos para ilustrar lo que los demás piensan y sienten. El realizador no debe vivir recluido en su torre de marfil; tiene una función social concreta que desempeñar»<sup>2</sup>.

De la misma manera que el *griot*, a través del acto de contar historias, permite significar a la comunidad que las escucha, los cineastas africanos reivindican dirigirse, a través de sus imágenes, a una comunidad a la que esas imágenes están referidas, devolviéndoles a través de ese acto una parte de sus vidas. La temática principal de estas primeras películas se centra en el enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad, el hombre africano y el occidental; es decir, los cambios forzados por el progreso y las dificultades para superar las limitaciones impuestas por la cultura tradicional. La denuncia del neocolonialismo, esa nueva realidad política de la sociedad africana que se da a partir de la instauración en el poder de una élite que sustituyó a la administración colonial blanca, es también un tema recurrente, así como el de la alienación cultural y la explotación social y económica que caracteriza a los nuevos gobiernos neocoloniales.

Todos estos temas aparecen en el primer cortometraje de ficción del continente negro, *Borrom Sarret* (Le charretier, El carretero), 1963, de Ousmane Sembène (1923-2007). Considerado el fundador del cine africano, tres años más tarde realiza el primer largometraje de África subsahariana: *La Noire de...* (La Negra de...), 1966.

Entre los directores que adoptan esta tendencia de denuncia política durante los primeros años del cine africano encontramos, además de a Sembène, a Oumarou Ganda (1931-1981), quien tras su colaboración con Jean Rouch realiza en 1968 *Cabascabo*, otro magnífico retrato del África neocolonial y film señero del nuevo cine africano.

También en Níger destaca la figura de Moustapha Alassane (1942-), que se vale de la técnica de la animación para convertir las leyendas y tradiciones africanas en graves denuncias políticas. En 1961 realiza *Aouré*, en 1964 *La bague du Roi Koda* (El anillo del Rey Koda), en 1965 *La mort du Gandji* (La muerte de Gandji), un año más tarde *Bon voyage, Sim* (Buen viaje, Sim), y también en 1966 *Le retour de l'aventurier* (El regreso del aventurero).

En Senegal, los pioneros de la cinematografía de África subsahariana son, junto a Sembène, Ababacar Samb-Makharran (1934-1987), Momar Thiam (1929-), Mahama Johnson Traoré

---

<sup>2</sup> Françoise Pfaff. «Ousmane Sembène, el clásico de los clásicos». *África negra rueda. Nosferatu*, Donostia Kultura, abril, 1999, p. 59.

(1942-) y Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987). Los dos primeros abordan en su primer largometraje el tema de la alienación cultural llevada a cabo por Francia en sus colonias. Samb-Makharan dirige en 1965 *Et la neige n'était plus* (Y la nieve ya no estaba), sobre un joven que regresa a África tras realizar sus estudios en Francia y no logra adaptarse a los códigos que rigen la sociedad de su país. Momar Thiam lleva a cabo en 1963 *Sarzan*, retrato de un oficial del Ejército Colonial que regresa a su aldea tras 15 años de servir a Francia. Mahama Johnson Traoré aborda la situación de la nueva generación de mujeres que se opone a las obligaciones de la tradición en *Diankha-Bi* (La jeune fille, La muchacha), 1969. Paulin Vieyra, primer africano negro en realizar estudios cinematográficos en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) de París, realizó en 1955 con estudiantes de este instituto *Afrique sur Seine* (África sobre el Sena), documental considerado como la primera película auténticamente africana, donde plasma los intentos de integración de esta comunidad en París. En 1964 dirige *Sindiély*, sobre una joven que no acepta el matrimonio que su padre intenta imponerle.

En Costa de Marfil son destacables las figuras de Timité Bassori (1933-) y Désiré Écaré (1938-2008). El primero rueda en 1966 *Sur la dune de la solitude* (Sobre la duna de la soledad), una película con toques experimentales que rompe con la tendencia realista de la época, y en 1969 *La femme au couteau* (La mujer con cuchillo), donde refleja las dificultades de la vida de un joven de Costa de Marfil, traumatizado por una educación demasiado autoritaria. De regreso a su país, tras una larga estancia en Europa, debe afrontar diversos obstáculos para reinsertarse en la sociedad, y una fuerte inhibición sexual que le impide tener relaciones con las mujeres. Écaré rueda durante sus años de estudio en París *Concerto pour un exil* (Concierto para un exilio), 1968, en un tono agrídulce y nostálgico, para retratar la vida de cuatro africanos en esta ciudad.

Las películas realizadas por todos estos cineastas pudieron llevarse a cabo gracias a la implicación de Francia en el desarrollo del cine africano a través del Ministerio de la Cooperación, que actuaba a través de la Oficina del Cine, creada en 1963 para promover la actividad cinematográfica de los directores africanos. Estas ayudas obligaban a contar con un productor francés, que tenía el control sobre el presupuesto, y a realizar los trabajos de postproducción en laboratorios franceses. Un ejemplo de subvención que, en vez de crear infraestructuras en el continente africano, obligaba (y obliga) a devolver el dinero al país donante.

Por otro lado, estas películas se encontraron ya con el gran problema que ha marcado siempre al cine africano, el de ser un extranjero en su propio territorio. Las producciones locales encontraban grandes dificultades para poder estrenarse, frente al precio irrisorio que los exhibidores pagaban por las películas extranjeras, cuya distribución se encontraba monopolizada por dos compañías francesas: la SECMA (Société d'Exploitation Cinématographique Africaine) y la COMACICO (Compagnie Africaine Cinématographique et Commerciale). Como declara Alberto Elena:

«La independencia no llegará sino en un momento en el que los gustos del público estaban ya perfectamente modelados por los esquemas del cine occidental y la distribución en manos de un férreo monopolio que, naturalmente, operará como un importante obstáculo para la difusión de los nuevos cines africanos. (...) La mayoría de los films distribuidos eran norteamericanos (40-45%) y franceses (30-35%), si bien un pequeño cupo era cubierto por producciones indias o egipcias (20-25%)»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Alberto Elena. *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, pp. 150 y 154.

Debido a esta necesidad, los últimos años de la década de los sesenta verán nacer dos importantes eventos cinematográficos que abrirán nuevas vías a la difusión del cine africano en el continente: en 1966 se lleva a cabo el primer Festival de las Artes Negras en Dakar y en 1969 la primera edición del Fespaco, referencia indiscutible para los amantes de este cine, aunque durante estos primeros años el Fespaco no ofrece todavía la posibilidad de concursar por el *Étalon de Yennenga*, máximo galardón del festival, que se implantará unos años más tarde.

### Los años setenta. Realismo crítico

Como resultado de la reunión entre los directores pioneros del cine llevada a cabo en la primera edición del Fespaco, éstos deciden agruparse y organizarse en la Fepaci (Fédération Panafricaine des Cinéastes), y realizan el primer encuentro fundacional en Túnez en 1970, con Ababacar Samb-Makharam como primer secretario general. En enero de 1975, durante el II Congreso de la Fepaci en Argel, se redacta la «Carta de Argel» del cine africano, manifiesto sobre el cometido político del cineasta de este continente, en el que se afirma la necesidad de producir películas con valor didáctico:

«La imagen estereotipada del creador solitario y marginal extendida en la sociedad capitalista occidental debe ser rechazada por el cineasta africano, que debe, al contrario, considerarse como un artesano creativo al servicio de su pueblo... En este contexto, el cineasta africano debe asegurar una solidaridad activa con los cineastas progresistas del mundo entero que defienden la misma lucha antiimperialista»<sup>4</sup>.

Los primeros años de la década de los setenta se presentan como una continuación a nivel temático y estético de los sesenta. Con un estilo realista y un tono de crítica social, se siguen produciendo películas que exploran las realidades sociales con el fin de crear una nueva conciencia de identidad nacional. Ousmane Sembène realiza dos películas sobre el pasado colonial: *Emitai* (Dieu du tonnerre, Dios del trueno), 1971, y *Ceddo* (Los resistentes), 1976. En 1974 dirige *Xala* (L'impuissance sexuelle temporaire, La impotencia sexual temporal), denuncia de la nueva clase dirigente senegalesa, que ha ocupado el rol del antiguo colonizador francés sin ocuparse de los cambios sociales. Oumarou Ganda lleva a cabo en 1971 *Le wazzou polygame* (La moral polígama), ganadora del primer *Étalon de Yennenga* creado en el Fespaco en 1972, y un año después realiza *Saïtane* (Satán).

Moustapha Alassane realiza su primer largometraje de animación, *F.V.V.A. femmes, villa, voiture, argent* (F.F.V.A. mujeres, chalet, coche, dinero), sobre la intransigencia del «macho» africano. Ababacar Samb-Makharam dirige *Kodou* (1970), primera película con guión escrito por una mujer, Annette M'baye d'Erneville; una alegoría sobre el dilema entre tradición y modernidad que cuenta la historia de una joven rechazada por toda la comunidad al no ser capaz de soportar el ritual de tatuaje de los labios. Momar Thiam filma *Karim* (1971), sobre las aventuras amorosas de un joven senegalés que se debate entre las obligaciones que le impone la sociedad tradicional y las «tentaciones» heredadas de Occidente, y *Baks* (1974), primera película africana que aborda el tema de los niños de la calle y las drogas. Mahama Johnson Traoré realiza *Diègue-bi* (La femme, La

<sup>4</sup> Carta de Argel. II Congreso de la Fepaci, 18 de enero, 1975.

mujer), 1970, la secuela de *Diankha-bi*, en la que vuelve a retratar a un grupo de mujeres que se oponen a la tradición. Posteriormente trata el problema de la escuela coránica y el abuso de los morabitos en *N'Diangane* (L'étudiant, El estudiante), 1974, y el de la emigración forzada por la sequía de los campesinos a la ciudad en *Garga M'Bossé* (Cactus), 1974.

En Costa de Marfil, Desiré Écaré ambienta en la comunidad del exilio parisino *À nous deux, France!* (¡Entre tú y yo, Francia!), 1970, un análisis en tono de comedia sobre el proceso de aculturación y europeización que sufren los emigrantes africanos en Francia. Otros directores que durante los años sesenta habían comenzado a realizar sus primeros cortometrajes llevan a cabo en los setenta grandes películas que conformarán la historia del cine africano. Med Hondo (1936-), cineasta de Mauritania, dirige su primer largometraje de ficción, *Soleil Ô* (Sol O), 1970, sobre un inmigrante que llega a París y debe hacer frente al racismo y la exclusión. Tras realizar tres documentales: *Les bicots-nègres vos voisins* (Los moros-negros, vuestros vecinos), 1974, *Nous aurons tout la mort pour dormir* (Tendremos toda la muerte para dormir), 1976, y *Polisario, peuple en armes* (Polisario, pueblo en armas), 1978, Hondo finaliza su segundo largometraje de ficción, un musical sobre la esclavitud y el colonialismo: *West Indies ou les nègres marrons de la liberté* (Las Antillas o los cimarrones de la libertad), 1979.

En Malí, el director que sentará las bases de la cinematografía es Souleymane Cissé (1940), cuya primera película de ficción, *Cinq jours d'une vie* (Cinco días de una vida), 1972, aborda el problema de las escuelas coránicas. En 1974 Cissé vuelve a la dirección con *Den Muso* (La jeune-fille, La muchacha), sobre una madre soltera rechazada por la comunidad que no encuentra otra salida más que el suicidio. En *Baara* (Le travail, El trabajo), 1978, plantea la división de clases y la explotación de los trabajadores.

En Camerún, dos grandes directores comenzarán su carrera durante los años setenta: Daniel Kamwa (1943-) y Jean-Pierre Dikongue-Pipa (1940-). Kamwa realiza su primera película en 1973, *Boubou cravate* (Bubú corbata), sobre un funcionario africano que quiere vivir a toda costa a la manera occidental, y la segunda en 1975, *Pousse-Pousse* (Bici-taxi), que alcanzó gran éxito comercial en África, y relata en tono de comedia las aventuras de un carretero que trata de conseguir la dote necesaria para casarse. Dikongue-Pipa alcanzó el éxito internacional y de la crítica, además del *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1976, con su película *Muna Moto* (L'enfant de l'autre, El hijo del otro), 1975, una profunda reflexión sobre el conflicto entre tradición y modernidad.

En Etiopía surge durante los setenta la figura de Haile Gerima (1946-), que en 1975 realiza *Mirt Sost Shi Amit* (Harvest: 3.000 Years, La cosecha de 3.000 años), un claro mensaje político sobre la explotación de campesinos etíopes a manos de un gran propietario. Un año después realiza en Estados Unidos *Bush Mama*, para reflejar las dificultades de la comunidad afroamericana de Los Ángeles, a la que le sigue el documental *Wilmington 10 - USA 10.000* (1979), basado en un hecho real, el injusto encarcelamiento de nueve jóvenes afroamericanos y una mujer blanca, activistas por los derechos civiles, que en febrero de 1971 tuvo lugar en Wilmington (Carolina del Norte).

Una figura importante surge en Costa de Marfil junto a Désiré Écaré: Henri Duparc (1940-2006), que se convertirá en el máximo exponente de la comedia en África subsahariana.

Realiza en 1972 *Abusuan* (La famille, La familia), sobre un joven que vuelve con su mujer a su lugar de origen tras estudiar en Europa y debe confrontarse con las obligaciones y exigencias de la familia tradicional africana.

Senegal será el país en el que la primera mujer directora llevará sus historias a la pantalla: Safi Faye (1943-), actriz para Jean Rouch en *Petit à petit*, debuta en la dirección en 1972 con el cortometraje *La passante* (La transeúnte), seguido del largometraje *Kaddu Beykat* (Lettre paysanne, Carta campesina), 1975, uno de los primeros documentales ficcionados sobre los problemas de los agricultores en los campos de Senegal. Faye retoma el tema de los campesinos senegaleses en su siguiente película, *Fad'jal* (1979). Orientándose hacia la tradición oral, da la palabra a los campesinos para que cuenten sus historias y describan los problemas a los que deben hacer frente.

Del lado de la zona anglófona de África, el cine nace a principios de los años setenta, y no lo hace con las mismas pretensiones que los países francófonos. A diferencia de Francia, que privilegiaba la teoría de la «asimilación» de sus antiguas colonias, apoyando la producción cinematográfica tras las independencias, Gran Bretaña apostó por mantener las instituciones políticas y culturales indígenas. Con la llegada de las independencias, los británicos dejaron de interesarse por la promoción de la cultura, por lo que los cineastas no reciben ningún apoyo del antiguo país colonizador, haciendo del cine una experiencia de unos pocos. Durante esta década el más destacado de estos cineastas es Ola Balogun (1945-) en Nigeria. Inspirándose en el teatro yoruba, basado en la danza, la música y la comedia, consigue con éxito realizar un cine popular usando la comedia musical como característica de sus películas. En 1973 realiza *Ajani Ogun*, primer musical del África negra, rodada en lengua yoruba, que obtuvo un gran éxito en el país, y en 1976 lleva a cabo *Musik-man* (El hombre de la música).

La llegada tardía a la independencia de los países bajo ocupación portuguesa (Angola, Mozambique, Guinea-Bissau y Cabo Verde), da como resultado un cine que podría compararse en ciertos aspectos con el de Argelia, en el que la lucha por la liberación permite a los combatientes descubrir el cine como un arma al servicio de la revolución. La lucha armada por la independencia llevada a cabo por el MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) inspiró diversos documentales y ficciones, entre los que destaca sin duda *Sambizanga* (1972), de Sarah Maldoror (1938-). La película narra los inicios de la resistencia en Angola durante los años sesenta, centrada en el personaje de una mujer que emprende una larga marcha por todo el país en busca de su marido, militante del MPLA, arrestado por un pelotón de soldados.

Durante los años setenta se produce la primera tentativa de ruptura con la estética didáctica de las películas de la década precedente, emprendiendo una búsqueda formal innovadora que permita hablar de una manera diferente sobre los problemas del presente. Esta búsqueda de innovación formal está marcada por un director, Djibril Diop Mambéty (1945-1998), de Senegal, y una película, *Touki Bouki* (Le voyage de la hyène, El viaje de la hiena), 1973. El camino emprendido por Mambéty tiene su culminación a través de los cineastas de la cuarta generación, aquellos que debutarán en el cine durante los años noventa, y que, herederos de Mambéty, transformarán rotundamente la forma y el fondo de la escritura cinematográfica. Djibril Diop Mambéty, murió en 1998 a la edad de 53 años, y



queda sin duda como el cineasta más creativo que además de marcar la ruptura con la estética didáctica, prepara el terreno hacia una nueva forma de escritura que permite abordar de otra manera el presente.

### Los años ochenta. Valorización de la cultura africana

En marzo de 1982, una nueva reunión de la Fepaci propone en Níger el «Manifiesto de Niamey», que no incide tanto en la lucha antiimperialista como en el aspecto económico del cine en África y su dependencia financiera de Europa, para sentar estrategias que permitan crear una verdadera industria local.

El verdadero cambio radical en la estética de las películas se produce a principios de los años ochenta, extendiéndose hasta mediados de los noventa. La temática política va cediendo progresivamente lugar a la valorización de la cultura africana, examinando sus raíces e inspirándose en la tradición oral, a través de sus mitos y cuentos, para contar de otro modo África, inscribiendo generalmente las historias y temáticas en el espacio de la aldea y cuestionando al mismo tiempo los aspectos negativos de la tradición. Nwachukwu Frank Ukadike resume de la siguiente manera el cine africano de los años ochenta:

«El impacto del cine de temática popular africana de los años ochenta es fruto del subterfugio cinematográfico: entusiasmo por la información etnográfica (construcción temática), organización profílmica y extrafílmica (entorno inalterable) y reconciliación estética (incorporación del arte oral). (...) Desde el punto de vista ideológico, existe una lucha constante para poder desarrollar una técnica cinematográfica genuina; desde una perspectiva política, se intenta que el cine sea la voz del pueblo y, estéticamente, se experimenta con la forma con el fin de obtener una cultura cinematográfica indígena. Existe, igualmente, una acentuada necesidad de satisfacer los gustos del público africano y del extranjero»<sup>5</sup>.

Gastón Kaboré (1951-) será el máximo exponente de esta tendencia, que tiene su origen en la película *Wend Kuuni* (Le don de Dieu, El don divino), 1982, la primera rodada en 35 mm. en Burkina Faso. Situada en un tiempo indefinido durante el Imperio Mossi, antes de la llegada del hombre blanco, cuenta la historia de un niño que es encontrado en la sabana y adoptado por una familia de una aldea. Centrándose en la vida cotidiana del lugar, Kaboré transmite una visión idílica del pasado africano. En *Zan Boko* (Terre natale, Tierra natal), 1988, ofrece un contundente contraste entre la tradición y la modernidad. La tranquilidad de la forma de vida milenaria y tradicional de una aldea se ve interrumpida cuando uno de los habitantes comienza a dividir en lotes la tierra.

También en Burkina Faso, Idrissa Ouédraogo (1954-) realiza en los ochenta sus primeras películas: *Yam Daabo* (Le choix, La elección), 1986, *Yaaba* (La abuela), 1989, y *Tilai* (La ley), 1990, las tres estrenadas en el Festival de Cannes. *Yam Daabo* muestra las difíciles condiciones de vida de una población asentada en una tierra seca y desértica, cuya supervivencia depende de la ayuda internacional. *Yaaba* está situada, al igual que *Wend Kuuni*, en un tiempo indefinido anterior al colonialismo, y muestra la relación entre dos niños y una anciana excluida de la comunidad. En esta película, Ouédraogo deja ya impresa su marca de identidad: la capacidad para captar a los personajes en sus

<sup>5</sup> Nwachukwu Frank Ukadike. *Black African Cinema*. Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 249-250.

relaciones mutuas, complejas y ricas. *Tilai*, ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1990, inspirada en la tragedia griega, cuenta la historia de Saga, joven que regresa a su pueblo tras dos años de ausencia y descubre que su padre se ha casado con la mujer que él amaba.

Souleymane Cissé continúa consolidando su cinematografía durante los ochenta a través de *Finyé* (Le vent, El viento), 1982, y *Yeelen* (La lumière, La luz), 1987. La primera será la película que lo consagra internacionalmente, en la que todavía continúa adoptando un estilo de denuncia social a través de una historia que ataca a la nueva clase política en el poder. Será sin embargo *Yeelen* la película que rompe de forma rotunda con el estilo realista de sus anteriores films para centrar su mirada en las tradiciones africanas y más específicamente en las de la cultura bambara de su país.

Oumarou Ganda realiza unos meses antes de morir *L'exilé* (El exiliado), 1980, para reivindicar el carácter sagrado de la palabra en el África tradicional. Fadika Kramo- Lanciné (1948-) surgirá en los ochenta con una película que pone de relieve las contradicciones y ambigüedades de la tradición africana en relación al sistema de castas: *Djeli* (1981). Ousmane Sembéne y Med Hondo se adhieren a esta tendencia de recuperación de la cultura africana pero lo hacen desde una perspectiva histórica, como una forma de recuperar el pasado para recontextualizarlo y dar una nueva versión de los hechos, descolonizando así la historia de África. Sembéne, en *Camp de Thiaroye* (Campo de Thiaroye), 1988, codirigida con el director senegalés Thierno Faty Sow, da muestra de un episodio de la historia del colonialismo que los franceses preferirían que no se hubiera documentado. En *Sarraouina* (1986) Med Hondo cuenta la leyenda de esta reina, que movilizó tropas de soldados para enfrentarse al colonialismo francés en la región oeste de África.

En el África anglófono, Ola Balogun lleva a cabo *Money Power* (El poder del dinero), 1981, una sátira mordaz sobre la sociedad nigeriana en la que denuncia la corrupción de los políticos. Kwaw Ansah (1941-) comienza en Ghana su trayectoria cinematográfica con *Love Brewed in the African Pot* (Amor a la africana), 1980, en la que cuenta la historia de un hombre que rechaza su origen humilde y desea adquirir a toda costa las costumbres occidentales. Su siguiente película, *Heritage... Africa* (Herencia... África), 1989, al igual que *Camp de Thiaroye* y *Sarraouina*, invoca la historia africana dejando muestra de importantes tradiciones para plasmar el desastre del colonialismo y la lucha de los africanos por la libertad.

En el África lusófono, 1987 marca la fecha de rodaje del primer largometraje de Guinea-Bissau, *Mortu Nega* (A quien la muerte rechaza), firmado por uno de los directores con mayor talento del cine africano, Flora Gomes (1949-). Adoptando igualmente la temática histórica, *Mortu Nega* refleja la lucha anticolonial a través de la firme determinación de una mujer a seguir a su marido a la guerrilla durante el proceso de independencia.

Cheick Oumar Sissoko (1945-), de Malí, es un director indispensable que realiza sus primeras obras durante los ochenta: *Nyamanton ou la leçon des ordures* (Nyamanton o un montón de basura), 1986, y *Finzan* (Rebelión), 1989. Ambas tienen ramificaciones culturales pero siguen principalmente el estilo sociorrealista de denuncia; *Nyamanton* centrándose en el problema de los niños y *Finzan* en el de las mujeres.

Es también necesario destacar dos películas enraizadas en la cultura africana, aunque de una forma más popular, que adoptan un estilo ligero y cómico. Se trata del primer largometraje

del director de la República Democrática del Congo, Mwezé Ngangura (1950-), *La vie est belle* (La vida es bella), 1987, y *Bal poussière* (Baile polvoriento), 1988, de Henri Duparc. La primera utiliza la música y el teatro popular del Congo para mostrar la cotidianidad de la gran ciudad de Kinshasa. La segunda continúa el tono de comedia usado por Duparc para contar la vida de un terrateniente, Demi-Dieu, que casado con cinco mujeres decide hacerlo con otra para armonizar su semana: una mujer para cada día y el domingo se reservará a la que se haga apreciar más.

También en Costa de Marfil, Désiré Écaré realiza *Visages de femmes* (Rostros de mujeres), 1985, para poner de relieve la difícil condición de la mujer africana. Roger Gnoan M'Bala (1941-) lleva a cabo su primer largometraje de ficción en este país, *Ablakon* (1984), en el que, con un estilo satírico y grotesco, refleja el deseo de la burguesía urbana de adoptar la forma de vida occidental. Safi Faye continúa realizando documentales, entre los que destaca *Selbé et tant d'autres* (Selbé y tantas otras), 1982, auténtico homenaje al rol social y la responsabilidad económica de la mujer africana que habita el ambiente rural. También Sarah Maldoror continúa su labor cinematográfica con un documental sobre el poeta martiniqués Aimé Césaire, *Aimé Césaire, la masque des mots* (Aimé Césaire, la máscara de las palabras), 1987.

Esta tendencia adoptada por el cine africano durante los años ochenta dará lugar a grandes películas que permitirán el reconocimiento internacional de las mismas a través de la presencia en festivales de cine, y una apertura al público y la crítica nunca antes experimentada. Un cine emergente que no sólo busca tratar temas africanos que se inscriban en la identidad de África, sino que intentan además ser competitivas en el mercado internacional y entretener al espectador de cualquier nacionalidad.

### Los años noventa. Entre crisis y desilusión

A partir de los años noventa, el cine africano vive una situación de crisis marcada por las dificultades de financiación de las películas de autor y el cierre de salas bajo el dictado del Banco Mundial, que obliga a los países africanos a liberalizar la economía. La cultura será lo primero que se sacrifica y la mínima organización que aparecía en el cine se va diluyendo al tiempo que aumentan en los centros urbanos las salas de proyección de vídeo. Éste se ofrece como una alternativa gracias a las ventajas económicas y técnicas del rodaje en digital, sobre todo teniendo en cuenta que la falta de financiación en África conlleva una total dependencia de Europa y que esta profunda ligazón afecta a veces al contenido de la película por la preocupación de responder al «gusto» predominante en los países del norte.

Otro dato a tener en cuenta es que el tiempo de producción de un largometraje en África suele estar en torno a los cinco años, mientras que con el cine digital el proceso es mucho más rápido y accesible, lo cual se presenta como una oportunidad para los directores de elaborar un discurso cinematográfico de una manera más rápida y menos costosa. En este sentido, el caso de Nigeria es excepcional. 1992 marca el nacimiento de una producción en vídeo nigeriana que obtuvo un gran éxito de público local y que permitió el desarrollo de una verdadera industria cinematográfica en el país, modelo que ha sido continuado por Ghana. Con más de 1.500 largometrajes producidos al año, sin necesidad de financiación

extranjera, el Nollywood nigeriano ha llegado a suplantar al Bollywood de la India. Pero en ambos casos nos encontramos con un tipo de cine formateado que responde a los gustos del público a través de películas de acción urbana, films fantásticos de vampiros y brujería, comedias musicales o sentimentales realizadas a toda prisa, que repiten historias y cuya calidad técnica y artística es bastante discutible.

Durante los años noventa comienzan a experimentarse grandes cambios en el aspecto formal. Los directores empiezan a dar prioridad a la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico, rompiendo con el cine tradicional a través de nuevas estructuras narrativas, imponiendo un carácter experimental en las obras e inscribiendo una estética y una poesía particular en las mismas. La apariencia formal sigue constituyendo la preocupación primordial para Djibril Diop Mambéty, que vuelve a situar su cámara en Senegal, 19 años después de su primer largometraje, para rodar *Hyènes* (Hienas), 1992, una parábola sobre el poder del dinero en África. Posteriormente realiza los magníficos cortometrajes pertenecientes a lo que debía ser su «trilogía sobre la gente corriente», que dejó incompleta por su prematura muerte.

En esta década, Med Hondo realiza dos largometrajes de ficción: *Lumière noire* (Luz negra), 1994, *thriller* que denuncia las injusticias sociales y la corrupción, y *Watani, un monde sans mal* (Watani, un mundo sin maldad), 1998, en el que vuelve a abordar el racismo con el que tienen que convivir diariamente los africanos en Francia.

Ousmane Sembéne continúa demostrando su compromiso con la realidad social en *Guelwaar* (1992), para plantear problemas relacionados con la religión y la alienación cultural. Haile Gerima continúa su carrera cinematográfica durante los noventa con dos películas: *Sankofa* (1995), resignificando la historia oficial sobre la esclavitud, y *Adwa, an African Victory* (Adua, una victoria africana), 1999, con el mismo objetivo de dar una versión del lado de los africanos respecto a la victoria de los etíopes sobre los italianos en la batalla de Adwa en 1896. Souleymane Cissé realiza su película con mayores medios económicos, *Waati* (Le temps, El tiempo), 1995, sobre el tema del *apartheid* en Sudáfrica.

Otros directores que aparecieron en la escena cinematográfica durante los setenta continúan realizando sus obras. Henri Duparc sigue atento a los problemas de su sociedad para plasmarlos en la pantalla a través de las comedias *Rue Princesse* (Calle Princesa, 1993), sobre el tema del sida y *Un couleur café* (Un color café), 1998, con la que se desplaza a París para hablar de la inmigración. También en tono de comedia Roger Gnoan M'Bala aborda *Au nom du Christ* (En nombre de Cristo), 1992, donde al igual que en su anterior film ataca la religión. Safi Faye realiza en 1996 su primer largometraje de ficción, *Mossane*, una fábula melancólica de una adolescente muy bella que, como todas las cosas bellas de África, se vende al mejor postor. Sarah Maldoror recupera la memoria del caribe con el documental *Léon Gontran Damas* (1994).

También los directores que comenzaron en los ochenta continúan produciendo películas. Gaston Kaboré sigue situando sus historias en el ambiente rural para contar la relación de un niño con una tortuga en *Rabi* (1992), y retoma el personaje y la historia de su primera película para continuarla en *Buud Yam* (El legado), 1997. Idrissa Ouédraogo se aleja de la tendencia cultural para llevar a cabo sus películas más universales, aunque conservando siempre el acer-

camiento a la realidad africana y expresando sentimientos profundamente humanos: *Samba Traoré* (1992), *Le cri du coeur* (El grito del corazón), 1994, y *Kini & Adams* (Kini y Adams, Kini y Adams), 1997. Cheick Oumar Sissoko demuestra su enorme talento y compromiso político con dos películas en las que abandona las ficciones sociales y se centra en el trabajo estético y la puesta en escena, cuidada y planificada al detalle. En *Guimba, un tyran, une époque* (Guimba, un tirano, una época), 1995, muestra la enorme riqueza cultural de África para hablar del abuso del poder y la necesidad de democracia. En *La Genèse* (El Génesis), 1999, Sissoko se inspira en la Biblia para abordar el problema de los genocidios y las guerras étnicas en África.

Flora Gomes presenta en 1992 en Cannes su película *Udju Azul di Yonta* (Les yeux bleus de Yonta, Los ojos azules de Yonta), una historia de amor en los barrios populares de Bissau, y en 1996 dirige *Po di Sangui* (L'arbre aux âmes, El árbol de sangre), haciendo uso de un mito de su sociedad para afirmar que la destrucción de la naturaleza entraña la desaparición del género humano. Fadika Kramo-Lanciné y Mweze Ngangura continúan desarrollando la comedia, el primero con una obra sin demasiada trascendencia, *Wariko, le gros lot* (Wariko, el gran premio), 1993, sobre el poder del dinero en África, y el segundo con una magnífica película en la que aborda el problema de la inmigración en Europa, *Pièces d'identités* (Carnets de identidades), 1998.

Durante los años noventa surgen grandes voces de enorme talento. En Camerún tres nuevos directores llevarán a cabo sus películas de largometraje: Jean-Pierre Bekolo (1966-), Bassek Ba Kobhio (1957-) y Jean Marie Teno (1954-). Bekolo realiza las películas más experimentales y arriesgadas de la década, entre ellas la inclasificable *Quartier Mozart* (Barrio Mozart), 1992, crónica urbana de la vida moderna africana, ganadora de multitud de premios entre los que destacan los recibidos en el Festival de Cannes, Locarno, Montreal o Uagadugú, así como una nominación, junto a *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino, para los British Awards. Con *Le complot d'Aristote* (El complot de Aristóteles), 1996, que se vio en el Festival de Sundance y en el de Toronto, Bekolo construye un metadiscursio cinematográfico a través de la historia de un hombre decidido a encontrar apoyo para que en un cine poblado de películas de Hollywood, no se proyecten más que películas africanas. Bekolo pone sobre la mesa el estado del cine en el continente, el dominio de las películas americanas en las pantallas de África y la ausencia del cine africano en su propio territorio.

Ba Kobhio lleva a cabo su primer largometraje, *Sango Malo* (Le maître du canton, El profesor de la aldea) en 1991, sobre un profesor que a su llegada a una aldea pone en duda la vida tradicional de la misma. En 1995 realiza *Le grand blanc de Lambarené* (El gran blanco de Lambarené), una mirada africana centrada en la persona de Albert Schweitzer, médico, filósofo, teólogo protestante y músico francoalemán, Premio Nobel de la Paz en 1952, que vivió gran parte de su vida en Lambarené (Gabón). Jean Marie Teno examina la historia cultural de Camerún en el documental *Afrique, je te plumerai* (África, te desplumaré), 1992, y la degradación e inmundicia de la ciudad de Yaundé a través del retrato de un escultor que utiliza desperdicios para producir sus obras en *La tête dans les nuages* (La cabeza en las nubes), 1994. En 1995 finaliza su primer largometraje de ficción, *Clando* (Taxista clandestino), y en 1999 vuelve al formato documental con *Chef!* (¡jefe!), para abordar el rol de la autoridad y el poder en su país.

En Burkina Faso, Pierre Yameogo (1955-) realiza *Laafi* (Tout va bien, Está bien), 1990, crítica al sistema de educación que no permite a los jóvenes desprovistos de recomendaciones acceder a las universidades europeas. Posteriormente lleva a cabo *Wendemi, l'enfant du bon Dieu* (Wendemi, el hijo de Dios), 1993, sobre el triste destino de los niños de familias sin recursos abandonados en las calles de la ciudad, y *Silmandé* (Tourbillon, Torbellino), 1998, un duro ataque a la corrupción de los políticos de su país y a la manera en que se asocian con los hombres de negocios de la comunidad libanesa para favorecerse mutuamente. También en Burkina Faso destaca la figura de Dani Kouyaté (1961-), que debuta en 1994 con su primer largometraje *Keïta! L'héritage du griot* (¡Keïta!, la herencia del griot), adaptando la leyenda mandinga de Soundjata Keïta, que cuenta la fundación del Imperio Mande, para criticar la educación europea recibida por los niños en su país, que no les permite recuperar la memoria sobre el pasado africano.

En Malí, siguiendo la tendencia cultural que se inscribe en el compromiso social y político de Sissoko, Adama Drabo (1948-2009) hace su debut cinematográfico con *Ta dona!* (Au feu!, Fuego!) 1991, denuncia de los fracasos del desarrollo y la corrupción de las élites. Al igual que Sissoko, lo hace con una poética y una narrativa contundentes y convincentes que plasma también en su siguiente película, *Taafe Fanga* (Pouvoir de pagne, Poder femenino), 1997, comedia en la que vuelve a usar el modelo de la tradición oral para contar una historia en la que hombres y mujeres ven modificadas sus posiciones de poder.

En Senegal, Moussa Sene Absa (1958-) realiza *Tableau Ferraille* (1996), con una narración fragmentada en base a diversos *flashbacks*, para denunciar la corrupción de la élite postcolonial que acabó con la promesa de una verdadera África independiente.

Mama Keïta (1956-) nació en Senegal, de nacionalidad guineana pero emigrado a Francia para realizar estudios de derecho, lleva a cabo en este país su primer largometraje *Ragazzi* (Chicos), 1991, sobre dos jóvenes en busca de la mujer perfecta, y posteriormente regresa a su país para rodar *Le 11ème commandement* (El undécimo mandamiento), 1997, retrato de una profunda relación de amistad entre un chico blanco y otro negro, a los que la traición separa dramáticamente.

En 1992, la togolesa Anne-Laure Folly (1954-) entra en la escena cinematográfica para filmar 11 documentales durante la década, entre los que destacan *Femmes aux yeux ouverts* (Mujeres de ojos abiertos), 1994, *Les oubliées* (Las olvidadas), 1996, y el retrato que realiza de la cineasta Sarah Maldoror, *Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie* (Sarah Maldoror o la nostalgia de la utopía), 1998.

Abderrahmane Sissako (1961-), de Mauritania, se posiciona con sus primeros largometrajes, *Rostov-Luanda* (1997) y *La vie sur terre* (La vida en la tierra), 1998, como una figura muy destacada del panorama cinematográfico en África. En ambas películas la frontera entre realidad y ficción aparece difusa, dando la impresión de que Sissako ha ido construyéndolas a medida que las filmaba, y ambas abordan el tema del viaje como posibilidad de ir hacia el encuentro del otro. Mahamat Saleh Haroun (1963-) da un ejemplo de innovación estilística que caracteriza a la nueva generación de cineastas con su primer largometraje, *Bye Bye Africa* (Adiós África), 1999, Premio a la Ópera Prima en el Festival de Venecia. Mohamed Camara (1959-) realiza en Guinea una película controvertida, *Dakan* (Destin, Destino), 1997, historia de amor homosexual entre dos jóvenes de un instituto de Conakry. Presentada en la Quincena

de los Realizadores del Festival de Cannes de 1997, fue duramente sancionada en los festivales de África. Newton Aduaka (1966-), de Nigeria, rueda en Londres su primer largometraje de ficción, *Rage* (1999), sobre tres jóvenes músicos de hip hop (uno blanco, otro negro y el último mestizo) que viven en un barrio obrero al sur de la ciudad, soñando con encontrar el dinero que les permita grabar un disco.

El cine africano de los años noventa se define en palabras del reconocido director del Chad Mahamat Saleh Haroun: «la actualidad requiere una conciencia que se vea acompañada de un pensamiento. Ya no se puede producir para despertar las mentes, esto ya no es suficiente. Es necesaria la humildad de llevar el debate al propio terreno del cine como creación artística en sí, y no sólo para hacer progresar las causas».

### La primera década del siglo XXI. Afirmar la condición humana

Los cineastas africanos lograron durante los años sesenta descolonizar la mirada y el pensamiento y reconquistar su espacio y la imagen de sí mismos. Durante los setenta convirtieron el cine en un espejo de la sociedad para denunciar las tradiciones obsoletas y las élites corruptas haciendo una llamada a todos los «valores susceptibles de reemplazar civilización por progreso»<sup>6</sup>. En los años ochenta, una vez asumido el duro desencanto tras el sueño de las independencias, el cine retorna al origen de la cultura africana para valorizar las herencias del pasado, con el peligro de caer en el exotismo y la folclorización que por otro lado permitió el gran éxito internacional de estas películas. Los años noventa son el escenario del declive de los cines de África, que pone el acento en la innovación formal. Llegados a la primera década del nuevo siglo los cineastas africanos han tenido que reinventar, a la fuerza, su cinematografía. Films realizados a finales de los noventa, como *La vie sur terre*, de Abderrahmane Sissako o *Bye Bye Africa*, de Mahamat Saleh Haroun, abren el camino a una nueva escritura cinematográfica, original y arriesgada tanto en la temática como en la estética, en la que la condición humana se manifiesta en sus dimensiones más universales. A través de una estética basada en la proximidad y la sinceridad, las realidades son aprehendidas en toda su complejidad, y el relato aparece cargado de incertidumbres e incógnitas, tensiones y contradicciones. Los personajes existen en su singularidad, y su capacidad de interiorización los hace pertenecer no sólo a África sino al mundo. Un cine basado en el presente, pero que no sólo lo muestra, sino que lo deconstruye para cargarlo de significación. Un cine que transgrede y traspasa fronteras, y que no puede ser ya etiquetado bajo ninguna categoría.

Entre los pioneros, Ousmane Sembéne, Souleymane Cissé, Med Hondo y Haile Gerima siguen produciendo films durante la primera década del siglo XXI. Sembéne dirige dos películas relacionadas con la condición de la mujer y la libertad de expresión, *Faat Kiné* (2000) y *Moolaadé* (Protección), 2003. Cissé vuelve a rodar 14 años después de su anterior film y presenta en Cannes *Minyé* (Dis moi qui tu es, Dime quién eres), 2009. Med Hondo lleva a cabo su última película hasta la fecha, *Fatima, l'algerienne de Dakar* (Fátima, la argelina de Dakar), 2002, y Haile Gerima realiza un retrato de la generación de intelectuales que durante los años sesenta soñaron con construir una Etiopía mejor, y que al igual que en la mayoría de los países africanos, fracasaron dándose de bruces con el poder y el sistema, en *Teza* (2008).

<sup>6</sup> Olivier Barlet. «Les nouvelles stratégies des cinéastes africains». *Africiné*, octubre, 2001

Henri Duparc, ocho años después del gran éxito de *Une couleur café*, realiza la que será su última película, *Caramel* (2005), para abordar la problemática realidad del cine en África a través de un encuentro entre el propietario de un cine y una chica que acude a una de las proyecciones del mismo. Idrissa Ouédraogo, con una extraordinaria intensidad visual y narrativa, aborda un retrato político e histórico de su país durante el siglo XIX, antes de la colonización, a través del personaje de un príncipe que toma el poder por la fuerza y desencadena la furia de los dioses en *La colère des dieux* (La cólera de los dioses), 2003. Cheick Oumar Sissoko vuelve a tratar las «urgencias» de su continente en *Bàttu* (Vencido), 2000, nombre con el que se denomina a la comunidad de mendigos que piden limosna en las calles de Dakar. Flora Gomes dirige *Nha Fala* (Ma voix, Mi voz), 2003, y Mwezé Ngangura retorna al musical con *Les habits neufs du gouverneur* (Los trajes nuevos del gobernador), 2004, adaptación del célebre cuento de Andersen.

La mayoría de los directores que dirigieron su primer largometraje durante los noventa continúan su actividad cinematográfica. Bassek Ba Kobhio codirige con Didir Ouenangare en 2004 la primera película realizada en la República de África Central, *Le silence de la forêt* (El silencio de la selva). Siguiendo su estilo personal y visionario, Jean Pierre Bekolo realiza en 2005 *Les saignantes* (Las sangrientas), *thriller* político futurista con toques de ciencia ficción y estética africana, con mucha acción, humor negro y terror. Jean-Marie Teno continúa transitando el terreno documental: *Le mariage d'Alex* (La boda de Alex), 2002, en el que revela la triste realidad del matrimonio polígamo, *Le malentendu colonial* (El malentendido colonial), 2004, sobre la «misión civilizadora» de la iglesia durante el periodo colonial, y *Lieux saints* (Lugares santos), 2008, para reflexionar sobre el lugar y el rol que ocupa la cultura en un país en el que la miseria económica no deja espacio para el acceso a la misma.

Pierre Yameogo muestra los prejuicios de la sociedad francesa y la corrupción de la africana en el *thriller* *Moi et mon blanc* (Yo y mi blanco), 2002, y denuncia la condición de las mujeres acusadas de brujería y expulsadas de la comunidad en *Delwende* (Lève toi et marche, Levántate y camina), 2005. Dani Kouyaté vuelve a llevar a la pantalla una leyenda en *Sia, le rêve du python* (Sia, el sueño de la pitón), 2001. En *Ouaga Saga* (2004), se aleja de lo mítico y fantástico de sus anteriores films para mostrar las calles de Uagadugú, donde un grupo de jóvenes vitales y optimistas, solidarios y soñadores, se las ingenian para poder sobrevivir y salir adelante. Adama Drabo realiza la segunda parte de su trilogía sobre el poder, *Fantan Fanga* (Le pouvoir des pauvres, El poder de los pobres), 2008, codirigida con Ladjji Diakité, en la que pone de manifiesto la fragilidad de la democracia en su país, Malí. La tercera parte de la trilogía, *Doni Fanga* (El poder del saber), 2008, ha quedado incompleta por su muerte en julio de 2009.

*Madame Brouette* (Señora carretilla), 2002, es, según su director, Moussa Sene Absa, «un homenaje a la afirmación de las mujeres». Construida sobre continuos *flashbacks* del recuerdo de la protagonista, un equipo de televisión investiga si efectivamente mató a su marido policía. Mama Keïta realiza *La fleuve* (El río), 2002, proyecto originario del cineasta David Achkar, que poco antes de morir pidió a Keïta que lo realizara. Más tarde lleva a cabo *Le sourire du serpent* (La sonrisa de la serpiente), 2006, un film enigmático rodado en Guinea en forma de psicodrama que relata un encuentro de dos personajes marginales, una prostituta blanca



y un inmigrante negro, en la parada de un autobús que no llega. Su última película hasta el momento, *L'absence* (La ausencia), 2009, vuelve a retratar a personajes modernos y temáticas actuales, acompañados de una exigente puesta en escena.

Abderrahmane Sissako acomete dos magníficos trabajos, *Heremakono, en attendant le bonheur* (Heremakono, esperando la felicidad), 2002, y *Bamako* (La cour, El patio), 2006. El primero cuenta la historia de un joven que vuelve al pueblo de su madre antes de partir a Europa. El viaje y el exilio, la búsqueda de la felicidad o las raíces frente a la soñada Europa son las líneas argumentales, y Sissako construye, o más bien, fiel a su estilo, deconstruye un relato profundo y emocionante. En *Bamako* abandona los largos silencios de sus anteriores films para otorgar un lugar central a la palabra, a través de un particular juicio que se lleva a cabo en el patio de una casa: el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional se sientan en el banquillo para rendir cuentas a los africanos.

Mahamat Saleh Haroun evoluciona en el riesgo y la modernidad de su cine a través de *Abouna* (Notre père, Nuestro padre), 2002, una nostálgica película sobre la infancia traumatizada por la desaparición de un padre. En *Daratt* (Saison sèche, Estación seca), 2006, vuelve a situar el conflicto en la relación padre-hijo a través de la historia de un joven que parte en busca del asesino de su padre. Newton Aduaka rueda su primera película en África, *Ezra* (2006), un desgarrador relato sobre los niños de la guerra.

Nuevos directores realizan sus primeros largometrajes durante estos años, continuando la apuesta por la internacionalización del cine y el riesgo formal y expresivo. Fanta Régina Nacro (1962-), de Burkina Faso, tras realizar cuatro magníficos cortometrajes durante los noventa, abandona el tono humorístico de los mismos para testimoniar la violencia de la guerra en *La nuit de la vérité* (La noche de la verdad), 2004. Balufu Bakupa Kanyinda (1957-), de la República Democrática del Congo, también demostró su gran talento en sus primeras películas de cortometraje hasta que en 2007 saca adelante su primer largometraje, rodado en vídeo, *Juju Factory* (La fábrica de *jujús*), una metáfora sobre la creación en el exilio a través de un escritor africano afincado en Bruselas que debe decidir si escribir el libro que él desea sobre África o el que su editor le sugiere que lleve a cabo.

Issa Serge Coelo (1967-), de Chad, sitúa el relato de *Daresalam* (La casa de la paz), 2000, en los años setenta, para evocar los combates militares durante esos años en su país. En *N'Djamena City* (Ciudad N'Djamena), 2007, vuelve a centrar la atención en la situación del Chad para sensibilizar a la audiencia sobre la brutalidad de las fuerzas armadas en el poder, a través del conflicto entre un tiránico coronel y un periodista encarcelado que lucha por los derechos y libertades.

Imunga Ivinga (1967-), de Gabón, se da a conocer con su película *Dôlè* (L'argent, El dinero), 2000, crónica urbana sociológica que ofrece un delicado retrato de la juventud africana, comparable a la juventud de cualquier parte del mundo. En 2006 lleva a las pantallas una nueva ficción, *L'ombre de Liberty* (La sombra de Liberty), una llamada poética-política a la resistencia contra los tiranos que gobiernan.

En Senegal, dos directores que nacieron en 1952 irrumpen con sus primeros largometrajes. Joseph Gaï Ramaka realiza una versión moderna de la ópera *Carmen* situada en el Senegal contemporáneo, *Karmen Geï* (2001), con la que recorrió, entre otros, los festivales de Cannes, Toronto, Sundance o Nueva York.

Por su parte, Mansour Sora Wade cuenta en *Ndeysaan* (Le prix du pardon, El precio del perdón), 2001, una fábula sobre la venganza y el perdón. De origen senegalés pero francés de nacimiento, Alain Gomis (1972-) demostró su simplicidad en la imagen cargada de humanismo y sinceridad a través de *L'afrance* (Tormento), 2001. Con *Andalucía* (2007), una coproducción francoespañola, Gomis continúa indagando con enorme talento en los problemas actuales a los que debe hacer frente la identidad negra. Esta película fue estrenada en el Festival de Cannes de 2007 y posteriormente se ha visto en los de Venecia, Sundance, Toronto, Róterdam o Locarno, donde ganó el Leopardo de Plata.

Acusados de hacer cine para el gusto occidental, destinado a los amantes del exotismo y no a su público natural, de falta de africanidad para poder acceder a las ayudas y subvenciones occidentales, de rodearse de técnicos europeos, etc, la generación postcolonial de directores renuncia durante el comienzo del siglo XXI a realizar cine africano para producir, simplemente, cine.