

LA INTERCULTURALIDAD A TRAVÉS DE LOS CINES DE ÁFRICA: TEXTOS, PRETEXTOS Y CONTEXTOS PARA UNA CIUDADANÍA GLOBAL

INTERCULTURALITY IN THE CINEMAS OF AFRICA: TEXTS, PRETEXTS AND CONTEXTS FOR A GLOBAL CITIZENSHIP

Federico Olivieri

Universidad Pablo de Olavide
federico.oli@gmail.com

Recibido: noviembre de 2016
Aceptado: diciembre de 2016

Palabras claves: Cine, África, interculturalidad, ciudadanía, etnocentrismo.

Keywords: Film, Africa, interculturality, citizenship, ethnocentrism.

Resumen: Reflexionar sobre las imágenes que los medios de comunicación y el cine occidental nos suelen transmitir acerca de África nos permite observar el desequilibrio que existe entre la realidad del continente y sus representaciones mediáticas. Estos desfases no sólo distorsionan nuestras percepciones sobre nuestros vecinos, sino que entorpecen el encuentro igualitario y la valoración de la diversidad cultural, tan necesarios para la construcción de una ciudadanía global. Desde nuestra posición europea y occidental, se reflexiona aquí sobre la importancia de fomentar el conocimiento de los cines de África, ya que incluyen *textos*, *pretextos* y *contextos* muy valiosos para tender “puentes” hacia una nueva ética de la convivencia: la interculturalidad.

Abstract: Reflecting on the images that the media and the Western cinema often convey about Africa allows us to observe the great imbalance that exists between the reality of the continent and its media representations. These mismatches not only distort our perceptions of our neighbors, but also hamper the egalitarian encounter and the appreciation of cultural diversity, so necessary for the construction of a global citizenship. From our European and Western standpoint, in this paper we reflect on the importance of promoting the knowledge about African cinemas, as they represent valuable texts, pretexts and contexts for the construction of bridges for a new coexistence ethics, that of interculturality.

“Usemos los medios para alcanzar una cultura de paz y una nueva ciudadanía global”.

Federico Mayor Zaragoza

I. Introducción

En nuestras sociedades occidentales se habla con frecuencia de promover la interculturalidad a fin de fomentar el entendimiento mutuo, el enriquecimiento desde la diversidad y la convivencia pacífica. Promover la interculturalidad, no obstante, no significa simplemente facilitar el encuentro entre agentes de culturas distintas, sino que implica profundizar también, desde la educación crítica, en los factores que determinan nuestra mirada sobre lo distinto. En este sentido, la interculturalidad no significa sólo encontrarnos con el *otro*, sino que implica explorar todos aquellos elementos y caminos que pueden representar un puente de unión entre personas y colectivos de culturas distintas. Para saber cómo construir ese puente de forma sólida y duradera, no obstante, resulta esencial explorar con atención ambos lados de la falla o zona de separación.

Desde nuestra posición española y europea, África representa, sin dudas, uno de los territorios más cercanos pero, a las vez, uno de los lugares también más desconocidos e ignorados. Esta desatención se traduce, a menudo, en graves desequilibrios que no sólo distorsionan nuestra forma de comprender el mundo, sino que dificultan nuestra capacidad de gestionar y valorar la diversidad que lo conforma. En otras palabras, desconocer el continente vecino conlleva limitaciones y barreras para la construcción de ese puente

que puede encaminarnos hacia una verdadera ciudadanía global basada en una ética de la interculturalidad y en la cultura de paz. En un mundo altamente interconectado como el actual, donde gran parte de nuestros conocimientos sobre lo que no podemos conocer de primera mano nos llega a partir de lo que se emite en los medios de comunicación, resulta importante distinguir qué imágenes solemos recibir acerca de esas *otras* sociedades y culturas que se definen en los márgenes de los discursos hegemónicos y que se sitúan extramuros del mundo occidental. En este sentido, analizar lo que transmiten los medios de comunicación significa indagar en esas posibles zonas de separación o contacto, para así aprender a tender nuevos puentes de contacto de forma efectiva.

Siguiendo en la línea de esta metáfora inicial, en este artículo se pretende explorar, a través de las representaciones de África en la producción cinematográfica, cuál es el significado de la interculturalidad y cómo puede asimilarse mediante la atención crítica hacia los cines del continente vecino. De esta forma, tras un breve repaso teórico del concepto de la interculturalidad, iniciaremos por explorar las imágenes que los medios occidentales dominantes promueven sobre el continente, para compararlas a continuación con las del propio cine africano y analizar así cómo los contenidos de estas producciones africanas pueden ayudarnos a reflexionar sobre los aspectos que conforman la interculturalidad. Al mismo tiempo, repasaremos brevemente la evolución del único evento español con el que se divulgan anualmente los más importantes filmes africanos, a fin de ofrecer un caso de estudio práctico en el que los cines africanos conforman discursos para

fomentar la interculturalidad en nuestro país. En otras palabras, este artículo buscará hacer del cine (africano) no sólo el texto de estudio, sino también el pretexto y el contexto para una mejor comprensión de nuestra posición ante África y de esa nueva propuesta de convivencia sostenible que reconocemos en la interculturalidad.

En cuanto a la metodología empleada en este estudio, además del repaso de la literatura especializada (vinculada con los estudios de los medios de comunicación, africanos, culturales y políticos, entre otros), este trabajo se basa en las observaciones y experiencias que su autor ha recopilado a lo largo de trece años de trabajo práctico y académico en áreas de los cines de África. Desde su participación anual en la organización del Festival de Cine Africano-FCAT¹, hasta la reflexión sobre numerosas iniciativas culturales que ha conocido en sus años de trabajo e investigación en Kenia, Sudáfrica y Senegal, este artículo presenta, de forma directa o indirecta, algunos de los datos y conclusiones a los que el autor ha podido llegar en todos estos años de formación y observación participante.

Por último, antes de entrar en los contenidos de este trabajo, resulta esencial detallar que el término “cine africano” se empleará aquí de forma integradora. A diferencia de lo que defiende el reconocido historiador y crítico francés Olivier Barlet, quien explica que sólo puede hablarse de “cines africanos” en plural dada la heterogeneidad del continente (Barlet, 1996), en este trabajo emplearemos el término ‘cine africano’ de forma inclusiva, reconociendo por un lado que en su singularidad se encierra la diversidad de todo

lo africano y, por otro, que en el término “cine” comprenderá incluso las formas más recientes de creación y producción digital que, más allá de las pantallas tradicionales de las salas cinematográficas, se crean, difunden y consumen hoy en día en los llamados nuevos medios de comunicación (desde los más tradicionales televisores hasta los teléfonos inteligentes conectados a Internet).

2. La interculturalidad: breve aclaración teórica

Según el Diccionario de Relaciones Interculturales, la “interculturalidad” hace referencia a “los encuentros que se producen entre sujetos de distintas culturas” (Barañano, 2007: 205). En nuestros tiempos de globalización y movimientos migratorios crecientes, la interculturalidad no sólo representa una realidad cotidiana, observable en multitud de prácticas sociales y culturales, sino que ha pasado a determinar el “conjunto de objetivos y valores que deberían guiar esos encuentros. Se trata no sólo de aceptar y respetar las diferencias, sino también de valorarlas, y educar a los ciudadanos en los principios-guía de la convivencia entre sujetos culturalmente diferentes” (Barañano, 2007: 205). En este sentido, desde nuestras sociedades pluriculturales en Occidente, la interculturalidad se convierte en un planteamiento hoy quizás más necesario que nunca. La interculturalidad se conforma así en una “ética de la convivencia” basada en el cuestionamiento del etnocentrismo y de las fronteras identitarias, y en la que se busca valorar la diversidad a la vez que el fomento de la horizontalidad en los espacios de contacto e intercambio entre “nosotros” y “ellos”, o lo que suele

1. Web oficial de este festival: www.fcata.es

observarse como “nuestra cultura” frente a la del *otro*.

La interculturalidad es, sin embargo, un concepto amplio, a veces ambiguo, que toma diferentes matices según el campo de acción en el que se debate o aplica. Desde el diálogo entre dos personas que provienen de países geográficamente opuestos, hasta la puesta en marcha de programas que puedan facilitar la comunicación y la comprensión entre colectivos religiosos distintos, siempre se apela la interculturalidad como aspecto emergente y esencial de estas situaciones. Como bien detalla Yudhishthi Raj Isar, “lo intercultural se ha convertido en algo casi tan polisémico como el propio concepto de ‘cultura’” (2006: 13). Entre otras esferas, el autor distingue la práctica hermenéutica de interpretar y traducir la interculturalidad, es decir, “de analizar y contextualizar diferentes trayectorias de pensamiento, imaginación, representación y acción. [Se trata de explorar] el hacer y deshacer de significados culturales; de evidenciar los caminos que limitan y empoderen a los movimientos a través de fronteras y entre las culturas [...]” (Isar, 2006: 21)².

En este sentido, resulta importante observar que la interculturalidad no hace referencia a un estado ni una condición, no es una realidad estática, permanente en el espacio y en el tiempo. La interculturalidad representa un proceso, una acción en movimiento, caracterizada por el encuentro, el diálogo y la ruptura de fronteras entre culturas diferentes desde la igualdad. La interculturalidad comprende todas las prácticas a través de las que se promue-

ven la comunicación y la interacción entre culturas, en cuyo proceso no se considera a ninguna de las partes por encima o por debajo de la otra. La interculturalidad es pues un proceso que favorece la relación horizontal entre culturas, buscando el enriquecimiento mutuo y las sinergias.

Con estas premisas observamos fácilmente que los medios de comunicación en general, y el cine en particular, representan instrumentos y contenidos simbólicos con los que el proceso intercultural se visibiliza y toma forma en una multitud de espacios (y formatos) en nuestras sociedades contemporáneas. En este sentido, podemos valorar que los medios, como sus “mediaciones” (usando aquí el concepto de Martín Barbero, 2010), se convierten en elementos esenciales para estudiar, valorar e incluso promover este proceso tan urgente que es la interculturalidad. De esta forma veremos a continuación cómo el cine africano en particular, con sus *textos* y *pre-textos*, puede valorarse como un objeto de estudio esencial tanto para reconocer las dinámicas que constituyen el saber intercultural, como para asimilar los nuevos posicionamientos con los que podemos promover la *interculturalidad* en nuestras sociedades interconectadas de hoy. Al mismo tiempo, valorando el único espacio anual en el que se dan a conocer estas cinematografías en nuestro país y en nuestro idioma (el Festival de Cine Africano FCAT), incluiremos reflexiones complementarias sobre cómo los cines africanos pueden consolidar también *contextos* específicos en los que la interculturalidad puede distinguirse en un espacio y en un tiempo determinados (acotando así su componente procesual en un elemento definido y analizable). Iniciemos así nuestro estudio aquí de nuestro “puente de la interculturalidad”.

2. Como en muchas otras citas que seguirán a esta nota, el contenido referenciado ha sido traducido al español por el autor a partir del texto original.

3. Desde nuestro lado del “puente”: África en los medios de comunicación occidentales y españoles

Cuando preguntamos a un ciudadano español o europeo cualquiera sobre las primeras imágenes que se le vienen a la cabeza al pensar en la idea de África, la respuesta habitual suele incluir, con frecuencia, alguno de estos conceptos: pobreza, guerras, enfermedades, gente negra, violencia, hambrunas, sabanas, animales salvajes, tribus y ritos ancestrales. En este sentido, resulta fácil afirmar que gran parte de estas imágenes mentales sobre África son producto de las representaciones que los medios de comunicación suelen transmitirnos a diario. De hecho, al analizar a fondo el tipo de noticias sobre el continente que suelen divulgarse, Antoni Castel afirma en su trabajo *Malas noticias de África* que “al consumidor del producto informativo le llega casi siempre un África catastrófica y violenta. Y en los pocos casos en que se presentan sus aspectos positivos, como las iniciativas para resolver conflictos o para mejorar una situación determinada, aparece la mano de Occidente” (Castel, 2007: 47).

En este sentido, podemos afirmar que el entero continente, en toda su diversidad, suele asociarse a una serie limitada de preconceptos que, cuando no resultan positivos por su exotismo (tales como los animales salvajes o los paisajes lejanos) o admirables por la intervención occidental, nos parecen principalmente negativos, preocupantes y misteriosos. Esto es algo que, de una forma original y creativa, el reconocido escritor keniano Binyavanga Wainaina condensó en su galardonado ensayo satírico “¿Cómo escribir sobre África?”:

En tu texto, trata a África como si fuera un solo país. Hace calor y es polvoriento, lleno de praderas onduladas y enormes manadas de animales junto a gentes altas, delgadas y famélicas.

También puede ser caluroso y húmedo, con gente muy pequeña que come primates. No te enredes con detalles y descripciones precisas. África es grande: 54 países y 900 millones de personas que están demasiado ocupadas pasando hambre, muriendo, guerreando y emigrando para leer tu libro. El continente está lleno de desiertos, junglas, montañas, sabanas y muchas otras cosas, pero a tus lectores no les interesa eso, así que mantén las descripciones románticas, evocadoras y no particulares. (Wainaina, 2009: 19)

Siguiendo este guiño literario y ante la pregunta de cómo nuestros medios de comunicación suelen representar África y a los africanos, podemos resumir que la realidad de un continente tan grande y variado como es África nos viene construida por los medios occidentales bajo una óptica reduccionista y simplificadora que, a base de repeticiones constantes, ha generado la prevalencia de unos pocos estereotipos negativos, tanto sobre el continente como sobre el “contenido”: las sociedades africanas y sus culturas. Si nos centramos en analizar las representaciones de África que dominan en los medios españoles, además de esta situación de información predominantemente negativa y reduccionista, se añade el factor de la poca presencia de esta región en la agenda informativa de nuestro país. Si bien el continente africano se encuentra a tan sólo 14km de las costas españolas en su separación geográfica por el Estrecho de Gibraltar, los principales medios de España no suelen dedicar espacio a las noticias e historias que provienen de estas tierras vecinas. Tal y como explica Guiller-

mo Altares, ex-responsable del área de información internacional del diario El País, “los medios de comunicación españoles apenas se ocupan de África, salvo cuando Mandela está a punto de morir o, como en el caso de Malí, se produce una invasión francesa porque está a punto de convertirse en territorio Al Qaeda todo el país. De vez en cuando publicamos cosas, generalmente ligadas a tragedias, pero creo que las cosas que de verdad ocurren en el continente, desde la invasión económica china hasta el despegue económico, pasando por las guerras de Sudán o Somalia, apenas pasan por nuestro radar” (Sahagún, 2013).

Con el auge de internet y la producción digital puede afirmarse que esta tendencia está cambiando levemente ya que existen cada vez más espacios de información alternativos, tales como blogs y portales africanos, en los que las noticias de actualidad son más variadas y realistas (Sahagún, 2013). No obstante, estas informaciones siguen quedando relegadas a espacios minoritarios y de menor alcance. Al no ocupar las primeras páginas de los periódicos o los titulares de los informativos televisivos, la imagen de África que persiste en la opinión pública española sigue siendo la de un continente remoto y negativo. Quizás debido también a un pasado colonial español de menor penetración en comparación a otros países europeos, África constituye lo que Sendín Gutiérrez define como “el continente extraño, desconocido, no integrado en el mapa mental de la mayoría de los españoles que ven la televisión, leen la prensa o escuchan la radio” (2006: 37).

La imagen de África, en el caso español, adquiere además otra dimensión cuando se vincula, con mucha frecuencia, con los acontecimientos relativos a la inmigración

en las fronteras meridionales del país. Como sigue sucediendo con las noticias vinculadas con los denominados “asaltos a las vallas de Melilla” o con las embarcaciones de migrantes indocumentados que intentan alcanzar costas españolas, las descripciones de estos sucesos trágicos nos recuerdan el origen subsahariano de los migrantes, favoreciendo que nuestra percepción de las sociedades africanas se resuma, nuevamente, en esas historias minoritarias de algunos africanos que buscan emigrar, a la fuerza, hacia tierras europeas. Una vez más, si bien estos hechos son tan impactantes como reales, resulta importante observar que la imagen de los subsaharianos en España suele asociarse con este tipo de aspectos negativos, con los que una parte pasa a etiquetar a la totalidad de la población africana (Vázquez Aguado, 1999). En otras palabras, las distorsiones sobre África y sus culturas no sólo afectan a las representaciones mediáticas y a nuestro imaginario sobre la vida en el continente, sino que influyen también nuestra forma de percibir al africano, predeterminando nuestra manera de imaginarnos su vida y, por ende, nuestra posición ante el *otro*.

3.1 África en el cine occidental

Si los medios de información generalista constituyen las principales ventanas con las que creemos obtener información objetiva sobre el mundo, el cine representa un medio de comunicación esencial para entender también cómo definimos nuestro entorno y cómo construimos, entre otras cosas, nuestro imaginario acerca de las sociedades y culturas situadas extramuros de Occidente. Cuando solemos preguntar a un ciudadano cualquiera si conoce algún filme sobre África, estas

suelen ser las respuestas más frecuentes: *Memorias de África* (de Sydney Pollack, 1985), *El rey león* (largometraje de animación realizado por los estudios Disney en 1994), *Hotel Rwanda* (de Terry George, 2004), *Diamantes de Sangre* (de Edward Zwick, 2006) o, siguiendo referencias clásicas, *Tarzán de los monos* (con sus múltiples versiones desde la primera cinta muda de Scott Sidney, 1918) o *La reina de África* (de John Huston, 1951).

Podemos observar fácilmente que en el cine dominante, esencialmente proveniente de la industria norteamericana de Hollywood, no sólo existen pocos títulos que nos hablen de África, sino que los más conocidos parecen reforzar las ideas de un continente en el que existen sólo violencia y desgracias, además de exotismo y entornos salvajes o peligrosos. Salvo en casos contados, el África que descubrimos a partir de estas películas es resultado de una narración occidental, a veces aún anclada en la literatura colonial, donde los personajes europeos o norteamericanos son los protagonistas heroicos de las historias (casi siempre aventuras peligrosas). Basta con analizar las historias que nos ofrecen dichos títulos para ver que los africanos siempre asumen un rol accesorio para la consecución de los fines occidentales (encarnados en los personajes blancos), si no aparecen simplemente relegados a un segundo plano “decorativo”, desprovistos de toda voz y presencia en la historia. En este sentido, al igual que con los medios de información generalista, podemos observar que en el cine hegemónico de producción occidental África sigue siendo *re-presentada* como un todo homogéneo, reducido a una serie de estereotipos negativos y generalizaciones simplistas, en la que el protagonismo blanco/occidental sigue dominando la

narración y los africanos permanecen relegados a roles secundarios o accesorios, casi siempre desprovistos de “voz y voto” sobre sus propias realidades.

4. Mirando hacia el otro lado del “puente”: repaso a la historia del cine africano

4.1 Antecedentes del cine africano: pasado colonial

Antes de poder narrar la evolución de lo que conocemos hoy como “cine africano”, resulta necesario retroceder levemente a los inicios de la historia del medio cinematográfico en el continente para observar cómo el cine se introdujo en África a la par que los intereses occidentales buscaban dominar el continente entero. Casi en paralelo al inicio del colonialismo europeo en el continente (que se define con la Conferencia de Berlín de 1884 y el llamado “reparto de África”), el cinematógrafo emergía de las últimas invenciones de los Hermanos Lumière en 1895. Aunque no resulta claro cuándo llegó por primera vez el medio cinematográfico a África con exactitud, en los trabajos del reconocido etnógrafo francés Jean Rouch se detalla que ya en 1896 se registran las primeras proyecciones en diferentes ciudades de Sudáfrica, aparentemente fruto de un “teatrografo” que un artista callejero robó del teatro Alhambra Palace de Londres (Rouch, 1962: 10). Los europeos no sólo comenzaron a proyectar cine en África en cuanto se inventó y se comercializó su uso, sino que iniciaron también a mostrarse interesados en filmar películas en África tan pronto como fue posible. Con el fin de obtener imágenes exóticas para

el disfrute de los cada vez más numerosos espectadores europeos y norteamericanos, las industrias cinematográficas occidentales empezaron pronto a rodar filmes en latitudes africanas, muchos de los cuales representaban producciones de ficción en línea con la literatura de los exploradores coloniales de aquellos años (Ukadike, 1994: 32). De entre los primeros argelinos que trabajaron en cine, por ejemplo, se encuentra el nombre de Felix Mesguich que, desde Argel, ya en 1905 grababa cintas cinematográficas para su venta a los Hermanos Lumière (Ukadike, 1994: 31).

Según las exploraciones de Frank Ukadike (1994: 30), los primeros “espectáculos cinematográficos” para públicos locales que se registraron en el África occidental fueron organizados en Sierra Leona, a mediados de los años 1920, por misioneros cristianos que emplearon este medio visual para mostrar imágenes del nacimiento y de la muerte de Cristo. De esta forma, puede deducirse que, desde sus inicios, las técnicas cinematográficas fueron introducidas en África, bajo el control europeo y colonial, con dos objetivos sobre las poblaciones locales: por una parte, atraer la atención y convertir a grupos numerosos de gente principalmente analfabeta; y por otra conseguir penetrar en sus culturas tradicionales con nuevos patrones culturales y discursos “civilizatorios”. Así es como puede decirse que el medio cinematográfico llegó a África como un instrumento para reeducar y subyugar al continente, despojando de dignidad a sus sociedades y culturas tradicionales.

El cine llegó a África como un órgano potente del colonialismo. Ya que el filme es un medio visual potente, con una habilidad extraordinaria para influenciar en el pensamiento y en el comportamiento de sus

audiencias (como demostraron los misioneros), las películas demostraron ser una herramienta poderosa para el adoctrinamiento de los africanos en las culturas externas, incluyendo sus ideales y valores estéticos. (Ukadike, 1994: 31)

Podemos resumir aquí que el cine en África se remonta a los mismos orígenes de esta actividad. No obstante, el dominio europeo hizo que el cine respondiera a unos claros intereses de control y dominación, no sólo desde una óptica política y económica, sino desde una vertiente discursiva e ideológica. Antes de la aparición de un verdadero corpus cinematográfico africano postcolonial (lo que definiremos más adelante como “cine africano”), el cine en África conformó una herramienta de opresión cultural a dos niveles. Por un lado, en lo que se refiere a las películas *sobre África* y *sobre los africanos*, las historias de ficción y la predominante búsqueda del exotismo y de la aventura salvaje en tierras africanas por parte de protagonistas occidentales situaban a lo africano en un plano de inferioridad y de aniquilación cultural, donde lo local carecía de dignidad y se resumía en unos pocos estereotipos simplistas. Se trata de un cine que, desde la perspectiva occidental hegemónica, convertía al africano en el *otro*, simétricamente opuesto al mundo occidental ideológicamente avanzado, superior, blanco y civilizado³. Por otra parte, la opresión cultural de las primeras décadas

3. Son numerosos los trabajos que, desde este punto de vista, pueden facilitar la comprensión de la construcción de la otredad mediante las prácticas culturales occidentales hegemónicas. Para la profundización en este argumento, los postulados poscoloniales de Edward Said en *Orientalismo* (1990) resultan esenciales, al igual que el trabajo del filósofo congoleño Y. V. Mudimbe, *The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge* (1988).

del cine colonial se reflejaba también en las producciones realizadas para públicos africanos, es decir, en aquellas películas realizadas específicamente para ser proyectadas a los colonizados, con el fin de adoctrinarles, “civilizarles”, aniquilar sus hábitos y costumbres tradicionales, y subyugarles frente a modelos culturales europeos. Estos dos tipos de mecanismos de opresión cultural pueden observarse, entre un sinnúmero de ejemplos, en películas como *Congorilla* (1932, Martin Johnson), *La reina de África* (1951, John Huston) o en los filmes instructivos del *Colonial Cinema* británico como “*African Peasant Farms – The Kingolwira Experiment*” de 1936 (BFI, 2010).

Como vemos, repasar los inicios del cine en África conlleva hablar obligatoriamente de relaciones culturales jerarquizadas por el colonialismo, el dominio europeo y el etnocentrismo occidental. No obstante, si el cine colonial silenció e invisibilizó a África en la historia del cine, con la llegada de las independencias nació un cine propiamente africano que buscaba acabar con estos desequilibrios y reapropiarse de las imágenes de todo un continente. Nuestro “puente para la interculturalidad” comenzaba así a construirse.

4.2 Independencias y nacimiento del cine africano

Como cita Guadalupe Arensburg, en 1960 el reconocido historiador y crítico cinematográfico francés Georges Sadoul escribía en el diario *Le Monde*:

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, ha-

blado 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. (en Arensburg, 2010: 23)

En 1960, de hecho, fueron diecisiete los estados africanos que consiguieron su independencia de las metrópolis europeas y muchos otros le siguieron en los años posteriores. Así, con la llegada de las independencias africanas, realizadores y otros artistas de diferentes esferas de la cultura, comenzaron a reapropiarse del cine, además de otras formas artísticas, que había quedado en manos del control colonial europeo. Algunos de estos primeros documentales o películas nacieron, de hecho, de los mismos movimientos independentistas, como forma de difundir los nuevos ideales y las luchas para la autodeterminación de los pueblos, con los que se buscaba además promover la unidad e identidad nacionales, así como los nuevos proyectos gubernamentales. Este es el caso de países como Argelia y Mozambique, por citar aquí un par de ejemplos, en los que el cine sirvió, como arma para fomentar el cambio, para reescribir la historia de los procesos de liberación (como fueron las películas de Lakhdar-Hamina en la Argelia de los años sesenta) o para difundir los nuevos valores y modelos educativos nacionales (como es el caso, a partir de mediados de los años setenta del Instituto Nacional de Cine y las unidades móviles de proyecciones semanales del noticiero nacional Kuxa Kanema en Mozambique).

Por estos motivos, como bien explica Mbye Cham, “el cine africano es sin duda ‘hijo de la independencia política’” (en Dovey, 2009: 29), o como detalla la

investigadora sudafricana Lindiwe Dovey, “su origen hace pues del cine africano un arte muy politizado en sus inicios, en parte, una reacción al cine colonial y etnográfico que se hacía en el continente” (Dovey, 2009: 30). Si bien las fechas y el camino hasta la independencia varían según los países y regiones del continente, es a partir de este proceso histórico de descolonización de los pueblos africanos cuando emergen los nombres de los primeros cineastas de la historia del cine de África. Entre otros, resulta necesario destacar figuras como Paulin Soumarou Vieyra y el llamado ‘Grupo africano del cine’ (quienes realizaron en París *Afrique sur Seine* en 1955, la primera película africana rodada por africanos), el nigerino Moustapha Alassane (precursor del cine de animación subsahariano, quien desde los años sesenta empleó esta técnica para trasladar leyendas y tradiciones africanas en denuncias políticas) o el senegalés Ousmane Sembène (quien realizó en 1963 *Borom Sarret*, la primera película enteramente rodada en el África occidental francófona por un autor africano). Este último, reconocido como el “padre del cine subsahariano” (Arensburg, 2010: 43), no sólo destacó por su activismo político y social, sino que es recordado como el fundador de un cine comprometido con su sociedad, de tendencia didáctica y orientado hacia la demostración de contradicciones políticas, sociales, culturales e identitarias. Sembène desarrolló así un cine en la línea del realismo crítico que marcó enseguida un estilo que influenció los círculos de cineastas africanos de los años venideros (Thackway, 2003: 9).

Sería imposible resumir aquí los nombres y la obra de los principales cineastas que marcaron los inicios de la filmo-

grafía africana, pero sí resulta esencial observar que, en una década definida por las independencias y los movimientos panafricanistas, los fundadores del cine africano emergían no sólo como artistas, sino como los *griots* contemporáneos de las nuevas sociedades africanas, encargados de preservar “el patrimonio africano de cuentos, mitos, leyendas y tradiciones”, además de la memoria histórica de los pueblos (Arensburg, 2010: 23). Tal y como afirmó el propio Ousmane Sembène:

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 (en Arensburg, 2010: 24)

Si bien hubo diferencias importantes en la aparición y evolución de los cines de las regiones francófona, lusófona, arabófona y anglófona de África, sí puede decirse que en los años sesenta y setenta el cine africano se distinguió, salvo contadas excepciones, por generar una cinematografía que pudiese dar respuesta a cuestiones africanas pendientes, tales como la representación, la identidad y la liberación del orden colonial. En este sentido, ya en sus primeras década el cine africano empezó a cimentar las bases del “puente” intercultural que buscamos divisar aquí.

4.3 Crecimiento y madurez de un cine poscolonial

Si en los años sesenta y setenta se definen los inicios de un cine africano socio-políticamente comprometido y crítico, a partir de los años ochenta, especialmente para lo que se refiere a la producción subsahariana (con excepción de Sudáfrica y de las antiguas colonias portuguesas que alcanzaron su independencia en esta década), los filmes africanos comienzan a diversificarse y se producen cambios en la estética y en los planteamientos productivo-económicos de esta industria. De este modo, además de pronunciarse la especificidad cultural africana en películas que se inspiran en la tradición oral, los mitos y los valores del África rural (tales como *Wend Kuuni* del burkinés Gastón Kaboré [1982], *Sarraouina* del mauritano Med Hondo [1986] o *Yaaba* de Idrissa Ouédraogo [Burkina Faso, 1989]), el cine africano de los años ochenta empezará a recibir ciertos reconocimientos internacionales que le permitirán iniciar su propio posicionamiento en el mundo (*Yeelen* del maliense Souleymane Cissé fue el primer largometraje africano galardonado en el Festival de Cannes en 1987).

Después de esta década, no obstante, en los años noventa el cine africano se enfrenta a su primera gran crisis, debida principalmente a las dificultades de financiación y a las imposiciones que el Banco Mundial creó a los países africanos para que liberalizaran sus economías una vez caído el Telón de Acero (Arensburg, 2010: 31). En este contexto de limitaciones y cambios estructurales, la aparición del video, sin embargo, estimuló la producción audiovisual hasta niveles sin precedentes. La creación digital no sólo abarató los costes y favoreció el crecimiento relativo del

sector audiovisual (dando origen al caso excepcional de la industria de Nollywood, que hoy aún hace de Nigeria el país subsahariano más prolífico del continente), sino que promovió cambios en lo formal y en lo narrativo. Autores como el senegalés Djibril Diop Mambéty realizan en 1992 su segundo largometraje, *Hyènes*, sobre el poder del dinero en África, mientras que el etíope Heile Gerima completa *Sankofa* en 1993, un filme que reescribe la historia sobre el comercio transatlántico de los esclavos desde la mirada de una turista afroamericana en Senegal. Al mismo tiempo, en esta década emergen nuevos realizadores que, en su variedad de orígenes y planteamientos artísticos, hacen del cine africano una producción tan diversa como la de otras regiones del mundo. Así, autores como el chadiano Mahamat Saleh Haroun, el mauritano-maliense Abderrahmane Sissako, el nigeriano Newton Aduaka o el camerunés Jean Marie Teno destacan en el plano internacional con propuestas diferentes y personales que empiezan a reivindicar la posición de África y de los africanos en un mundo global.

Tras sus primeras cuatro décadas de crecimiento y diversificación, el cine africano entra así en el siglo XXI con apuestas nuevas que, en su pluralidad de voces, ponen el acento en la singularidad de los personajes con historias que trasgreden, traspasan fronteras y ya no pueden etiquetarse bajo ninguna categoría única (Arensburg, 2010: 35). *Kermen Geï* (2001), adaptación senegalesa de la ópera Carmen de la mano de Joseph Gaï Ramaka; *Les Saignantes* (2005), thriller futurista del camerunés Jean Pierre Bekolo; *Africa Paradis* (2006), drama crítico del beninés Sylvestre Amoussou sobre un mundo al revés en el que los europeos buscan emigrar hacia los Estados Uni-

dos de África; o *Nairobi Half Life* (2012), drama criminal de bandas urbana del keniano David 'Tosh' Gitonga; son sólo algunas de la muchas películas contemporáneas *made in Africa* que demuestran la heterogeneidad y actualidad de una cinematografía que, a pesar de seguir siendo desconocida para el gran público, es reflejo de la riqueza creativa de todo un continente. En este sentido, son numerosos los realizadores africanos que hoy en día, especialmente gracias a la ruptura de fronteras identitarias y productivas que han favorecido las nuevas tecnologías de la comunicación e información, buscan reivindicar una imagen de un África contemporánea e interconectada con el mundo global. Así, tal y como concluye Arensburg, “la generación postcolonial de directores renuncia durante el comienzo del siglo XXI a realizar cine africano para producir, simplemente, cine” (2010: 38). En otras palabras, el cine africano se consolida en las últimas décadas para ser portador de un sinfín de historias y miradas sobre África, con las que ofrecer un “puente” prolífico al mundo para la interculturalidad.

5. El Festival de Cine Africano FCAT como “puente cultural” entre España y África

Tras haber repasado las diferencias que existen en las representaciones mediáticas y cinematográficas sobre y de África, vamos a describir brevemente el único evento anual que, desde hace más de trece años, promueve el conocimiento y difusión del cine africano en España. Con este pequeño repaso buscamos ofrecer aquí algo más de información para que podamos entender cómo ha sido posible

desarrollar la promoción de estas cinematografías en nuestro país.

Lo que hoy se define a sí mismo como Festival de Cine Africano FCAT (o simplemente FCAT, por las iniciales de su primera versión como Festival de Cine Africano de Tarifa) nace de una muestra cinematográfica en Tarifa (Cádiz) que, sin un plan de acción definido y detallado, se fue convirtiendo en pocos años en el único y más importante referente anual para las cinematografías africanas en España y en el mundo hispanohablante. Como afirmó el cineasta guineano Mama Keita durante su segunda visita al festival tarifeño, “el FCAT es como un espejo que mira hacia África” (Keita, 2009). De forma similar, el reconocido realizador maliense-mauritano Abderrahmane Sissako insistió en la importancia de un festival como el FCAT recordando que representa, de hecho, “un puente que los políticos nunca construyen” (Sissako, 2009).

El FCAT nació siendo el proyecto principal de Al-Tarab, una organización tarifeña sin ánimo de lucro que su presidenta y fundadora, además de directora del festival, María Elena Cisneros Manrique, creó junto a un pequeño número de colaboradores en 2004. El FCAT fue inicialmente llamado *Muestra de Cine Africano de Tarifa* (MCAT), ya que en sus primeras tres ediciones su objetivo era el de exhibir y presentar, bajo bloques temáticos, una programación de películas africanas sin contar con categorías específicas a concurso, jurados o premios competitivos para los mejores títulos. En su primera edición, por ejemplo, la MCAT programó 52 producciones audiovisuales en cinco secciones temáticas, con las que se pretendía tratar temas diferentes e importantes para el debate público. Hoy el FCAT se ha convertido en un certamen

cinematográfico anual, especializado y profesionalizado, con más de 70 títulos programados de media y, al menos, tres categorías a concurso en cada una de sus ediciones. En el panorama general de los eventos cinematográficos españoles, en aquellos primeros años del FCAT sólo existía en Cataluña una actividad parecida y que representó un primer evento periódico especializado en este cine en nuestro país. Se trataba de la *Mostra de Cinema Africà de Barcelona*, un evento organizado por la asociación cultural L'Ull Anònim, que inició en 1996 y en 2011 celebró su decimosexta y última edición debido a los problemas de financiación que trajo la crisis económica (Guinguinbali, 2011).

Si entre el 2004 y el 2006 el evento tarifeño celebró sus primeras tres ediciones bajo el nombre de Muestra de Cine Africano de Tarifa (MCAT), en su cuarta edición (celebrada entre el 27 de abril y 6 de mayo de 2007) el evento pasó a denominarse Festival de Cine Africano de Tarifa, título con el que se definieron sus siglas actuales y pasó a ser reconocido internacionalmente como "FCAT". Al igual que para la *Mostra* catalana, la etapa tarifeña del FCAT se vio truncada en 2011 a causa de los fuertes recortes presupuestarios y la falta de suficientes apoyos locales, pero fue en estos primeros años de vida del festival cuando el evento cobró importancia, reconocimiento y repercusión en el panorama cultural español e internacional. Analizado en términos numéricos, entre el 2007 y el 2010 el FCAT creció con fuerza y profesionalismo. Con una programación cinematográfica que fue creciendo hasta alcanzar en 2009 poco más de 120 películas, junto con varias secciones a concurso y unos 50.000 Euros en premios (una de las mayores cantidades en la historia del festival, repartidos en

nueve galardones diferentes), el FCAT fue convirtiéndose rápidamente en un sólido referente para la exhibición y el reconocimiento de los cines africanos en el mundo (especialmente hispanohablante, al ser de los pocos eventos que invierte en subtítular películas que probablemente, de otra forma, no conocerían jamás una versión en español). Tal y como publicaba la investigadora sudafricana Lindiwe Dovey, "en el 2006-07 el Festival de Cine Africano de Tarifa se convirtió en un festival competitivo y en uno de los mayores y más importantes festivales de cine africano de Europa" (Dovey, 2010: 55).

Este rápido crecimiento del FCAT fue principalmente posible gracias a los varios apoyos económicos que las diferentes administraciones gubernamentales, tanto estatales, como autonómicas y municipales, facilitaron para la celebración y desarrollo de gran parte de las propuestas del festival. Junto a un buen número de pequeñas colaboraciones privadas, los subvenciones concedidas a Al-Tarab para la celebración del FCAT (y de sus otras actividades culturales) por parte de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y de Casa África representaron las fuentes económicas principales que permitieron al evento tarifeño contar con crecientes recursos económicos para hacer del pueblo de Tarifa la sede de un festival internacional, y para promover iniciativas inéditas en España para la cooperación internacional al desarrollo a través del apoyo a los cines del continente vecino. El crecimiento del FCAT en esos años se explica también con la predisposición que las políticas culturales y diplomáticas del gobierno socialista español del momento fomentaban para con la mejora de las relaciones de España con el continente africano. De

hecho, un elemento importante que ayuda a demostrar y contextualizar mejor esta relación de beneficio mutuo entre el FCAT y las agencias estatales fue la mención del evento tarifeño tanto en el *Plan África 2006-2008* como en el *Plan África 2009-2012* del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación de España (MAEC, 2006; 2009: 86). La mención del FCAT en estos planes gubernamentales no sólo significó el apoyo institucional hacia el evento, sino que conllevó también el reconocimiento de Al-Tarab y de sus propuestas como mecanismos útiles en línea con los objetivos de la diplomacia cultural y de la cooperación española para el fomento de la imagen de España y sus relaciones con el continente vecino. Al mismo tiempo, resulta interesante observar también que, en línea con la visión y filosofía propia del FCAT, estos apoyos de las administraciones españolas complementaban incluso los ideales más amplios defendidos por España con la creación de la Alianza de Civilizaciones. Concebida por el entonces Gobierno de José Luís Rodríguez Zapatero, junto con Turquía en la 59ª Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas en 2005, esta nueva agencia de la ONU afirmaba crearse con el objetivo de “mejorar el entendimiento y las relaciones cooperativas entre las naciones y los pueblos de todas las culturas y religiones” (Alliance of Civilizations, 2009). Si bien el FCAT nunca ha tenido un vínculo directo y oficial con las acciones de esta Alianza, esta misión promovida por el gobierno español corroboraba los valores gubernamentales para la promoción del diálogo internacional, intercultural e interreligioso a través del “apoyo a una serie de proyectos e iniciativas destinadas a la construcción de puentes entre la diversidad de culturas y comunidades” (Alliance of Civilization, 2009). Es así cómo podemos

observar que el FCAT se vio potenciado, sobre todo entre el 2005 y el 2010, no sólo por la existencia de suficientes fondos públicos para el fomento de nuevas iniciativas culturales, educativas y para la cooperación internacional al desarrollo, sino también por un marco de nuevos discursos políticos internacionales que se definían comprometidos con la mejora de las relaciones interculturales. En otras palabras, durante los años de la última bonanza económica en España paralela a los ideales defendidos por el Gobierno socialista español, el FCAT se benefició de la inclinación de las instituciones españolas hacia la promoción de la interculturalidad (tanto en lo nacional, como en lo internacional), permitiendo que Al-Tarab pudiese crecer como asociación independiente para la promoción, a través de los cines de África, de lo que el primer *Plan África* defendía: “intercambios culturales bilaterales” entre los países africanos y España, además del fomento de “una imagen contemporánea y plural de la diversidad que caracteriza a las sociedades africanas” (MAEC, 2006: 97).

5.1 De Tarifa a la ciudad de las tres culturas: Córdoba

Si en líneas generales entre los años 2004 y 2011 el evento tarifeño consiguió crecer significativamente (pasando de muestra a festival competitivo con reconocimiento y peso institucional e internacional), en el 2011, con el cambio de gobierno⁴ y la

4. Con motivo de la crisis económica global y la presión por realizar reformas, el Gobierno de José Luís Rodríguez Zapatero convocó elecciones anticipadas a finales del verano de 2011. Es así cómo, unos meses antes de terminar su segunda legislatura, el 20 de noviembre de 2011 el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) perdió

aplicación de los recortes presupuestarios ante la grave crisis económica que afrontaba el país, Al-Tarab vio cómo los grandes apoyos ideológicos y económicos que garantizaron su actividad cultural y educativa hasta esa fecha fueron retirándose drásticamente. Si bien los recortes parecían necesarios para equilibrar el gasto público de España, tan pronto como cambió el gobierno español (pasando del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) al gobierno del Partido Popular (PP) de Mariano Rajoy), todas las prioridades culturales, diplomáticas e internacionales de España cambiaron también de rumbo. Si con el gobierno del PSOE España defendía proyectos e iniciativas en línea con los objetivos para la promoción del *Plan África*, del Plan Estratégico Cultura y Desarrollo de la AECID (publicado en 2007) y los ideales que impulsaron la creación de la ya citada Alianza de Civilizaciones, con el nuevo gobierno del PP y los fuertes recortes al gasto público, la acción cultural española pasó a concentrarse principalmente en el fomento del denominado proyecto de diplomacia cultural de la “*Marca España*” (Badillo, 2014: 21-24). Así puede decirse que, de una visión de España como promotora de puentes y relaciones de cooperación internacional, el nuevo gobierno decidió dar prioridad a la producción nacional para su “exportación” o venta en el mundo.

Ante este panorama de restricciones económicas y de claros cambios políticos e ideológicos, la organización del FCAT decidió buscar alternativas para no ver el evento morir. Fue así cómo, conscientes del interés que el consistorio municipal de la ciudad de Córdoba había mostrado

las elecciones y el Partido Popular (PP) empezó a gobernar en mayoría.

ante la idea de celebrar un festival de cine internacional en la agenda cultural de la ciudad, la organización del FCAT inició las conversaciones necesarias para poder mudar la celebración del festival de Tarifa a Córdoba. El 19 de diciembre de 2011, en rueda de prensa en el Ayuntamiento de Córdoba, se anunciaba así la nueva sede del FCAT.

El festival de cine africano, que en sus ocho ediciones celebradas hasta la fecha ha tenido lugar los meses previos al verano en la ciudad gaditana de Tarifa, se traslada de escenario y sufrirá importantes novedades a partir de 2012. Córdoba ha sido la ciudad elegida después de que el evento haya crecido de forma considerable en los últimos años.

La asociación Al-Tarab, que difunde la cultura del continente africano y que organiza el festival, ha adoptado esta decisión por razones operativas, pero también por la necesidad de buscar nuevas vías de financiación que permitan desarrollar un evento que en la última edición contó con un presupuesto cercano a los 500.000 euros (Caravaca, 2011).

En este sentido, puede decirse que, ante el panorama crítico por el que pasaba España, el FCAT supo seguir el dicho popular de “renovarse o morir”, consiguiendo adelantarse a la tormenta para no naufragar en el intento. No obstante, el FCAT nunca supo cuantificar realmente el cambio económico que representarían los nuevos tiempos de austeridad, perdiendo el apoyo de forma casi radical de los financiadores tradicionales del certamen. Así, entre los años 2012 y 2015, las nuevas ediciones del FCAT en Córdoba conllevaron un retroceso cuantitativo en la forma y en los contenidos del evento. No sólo el número de películas programadas fue reduciéndose en estas ediciones,

sino que el número de premios y su dotación económica fue disminuyendo. El número de espectadores en sala, eso sí, aumentó relativamente en comparación a las pequeñas audiencias de la localidad tarifeña, pero al mismo tiempo, otras acciones paralelas al festival, como fueron los encuentros para la industria cinematográfica (lo que se conocería en el FCAT como el Foro de co-producción “África Produce”), los conciertos de músicos africanos, los concursos fotográficos, las exposiciones de artes visuales o los seminarios de profundización académica conocidos como el “Aula de Cine Africano”, se vieron truncados por la falta de recursos y apoyos económicos. En el 2014, por ejemplo, año quizás de los más difíciles para la organización, no sólo la programación de las películas se vio reducida a unos 38 títulos, sino que no hubo concurso ni secciones competitivas, haciendo que el FCAT regresara temporalmente a su formato de muestra cinematográfica sin palmarés, jurados, invitados ni ceremonia de entrega de premios.

El patrocinio del Ayuntamiento de Córdoba fue esencial para mantener el evento cinematográfico a flote, al igual que otros apoyos económicos provenientes de instituciones como la Cooperación Española (AECID, principalmente a través de su Programa ACERCA para la Capacitación del sector cultural), Casa Árabe, Casa África, la Junta de Andalucía o el Instituto Francés. No obstante, una vez concluida su duodécima edición entre el 21 y el 28 de marzo de 2015, el FCAT se vio nuevamente afectado por los cambios políticos que se dieron en la administración local tras las elecciones municipales de mayo de ese mismo año. Con el cambio del equipo de gobierno municipal, previamente liderado por el Partido Popular, el Ayuntamiento de Córdoba ha pasado hoy

a estar co-gobernado por representantes del tripartito del PSOE, Ganemos e Izquierda Unida (IU) que, a pesar de representar ideologías afines al evento, nunca manifestaron interés alguno en mantener esta cita cinematográfica en la agenda cultural de la ciudad. De esta manera, después de unos primeros meses de conversaciones vacías, la dirección del FCAT descubrió que el certamen cinematográfico no contaría ya con el apoyo municipal al no encontrarse su nombre en ninguna partida presupuestaria. Ante estas nuevas dificultades económicas, la dirección del FCAT decidió volver a hacer las maletas para emigrar hacia tierras que pudieran ofrecer un entorno apropiado para seguir consolidando este “puente intercultural de cine” que representa el festival.

5.2 Regreso al Estrecho de Gibraltar: un festival en los dos continentes

En los últimos meses entre finales del 2015 y el primer semestre del 2016, tras considerar incluso la opción de organizar un festival descentralizado en diferentes ciudades españolas (desde Oviedo hasta Las Palmas de Gran Canaria), la organización del FCAT optó por regresar al Estrecho de Gibraltar para devolver el festival a su lugar de origen y a sus fechas originales. Esta nueva etapa del festival, que vuelve ahora a celebrarse entre los meses de mayo y junio, regresa al Campo de Gibraltar para materializar incluso el sueño inicial de convertirse en un “puente de diálogo” entre los dos continentes. Con doble sede en Tarifa y en Tánger (Marruecos), el FCAT ha pasado a celebrar este año su décimo tercera edición denominándose directamente “Festival

de Cine Africano FCAT” (con ese acrónimo final, FCAT, que incluye una “T” que identifica tanto al nombre de su sede original, Tarifa, como al de su nueva sede al otro lado del estrecho: Tánger). Tal y como explicó la directora del FCAT en la rueda de prensa celebrada en Tarifa el 1 de febrero de 2016 para anunciar este regreso del festival a su ciudad natal: “[esto supone] cumplir un viejo sueño: unir a través de la cultura estas dos ciudades que son, respectivamente, la puerta Norte y Sur de África hacia Europa” (Dipucadiz. es, 2016). Si bien es demasiado temprano para poder sacar conclusiones sobre la viabilidad y estabilidad de este nuevo formato “intercontinental” del FCAT, este nuevo cambio de sede y el dinamismo constante de este festival nos recuerdan la relevancia que tiene la cultura para la cooperación internacional y para hacer de ésta un elemento para el cambio y el diálogo mutuo. A pesar de ser un evento cinematográfico de reducido alcance y escaso presupuesto, la historia y evolución del FCAT nos demuestran que, en línea con el espíritu de “nomadismo” descrito por Deleuze y Guattari (Deleuze, 2004), el FCAT representa un espacio de “art-ivismo” (activismo a través del arte cinematográfico y la cultura) para el fomento de determinados cambios en nuestra sociedad, pero sobre todo, en nuestra mentes.

6. Trazando puentes: los cines de África como herramientas para fortalecer la interculturalidad, *articulando textos, pretextos y contextos*

Como nos recuerda Córdoba Pérez (2009), el cine nos induce a cambiar, a luchar, a defender, a desear, a creer, a compren-

der; en otras palabras, el cine nos induce a crecer y a ser. Este es el poder teórico y práctico que encierra el cine y, en nuestro caso, toma incluso mayor relevancia cuando nos concentramos en analizar nuestras formas de conocer y relacionarnos con África y sus culturas a través de su propia producción audiovisual. Partiendo de estas premisas y reconociendo nuestro posicionamiento como españoles y europeos culturalmente desasociados de lo africano a pesar de nuestra proximidad e historia común, los cines de África nos facilitan una herramienta única para comprender, promover y poner de manifiesto la interculturalidad. Veremos así aquí cómo los cines de África, con sus películas, contenidos y manifestaciones, representan *textos, pretextos y contextos* de utilidad para saber apreciar, distinguir y promover en nuestra sociedad la interculturalidad, en sus múltiples facetas teóricas y prácticas.

6.1 Películas africanas como textos para la interculturalidad

Como hemos podido ver hasta aquí la producción cinematográfica de África constituye un corpus único de *textos* con los que acercarnos a conocer voces, miradas e interpretaciones sobre la realidad que, hasta hace pocas décadas, quedaron completamente silenciadas por el dominio occidental de los medios de comunicación y de los modelos “civilizatorios” impuestos por la colonización. Como reconoce el famoso crítico de cine Olivier Barlet, el potencial que encierra toda película africana, como *texto* o unidad de significado con coherencia, es el de reconocer la visión y la voz de autores de un continente entero que seguimos desconociendo e ignorando. De esta ma-

nera, repasar la historia de los cines de África nos ha servido para profundizar en la opresión y en el silenciamiento vivido por África a lo largo de siglos de colonialismo, además de la continua distorsión representacional que sigue sufriendo lo africano en el panorama mediático internacional. Reconocer y promover hoy estos *textos* significa dar visibilidad a estos discursos para que así, al mismo tiempo, podamos pasar de un estado de casi total ignorancia acerca del “otro” hacia su reconocimiento en “un lugar de igualdad con respecto al resto” (Barlet, 2013). Esto último comporta de hecho una de las premisas esenciales de la interculturalidad, con la que, superadas las dicotomías dictadas por las diferencias, las desigualdades y las desconexiones de las jerarquías hegemónicas, podemos promover nuevos conocimientos críticos y nuevas relaciones con lo africano, ambos basados en la igualdad, la horizontalidad y el encuentro.

Por otro lado, reconocer los *textos* cinematográficos africanos en nuestro mundo globalizado de hoy nos ayuda también a percibir el significado de la “otredad”, ya no sólo desde historias centradas en personajes africanos o afrodescendientes que en gran medida suelen cargar aún con el peso de los estereotipos y racismos del pasado; sino incluso desde la existencia de otras formas de contar y narrar historias y la Historia de nuestras sociedades interdependientes. Siguiendo con las reflexiones de Córdoba Pérez, el cine, incluso entendido en su universalidad, nos facilita ver, conocer, reconocer y experimentar “otras” realidades, “otras” historias, “otras” visiones con las que podemos apreciar su diversidad, no para comparar desde la creación de jerarquías, sino para asimilar y valorar la existencia

de versiones distintas e igualmente válidas para dialogar en el encuentro.

Cada película nos cuenta una historia llena de emociones, que despierta en nosotros una multitud de sentimientos. Se pone en marcha nuestra propia fantasía y de la mano de ésta, nuestra personal escala de valores. De alguna manera, suma a nuestra experiencias otras, que de otra forma posiblemente nunca las hubiéramos vivido. Nos transporta a otros momentos, espacios, modos de entender la vida y comunidades sociales diferentes con otros valores morales. De esta forma el cine aparece como uno de los espectáculos de mayor impacto a escala mundial de la que casi cualquier persona puede participar.” (Córdoba Pérez, 2009:26)

Todos estos aspectos nos ayudan pues a mejorar nuestro conocimiento acerca del “otro”, nuestro vecino, al que seguimos viendo (re)presentado en los medios a base de prejuicios y estereotipos. Los filmes africanos nos permiten estar más preparados para valorar y apreciar la diversidad cultural, pero también nos permiten reconocer la condición humana que yace en la esencia de cualquier creación y experiencia individual, provenga de dónde provenga. Al reconocer al “otro” a través de su visión sobre el mundo no sólo conocemos mejor al que miramos, sino llegamos a re-conocerlos mejor también a nosotros mismos. Se crea así un proceso de encuentro, de ida y de vuelta, de diálogo y conexión, en el que nos vemos reflejados en las imágenes de los “otros” y con las que los *textos* cinematográficos africanos encarnan ese espejo en el que podemos volver a ver, a conocer, es decir, a re-conocer nuestra posición ante los “otros” o ante los demás. Es en este marco de significados y de encuentros entre culturas en el que observamos cómo los *textos* cinematográficos africanos, ante

las miradas de espectadores españoles, europeos y occidentales como nosotros, representan elementos esenciales para interiorizar y promover la interculturalidad.

6.2 Cine africano como pretexto para la interculturalidad

Además de representar *textos* muy útiles, la gran mayoría de películas africanas simbolizan a la vez unos *pretextos* muy importantes para profundizar sobre los componentes de un concepto tan apelado y popular como la interculturalidad que, no obstante, suele malinterpretarse o comprenderse de forma confusa (Isar, 2006: 13; Dervin, 2011: 1). De este modo, para entender cómo las filmografías africanas se pueden convertir en motivos útiles para explorar la interculturalidad basta con que observemos cómo los cines de África nos permiten ahondar, a la par que en historias, voces y culturas silenciadas, en la exploración de ideas intrínsecas como son las de la cultura, la diversidad, la hegemonía, la cooperación internacional, el desarrollo o el significado de la solidaridad y de los derechos humanos. Al mismo tiempo, conocer los cines de África y su evolución nos permite pensar también en la existencia y perpetuación de jerarquías culturales que no sólo han discriminado o menospreciado de forma activa a un gran número de culturas diferentes a las occidentales, sino que han causado su mutación identitaria, cultural, política y socioeconómica (especialmente con la colonización y el imperialismo). Por todos estos aspectos, los cines de África se convierten así en herramientas esenciales para fomentar el debate y la comprensión acerca de la interculturalidad, ya que, siguiendo las observaciones de García Canclini (2004), nos permiten encon-

trar ejemplos, motivos o *pretextos* útiles, desde las realidades africanas, para definir y analizar las diferencias, desigualdades y desconexiones que caracterizan a las realidades interculturales de hoy. A modo de ejemplos específicos, entre muchos otros posibles, pensemos en filmes como *Heremakono* o *Bamako*, de Abderrahmane Sissako (Mauritania-Mali, 2002, 2006); *Making Of*, de Nouri Bouzid (Túnez, 2006); *Triomf*, de Michael Raeburn (Sudáfrica, 2008); y *Nairobi Half Life*, de David Tosh Gitonga (Kenia, 2012). En todas estas películas de ficción, desde el sur del continente hasta el norte, pasando por el este y el oeste, los cineastas africanos nos hablan de historias realistas, informadas, provenientes de las múltiples realidades africanas con las que, paralelo a dramas personales, podemos distinguir las problemáticas fundamentales de nuestro planeta interdependiente. Desde la historia personal de un joven emigrante maliense que nos habla de los flujos migratorios clandestinos que arriesgan sus vidas al partir en soledad (*Heremakono*), hasta la radicalización de jóvenes árabes desilusionados con el presente (*Making Of*), las injusticias perpetradas por la comunidad internacional sobre los países africanos a través de organismos multilaterales como el Banco Mundial o el Fondo Monetario Internacional (*Bamako*), pasando por los contrastes de clases en el Sudáfrica post-apartheid (*Triomf*) o las múltiples formas para sobrevivir delinquiendo en las ciudades globales de hoy como Nairobi (*Nairobi Half Life*); buena parte de las películas africanas representan *pretextos* esenciales para fomentar la reflexión, el análisis y una mejor comprensión del mundo globalizado en el que vivimos y de las relaciones jerarquizadas que existen aún entre regiones, naciones, países

y culturas distintas. Con estos ejemplos, resulta sencillo entender así cómo, dado su componente de compromiso socio-político, los cines de África representan además unos recursos sin igual para el proceso educativo de la interculturalidad. En otras palabras, las películas africanas conforman así *pre-textos* educativos muy valiosos para el cuestionamiento del etnocentrismo y de las fronteras (de todo tipo, especialmente las identitarias), para valorar la diversidad a la vez que el fomento de la horizontalidad en los espacios de contacto e intercambio entre “nosotros” y “ellos”, o lo que suele observarse como “nuestra cultura” frente a la del *otro*.

Por otro lado, además de las historias específicas contenidas en cada filme, las cinematografías africanas se caracterizan, desde sus inicios, por ser fruto y reflejo de los ideales postcoloniales que han marcado el surgimiento de las nuevas naciones independientes, además de buena parte de las ideologías panafricanistas que marcaron sus primeras décadas. En este sentido, buena parte de los filmes africanos, como hemos visto, nos hablan de los dilemas identitarios que no sólo emergen en las nuevas generaciones de las sociedades africanas tras la colonización, sino incluso que existen en los numerosos africanos de hoy (como son, en gran medida los cineastas independientes del continente) que viven en un mundo globalizado y que emigran, en algunos casos, a los países del Norte. Según Néstor García Canclini, valorar estas experiencias nos convierte a casi todos en “sujetos interculturales”, ya que reconocemos que “la tarea de ser sujeto se presenta más libre, sin las restricciones que imponía antes la fidelidad a una sola etnia o nación. [...] Al aumentar la heterogeneidad e inestabilidad de referencias identitarias

se incrementa la incertidumbre filosófica y afectiva” (García Canclini, 2004: 162). En esta línea García Canclini sigue así explicando que, en un mundo en red, no existe la posibilidad de hablar de la autenticidad, y sigue valorando cómo los sujetos, con esta cantidad de pertenencias identitarias diferentes, por la ruptura de esquemas culturales y filosóficos tradicionales, junto con los modos de vida celebrados por el modelo socioeconómico de la globalización (movilidad, cambio, modas, capitalismo neoliberal, etc.), están destinados a ser individuos y grupos cada vez más nómadas, desarraigados o excluidos. Desde los filmes que han marcado los inicios de la historia de los cines africanos, como *Borom Sarret* o *La Negra de...*, de O. Sembène, la emblemática película de *Touki Bouki* de D.D. Mambéty, u otros títulos más recientes como *Things of the Aimless Wonderer* (2015) del ruanés Kivu Ruhorahoza, encontramos un sinnúmero de trabajos cinematográficos africanos que nos hablan precisamente de estos traumas, individuales y colectivos, propios de nuestros tiempos y necesarios para comprender con más exactitud el verdadero significado de la interculturalidad. De esta forma, si bien puede decirse que estos *textos* cinematográficos (las películas) nos hablan de las experiencias africanas contemporáneas, estos contenidos de los filmes africanos se convierten en claros *pre-textos* para debatir, entender y asimilar la interculturalidad a través de las visiones y voces de los africanos.

Si hasta aquí hemos hablado de algunos ejemplos concretos de cine africano como *pretexto* para reflexionar acerca de los factores de nuestro mundo interdependiente y de las identidades híbridas, podemos concluir este punto valorando que, en su sentido más amplio, el cine africano

se convierte así en un *pre-texto* para alimentar visiones contrapuestas, críticas y necesarias para entender la importancia de la interculturalidad en nuestro mundo actual. En este sentido, las teorías de García Canclini nos vuelven a dar otra clave importante con la que saber utilizar los cines africanos, desde nuestra óptica contrapuesta, como *pre-textos* de importancia para el estudio y valoración constructiva de la interculturalidad.

En la medida en que el especialista en estudios culturales o literarios o artísticos quiere realizar un trabajo científicamente consistente, su objetivo final no es representar la voz de los silenciados sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflicto con los otros. Las categorías de contradicción y conflicto están, por tanto, en el núcleo de este modo de concebir la investigación. No para ver el mundo desde un solo lugar de la contradicción sino para comprender su estructura actual y su dinámica posible. (García Canclini, 2004: 166)

Localizamos pues aquí otro aspecto importante para nuestra atención hacia los cines de África: si bien es importante ver las películas como *textos* ejemplares para tomar un ángulo crítico desde la visión de los oprimidos, los subalternos o las voces periféricas globales, debemos ser siempre conscientes de que el verdadero conocimiento intercultural puede sólo nacer del espacio de contacto entre el conocimiento hegemónico y el oprimido o silenciado. Es así que estas reflexiones sobre la interculturalidad generadas por estos cines nos enseñan a saber ver estas películas como *pre-textos* que complementan un diálogo entre dos espacios de conflicto, tensión o encuentro. Todos estos factores nos permiten observar que, ante nuestros ojos occidentales, los cines de África encarnan

un corpus no sólo de *textos* que nos permiten experimentar el proceso intercultural, sino que se convierten en *pre-textos* esenciales para promover e interiorizar la interculturalidad, entendida aquí siempre como filosofía y ética para la ciudadanía del s. XXI con la que superar la categorizaciones habituales que han segregado el mundo.

6.3 Eventos de cine africano (festivales) como contextos para la interculturalidad

Si las películas y sus contenidos se convierten así en *textos* y *pre-textos* útiles para comprender y divulgar la interculturalidad, explorar los espacios en los que, raras veces, encontramos cine africano en nuestro país significa encontrar *con-textos* específicos para la puesta en práctica de dichos valores y prácticas interculturales. De este modo, los festivales (y las iniciativas culturales, en general) encarnan espacios especiales en los que, durante un tiempo determinado y en un espacio acotado, la interculturalidad se ponen de manifiesto tanto para su comprensión, como para su experimentación por parte de los visitantes o espectadores. Tal y como afirma el profesor romano Leonardo de Franceschi, fundador del ya extinguido festival de cine africano de la capital italiana (CinemAfrica), los festivales son importantes porque constituyen espacios donde se pueden poner de manifiesto visiones alternativas sobre aspectos que necesitan ser redefinidos en la sociedad, generando así diálogo y el cuestionamiento necesario acerca de convencionalismos, prejuicios y/o estereotipos.

Es importante crear lugares, como los festivales, en los que las etiquetas, incluso

cuando evocadas, puedan producir cruces y contaminaciones de forma completa. Así, iniciando por ámbitos que deben ser re-definidos, las etiquetas deben ser removidas y cuestionadas porque, si no, no hay diálogo. Si no se cuestionan las etiquetas, se puede dar solo una confirmación de lo que pueden ser los estereotipos y las costumbres culturales. (De Franceschi, 2014)

Como demuestra el Festival de Cine Africano FCAT desde hace más de diez años, promover o participar en un evento especializado en el audiovisual africano nos permite acceder a un espacio alternativo (poco convencional) en el que no sólo podemos mejorar nuestro conocimiento sobre el “otro” y sobre nosotros mismos (premisas de la interculturalidad), sino en el que podemos poner incluso en práctica el ejercicio del diálogo y el encuentro intercultural a base de confrontar nuestros conocimientos y visiones (construidos por el imaginario y los discursos hegemónicos) con las de autores y filmes africanos. En este sentido, podemos decir que, si las películas africanas nos ofrecen *textos* y *pretextos* importantes para observar, analizar y fomentar la interculturalidad, los eventos especializados en los que se celebran los cines africanos (festivales, muestras, ciclos, seminarios, etc.) se convierten en espacios o *contextos* únicos en los que todas las articulaciones discursivas y prácticas, propias de la interculturalidad, pueden ponerse de manifiesto y, por tanto, experimentarse en primera persona.

Al mismo tiempo, en sintonía con las teorías de Cindy Hing-Yuk Wong sobre festivales de cine y la creación de esferas públicas, podemos concluir que, mediante el debate con los *textos* cinematográficos, en los propios festivales de cine se produce la formación (tanto en su sentido físico como educativo) de públicos y contra-pú-

blicos proclives a crear esferas públicas en el sentido que Jürgen Habermas trazó en sus postulados fundamentales para la idea de la opinión pública.

Mientras que los festivales necesitan de espacios físicos para realizar presentaciones y debates, la esfera pública se basa en una construcción discursiva. Los espacios de Habermas, como los cafés o los salones de té, “representaban centros de crítica - literaria, primero, luego política” (Habermas 1989, 1989: 32) en los que “el debate crítico, encendido por obras de literatura y de arte, se extendió pronto a los debates económicos y políticos, sin ninguna garantía [...] de que tales discusiones fueran intrascendentes, al menos en su contexto inmediato” (ibid.: 33). Con estos debates “institucionalizados de crítica artística, [emergieron] los periódicos dedicados al arte y a la crítica cultural” (ibid.: 41). El desarrollo de la esfera pública de las letras formó la base para la esfera pública como terreno político; sobre todo, la esfera pública ofreció el potencial de emancipación de las estructuras de poder existentes. El cine comparte semejanzas con otras producciones culturales literarias, y los festivales de cine constituyen espacios para la exhibición del cine y la creación de debates [...]. (Wong en Valk, 2016: 86)

Al igual que los cafés literarios clásicos, los festivales de cine constituyen espacios en los que los *textos* favorecen la formación de esferas públicas o *con-textos* privilegiados para el debate, la crítica y el diálogo. En este sentido, podemos decir en nuestro caso que, gracias a la unión de estos aspectos esenciales (el debate, el diálogo, la crítica), los festivales de cine africano no sólo promueven el análisis cinematográfico y el avance teórico en unos cines que siguen ampliamente ignorados; sino que incluso posibilitan el fomento de la interculturalidad, tanto como sistema de valores, al igual que como método para

la comprensión mutua y la comunicación horizontal entre agentes o posturas de culturas distintas.

Alcanzado este punto, resulta importante matizar que, si bien los festivales de cine pueden asociarse con causas socioculturales o de activismo político tan relevantes como son la defensa de los Derechos Humanos, la igualdad de género o la propia promoción del proyecto intercultural en nuestras sociedades, no es en los festivales donde suelen definirse estos ideales o ideologías. Los festivales se convierten en vehículos de estas causas, en canales para sus *pre-textos*, como hemos visto, o en plataformas para su divulgación. En el caso específico de los cines de África, además, podemos mencionar que los primeros festivales de cine africano en suelo continental, como fueron el FESPACO o las Jornadas cinematográficas de Cartago, incentivaron con sus películas y con su programación no sólo el debate acerca del panafricanismo y de la reivindicación cultural para con una nueva posición de África en el panorama poscolonial internacional, sino que fomentaron las primeras conversaciones específicas acerca del rol que los cineastas y las estructuras de exhibición debían generar en los años sesenta y setenta para intentar dar visibilidad a las nuevas filmografías africanas. En este sentido, los festivales de cine africano siempre se han identificado como *contextos* únicos para el análisis, la divulgación, el debate y la creación de públicos atentos a determinadas cuestiones y causas que merecen atención urgente. Entre estas, como hemos podido observar, la *interculturalidad* representa hoy un factor relevante que emerge con frecuencia (especialmente fuera del continente africano), por lo que es importante reconocer aquí el

potencial de estos eventos como espacios o *contextos* promotores de conocimiento y asimilación acerca de esta nueva ética de la convivencia.

7. Conclusiones

Casi al igual que para los principales exploradores occidentales que se adentraban en el interior del continente africano en el siglo XIX, en pleno siglo XXI África conforma todavía, para gran parte del mundo occidental, esa misma *terra incognita* sobre la que recibimos, aún hoy en día, informaciones parciales y reduccionistas que influyen tanto en nuestro imaginario sobre lo africano, como en nuestra forma de valorar la diversidad cultural planetaria. En este contexto, como hemos visto, el cine africano (entendido como el corpus de historias y voces propiamente africanas que nos hablan de las realidades y de la historia del continente desde el audiovisual) representa un medio poderoso para acercarnos a conocer África desde una óptica realista y respetuosa con el *otro*, además de promotora de la interculturalidad.

A través de seis apartados distintos, en este artículo hemos intentado *articular* diferentes exploraciones que, fruto de los conocimientos obtenidos a partir de años de estudio académico, de práctica profesional y de reflexión crítica, nos han permitido alcanzar una visión más detallada y completa de lo que representan los cines de África en nuestro mundo actual. En este campo de estudio, relativamente inédito en lengua española, hemos podido explicar cómo han evolucionado estas cinematografías desde la aparición del cinematógrafo en el continente hasta hoy, incluyendo incluso una breve des-

cripción de las características del único evento de divulgación que existe para estos cines en nuestro país: el Festival de Cine Africano FCAT. Mediante este repaso a los cines africanos y su contraste con los discursos mediáticos hegemónicos de Occidente hemos podido valorar además cómo esta producción fílmica representa un instrumento sin igual, con sus *textos*, *pretextos* y *contextos* específicos, para fomentar, asimilar y aplicar la *interculturalidad* en nuestras sociedades globales e interdependientes de hoy.

Analizar el cine africano y sus estructuras nos ha servido así para entender las dinámicas que existen detrás de las representaciones mediáticas dominantes que nos sitúan, aún en la actualidad, en contraposición a los “*otros*”. Cuanto más sabemos sobre otras culturas, sobre los que consideramos como “diferentes”, mejor aprendemos a observar que, más allá de tantas diferencias (fruto de constructos ideológicos y dualismos impuestos para el dominio de unos grupos sobre otros, por las jerarquías hegemónicas de unas culturas sobre otras), compartimos una misma esencia que nos une como seres humanos. Al mismo tiempo, este estudio nos ha demostrado que es imprescindible derribar el etnocentrismo para alcanzar una verdadera puesta en práctica de la interculturalidad. Para esto el cine africano nos permite aprender a situarnos fuera de nuestra perspectiva convencional, fuera de nuestro sistema de valores y discursos con los que entendemos el mundo que nos rodea. Reconociendo el etnocentrismo y la necesidad de valorar otras perspectivas culturalmente distintas, nos podremos asomar a esa liminalidad propia del proceso intercultural, con la que superar las valoraciones simplistas, categóricas y basadas en el

“nosotros” *versus* “ellos”. Superar estos dualismos e implantar en su lugar la liminalidad como discurso y proceso de definición (como espacio “*entre*” posturas y planteamientos diferentes), nos permitirá superar la idea básica de la división, de la frontera, para promover los “puentes” y fomentar los espacios de encuentro en los que se forjen nuevas oportunidades para el contacto, la cooperación sinérgica y el diálogo como método de resolución de desencuentros. Es en la promoción de estos espacios o *contextos*, como vimos (por ejemplo, los eventos culturales o los festivales de cine), dónde además localizamos la importancia de hacer que estos ideales se conviertan en acciones prácticas y experiencias colectivas que sirvan para re-educar a los ciudadanos en otros valores para un desarrollo humano sostenible. En este sentido, esperamos que este trabajo académico pueda representar así una nueva semilla de conocimiento que no sólo permita a futuros autores seguir profundizando sobre la importancia de ahondar en los cines africanos y su relación con el análisis y el pensamiento político, sino que incluso facilite a futuros gestores culturales y a otros líderes nuevas herramientas para la construcción de “puentes” mediante la puesta en práctica de iniciativas y eventos (*contextos*) con los que, desde los *pre-textos* artísticos, favorecer el cambio para un mundo globalizado democrático y pacífico.

Bibliografía

- Arensburg, Guadalupe (2010). *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*. Las Palmas de Gran Canaria: ediciones Casa África.
- Badillo, Ángel (2014). “Las políticas públicas de acción cultural exterior de España”

- en *Estrategia Exterior Española 19/2014* (16 de junio). Real Instituto Elcano: <http://www.realinstitutoelcano.org/wps/wcm/connect/403edb0044639570ad11bde307648e49/EEE19-badillo-politicas-publicas-accion-cultural-exterior-espana+.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=403edb0044639570ad11bde307648e49>. Consultado el 23 de mayo de 2016.
- Barañano, Ascensión et al. (2007). *Diccionario de relaciones interculturales: diversidad y globalización*. Madrid: Editorial Complutense.
- Barlet, Olivier (1996). *Les cinémas d'Afrique noire: Le regard en question* (Collection Images plurielles). París: L'Harmattan.
- (2013). Entrevistas con autor audio-grabada (17 y 18 de octubre).
- BFI [British Film Institute] et al. (2010). "African Peasant Farms - The Kingolwira Experiment" en *Colonial Film* [web]. Disponible en: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/230>. Consultado el 13 de marzo de 2015.
- Caravaca, Toñi (2011). "El festival de cine africano se traslada de Tarifa a Córdoba" en *El Mundo* (Edición Andalucía, martes 20 de diciembre de 2011). Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/19/andalucia/1324312629.html>. Consultado el 20 de mayo de 2016.
- Castel, Antoni (2007). *Malas noticias de África*. Barcelona: Ediciones Bellaterra
- Córdoba Pérez, M. y Cabero Almenara, J. (Eds.). (2009). *Cine y Diversidad social. Instrumento práctico para la formación en valores*. Alcalá de Guadaíra: MAD, S.L.
- De Franceschi, Leonardo (2014). Entrevista audio-grabada con autor (14 marzo, Roma).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum.
- Derrett, Ros (2004). "Festivals, Events and the Destination". *Festival and Events Management: An International Arts and Culture Perspective*. Ian Yeoman, Martin Robertson, Jane Ali-Knight, Siobhan Drummond, and Una McMahon-Beattie, eds. Amsterdam: Elsevier Butterworth-Heinemann. Pp. 32–51
- Dervin, F., Gajardo, Anahy, & Lavanchy, Anne. (2011). *Politics of Interculturality*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Dipucadiz.es (2016). "El festival de cine africano vuelve a Tarifa" en *Tarifa Turismo* [web oficial]: <https://tarifaturismo.com/2016/02/01/el-festival-de-cine-africano-vuelve-a-tarifa/>. Consultado el 23 de mayo de 2016.
- Dovey, Lindiwe (2009). *African film and literature: Adapting violence to the screen* (Film and culture). Nueva York: Columbia University Press.
- (2010). "Directors' Cut: In Defence of African Film Festivals outside Africa" en Dina Jordanova y Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2, Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St Andrews Film Studies. Pp. 45 – 73.
- FCAT (2014). *XI Festival de Cine Africano de Córdoba - FCAT*, Catálogo oficial. Córdoba: Al-Tarab. Versión digital disponible en <http://nuevo.festivalcineaficano.es/wp-content/uploads/2015/01/Cat%C3%A1logo-2014-3.pdf> . Consultado el 23 de mayo de 2016.
- García Canclini, Néstor (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Guinguinbali (2011). "Arranca la última Mostra de Cinema Africà de Barcelona" en *Guinguinbali.com* [web]: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:_GYijOAZg58J:www.guinguinbali.com/accionporafrika/index.

- php%3Flang%3Des%26mod%3Dnews%26task%3Dview_news%26cat%3D1%26id%3D2386+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=us Consultado el 18 de mayo de 2016.
- Isar, Y. R. (2006). "Tropes of the "Intercultural. Multiple Perspectives". En Aalto, N., Reuter et al. (eds.), *Aspects of intercultural dialogue: Theory, research, applications*. Köln: Saxa Verlag. Pp. 13-25.
- Keita, Mama (2009). Apuntes y transcripción de la entrevista con el autor, realizada en el Festival de Cine Africano de Tarifa (25 mayo)
- MAEC [Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación] ed. (2006). *Plan África 2006-2008*. Madrid: Milegraf
- Rouch, Jean (1962). "The Awakening of African Cinema". *The UNESCO Courier* (nº.3, marzo). Pp. 10-15. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000782/078286eo.pdf>. Consultado el 10 de marzo de 2015.
- Sahagún, Felipe (2013). "África en los medios españoles", *Mundo sin fronteras* (blog del autor), 15 de julio: <http://felipe-sahagun.es/africa-en-los-medios-espanoles-2/>. Consultado el 10 de marzo de 2015.
- Sendín Gutiérrez, José Carlos (2006). *Problemas asociados a la construcción del africano en los medios de comunicación en España: Análisis del tratamiento informativo de la crisis de Ruanda en Televisión Española*. [Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Ricardo Pérez-Amat García]. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Disponible en línea: <http://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/483/Tesis-Sendin.pdf?sequence=1>. Consultada el 10 de marzo de 2015.
- Sissako, Abderrahmane (2009). Entrevista video-grabada con el autor (Tarifa, 30 mayo).
- Soriano, Ramón (2004). *Interculturalismo: entre liberalismo y comunitarismo*. Córdoba, España: Almuzara.
- Ukadike, Frank (1994). "Some Early Contacts with the Cinema" & "Western Images of Africa: Genealogy of an Ideological Formulation", *Black African Cinema*. Berkeley: Publisher University of California Press, pp. 29-48
- Valck, Marijke de; Kredell, Brendan; & Loist, Skadi. Eds. (2016). *Film festivals: History, theory, method, practice*. London, New York: Routledge.
- Vázquez Aguado, Octavio (1999). "Negro sobre blanco: inmigrantes, estereotipos y medios de comunicación". *Comunicar*. Vol. 12: 60. Pp. 55-60
- Wainaina, Binyavanga (2005). "How to Write about Africa". *Granta*, Vol. 92 (Winter). Pp. 91-95