

TESIS DOCTORAL

2019



**GRANDES PANTALLAS, PEQUEÑOS GUETOS,
MERCADO PARA UNA NUEVA ICONOGRAFÍA
AFRICANA EN ESPAÑA.
EL FESTIVAL DE CINE AFRICANO DE TARIFA
(FCAT)**

EVA DE ANDRÉS CASTRO

Programa de doctorado: “Diversidad, Subjetividad y Socialización”. Estudios en
Antropología Social, Historia de la Psicología y de la Educación.

Directora: Dra. **NURIA FERNÁNDEZ MORENO**

TESIS DOCTORAL

2019

**GRANDES PANTALLAS, PEQUEÑOS GUETOS,
MERCADO PARA UNA NUEVA ICONOGRAFÍA
AFRICANA EN ESPAÑA.**

EL FESTIVAL DE CINE AFRICANO DE TARIFA (FCAT)

EVA DE ANDRÉS CASTRO
Licenciada en Geografía e Historia

Programa de doctorado: “Diversidad, Subjetividad y Socialización”. Estudios en
Antropología Social, Historia de la Psicología y de la Educación.

Directora: Dra. NURIA FERNÁNDEZ MORENO

Agradecimientos

Quiero dejar reflejado en estas páginas mi agradecimiento más sincero a muchas personas que de una manera o de otra han hecho posible la realización de este trabajo que aquí presento. Una tesis doctoral supone un importante esfuerzo personal y una más que considerable inversión de tiempo, por lo tanto implica la decisión de focalizar estos tiempos y estas energías renunciando a otros muchos deberes y devociones que todas las personas tenemos. Por eso, quiero comenzar agradeciendo a Manuela, mi hija, que ha crecido casi al mismo tiempo que esta tesis. Por tantas horas robadas a los parques y a la bici. Por tu compañía, mano a mano en la mesa de estudio. Espero que la alegría que me produce haber sido capaz de llevar este trabajo a buen puerto de alguna manera te contagie y te compense. A Ricardo, mi compañero, por convivir de buen grado, casi siempre, con tantas horas de “autismo” frente al ordenador. Por acompañarme tantas veces a hacer trabajo de campo con la curiosidad que acompaña al buen etnógrafo. A día de hoy podrías presentar una tesis sobre estas temáticas, posiblemente más brillantemente que la mía. A mis padres, por enseñarme el valor del esfuerzo y del estudio. A mi madre, que siempre supo, no sé de qué manera, que yo terminaría este empeño. A mis hermanos, Jaime, Hugo y María, compañeros de la vida, que es mucho más que ser hermanos o amigos, por la honestidad y la integridad que cada día me mostráis en todas las facetas de la vida. Sois un modelo y un espejo donde me miro desde que tengo memoria. A Sara Maeztu, familia y amiga, por empujarme siempre hasta donde yo pensaba que no llegaría. A Julio Herrera, mi mentor y mi

amigo. No todos tenemos la suerte de tener por amigo a un sabio. Yo tengo contigo esa suerte. A mi compañera y amiga Silvia Ballesteros, por sus consejos y por su discreción al no preguntarme casi nunca sobre el estado de mi tesis. A Humberto y a Jose, queridos amigos y mi hogar en Madrid. Por alojarme con amor cuando iba a los cursos de doctorado y soportar estoicamente mis disertaciones y mis dudas. A Inma Maeztu, querida “tiquismiquis”, esta tesis se completa con la generosidad de tu tiempo y el perfeccionismo de tus correcciones. A Carolina Trustram, vecina y amiga, por ayudar a que mis abstracts no sean solo correctos. En el ámbito académico, también hay un buen puñado de personas de las cuales este trabajo es deudor. A mi directora de tesis, Nuria Fernández, por su paciencia infinita, por los conocimientos compartidos con generosidad, por la exhaustividad de sus correcciones, por lo valioso de sus sugerencias, sin ti este camino posiblemente hubiera quedado inconcluso. A mis maestros, Honorio Velasco, Ángel Díaz de Rada, Eugenia Ramírez, Francisco Cruces, Paz Moreno. Con vosotros aprendí que no me había equivocado al convertir la antropología en una de mis pasiones. En lo que concierne al entorno donde he realizado este trabajo que aquí presento, quiero agradecer a Mane Cisneros y a Marion Berger su disponibilidad y accesibilidad a lo largo de todos estos años. A Beatriz Leal, por los valiosos conocimientos compartidos y los buenos ratos pasados en el festival. A Federico Olivieri, por poner a mi disposición su trabajo de forma generosa. A los invitados del festival y a las gentes de Tarifa, por compartir conmigo vivencias, conocimientos y reflexiones, espero que sus voces hayan quedado reflejadas de manera precisa y coherente. Y por supuesto a todos los autores de los fondos bibliográficos y filmicos utilizados, guías y referencias que han hecho posible la construcción de este texto.

A mi familia

Índice

Resumen

Abstract

Introducción 1

- 1. Origen y justificación de la investigación 1
- 2. Y yo estaba allí...Buscando argonautas 4
- 3. Objetivos de la investigación 8
- 4. Estructura de la tesis doctoral 10

Capítulo 1: Construyendo un marco teórico 15

- 1. 1. A hombros de gigantes. El estado de la cuestión 15
 - 1.1.1. “Festivalización” 16
 - 1.1.2. Festivales de Cine Africano 17
 - 1.1.3. Identidades 20
- 1. 2. Sobre las categorías analíticas 22

Capítulo 2: Ordenando el caos. Metodología 27

- 2. 1. Tiempos en la investigación 27
 - 2.1.1. Antes de pisar el campo 28
 - 2.1.2. A jornada completa 30
- 2. 2. Otros campos paralelos 33
- 2. 3. Técnicas 35
- 2. 4. ¡Qué vienen los expertos! 38
- 2. 5. Informantes 40
- 2. 6. Documentación. El “campo virtual” y la mesa de trabajo 43

Capítulo 3: Historia del FCAT o la increíble peripecia de re-presentar África en la frontera sur de “Occidente” 45

- 3.1. Una alfombra roja para África 46
- 3.2. Festivales de Cine Africano fuera de África. Un glamour “contestatario” y “alternativo” 49
- 3.3. El caso del FCAT 52
 - 3.3.1. Geopolítica. Una cuestión de espacios 58
 - 3.3.1.1. ¡Nos trasladamos! El FCAT como “no lugar” 58

3.3.1.2.	Sobre murallas, puentes y ventanas	60
3.3.1.3.	De utopías y heterotopías	64
3.3.2.	Economía política del FCAT. Fortalezas, fotogramas y palomitas de maíz	71

Capítulo 4: Sobre los festivales en general y sobre el FCAT en particular como contextos contemporáneos para la representación de la “cultura”

4.1.	La festivalización de la “cultura”	79
4.2.	Los Festivales de Cine como “sistemas expertos”	81
4.3.	Performing África en el FCAT	89
4.3.1.	¿Quién puede hablar sobre África? La legitimidad de los “expertos”	99
4.3.2.	El rapto de África. O su gestión en manos “expertas”	106

Capítulo 5: Sobre los Festivales de Cine Africano como espacios para representar y construir una nueva definición de la “africanidad”

5.1.	Pero, ¿Qué es la “africanidad”?	113
5.1.1.	La “raza”: “cosas de negros”	115
5.1.2.	La “etnia”, la “tribu” y la “africanidad”	119
5.2.	Sobre la representación de África en España	124
5.2.1.	Un país sin “memorias de África”	124
5.2.2.	Sobre los estereotipos africanos en los mass media españoles en la actualidad	128
5.2.3.	El FCAT, “una imagen diferente”	136
5.3.	¿Existe el “cine africano”?	168
5.3.1.	Nollywood, “la voz de África”	175

Conclusiones

Bibliografía

Bibliografía citada	193
Webs y enlaces a noticias citadas	200
Bibliografía consultada	207

Anexos

ANEXO 1 Filmografía visionada	213
-------------------------------	-----

Índice de Imágenes

Imagen 1	Estrecho de Gibraltar	46
Imagen 2	Tarifa desde el ferry. Estación marítima y fortaleza de Guzmán el Bueno	62
Imagen 3	Concierto Casa África (27 mayo 2010). Celebraciones del Cádiz Constitucional 1812-2012. Moussa Sene Absa	70
Imagen 4	“África” invitada a subir al escenario. Concierto Casa África(27 mayo 2010). Actuación grupo Da Brains (teloneros de Salif Keita)	71
Imagen 5	Programadora del FCAT y “expertos”. Jornadas profesionales FCAT 2008	85
Imagen 6	Espacio profesional FCAT 2011	86
Imagen 7	Espacio profesional FCAT 2016	86
Imagen 8	Carteles contra el FCAT 2010 en las calles de la ciudad de Tarifa	90
Imagen 9	Clausura FCAT 2011	94
Imagen 10	Inauguración FCAT 2018	95
Imagen 11	Invitados FCAT 2010	95
Imagen 12	VII Ciclo de Cine. Centro Asociado UNED Cádiz (Marzo 2015). Proyección del largometraje Madame Brouette, con autorización de su director, Moussa Sene Absa	108
Imagen 13	Acto de clausura en Córdoba. Premio “Córdoba Ciudad Solidaria”	109
Imagen 14	Póster ONG Jerez de la Frontera. (Marzo 2018)	131
Imagen 15	Muere un inmigrante tras un salto masivo a la valla en Melilla (21 octubre 2018)	133
Imagen 16	Actividad organizada por FAMSI y FCAT en el colegio Las Lomas (Vejer) (3 junio 2014)	139
Imagen 17	Recibe en casa a un joven cineasta. Propuesta del XVI FCAT 2019	140
Imagen 18	Fotograma de Love the one you love (2014). Dirigida por Jenna Cato Bass (Sudáfrica)	141
Imagen 19	Fotograma de Reluctantly Queer (2016). Dirigida por Adoma Akosua Owusu (EEUU, Ghana)	142
Imagen 20	Fotograma de Crumbs (2015). Dirigida por Miguel Llansó (España, Etiopía)	142
Imagen 21	Fotograma de Madame Brouette (2002). Dirigida por Moussa Sene Absa (Canadá, Francia, Senegal)	143

Imagen 22	Fotograma de Fèlicité (2017). Dirigida por Alain Gomis (Alemania, Francia, Bélgica, Líbano, Senegal)	144
Imagen 23	Fotograma de Binta y la Gran idea (2007). Dirigida por Javier Fresser (España)	144
Imagen 24	Carátula de Marock (2005). Dirigida por Laïla Marrakchi (Marruecos-Francia)	146
Imagen 25	Poster MCAT 2004	152
Imagen 26	Poster MCAT 2005	153
Imagen 27	Poster MCAT 2006	154
Imagen 28	Poster FCAT 2007	154
Imagen 29	Poster FCAT 2008	155
Imagen 30	Poster FCAT 2009	156
Imagen 31	Poster FCAT 2010	157
Imagen 32	Poster FCAT 2011	159
Imagen 33	Poster FCAT 2012	160
Imagen 34	Poster FCAT 2013	161
Imagen 35	Poster FCAT 2014	162
Imagen 36	Poster FCAT 2015	163
Imagen 37	Poster FCAT 2016	164
Imagen 38	Poster FCAT 2017	166
Imagen 39	Poster FCAT 2018	167
Imagen 40	Olivier Barlet. Conferencia. Jornadas Profesionales, FCAT 2013	169

Resumen

Cada año, el Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT) crea un espacio y un tiempo acotado para compartir imágenes, ideas, definiciones y símbolos, que materializan una determinada identidad social sobre “lo africano”.

El FCAT representa un África “diferente” y “especializada” que cuestiona y pone en tela de juicio otras visiones sobre el continente, específicamente las que producen los medios de comunicación en España y las compartidas por una buena parte de la población local donde el festival se asienta. Por esta razón, este estudio contextualiza en el marco geográfico y simbólico de la ciudad de Tarifa, los discursos y representaciones del FCAT, interrogando sobre los procesos de legitimación de la construcción identitaria y sobre la importancia de los contextos en la producción de significados.

Hoy que toda práctica y representación puede ser convertida en seña de identidad y por lo tanto transformada en mercancía, se analiza el FCAT desde la perspectiva de la comodificación de la etnicidad y de su implicación en las industrias culturales, como un nuevo producto/productor para el mercado de lo exótico que demanda un mundo globalizado.

Abstract

The annual Tarifa-Córdoba African Film Festival (FCAT) provides a clearly defined time and space for the sharing of images, ideas, definitions and symbols which lead to the creation of a certain social identity of “Africanness”. This event makes itself the representative of a “different” and “specialised” Africa, questioning other discourses concerning African identity, particularly that of the Spanish media which are shared by many of the locals where the festival is held.

By contextualising FCAT’s discourses and representations in the geographical and symbolic framework of Tarifa, this study looks at the process of legitimation involved in the construction of identity and at the relevance of context in the production of meaning.

Nowadays, all practices and performances can be converted into signs of identification and are therefore open to transformation into commodities. The Tarifa-Córdoba African Film Festival is analysed here from the perspective of the commodification of ethnicity and of its position within the culture industry. The Tarifa-Córdoba African Film Festival is seen to be both a new product and a new producer of the exotic that the global market is demanding.

Introducción

1- Origen y justificación de la investigación

El presente trabajo surge como respuesta al interés que suscitó en mí la aparición del Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT) en el año 2004.

Mi encuentro con este evento sucedió de manera fortuita, un buen día de primavera hace ya quince años. En una estrecha calle de la ciudad de Tarifa, mi mirada se posó en un modesto papel, pegado en una pared, donde se anunciaba una Muestra de Cine Africano. Y justo comenzaba ese mismo día. Desde entonces y hasta hoy, con esta larga perspectiva de tiempo, no deja de asombrarme como algunas cosas en la vida se convierten en nuestro objeto de interés, de estudio, de investigación y llegan a acaparar una parte importantísima de nuestro tiempo, de nuestra energía y tienen el poder de encaminar nuestros pasos, de guiar nuestra mirada, de orientar nuestras preguntas y, a veces, de desvelarnos por intentar encontrar algunas respuestas.

El Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT), como fenómeno social, captó mi atención desde un primer momento y se ha convertido en mi objeto de estudio a lo largo de estos años. Los procesos de acción que el festival despliega (y desencadena) en la localidad, los tiempos y espacios que se generan con estas prácticas, los agentes que las

ponen en circulación, las diferentes representaciones y discursos sobre “lo africano”, han sido mis focos de atención para producir y generar los datos que dan forma a esta tesis.

Este evento que pone en marcha el FCAT en la ciudad de Tarifa ha funcionado como un potente heurístico donde investigar, poner a prueba y falsar todas las cuestiones que se han ido definiendo como los objetivos de este trabajo de investigación y que iré desgranando y analizando a través de estas páginas.

A lo largo de estos años de seguimiento de la andadura de este festival, he ido perfilando la idea de que un festival de las características del FCAT es mucho más que un lugar en el tiempo para mostrar películas. Un festival que se presenta bajo la premisa de ofrecer una imagen “diferente”¹ de África a través de sus propias películas, implica otras muchas cuestiones. ¿Qué es “cine africano”? ¿Qué África se nos muestra? ¿Quién puede hablar sobre África? ¿Quién elige las representaciones? ¿Por qué se hace en Tarifa?

Partiendo de estas cuestiones, generé una hipótesis de trabajo.

Si el cine, como forma de representación, sirve para construir identidades e imaginar otras realidades (Dickey, 1997), un festival de cine que habla de África podemos afirmar que construye, diseña y ofrece un imaginario determinado de “lo africano”. Este universo de “lo africano” que presenta el FCAT basa la legitimidad de sus representaciones y discursos en una forma de “régimen performativo” (Cánepa, 2014) que se valida por medio de la auto representación. En este caso, por ser las voces de los propios africanos (y de África por ende) las que hablan a través del propio festival. El FCAT se presenta como un medio *“para acercarnos al continente africano a través de sus propios discursos”*². Pero,

¹ Mane Cisneros. Directora FCAT. Discurso Inaugural, FCAT 2010. Del Diario de Campo. (21 mayo 2010, pp.11): “El FCAT surge para ofrecer algo distinto de la visión que dan los medios de comunicación, de un África siempre herida, enferma y cuna de todos los males”.

² Afirmación repetida y reiterada en todos los actos de Inauguración del FCAT.

consciente de que los continentes no hablan, y de que un discurso sobre África que solo admita las voces de los africanos (sería más acertado, de una élite artística africana), encierra un matiz sospechosamente esencialista, consideré pertinente analizar el Festival de Cine Africano de Tarifa como un “sistema experto” (Velasco, Díaz de Rada, Cruces, Fernández, Jiménez de Madariaga, & Sánchez, 2006), a la luz de las ideas de Anthony Giddens sobre los efectos culturales de los procesos de desanclaje³. Sistema experto que como un grupo de conocedores y especialistas representan (y se presentan) una vez al año y en un lugar concreto una idea determinada sobre el significado de “lo africano”, en una red global de espacios y tiempos diseñados con este fin.

Por otra parte, si los festivales, del tipo que sean, son hoy una parte indispensable de la sociedad del espectáculo, de la práctica cultural y del mercado de la cultura (De Valck, 2007), un festival que “habla” de África, que ofrece la posibilidad de la experiencia y el conocimiento de África a través de su cine y sus expertos, funcionaría como un nuevo producto especializado. Un producto que comodifica su procedencia (o su “alteridad”) (Comaroff & Comaroff, 2011) para posicionarse en este mercado.

Pero los espacios y los tiempos de los festivales nunca flotan en el aire. Desde sus comienzos me llamó la atención la ubicación del FCAT y el énfasis que se ponía en ella. Tarifa, una ciudad mediana, la más meridional de Europa, se ofrecía a través del festival como una “ventana” al continente africano, como un “puente” de diálogo. La idea me pareció desde el principio sugerente: El festival se presentaba a sí mismo como un evento para “celebrar la cultura africana” a las “mismas puertas de África”.

³ Según la definición de Giddens, el desanclaje consiste en “despegar” las relaciones sociales de sus contextos locales de interacción y reestructurarlas en indefinidos intervalos espacio-temporales (Velasco et al., 2006).

Un evento cultural como es un festival, no es la ciudad en que habita. Está en la ciudad, pero no es la ciudad misma. Es una heterotopía (Foucault, 1986) que puebla y reconfigura los espacios urbanos, les otorga significados y usos, pero nada de ello implica a priori la participación, o la implicación de sus habitantes en dicho evento. Y así ha sido en el caso del FCAT, como voy a argumentar y defender en este trabajo de investigación.

2- Y yo estaba allí... Buscando argonautas

La propuesta del FCAT de “descubrir África a través de sus propios discursos cinematográficos” y en una localidad, Tarifa, que conozco bien desde siempre y está situada a escasos cincuenta kilómetros del lugar donde vivo, resultaba sugerente. A lo largo de todos estos años, el FCAT se ofrece como el referente español de la imagen sobre África; como una posibilidad única de mostrar otros discursos sobre “lo africano”. Concedora de que la representación de África en los medios de comunicación, incluso en la propia África, está en manos de las grandes empresas “occidentales” (Yao, 2015) y de que los discursos mediáticos tienden a representar un África fuertemente estereotipada (Castel & Sendín, 2009), la aparición del Festival de Cine Africano de Tarifa en 2004 resultaba una propuesta “sensible” a los discursos sobre la auto-gestión de las identidades (Ginsburg, 1991). Pero, también es cierto, que esta propuesta del Festival mantiene ese viejo regusto del cine como “herramienta neutra para fijar y plasmar la realidad”. O de ese cine que cuenta el “sentir de un pueblo entero” (en este caso, de un continente entero). En cierto sentido, la intención del FCAT de mostrarnos un “África más auténtica”⁴ es heredera

⁴ “Defender un cine que preserve los valores culturales y artísticos para que sea verdadera expresión de las identidades africanas”. De la web del FCAT (enero 2012).

de una idea de la “cultura” entendida como algo estático y estanco, que se puede etiquetar (“cine africano”) y de este modo embotellar, aislar y exhibir en un estante. En el caso que nos ocupa, en una pantalla.

La visualización de las películas del festival⁵ (y sus títulos de crédito) pronto me pusieron en la pista de que no solo las noticias africanas son manejadas y distribuidas por las grandes agencias “occidentales” en materia de comunicación. Como muestro en este trabajo, las producciones cinematográficas africanas, en su mayoría, también son coproducidas con países europeos y con la ayuda de las Agencias de Cooperación al Desarrollo. El correr del tiempo y las diferentes ediciones del Festival, hicieron que la muestra cinematográfica que se propone en él, así como el propio festival en sí mismo, se convirtieran para mí en un potente generador de preguntas. ¿Por qué este cine es africano? ¿Qué África nos presenta y quién elige las representaciones? ¿Por qué se celebra un evento como este en un municipio pequeño, apartado de lo que podríamos considerar como los circuitos al uso de las manifestaciones culturales “oficiales”? ¿Por qué en una localidad donde apenas hay población africana? ¿Quién lo organiza y para quién? ¿Cómo vive el municipio esta celebración? ¿Quién construye los símbolos? ¿Quién decide los espacios? ¿Quién les da vida? ¿Qué otros espacios, símbolos y actores quedan al margen? ¿Quién puede hablar sobre África? ¿Y por qué?

Lo cierto es que después de haber seguido este evento a lo largo de sus años de existencia, mi interés ha ido pasando de los contenidos al continente, es decir, de los documentos filmicos que se representan en el festival, al festival en sí mismo, como espacio y tiempo casi liminal, donde se ofrece una re-presentación del África contemporánea de “otra manera” en palabras del propio festival. Mi interés ha ido

⁵ Todas las películas visualizadas están detalladas en anexo 1.

derivando de las imágenes proyectadas, a los lugares de proyección; de los personajes contruidos, a los constructores de personajes; de lo que miraba el público, al público que miraba. Así que de alguna manera y por utilizar una imagen gráfica de esta deriva, no solo he mirado las pantallas, también he buscado detrás de ellas. De este modo, tal vez sería mejor decir que los intereses de un primer momento (lo representado) me han llevado a acercarme a los agentes, a los tiempos y a los espacios donde esta “otra África” se construye y representa.

Es importante resaltar aquí que esta tesis por lo tanto no trata de cine, o de antropología visual. Tampoco se centra en las supuestas peculiaridades del “cine africano”. Si bien es cierto que he tenido que investigar y formarme sobre la historia del cine en África y que he ido conociendo poco a poco a sus autores y a sus estrellas, no es un análisis de estos cines de lo que trata esta tesis. La selección de películas y el palmarés de las ediciones FCAT son parte de mi análisis, puesto que suponen una elección de contenidos y son herramientas en la construcción de significados sobre “lo africano” utilizados por el festival. Pero, hay más elementos en esta construcción. Los carteles, los atuendos, los espacios de representación, las actividades paralelas que el festival organiza, las ponencias de los “expertos”, los patrocinadores, el público, los que no quieren ser público, los políticos, los medios de comunicación,... Todo ello son discursos que construyen el FCAT. Discursos que construyen “Áfricas” en el FCAT, pues suponen una elección/selección de contenidos que se muestran o que se ocultan. El FCAT construye a un mismo tiempo su identidad y la identidad de un África por ellos seleccionada o diseñada, y así, mientras la narra, la exhibe y habla de ella, la configura (Ramírez, 2011).

La oportunidad de, una vez al año, coincidir con todos los agentes que ponen en circulación y construyen estos discursos, fue un punto importante para la elección del

presente objeto de estudio. Porque eso es precisamente un festival, el lugar y el tiempo para acceder a esos “textos des-localizados”, a estos “discursos nómadas” de los que habla Appadurai (2001). Textos producidos por un “sistema experto”, nómada también. Pero a su vez, un festival es un punto de encuentro, la ocasión para asistir a la experiencia de su representación y de su consumo (o su rechazo) en un entorno local. Una intersección local-global puntualmente programada. Un lugar perfecto para una antropóloga. Y yo estaba allí, buscando argonautas.

Mi posición como etnógrafa y como observadora externa al festival de Tarifa, sin ningún otro tipo de relación profesional con este evento, me ha permitido un amplio margen de libertad tanto en mis supuestos de partida como en mis conclusiones. Este trabajo se posiciona en un punto de análisis donde todas las voces y todos los agentes sociales implicados en la construcción e interpretación de los significados de este festival tienen cabida. No solo refleja las voces de los “expertos”, de los organizadores, de los conocedores, también refleja las voces de los consumidores de las re-presentaciones y de los que no lo han querido consumir. Y las razones y las perspectivas de todos ellos. En mi opinión, esta amplitud de su perspectiva de análisis añade valor a este estudio, puesto que los trabajos realizados hasta ahora sobre festivales de “cine africano” y en concreto sobre el FCAT son trabajos realizados por miembros de su propia organización, o por organizadores de otros Festivales de Cine Africano. Por otro lado, la larga trayectoria de tiempo de estudio y análisis de este evento me ha servido para aportar una perspectiva diacrónica, necesaria para contextualizar las transformaciones de este evento y el posicionamiento de sus discursos en el tiempo, de una manera más sólida. Considero que es otro de los aportes valiosos de este trabajo.

3- Objetivos de la investigación

Objetivo 1

Los festivales como mercados para la “cultura” gestionados por “expertos”

Acercándome a una idea de cultura fragmentada, convertida en bien de consumo y comodificada (Bennett, Taylor & Woodward, 2014), (Comaroff & Comaroff, 2011) he analizado el papel de los festivales (en general) como espacios (y tiempos) contemporáneos para la representación, la práctica y la experiencia de la “cultura”; como espectáculo y mercado para el consumidor (De Valck, 2007). En este tipo de eventos circulan mensajes, personas y lógicas que sin duda trascienden el contexto local de celebración. Imágenes, lógicas, textos,..., generados por personas en contextos muy diferentes a los contextos de exhibición y que circulan en esta red planetaria, de festival en festival, acompañados de una cohorte de expertos nómadas⁶. Valiéndome de los trabajos de Giddens (1994) y de Velasco et al. (2006) sobre “sistemas expertos” y de la idea de “régimen performativo” de Cánepa (2014), he analizado el papel de los festivales de “cine africano” como “gestores culturales” de la “identidad africana”. Como un grupo de “expertos”, especialistas, que realizan una labor de re-construcción y diseño sobre la imagen de “lo africano” a través de la selección de los discursos que se muestran u ocultan

⁶ Siguiendo el análisis de Appadurai (2001), el avance tecnológico de los medios electrónicos y el flujo desbordado de personas y cosas, atañe por supuesto también a la industria cinematográfica. La revolución que ha supuesto el video digital ha hecho posible la existencia de producciones realizadas con escasos medios y ha conllevado un auténtico auge de la industria cinematográfica, haciendo circular mensajes y lógicas ahora accesibles a todo tipo de personas en cualquier lugar del planeta, para experimentar con la construcción de la identidad y la imagen personal. La creación de una red de festivales de cine es en muchos casos, el medio de poner estas producciones en circulación, junto con toda su cohorte de expertos.

en estos espacios. Un “sistema experto” que no solo re-significa “lo africano” sino que lo comodifica, transformándolo en un producto alterizado y exotizado para el consumo del mercado global.

Objetivo 2

La “africanidad” de los “expertos”

Un objetivo imprescindible en este trabajo ha sido investigar los discursos y acciones que pone en circulación el FCAT, para ofrecerse como una representación de África “más fidedigna”. Como un contexto contrahegemónico⁷ que trata de apartarse de los clichés y estereotipos sobre el África representada por los medios de comunicación de masas en España.

Para ello he realizado una aproximación a las definiciones más recurrentes de la noción de “africanidad” desde la disciplina antropológica y un acercamiento a la representación de África en España a través del medio audiovisual. La construcción de un marco teórico donde situar categorías de análisis tales como “autenticidad”, “legitimidad” o “africanidad” me han resultado imprescindibles para contextualizar los discursos sobre África del FCAT. Para aproximarme a cómo se construye y cómo se valida, cómo se asume o cómo se rechaza el discurso de “lo africano” dentro del propio festival y fuera de él.

⁷ En el epígrafe 6.3.1. abordo la cuestión del cine nigeriano de Nollywood, que también es presentado por sus propios “expertos” como otro contexto contrahegemónico, en este caso, contrario a la hegemonía de los discursos de la industria cinematográfica global, incluyendo en ella a los Festivales de Cine Africano.

Objetivo 3

Los festivales como escenarios y los escenarios como “no lugares” y “heterotopías

Una importante línea de esta investigación se centra en las especificidades del FCAT en lo que respecta a su ubicación, la idea de la proximidad al continente africano como argumento para hablar de África. Siguiendo la línea teórica de Cánepa sobre la importancia determinante de los contextos en la construcción de significados (Cánepa, 2014), he considerado que el mensaje sobre África que quiere mostrar el FCAT no está solo en los textos que el “sistema experto” construye, sino que también está configurado por su propia ubicación. Tarifa es un punto candente en la geografía de la “otredad”, un espacio donde el discurso de “lo africano” pierde su matiz exótico y se sitúa en el ámbito de lo cotidiano. Por ello he analizado el rol del FCAT en el espacio geográfico y simbólico donde se ubica así como la construcción de metáforas para autodefinirse: “muralla”, “ventana”, “puente”, “puerta”. La consideración del FCAT como escenario para la representación de África “dentro” de la localidad de Tarifa, me ha marcado la necesidad de explicar la posición de los agentes, las acciones, los discursos y representaciones, los tiempos y los espacios desarrollados por el festival como una incrustación en lo local, como elementos fuera de la cotidianidad, como un texto “heterotópico” (Foucault, 1986) o como un “no lugar” (Augé, 1993).

4- Estructura de la tesis doctoral

Esta tesis está estructurada en cinco grandes capítulos, que me han servido para organizar las diferentes perspectivas de la investigación. Cinco compartimentos donde

clasificar la información y los análisis realizados a lo largo de estos años, que resultan una ayuda para la exposición de los resultados de esta investigación, y también para la lectura de los mismos, pero que en realidad son diferentes facetas de un mismo prisma, de un mismo tema. Es la forma de operar de una etnografía, desmenuzar sus partes, separar los componentes de aquello que estudiamos, para después, ser capaces de volverlo a ensamblar y encontrarle un sentido.

Este texto comienza con un apartado introductorio previo a los capítulos, donde he realizado una exposición del objeto de estudio y las razones de mi acercamiento e interés por esta temática. También he querido plasmar aquí, de forma clara y concisa, cuáles son los principales objetivos de esta investigación, detallando sus principales líneas temáticas.

El primer capítulo se centra en el marco teórico. Organizado en dos epígrafes, en el primero he ido exponiendo de manera detallada cuáles han sido las líneas de trabajo que he seguido, los autores que me han servido de guía y referencia y el actual estado de la cuestión. Esta investigación bebe de muchas fuentes, puesto que trata de muchos temas. Hablamos de África, hablamos de cine, hablamos de festivales, hablamos de medios de comunicación, de “otredad”, de localidad,...; por lo que fundamentar los cimientos de esta investigación ha sido un trabajo largo y sostenido. Pero este esfuerzo dio sus frutos, ya que me ha permitido trabajar con un potentísimo grupo de categorías de análisis, las cuales son presentadas en el segundo epígrafe de este capítulo. Han sido importantísimas guías para no perderme en el caos que significa desmembrar la “realidad” para estudiarla. Este capítulo está dedicado a ellas y a los autores que han servido de inspiración. Si tuviera que emplear una metáfora, bien valdría decir que este apartado es el mapa de la tesis, pues en él se marca el camino que han seguido mis pasos.

El segundo capítulo está dedicado íntegramente a la metodología. Entiendo que en una investigación con base en la etnografía no podía ser de otra manera. He detallado aquí, los tiempos y los modos de la investigación. En él aparecen reflejados los diferentes tiempos del trabajo de campo y el detalle de las técnicas de obtención de datos utilizadas en él, los informantes y los diferentes procesos de transformación de los datos. He registrado los lugares de búsqueda y el trabajo de documentación. Y por supuesto, como toda antropóloga que se precie, he narrado también algunas de las vicisitudes del investigador en el campo. La imagen clásica del antropólogo entre “nativos” es devuelta en este trabajo como el antropólogo (“experto”) entre los “expertos” del “sistema experto”.

El tercer capítulo, compuesto por tres epígrafes, está dedicado a introducir el caso de estudio de esta investigación, el Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT). Los dos primeros epígrafes sirven de introducción al contexto histórico en el que surgen estos Festivales de Cine Africano, tanto en África como fuera de ella. El tercer epígrafe es un repaso a la historia del surgimiento y desarrollo del FCAT en la ciudad de Tarifa y su posterior traslado a la ciudad de Córdoba. He dedicado un apartado a la geopolítica del festival, para mostrar las peculiaridades de su ubicación. En él analizo la relación del festival con la localidad donde se ubica mediante categorías de análisis como “no lugar y “espacio heterotópico”. A continuación he realizado un análisis de la economía política del festival en relación al contexto económico, político y social donde se sitúa.

El capítulo cuatro aborda los Festivales de Cine, con especial atención a los Festivales de Cine Africano, como contextos contemporáneos para la representación de la “cultura”; es decir, enmarca la perspectiva de análisis que voy a utilizar para encuadrar este tipo de eventos y en concreto el evento que es objeto de este estudio, el Festival de Cine Africano de Tarifa mediante la noción de “festivalización de la cultura”. Las nociones de “sistemas

expertos” y “régimen performativo” me sirven para mostrar cuáles son los discursos y las acciones del FCAT para presentarse como “legítimos” representantes de “lo africano”. Para ello, también he realizado un acercamiento a la selección de contenidos que el festival realiza y a los “expertos” que las representan.

El capítulo cinco supone una aproximación a la etiqueta que define y diferencia a estos eventos como un medio de representar “lo africano”, como espacios y tiempos para la representación de África y la “africanidad”. En este capítulo, antes de abordar la representación de África que muestran estos festivales, he querido hacer un epígrafe introductorio para abordar diferentes definiciones sobre la “africanidad”, haciendo un recorrido por sus significados más recurrentes. En un segundo epígrafe he realizado una aproximación al contexto español para la representación de África en los mass media. Puesto que el festival FCAT se presenta como una alternativa a las representaciones imperantes en el imaginario español sobre “lo africano” que ofrecen los grandes medios de comunicación, he considerado necesario precisar cuales son estas representaciones de las cuales del FCAT pretende sustraerse. En este epígrafe analizo la construcción de los principales estereotipos para re-presentar África en los mass media y las imágenes que construye el FCAT para deconstruir estos estereotipos mediante sus representaciones, haciendo una lectura de los diferentes discursos sobre “lo africano” que despliega el FCAT. En este apartado he analizado las actividades paralelas del festival, las temáticas de las películas exhibidas, los carteles que anuncian el festival y los artistas que los realizan. En un tercer epígrafe exploro e interrogo sobre la categoría “cine africano” a la luz de las diferentes definiciones que ofrecen los agentes implicados en su construcción en el FCAT. He considerado pertinente dedicar un epígrafe aparte al cine nigeriano “Nollywood”, por la

potencia del alcance de esta industria en el continente africano y porque es un cine excluido de la representación de África en los Festivales de Cine Africano.

Finalmente, he marcado un apartado para exponer las conclusiones sobre esta investigación y algunas sugerencias sobre posibles líneas de continuación. El trabajo se cierra con el listado detallado de las fuentes bibliográficas utilizadas y con un anexo donde he detallado las películas visualizadas para la realización de este estudio.

En todo momento me ha parecido necesario ampliar el foco y abordar cuestiones de base para asentar mi trabajo etnográfico. Con las nociones “Festivales de Cine Africano” y “cine africano” he considerado relevante hacer una breve retrospectiva histórica para dar a conocer sus antecedentes y al mismo tiempo realizar un repaso por sus actuales definiciones y circunstancias. De otra parte, analizar un festival que habla de África precisa contextualizar sus discursos dentro de un marco para poder referenciarlos; por ello los epígrafes dedicados a la “africanidad”. También he considerado imprescindible abordar las principales definiciones y representaciones de “lo africano” en el contexto del imaginario español de los medios de comunicación. Una tesis doctoral es un trabajo arduo y minucioso y habitualmente termina plasmándose en un documento de lectura densa. Espero que el presente trabajo, si bien debe ofrecer parte de esta densidad, incite a seguir en la exploración de estas temáticas. Soy consciente de que existe muy poca investigación realizada en este campo de los Festivales de Cine Africano, y aun menos, en lengua castellana, por lo que espero que este trabajo sirva de punto de partida a futuros proyectos. Son muchas las líneas que esta investigación deja abiertas. Sin ir más lejos, el nuevo cambio de ubicación del FCAT, ahora repartido entre las ciudades de Tarifa y Tánger. Sin duda, una interesante transformación que podría plasmarse en una apasionante investigación. Pero esa es otra historia.

Capítulo 1

Construyendo un marco teórico

1.1- A hombros de gigantes. El estado de la cuestión

“Una vez soñé que estaba narrando cuentos y sentí que alguien me palmeaba el pie para darme ánimos. Bajé los ojos y vi que estaba de pie sobre los hombros de una anciana que me sujetaba por los tobillos y, con la cabeza levantada hacia mí, me miraba sonriendo.

—No, no —le dije—, súbete tú a mis hombros, pues eres vieja y yo soy joven.

—No, no —contestó ella—, así tiene que ser.

Entonces vi que la anciana se encontraba de pie sobre los hombros de otra mujer mucho más vieja que ella, quien estaba encaramada a los hombros de una mujer vestida con una túnica, subida a su vez sobre los hombros de otra persona, la cual permanecía de pie sobre los hombros...”

(Pinkola, 1998: 28)

Para la realización de esta tesis doctoral y así poder llevar a cabo un acercamiento a los objetivos de investigación principales de la misma, ha sido necesario el estudio, la consulta y el análisis de un buen número de textos. Algunos de ellos provienen de la disciplina antropológica, otros de diferentes áreas de estudio (Estudios Africanos, Estudios Culturales, Estudios de Medios de Comunicación). Todos ellos han ido dando luz a mi investigación y me han permitido insertar mis observaciones en un marco teórico sólido. Han resultado valiosas sugerencias que han generado buena parte de mis preguntas y han alumbrado muchas de mis respuestas. Expongo en este capítulo todas las líneas de trabajo que han ayudado a configurar mi propia investigación.

1.1.1- “Festivalización”⁸

Para el estudio y análisis de los festivales me han sido de gran utilidad las ideas sobre audiencias y textos nómadas de Appadurai (2001). Junto con el trabajo compilatorio de Bennett, Taylor & Woodward, (2014), una colección de artículos bajo el sugerente título de “The Festivalization of Culture”, todos ellos me pusieron sobre la pista del rol contemporáneo de los festivales en la construcción y representación de identidades. Las nociones de deslocalización, desanclaje (Giddens, 1994), heterotopía (Foucault, 1986) y no lugar (Augé, 1993) han sido especialmente fructíferas para analizar las dinámicas de inserción de estos mensajes globales dentro de contextos locales. En concreto, me han ofrecido un excelente apoyo teórico para acercarme a los agentes, las acciones, los discursos generados por el FCAT y ver como se insertan (o no) en la localidad de Tarifa. Estas ideas sobre la puesta en circulación de conocimientos y relaciones sociales “despegadas” de sus contextos locales de actuación me han situado en el marco de los “sistemas expertos” (Velasco et al., 2006), para definir y enmarcar teóricamente de esta manera qué es un festival.

Los trabajos de Cánepa (2014) sobre performatividad y su concepto de “régimen performativo” con sus principios de “eficiencia, eficacia y efectividad” han sido una valiosa herramienta teórica para dotar de significado las acciones desplegadas por los festivales. Esta categoría me ha permitido abrir el foco y ampliar mi noción de “discurso” englobando en esta categoría un amplísimo abanico de acciones desplegadas por el “sistema experto”.

⁸ El título de este epígrafe hace alusión al texto de Bennett et al. (2014). *The Festivalization of Culture*. Surrey, Ashgate

1.1.2- Festivales de Cine Africano

Específicamente sobre festivales de cine, los trabajos de De Valck, (2007) y su página web⁹ para la divulgación de la investigación académica producida sobre festivales de cine han sido de un valor incalculable pues me han permitido tener acceso a artículos, datos y noticias continuamente renovadas, así como me ha aportado una magnífica base bibliográfica (detallada tanto en la bibliografía citada como en la consultada). También ha resultado importante la publicación de Iordanova (2010), un recopilatorio de artículos académicos sobre festivales de cine desde muy diferentes perspectivas e intereses de análisis. Concretando aun más, sobre la temática de los Festivales de Cine Africano, no hay una gran producción académica, especialmente en lo que se refiere a los Festivales de Cine Africano fuera de África. En 1994 el cineasta y académico maliense Manthia Diawara escribió un reconocido y crítico artículo¹⁰ sobre los Festivales de Cine Africano. Dicho texto se ha convertido en una referencia ineludible para el análisis de este tipo de festivales y para mí fue una fuente de inspiración para la realización de este trabajo. En este artículo, el autor manifiesta de una forma clara su posición crítica y su consideración de estos espacios de exhibición como un nuevo gueto para las narrativas sobre “lo africano”. El controvertido artículo de Diawara y los debates posteriores que ha generado han resultado un valioso contrapunto de datos para mi trabajo de investigación sobre el rol de estos festivales en la difusión de la imagen de lo africano. Uno de los trabajos más críticos con la visión de Diawara es un artículo publicado por Dovey en 2010¹¹ considerando estos espacios

⁹ www.filmfestivalresearch.org

¹⁰ Diawara, M. (1994). On tracking world cinema: African cinema at film festivals, en *Public Culture*. Winter 1994 6(2): 385-396. *Duke University Press*.

¹¹ Director's Cut: In defence of African film Festivals outside Africa. En Iordanova, D. (2010). *Film festival yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. Great Britain, St. Andrews Film Studies.

de exhibición como una oportunidad para las cinematografías africanas, una visión diametralmente opuesta a la de Diawara. Con esta autora he coincidido en varias ediciones del FCAT, donde ella asistía como invitada de la organización y como ponente en varias de sus actividades, al mismo tiempo que realizaba su trabajo de investigación. La investigación realizada por Dovey en el FCAT forma parte de un proyecto más amplio que vio la luz en un texto¹² publicado en marzo de 2015. En este libro, la autora hace un recorrido por un importante número de Festivales de Cine Africano (incluido el FCAT), tanto en África como fuera de ella, analizando el papel de estos festivales en el “comisariado” de una determinada idea de África. Investigadora y profesora de “cine africano” en SOAS¹³ (Universidad de Londres), sus trabajos académicos han sido una fuente de conocimientos, análisis y datos imprescindibles para abordar el tema de este trabajo. Por otra parte, su posición como directora y programadora de festivales de “cine africano” (Festival de Cine Africano de Londres o Festival de Cine Africano de Cambridge), su rol como jurado en muchos de estos festivales, su intervención como ponente en las actividades paralelas y jornadas profesionales del FCAT, es decir, su posición como parte del “sistema experto” que analizo en este trabajo de investigación, hace que estos datos y estos textos hayan sido considerados por mi con un doble interés. Como fuentes bibliográficas para el estudio y conocimiento de esta temática y al mismo tiempo como discursos generados por el propio campo.

Otro de los textos utilizados en mi investigación ha sido realizado por uno de los alumnos de Dovey, Federico Olivieri. Este autor realizó su trabajo de investigación para un Máster en Ciencias de la Comunicación sobre el Festival de Tarifa en el año 2010. Conocedora de su existencia y encontrándome ya realizando el presente trabajo

¹² Dovey, L. (2015). *Curating Africa in the age of film festivals*. New York, Palgrave Macmillan.

¹³ SOAS: School of Oriental and African Studies. University of London.

de investigación, me puse en contacto con él, que amablemente puso su trabajo a mi disposición. Con posterioridad, ha realizado su tesis doctoral sobre los cines de África “como contextos para la interculturalidad” (Olivieri, 2016), sirviéndose del FCAT como caso de estudio. Dada la posición de Olivieri como parte del equipo organizador del FCAT, su discurso es analizado en este trabajo como parte del discurso del propio festival. Su trabajo ha supuesto para mí un importantísimo aporte, pues me ha permitido acceder a datos de carácter interno que de otro modo no me hubiera sido posible conocer. En 2015, Dovey y Olivieri publicaron un breve artículo¹⁴ en el que se sigue una de las líneas de investigación que desarrollo en este abajo y que ya presenté en el Congreso Internacional de Estudios Africanos (CIEA8) en Madrid en el año 2012¹⁵, la idea de heterotopía para describir la posición del festival en la ciudad de Tarifa. Sus análisis y conclusiones difieren en algunos aspectos importantes de mis propios análisis y conclusiones, por lo cual he realizado una mención y descripción detallada de estas discrepancias en el epígrafe 4.3.1.3. titulado “De utopías y heterotopías”.

Igualmente valiosos me han resultado varios artículos publicados por Leal (2011, 2012) sobre “cine africano”. Leal es historiadora del arte, especializada en cines periféricos. En la actualidad es programadora en el Festival de Cine Africano de Nueva York y columnista habitual del Blog “África no es un país”, del periódico El País. Mantiene a su vez su propio blog¹⁶ sobre “cines africanos”, cuyo seguimiento también supone para mí un importante acceso a datos.

¹⁴ Dovey, L. & Olivieri, F. (2015) “Festivals and the politics of space and mobility: the Tarifa/Cordoba African Film Festival as Nomadic Heterotopia”. *Screen* 56.1 Recuperado de: <http://screen.oxfordjournals.org/>

¹⁵ Las siguientes webs se hicieron eco de mi presentación: “*El Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT): un nuevo ‘no lugar’ para África*”. Recuperado de: www.revistapueblos.org/old/spip.php?article2451
www.rebellion.org/noticia.php?id=153056
http://www.webislam.com/articulos/75200-cultura_media_y_cine_africano.html

¹⁶ África en cine. Recuperado de: <https://africaencine.com/>

1.1.3- Identidades

Un festival que tiene como temática la representación de África y que se ofrece como un medio de cambiar nuestra visión sobre el continente cambiando estereotipos, hace que necesariamente tengamos que poner el ojo en el análisis de sus contenidos y en los procesos de construcción del propio concepto identitario “cine africano”. El abordaje realizado por Dickey (1997) desde la antropología en el análisis de los medios de comunicación como constructores y transmisores de identidades, estereotipos, modelos y valores me ha permitido avanzar y asentar mis argumentos. Pero, como señalan Brubaker & Cooper (2000), considerar la identidad como categoría analítica termina por situar en un mismo saco afinidades y afiliaciones, comunalidades y conexiones, historias particulares y autodefiniciones, por ello mi acercamiento ha sido a través de los procesos sociales que el FCAT cataliza para construir su discurso sobre su propia identidad, por medio de acciones concretas de agentes concretos, en tiempos y espacios concretos.

También han sido importantes los trabajos de Hall (1997, 2008) sobre la polisemia de los mensajes que transmiten los medios de comunicación y sus análisis de la dispersión o globalización de las grandes narrativas imperiales a partir de los procesos de descolonización.

África, ofrecida como un “otro” al que podemos llegar a conocer a través de sus cines, me ha guiado a los trabajos de Ginsburg (1991) sobre los medios de comunicación indígenas como herramientas en la construcción de etnicidades (en este caso de “africanidades”). Para abordarlo he visitado algunos textos sobre etnicidad, alteridad, otredad (Levy-Strauss, 2009), (Barth, 1976), (Díaz de Rada, 2019),

(Comaroff & Comaroff, 2011), (Bartra, 1996), (Ramírez, 2011), (Lonsdale, 2000), (Fernández, 2007, 2009, 2011, 2015), (Aixelá, 2009, 2011).

Otra cuestión de importancia dentro del ámbito de las identidades ha sido el análisis de los estereotipos africanos. Para contextualizar de una manera más precisa (comparativa si se prefiere) las diferentes imágenes y discursos sobre “lo africano” que el festival pone en marcha en la localidad de Tarifa, he ampliado mi marco de estudio. Puesto que el festival se presenta como una herramienta para “romper los estereotipos sobre África que ofrecen los medios de comunicación”¹⁷, he realizado un análisis de las imágenes y estereotipos que sobre África y los africanos circulan en los principales medios de comunicación y en las narrativas cinematográficas comerciales en España. Han resultado especialmente valiosos y esclarecedores para apoyar mis propias observaciones y análisis el trabajo sobre los estereotipos africanos en España de Castel & Sendín (2009) y de Nerín (2011); el análisis de Galán (2006) sobre la representación de los inmigrantes en la ficción televisiva española; el trabajo de Santaolalla (2005) sobre etnicidad en el cine español contemporáneo, o los artículos publicados por varios periodistas africanos en los cuadernos africanos de Casa África (2015).

También han sido un aporte fundamental la publicación de la tesis doctoral en antropología realizada por F.-Fígares (2003) que me ha dado un conocimiento imprescindible de la visión en diacronía de África en los medios de comunicación en España y el análisis de Cornejo (2007) sobre la representación de África en España desde el post franquismo hasta hoy.

Todos estos trabajos han ayudado a configurar las diferentes líneas temáticas de mi investigación y me han impulsado a seguir buscando y profundizando en el análisis de estos contenidos.

¹⁷ En la web del FCAT y en todas las intervenciones públicas de la organización.

1.2 Sobre las categorías analíticas

Para un abordaje que resulte teóricamente fructífero y metodológicamente factible para los objetivos de investigación que he marcado en las líneas anteriores, he necesitado una herramienta analítica flexible, ágil, que me ha permitido una aproximación a los procesos a través de los cuales los individuos crean argumentos acerca de su identidad y a las formas y maneras de representarlas y expresarlas. Siguiendo a Díaz de Rada (2010), he utilizado una definición de cultura dinámica, entendida como proceso, que me ha permitido un acercamiento al objeto de estudio entendido como conjunto de acciones y representaciones en proceso, en movimiento, en construcción, deconstrucción, impugnación y negociación. Eso es precisamente lo que hace este trabajo, aproximarse a los procesos de construcción de la idea de “lo africano” que se articulan en la ciudad de Tarifa en torno al Festival de Cine Africano (FCAT). El mensaje sobre África que construye y muestra el festival, no se encuentra solo en la selección que hace de películas “africanas”. Es por esta razón que he analizado en el capítulo cinco (epígrafe 5.2.3) no solo las películas, sino también la elección de sus temáticas, de sus actividades paralelas y el diseño de sus carteles. Los discursos de sus organizadores, o los atuendos de los artistas que concurren a este evento también han sido analizados en este trabajo, en el capítulo cuatro (epígrafe 4.3), como parte de la representación de “lo africano” que hace el festival. Lo mismo ocurre con la ubicación del propio festival, la ciudad de Tarifa. Ha sido considerada en este trabajo como parte del mensaje del FCAT sobre África, puesto que el propio festival presenta la ciudad de Tarifa como un espacio simbólico para “lo africano” y se presenta a sí mismo inmerso en el trabajo de desmarcar la ciudad de parte de su simbología, es decir, de su imagen de “muralla frente a África” para convertirse, tal y como reitera el

FCAT en todos sus discursos, en un “puente de diálogo con África”¹⁸. Este aspecto lo he trabajado en el capítulo tres (epígrafe 3.3). En él también he incluido las voces de los políticos locales, de los comerciantes de la localidad, del público que asiste a las salas de proyección y las razones de aquellos que no quieren asistir... En definitiva, no todos los discursos se construyen con palabras (Díaz de Rada, 2019), hay discursos que son discursos, a veces sutiles, como un simple pañuelo en la solapa de una chaqueta. Todos ellos en los tiempos del FCAT dan como resultado la enésima definición de “lo africano”, la enésima representación de África.

Cada año, el FCAT, se presenta para representar un África “diferente”, “especializada”, que cuestiona otros discursos sobre la “identidad africana” y que se ofrece como un discurso legítimo sobre el “África auténtica”, poniendo en tela de juicio otras visiones sobre el continente. El FCAT es analizado en el capítulo cuatro como el tiempo/lugar donde se articulan varias ideologías sobre el África contemporánea: Una ideología dominante, la de los discursos políticos, la de los medios de comunicación españoles, la compartida por una buena parte de la población de Tarifa y una ideología construida “desde dentro de la africanidad” y sus “**connaisseurs**”¹⁹ y ofrecida como el medio para cambiar imágenes y estereotipos sobre “lo africano”²⁰. El FCAT se constituye de este modo, como un “**sistema experto**” (epígrafe 4.2) (Velasco et al., 2006) para validar con su discurso y decurso una re-presentación de África que se presenta como “definitiva” y “auténtica”. Otro abordaje ha sido el análisis de este Festival de Tarifa como un “**régimen performativo**” (epígrafe 4.3) (Cánepa, 2014),

¹⁸ En todas las intervenciones públicas del FCAT y en su web.

¹⁹ El escritor Salman Rushdie nos remite a aquellas palabras intraducibles para llegar a conocer una determinada sociedad (Díaz de Rada, 2010). La palabra francesa “glamour” es una de estas palabras que no necesitan traducción. Todo aquello que significa ha de expresarse con esta palabra francesa. Buena parte de la idea del “África glamurosa” se expresa en francés. La francofonía realizó una excelente labor en África. “Connaisseurs” es otra de esas palabras con “glamour” pero en definitiva, hablamos de “expertos”.

²⁰ Presente en la web del festival. ¿Quiénes somos? Recuperado de: <https://www.fcat.es/quienes-somos/> (accedido febrero 2018)

organizado en torno a principios como “eficiencia”, “eficacia” y “efectividad”, y legitimado al presentarse como espacio para “dar voz a los africanos”, para que sea “África la que hable de sí misma en sus pantallas”. Esta idea de la representación de África en manos de los propios africanos añade “eficacia y efectividad” sin duda a los discursos del Festival, a “mayor performatividad”, más sujeto de gobierno se es, es decir, más dueño de nuestras propias representaciones. Este trabajo interroga sobre los significados de la etiqueta “**africano**” en estos espacios para su representación, los festivales de “cine africano”, (en concreto el de Tarifa) cuestionándolos como elementos definitorios de una etnicidad auto-gestionada. Hoy que toda práctica y representación puede ser “identitariada” (Ramírez, 2011) y convertida en mercancía, se analiza el FCAT desde la perspectiva teórica de la **comodificación de la etnicidad** (epígrafe 4.3.1 y epígrafe 5.3) (en este caso, de la “**africanidad**”) y de su implicación en las “industrias culturales” (Comaroff & Comaroff, 2011) (Díaz de Rada, 2010), a la cual el cine pertenece. Como un nuevo producto/productor para el mercado de lo “exótico” que demanda “Globalistán” (Ramírez, 2011). Así, este festival puede ser visto como un espacio para la crítica de determinados estilos de vida y como punto de análisis de las políticas culturales (Bennett et al., 2014) y también como un vehículo para la cimentación y movilización de comunidades. En este sentido, el FCAT se convierte en una herramienta de difusión que tiene al poder de definir lo que es africano y lo que no lo es. Lo que es “**auténtico**” (epígrafes 5.2.3 y 5.3) y lo que no. La veracidad, la autenticidad, no es una propiedad inalienable de un objeto o situación, sino un atributo que se negocia (Comaroff & Comaroff, 2011), por ello, este estudio también interroga sobre los procesos de **legitimación** (epígrafe 4.3.1) de la construcción identitaria y sobre la validación moral de las representaciones (Ramírez, 2011).

Situándome en esta perspectiva, me ha resultado útil la noción de textos nómadas de Appadurai (2001). En el Festival de Cine Africano de Tarifa, no solamente se presentan películas “africanas” que circulan globalmente de festival de “cine africano” en festival de “cine africano”, sino que con ella migran toda una cohorte de expertos que las crean, financian, estudian, presentan y representan en estos circuitos de exhibición y que puntualmente, una vez al año, “cristalizan” esta idea de “lo africano” en la ciudad de Tarifa (epígrafe 4.3.1). Y es que los festivales no flotan en el aire, necesitan de un lugar, un lugar físico donde situar las acciones, los objetos (o sujetos), las representaciones. Si un lugar puede definirse como espacio de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse de este modo, se definirá como un **“no lugar”** (Augé, 1993). Prácticamente podemos afirmar que un festival es un tiempo/espacio fuera del tiempo/espacio ordinario, un “no lugar” producto de la “sobremodernidad” (ibíd.) que localiza en un tiempo y en un espacio concreto, puntual, una serie de prácticas y representaciones compartidas (epígrafe 3.3.1.1). Este “no lugar” que cada año construye el FCAT, habita en un lugar, la ciudad de Tarifa, que también construye y representa su propia idea sobre África. Las identidades son realidades configuradas social e históricamente por las personas (Cánepa, 2014), y si bien todos somos producto de un contexto dado, no es por ello menos cierto que las personas negociamos nuestras realidades y las transformamos. Sujeto y agente no son posiciones encontradas en la configuración de las identidades, son dos caras de un mismo proceso, el proceso de la cultura. De alguna manera, Tarifa es elegida por el FCAT porque la ciudad en sí misma, por su posición geopolítica, ya constituye un “escenario”, un contexto, un espacio dotado de significado social. Así el FCAT cuando “toca” la ciudad” la convierte en una representación (“ventana”, “puente”, “espejo de África”). Es decir, transforma a la ciudad que lo acoge en una **heterotopía** (Foucault, 1986), “el

otro lugar”, en un espacio diferente, un espacio impugnado puntualmente al espacio cotidiano, en un orden transformado, que crea nuevos espacios funcionales de inclusión y exclusión (epígrafe 3.3.1.3).

Breve esquema de categorías de análisis:

- Objetivo 1: Los festivales como mercados para la “cultura” gestionados por “expertos”
“régimen performativo”; “sistema experto”; “expertos”
- Objetivo 2: La “africanidad” de los “expertos”
“Africanidad”; “lo africano”; “otredad”; “alteridad”; ”autenticidad”;
”comodificación de la etnicidad”; “Exotismo”; “legitimidad”
- Objetivo 3: Los festivales como escenarios y los escenarios como “no lugares” y “heterotopías”
”No lugar”; “heterotopías”

Capítulo 2

Ordenando el caos. Metodología

“El caos es un orden por descifrar”
(Saramago, J. (2002). Libro de los contrarios. En El hombre duplicado)

2.1- Tiempos en la investigación

El trabajo de investigación que aquí presento es resultado de un largo proceso de seguimiento. Esta secuencia de casi quince años de celebración del Festival de Cine Africano de Tarifa me ha permitido ver su nacimiento, su crecimiento, su declive, su desaparición por traslado (a la ciudad de Córdoba) y su posterior regreso (a Tarifa).

He podido verlo mutar, acomodarse a las circunstancias cambiantes de su patrocinio, a las críticas y a las demandas de la localidad donde se celebra. Y con el discurso, siempre presente, de la dificultad de mantenerlo a flote y de que, tal vez, esa fuera su última edición. Este mantra ha ido acompañando al festival todos estos años.

He analizado los medios de los que se vale el FCAT para su trabajo de representación de África y sus estrategias para validarlos y legitimarlos. Como he citado con anterioridad, durante estos años, me he acercado a un amplio muestrario de decursos y discursos: Los producidos por el propio festival, como el análisis de sus temáticas, de su cartelera, de sus películas, sus palmarés, los discursos de sus actos

oficiales y de sus actividades paralelas, los espacios donde se exhibe, los patrocinadores, los diferentes públicos, los atuendos de los “artistas”, sus modos de financiación, la forma de abordar el cambio de políticas “culturales” y en materia de Cooperación al Desarrollo que ha supuesto el cambio de gobierno en España y en la localidad de Tarifa, acontecido durante este lapso temporal. Pero también he analizado los discursos sobre África que se despliegan en la ciudad de Tarifa como respuesta a los discursos que el festival promueve, convirtiendo al festival en un catalizador de discursos sobre “lo africano”.

Todos estos aspectos son abordados en este trabajo como un decurso prolongado que me permite ofrecer una precisa descripción diacrónica. Toda descripción ofrece una foto fija, o mejor dicho, acaba por fijar una secuencia, pero sin duda, una descripción que describe una secuencia prolongada ofrece una foto movida. La descripción de un proceso. El proceso de la cultura.

2.1.1- Antes de pisar el campo

Antes de realizar el Trabajo de Campo en el que se basa este trabajo, son muchas las veces que ya había estado en la ciudad de Tarifa. Es un lugar bien conocido por mí desde muchos años antes de la aparición de este evento. Es por eso que no me son ajenas sus calles, las particularidades de sus barrios, el uso de los espacios que hacen sus gentes, la estacionalidad de su economía, el auge de la ciudad gracias al turismo deportivo, su idiosincrasia fronteriza y portuaria,... Pero una cosa es conocer un lugar y otra muy distinta hacer una etnografía en y sobre él. Pisar la ciudad de Tarifa con las “gafas del etnógrafo” sobre la nariz supuso para mí poner en práctica la teoría aprendida, comenzando por trabajar el “extrañamiento”. No dar nada por sabido,

cuestionar lo aparentemente obvio, despojarme de muchas de las ideas previas, preguntar cosas que nunca pensé que podría preguntar (puesto que creía saberlas). Esta actitud supuso un atractivo añadido a la investigación, pues me hacía sentir en un lugar absolutamente nuevo y por qué no decirlo, casi “exótico”. Todos acarreamos nuestro propio “mito de alteridad”. Ha supuesto un aprendizaje continuo, una fuente de conocimiento y ha permitido darme cuenta de cuántas cosas damos por sentadas y sabidas sin cuestionarnos nunca de dónde procede ese conocimiento. Por otra parte, también es cierto que este conocimiento previo de la localidad, sin duda ha afilado mi mirada y mis lugares de búsqueda. Hacer trabajo de campo en entornos que nos son familiares supone un ejercicio de equilibrismo continuo, de atención y alerta constantes si no queremos terminar convirtiéndonos en el único interlocutor de nuestro estudio. El conocimiento del lugar donde he desarrollado la investigación, así como mi presencia continuada en él a lo largo de estos años, han sido una buena guía no solo para el trabajo de campo, sino también, para todo el trabajo de “mesa”. “Mesa” y “Campo”, “Etic” y “Emic” van indisolublemente unidos. El trabajo de mesa te lleva indefectiblemente al trabajo de campo, el trabajo de campo te devuelve a la mesa con una idea más definida, más clara, más cercana a esa “intersubjetividad” (Velasco & Díaz de Rada, 1997) que tiene por objetivo toda etnografía hecha desde la reflexividad.

Desde que el festival (FCAT) se puso en marcha en el año 2004 he asistido a todas sus ediciones y a la mayor parte de sus eventos y celebraciones. Y he continuado yendo a la ciudad de Tarifa después de que el Festival cambiara su ubicación y se marchara a la ciudad de Córdoba en el año 2012. He vuelto a Tarifa “sin festival y sin fiesta” como dicen aquellos que se lamentan por haber perdido “una oportunidad única” de figurar en el mapa de “la cultura”. Otros afirman que Tarifa ha vuelto a ser “como siempre fue”,

aquellos que querían erradicar un festival “*que no les representaba y a nadie interesaba*” (Informante. Entrevista. Del Diario de Campo, 27 mayo 2010. Pp. 117).

Una etnografía te convierte en peregrino de tu “objeto de estudio”. Por ello también he seguido asistiendo a los eventos del Festival en su nueva localización, la ciudad de Córdoba durante las ediciones de 2012, 2013, 2014 y 2015, y su retorno a la ciudad de Tarifa en el año 2016, 2017 y 2018. Transitando sus espacios, visionando sus representaciones, escuchando sus discursos, preguntando, entrevistando y, en definitiva, formando parte de todo el performance que supone “re-presentar” África una vez al año para el público español en un lugar y un tiempo concreto.

En los siguientes epígrafes paso a hacer una descripción detallada de los tiempos del trabajo de campo y las diferentes técnicas y prácticas metodológicas empleadas.

2.1.2- A jornada completa

La base de la presente investigación es el Trabajo de Campo, realizado a lo largo de estos quince años, pero especialmente en las 7ª y 8ª ediciones del Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT), celebradas entre los días 21 y 29 de mayo de 2010 y los días 11 y 19 de junio de 2011, respectivamente. Estas dos ediciones del Festival fueron un tiempo de trabajo de campo “a jornada completa”. Las demás ediciones pueden ser consideradas lo que los teóricos llaman “Etnografía Conmutante” (Velasco & Díaz de Rada, 1997), un entrar y salir del campo para realizar acciones y observaciones más concretas y puntuales.

Un tiempo tan breve como el del Festival no puede ser más que intenso, y más aun si en él se pretende abordar un continente entero,... y hacer una etnografía. El tiempo del festival es un tiempo frenético, cargado de actividades, de lugares de encuentros, de

charlas, conferencias, talleres, proyecciones, exposiciones,....., horarios que se solapan y que te obligan a afilar la mirada al tener que decidir cual de los eventos puede ser más fructífero a tus propósitos. Los espacios y las actividades se pueblan de gentes y “agentes”, de personas y “personajes”, de todos esos “connaisseurs” de “lo africano” que uno lleva leyendo durante todo el año, y de repente están ahí, y quieres escuchar su charla, y quieres entrevistar, y quieres preguntarles mil cosas, y a veces puedes, y otras no. Mis jornadas comenzaban temprano, con un café en el Café Central de Tarifa, punto de encuentro de la ciudad o en la cafetería del Hotel Misiana, punto de encuentro del Festival, donde poco a poco iban apareciendo todas las mañanas muchos de los protagonistas del Festival (alumnos del curso de cine, ponentes de las jornadas profesionales, directores de cine, productores, alguna estrella de cine invitada, miembros del jurado, periodistas, la directora del festival y otros miembros de la organización).

Con la idea de maximizar mi presencia en el campo, y de convertirla en una fuente de “información significativa” (Velasco & Díaz de Rada, 1997), me matriculé un año como alumna en el Aula de Cine Africano. La selección de contenidos del curso, las películas elegidas para ilustrar la trayectoria del “cine africano”, los invitados que intervinieron como ponentes, las aportaciones hechas por mis propios compañeros del curso fueron de gran valor. Todos ellos provenían de las disciplinas más diversas (casi todos estudiantes o profesores Universitarios o miembros de ONGs), con intereses de lo más variado (desde el estudio de las bandas sonoras en el “cine africano” a la imagen publicitaria del africano en Europa, por citar algunos). Los almuerzos fueron todos los días también un continuo aporte de datos. Siempre se formaban grandes grupos en grandes mesas, en las muchas terrazas y bares de la ciudad. Miembros del jurado, directores de cine, alumnos del curso, investigadores sobre los abordajes más

diversos..., nos reuníamos con una suerte de curiosidad mutua. Todos estos eventos fueron un excelente observatorio. Además, sirvieron como espacio para las entrevistas, para las conversaciones informales; contactos para la formación de grupos de discusión, intercambio de películas,... además de un importante aporte de contenidos y materiales teóricos sobre “cine africano” y Festivales de Cine Africano.

Una de las dificultades añadidas fue la lengua. Con los directores, productores, miembros del jurado con los que mantuve conversaciones, en algunas ocasiones la lengua utilizada fue el Inglés, idioma en el que me siento bastante cómoda, pero me exige un esfuerzo de concentración y atención mucho mayor, además de tener que traducir luego todas las anotaciones.

Las tardes las dedicaba a visualizar algunas de las películas proyectadas, con el objeto de tomar algunas muestras del público en sala y de los contenidos proyectados. O bien a pasear por el pueblo y tratar de acercarme a la parte de Tarifa que vive ignorando el evento o ignorada por él. Otras tardes las pasé en charlas informales con conocidos de Tarifa que sirvieron muy bien para darme algunas visiones del Festival que solo pueden aportar los que viven allí todo el año.

Dos momentos principales en el Campo han sido la Inauguración y la Clausura del Festival. Esta parte siempre ha sido para mí un aporte valiosísimo de datos, por lo que he asistido a todas ellas a partir del año 2010. De este modo, he podido registrar cómo se presenta “oficialmente” el festival a la ciudad y quienes son las personas elegidas para presentarlo. Quién abre y cierra los actos, qué figuras mediáticas y políticas están presentes, qué película se elige para abrir el evento, qué temáticas de actualidad sobre el continente africano se abordan (si se abordan), qué se premia y a quién, quién entrega los premios y los patrocinan, quién está invitado a estos actos y quién asiste a ellos, ... Estos eventos “de gala” me han permitido ver la puesta en escena (la decoración del

escenario, las músicas o actuaciones elegidas para el acto, los atuendos de los presentadores, de los premiados, del público, ...). Todo ello no queda en un mero anecdotario con tintes “exóticos”, sino que forma parte de la escenificación de “lo africano” que pone en marcha el FCAT, de sus discursos sobre África, de su “performance” sobre “lo africano”. Y por ello es considerado en el análisis que aquí presento. Son piezas valiosas que han hecho posible la construcción del complejo puzzle que ha supuesto este trabajo de investigación.

Con anterioridad y posterioridad a los tiempos del Festival, he realizado entrevistas a personas que viven y trabajan en Tarifa, o están relacionadas con el Festival. Durante los tiempos de celebración del Festival la mayor parte del trabajo de observación y de realización de entrevistas ha estado dedicada a “los expertos”, pero es una labor que también ha sido continuada fuera de los tiempos del Festival.

2.2- Otros campos paralelos

Mi conocimiento del Festival y sus contenidos audiovisuales me sirvieron para organizar en 2009 un Curso de Verano en la sede de la UNED en Vejer, “África en imágenes: Antropología y cine etnográfico”²¹. En este curso participaron profesores del Departamento de Antropología de la UNED (Nuria Fernández, Eugenia Ramírez, Sara Sama) y la directora del FCAT (Mane Cisneros) como ponentes, y se visualizaron varias películas de su mediateca. Supuso un interesante campo de trabajo y de estudio para la producción de datos, puesto que se generaron interesantes debates y grupos de discusión sobre los contenidos abordados, en los que participaron no solo los ponentes sino también alumnos matriculados, “autoridades” locales (alcalde de la localidad y

²¹ UNED Cursos de Verano. África en imágenes: Antropología y cine etnográfico. (2009) Recuperado de: <http://www.uned.es/cursos-repositorio/cverano2009/cursos.asp-idcurso=119.htm>

concejales, medios de comunicación local, historiadores locales, ...). Los discursos de todos ellos supusieron un enriquecedor aporte de datos.

Desde que comencé este trabajo de tesis, cada año organizo un Ciclo de Cine en el Centro Asociado de la UNED en Cádiz, donde imparto varias asignaturas de antropología como profesora-tutora desde el año 2004. En varios de estos ciclos (hasta el momento hemos celebrado diez ciclos de cine), he utilizado contenidos filmicos del FCAT. Estos ciclos me han ofrecido otro magnífico punto de información y conocimiento sobre las respuestas del público a los contenidos mostrados. La continuidad de estos ciclos y su estructura de cine-forum, me han permitido hacer también un análisis diacrónico del público y sus respuestas, a través de los debates previos y posteriores a las proyecciones, y mediante la utilización de cuestionarios. El público de estos ciclos lo constituye alumnos de diversas disciplinas (trabajos social, geografía, derecho, historia del arte), pero al ser una actividad abierta, también lo integran personas interesadas en la temática propuesta, por lo que la muestra no se circunscribe a una tipología de público cerrada.

Otro interesante lugar que quiero destacar como parte de mis “campos” fue mi participación en varios congresos internacionales como ponente: VIII Congreso de Estudios Africanos en Madrid (CIEA8) en el año 2012, I Congreso Internacional de Antropología AIBR en Madrid en el año 2015, II Congreso Internacional de Antropología AIBR en Barcelona en 2017 y IV Congreso celebrado por esta misma organización, en Granada en el año 2018. La presentación de algunos de los análisis y conclusiones a las que he ido llegando en este trabajo de tesis, frente a una audiencia “especializada” fue sin lugar a dudas un lugar donde compartir, expresar y contrastar mis conclusiones y un importante aporte de datos con las aportaciones de otros ponentes y del público asistente.

En el año 2014, la organización del FCAT contactó conmigo para solicitar mi colaboración en la organización de proyecciones para los centros escolares de la Comunidad de La Janda (Cádiz) con los fondos filmicos del FCAT. Organicé una proyección en el Colegio SAFA Las Lomas (colegio donde estudia mi hija), en Vejer de la Frontera, para los niños de tercero y cuarto de primaria. El FCAT envió un miembro de su organización para dirigir el evento en el colegio, la proyección de la película “Binta y la gran idea”²², con posterior debate y la creación de un mural realizado entre todos los niños sobre los contenidos visualizados. Mi presencia en la actividad me permitió realizar observación participante, realizar preguntas informales tanto a profesorado como a los alumnos.

2.3- Técnicas

Observación participante

Los tiempos de celebración del Festival fueron aprovechados para la observación participante en el transcurso de las diferentes actividades que el FCAT organiza: Los actos de apertura y clausura, las jornadas de conferencias, las ponencias de invitados del FCAT, los discursos de los miembros de la organización, las proyecciones de películas, las observaciones del público en sala, las conversaciones mantenidas con los comerciantes de la ciudad o con los detractores del evento, con el “no público”... En los tiempos del Festival he tratado de convertir mi presencia en el campo en una fuente de información significativa. Pero esta etnografía también ha sido construida por medio de micro-historias. Conversaciones informales, entrevistas formales, grupos de discusión,

²² Cortometraje de Javier Fresser (2007). Recuperado de:
<http://www.andaluciasolidaria.org/noticias/item/72-cineastas-africanos-acercan-la-realidad-del-continente-hasta-la-ciudadania>

mantenidas a lo largo de estas jornadas, especialmente con los invitados al festival, directores de cine, productores y organizadores de otros festivales, académicos, ... Otras entrevistas, en profundidad, han sido realizadas con posterioridad o anterioridad a los festivales, a ex colaboradores del Festival, voluntarios, residentes en Tarifa, comerciantes, políticos de la localidad. Los agentes entrevistados lo fueron en función a mi idea de representatividad con respecto a las líneas temáticas de este proyecto y, como no, en función a las posibilidades de accesibilidad.

Establezco a continuación un listado de las diferentes técnicas utilizadas.

Entrevistas y conversaciones informales

Algunas han sido realizadas en una sola entrevista y otras en entrevistas y conversaciones mantenidas a lo largo de todos estos años, por lo que ha sido un proceso continuo de acercamiento al desarrollo del festival. En diferentes ocasiones me he reunido, tanto con la directora como con la programadora del festival, para informarles de la realización de este trabajo de investigación, para hacer entrevistas formales, para solicitarles permisos para la toma de muestras (que me fueron denegados, por cierto), para la obtención de películas de sus fondos filmicos (que siempre me facilitaron), para solicitarles la autorización de uso de imágenes y cartelería de su web (que me han permitido sin ningún tipo de restricción). En el seguimiento del festival de Tarifa, mi interacción ha sido prolongada y son muchas las veces que he mantenido conversaciones informales con diferentes miembros de su organización. Un trabajo de investigación tan prolongado en el tiempo termina por crear vínculos que van más allá de lo estrictamente académico. Cada año, en los tiempos del festival, coincidía con muchos de los asistentes que al igual que yo aparecían en Tarifa año tras año. Con algunos, a día de hoy, puedo decir que mantengo una cierta amistad. Por ello, en

algunas ocasiones, algunos de los directores, productores, miembros del jurado..., han sido también invitados en mi propia casa, lo cual ha posibilitado interesantes tertulias y grupos de discusión y la posibilidad de realizar extensas entrevistas y poder conocer de manera clara sus criterios. Todos ellos son detallados en el apartado de informantes.

Grupos de discusión

Grupo de discusión Curso de Verano UNED (2009)

El formato cine-fórum, utilizado para este curso de Verano, celebrado en la sede de la UNED en Vejer (Cádiz), alternando la proyección de fondos fílmicos del FCAT con ponencias por parte de varios profesores del Departamento de Antropología de la UNED y la directora del FCAT de Tarifa, permitió la participación de los alumnos generando interesantes reflexiones sobre la imagen de África representada por el FCAT.

Grupo Aula de Cine Africano FCAT (2010)

El formato utilizado en el Aula de Cine Africano organizado por el FCAT, fue utilizado por mí como grupo de discusión. En las diferentes sesiones del curso intervinieron diferentes “expertos” y se abordaron cuestiones como los estereotipos africanos, la historia de los “cines africanos”, la competencia entre el cine de Nollywood y el cine de los festivales. Los alumnos del curso, algunos de ellos también estudiosos del “cine africano”, aportaron interesantes debates sobre las cuestiones citadas. Todos ellos son citados en informantes.

Grupo colegio SAFA Las Lomas (2014)

Durante la proyección del largometraje “Binta y la gran idea” para los alumnos de 3º y 4º de primaria organizada por el FCAT, utilicé el formato como grupo de discusión.

Fue un interesante espacio para conocer la opinión de los niños sobre los contenidos proyectados y las actividades propuestas (realización de un mural colectivo sobre la película). También me sirvió para contrastar y conocer las opiniones de los profesores presentes en la proyección y de los organizadores del FCAT que presentaron la actividad.

Grupo Centro Asociado UNED Cádiz

En los diferentes Ciclos de Cine organizados por mí en el Centro Asociado de la UNED en Cádiz, en los que he incluido películas “africanas” de los fondos filmicos del FCAT, el formato de cine-fórum de estos ciclos ha propiciado interesantes debates sobre las temáticas proyectadas y sobre la etiqueta “cine africano”. Las opiniones y testimonios de los participantes en las proyecciones han sido un importante aporte de datos. En todos los ciclo he planteado cuestionarios voluntarios que también han supuesto otra fuente de datos.

2.4- ¡Qué vienen los expertos²³!

Quisiera dejar constancia aquí de mi relación con la organización del Festival. Aunque ha sido y sigue siendo fluida y cordial, y siempre he sido invitada a participar en sus actos, no siempre me he sentido cómoda en mi posición como etnógrafa. Tengo que reflejar aquí la disposición siempre abierta a la hora de concederme entrevistas o facilitarme datos y películas, por parte de Marión Berger, programadora del FCAT y Mane Cisneros, directora del FCAT. Siempre he mantenido con ellas una relación cercana y siempre han estado disponibles a mis preguntas y acercamientos. No obstante,

²³ He querido hacer un guiño al libro de Díaz de Rada (2010) *Cultura, antropología y otras tonterías* y a su capítulo 6: ¡Qué viene el espíritu! (Pp. 159).

no siempre pude contar con la colaboración de algunos de sus organizadores para que me facilitaran el contacto con algunos directores de cine o productores. Tal vez yo di por hecho su papel de “porteros” o “facilitadores” y no debiera haberlo dado por sentado. No fui tampoco autorizada a dejar cuestionarios en las salas de proyección para poder obtener algunos datos sobre el público. El argumento fue que ellos ya tenían en su propio equipo, personas realizando estudios sobre el festival. En el año 2012, como ya cité antes, decidí presentar una ponencia sobre el FCAT en el 8º Congreso Ibérico de Estudios Africanos (CIEA8)²⁴ y fui requerida por la dirección del festival porque querían saber “de qué iba a hablar exactamente”. Me reuní con la directora del festival en Sevilla, donde están establecidas sus oficinas. Había cierto malestar en que yo estuviera realizando un estudio “sobre ellos”, puesto que para eso ya estaban “ellos mismos”. Muchas veces he tenido la sensación de que para hablar del FCAT hiciera falta ser parte de su organización, como si yo les estuviera “escatimando” un tema de estudio que solo les corresponde a ellos, o a aquellos elegidos por ellos. Incluso para mi sorpresa, sé que Olivieri, director del Curso de Cine Africano del FCAT, llegó a quejarse de que yo estuviera copiando y trabajando en “su tema”. Lo cierto es que si bien yo siempre le he citado a él en todos mis trabajos, y lo considero como un importante aporte en mi investigación, él no me ha citado a mí en su tesis doctoral, leída en 2016. En un artículo, publicado en 2015, incido de lleno sobre su tema de investigación y no ha sido mencionado²⁵. De algún modo, esta actitud no debiera

²⁴ Puede accederse a la noticia en el siguiente enlace: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=153056>

²⁵ En el siguiente enlace puede accederse al artículo referido: De Andrés, (2015) *En Revista de Antropología Experimental n° 15*. Texto 33: 599-609. Universidad de Jaén. “Fortalezas, fotogramas y palomitas de maíz. El Festival de Cine Africano de Tarifa o la increíble peripecia de representar África en la frontera sur de occidente”

Recuperado de: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2637/2124>
O también disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5376392>

sorprenderme. A ningún “sistema experto” le gusta ser “estudiado” por otros “expertos”.

2.5- Informantes

Quiero dejar constancia aquí de los diferentes informantes que han ayudado con sus testimonios a dar cuerpo a este trabajo. Todos ellos aparecen reseñados con su agencia y en algunos casos he detallado los tiempos en los que he mantenido la interacción con ellos así como el tipo de técnica utilizada.

- Mane Cisneros Manrique (Directora FCAT). Entrevista y conversaciones informales. Ponencias, presentaciones. Entrevistas filmadas disponibles en internet.

- Marion Berger (Programadora FCAT). Entrevista y conversaciones informales. Ponencias, presentaciones.

- Nanou Loom (Relaciones públicas FCAT). Conversaciones informales

- Lindiwe Dovey (Académica de SOAS. Experta en Cine Africano. Fundadora del Festival de Cine Africano de Cambridge. Invitada del FCAT en varias ediciones).

En el Caso de Dovey, su presencia continuada en varios FCAT y el hecho de encontrarse ella también realizando trabajo de investigación en el FCAT sobre Festivales de Cine Africano, hizo que necesariamente coincidiéramos y cambiáramos impresiones. Sus textos han sido un importante aporte de datos en mi investigación como parte del discurso del sistema experto.

- Moussa Sene Absa (director de “cine africano” senegalés. Miembro del jurado FCAT 2010). Conversaciones informales, entrevistas y grupo de discusión.

- Keith Shiri (productor “cine africano”, fundador del Festival de Cine Africano de Londres. Miembro del jurado FCAT 2010). Conversaciones informales, entrevista y grupos de discusión.

- Beatriz Leal (alumna del curso y programadora del Festival de Cine Africano de Nueva York. En el año 2013 será miembro del jurado FCAT 2013). Entrevistas y grupo de discusión. Con esta última autora mantengo una relación de amistad, además fundamentada en el interés compartido por el estudio de estos cines y sus espacios de exhibición, por lo que son muchas las horas de debate compartidas sobre estas temáticas lo que ha supuesto un interesante trasiego de ideas, textos y noticias. Nos conocimos precisamente en el FCAT, donde ambas nos inscribimos como alumnas en el Curso de Cine Africano que organizó Federico Olivieri en el festival en 2010.
- Federico Olivieri (Director Curso Cine Africano FCAT). Conversaciones informales, grupo de discusión, ponencias y textos.
- Kunle Afolayan (Director de cine nigeriano, actualmente uno de los representantes principales del cine de Nollywood). Conversaciones informales, grupo de discusión.
- Ana (Nombre ficticio. Estudiosa de la imagen de África en la publicidad. Alumna del Curso de Cine Africano FCAT). Conversaciones informales, grupo de discusión.
- Juan (Nombre ficticio. Estudiante de periodismo y miembro del Jurado Joven FCAT 2010. Alumno del curso de cine FCAT). Grupo de discusión.
- Oliver Barlet (Miembro del jurado FCAT 2013 e invitado en las jornadas profesionales. Ponente y experto en “cine africano”). Conversaciones informales, ponencias y textos.
- María Orellana (Miembro del FCAT. Aldea Africana. Difusión en escuelas). Acto de apertura 2010 y proyección en el colegio SAFA Las Lomas. Conversaciones informales, grupo de discusión. Ponencias y presentaciones.
- Rosario (Nombre ficticio). (Vecina de Tarifa. Colaboradora de ONG sobre África. Ex voluntaria del FCAT. Público del FCAT. Informante en ediciones 2010 y 2011). Entrevista y conversaciones informales.

- Sara (Nombre ficticio). (Arabista. Ex-colaboradora del FCAT. Público del FCAT. Informante en ediciones 2012, 2013, 2014). Conversaciones informales.
- Alejandra (Nombre ficticio). (Experta en arte africano. Residente en Tarifa. No-público del FCAT. Informante de 2010 a 2011 y de 2016 a 2018). Entrevista y conversaciones informales.
- Fernando (Nombre ficticio). (Comerciante. Francés residente en Tarifa. Público del FCAT. Informante de 2010 a 2011 y de 2016 a 2018). Conversaciones informales.
- Carmen (Nombre ficticio). (Comerciante tarifeña. Miembro ONG africana. Público del FCAT. Informante de 2010 a 2011 y de 2016 a 2018). Entrevista y conversaciones informales.
- Pascal (Nombre ficticio). (Comerciante Tarifeño. Conocedor de África. No público del FCAT. Informante de 2010 a 2011). Entrevista y conversaciones informales.
- Pícel (Nombre ficticio). (Windsurfista profesional. Residente en Tarifa. Público del FCAT. Informante de 2010 a 2011). Entrevista y conversaciones informales.
- Salvador (Nombre ficticio). (Público asiduo del FCAT. No residente. Residente en localidad vecina. Informante de 2010 a 2011 y de 2016 a 2018). Entrevista y conversaciones informales.
- Manuela, Lucía, Pablo, Asier (Nombres ficticios). (Alumnos de 3º y 4º de primaria colegio Safa Las Lomas Vejer). Grupo de discusión.
- Carmen y Ana (Nombres ficticios). (Maestras de 3º y 4º de primaria colegio Safa Las Lomas. Vejer). Conversaciones informales, grupo de discusión.
- Alumnos Ciclos de Cine UNED Cádiz. Conversaciones informales, grupos de discusión.

2.6- Documentación. El “campo virtual” y la mesa de trabajo

Este interés por el Festival de Cine Africano de Tarifa, como espacio para la representación de África, me ha llevado en los últimos años a ir abordando toda la literatura especializada y de divulgación que aquí utilizo, así como a irme formando en temas de cine en general y “cine africano” en particular y sus festivales, con lo que mi entrada en el campo ha ido arropada (o mediatizada e intervenida) por todos estos datos, tanto sobre el lugar como sobre los contenidos teóricos.

Una parte importantísima de estos materiales de estudio provienen de los discursos oficiales del FCAT: inauguraciones, presentaciones, clausuras. Todos estos eventos han sido utilizados por mí como fuentes documentales. En ellos he grabado, fotografiado y tomado nota de las intervenciones de organizadores, patrocinadores e invitados del FCAT. Una fuente de datos fundamental para la realización de este trabajo ha sido la propia web del Festival²⁶ y su blog. Su análisis y seguimiento continuado a lo largo de estos años ha resultado crucial no solo para analizar las actividades que el FCAT propone fuera del tiempo de los festivales, sino también para acceder a buena parte de sus criterios de configuración, a sus opiniones, a sus conclusiones sobre los eventos que organiza a través de sus textos y de filmaciones de entrevistas de sus organizadores. Lo mismo sucede con la cartelería del FCAT, analizada en este trabajo como parte de la puesta en escena de “lo africano”. Las páginas web de Festivales de Cine Africano en otras partes del mundo²⁷ me han dado la oportunidad de poder insertar mis conclusiones y análisis sobre el FCAT en un marco más amplio, al poder consultar las programaciones y criterios de otros festivales. A través de Internet también he podido

²⁶ Festival de Cine Africano de Tarifa. En: <https://www.fcat.es/>

²⁷ Festival de Cine Africano de Londres. En: <http://www.filmafrica.org.uk/>

Festival de Cine Africano de Cambridge. En: <https://www.cambridgeafricanfilmfestival.org.uk/>

Festival de Cine Africano de Nueva York. En: <http://www.africanfilmny.org/>

Festival Panafricano de Cine de Ougadougou. En: <https://www.fespaco.bf/fr/>

acceder a publicaciones y artículos de prensa sobre las diferentes temáticas abordadas: “cine africano”, Festivales de Cine Africano, inmigración, noticias sobre el FCAT en Tarifa, turismo local, ... todas estas páginas han sido un continuo aporte de datos y una herramienta que ha hecho posible esta andadura. La propia estructura de la red virtual merece una mención en este espacio. La idea de red y su funcionamiento como tal me ha tenido en una navegación virtual constante. Cada página, cada blog, cada noticia marca reseñas y enlaces que me han ido derivando a otras páginas y otros enlaces, a veces con un resultado fructífero y otras veces no tanto, pero de nuevo aquí, tal y como sucede en todo proceso de investigación, el conocimiento del laberinto ha resultado crucial para poder transitarlo. Todos estos enlaces y webs figuran detallados en el apartado final de la bibliografía e información virtual citado y consultado.

Con respecto a los contenidos filmicos que el Festival proyecta, es importante reseñar que el FCAT cuenta con una magnífica mediateca con más de 900 títulos, que siempre han estado a mi disposición a lo largo de estos años y que he ido visualizando durante todo este tiempo como parte de este trabajo. He detallado todos ellos en el anexo I. Estos fondos me han servido para analizar los contenidos que el Festival ha mostrado a lo largo de sus diferentes ediciones, así como para conocer sus criterios de selección a través de las sugerencias valiosas que su programadora me ha ido apuntando a lo largo del tiempo. En el anexo I también detallo los Palmarés del Festival a lo largo de todas sus celebraciones, los títulos que han sido premiados por los diferentes jurados de las distintas ediciones.

Capítulo 3

Historia del FCAT o la increíble peripecia de re-presentar África en la frontera sur de “Occidente”

El Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT) nace en la ciudad de Tarifa en el año 2004 como parte de la Asociación privada sin ánimo de lucro Al Tarab, constituida como Organización No Gubernamental para el Desarrollo (ONG-D) dedicada a la difusión de la Cultura Africana, tal y como se explicita en su página web:

“Somos una ONG-D dedicada a la difusión de la cultura africana, entendida como herramienta de conocimiento, de desarrollo, de progreso y de sensibilización”²⁸.

Durante ocho años, del 2004 al 2011, el FCAT desplegará sus re-presentaciones en la ciudad de Tarifa con el argumento y la intención expresa en sus discursos de ser:

“un puente de diálogo que una los escasos 14 Km que nos separan de África”²⁹
(Imagen 1).

²⁸ De la web del FCAT. www.fcat.es Recuperado de: <http://www.altarab.es/index.php/es/acerca-de-nosotros/quienes-somos>

²⁹ Mane Cisneros. Directora FCAT. Inauguración FCAT 2010. Del Diario de Campo. (21 mayo, 2010, pp.11)

Imagen 1: Estrecho de Gibraltar.



Fuente: Google Imágenes

Son estos ocho años de transcurrir del festival en la localidad de Tarifa el eje central de esta investigación. Aunque, como ya he indicado, también he asistido a las celebraciones del FCAT en su traslado a Córdoba, entre los años 2012 al 2015, y su regreso a Tarifa desde el año 2016. En este trabajo, si bien se muestran estos traslados y sus vicisitudes, el cuerpo de la investigación está centrado en la ubicación del FCAT en Tarifa.

Considero importante, llegados a este punto, hacer una breve introducción al nacimiento y desarrollo de esta tipología concreta de festivales, los Festivales de Cine Africano, para contextualizar debidamente el caso del FCAT.

3.1- Una alfombra roja para África

Los primeros Festivales de Cine Africano surgen en África como símbolo de un momento. El cine se ponía por primera vez al servicio de las independencias africanas y los nuevos proyectos nacionales. Los dos primeros festivales, el Festival Panafricano

de Cine y Televisión de Ougadougou FESPACO (1964) y las Jornadas Cinematográficas de Cartago (1966), alternados bianualmente, comenzaban su andadura para transmitir una doble idea. Por un lado, hacerse eco de una ideología panafricana que había alimentado el sueño de las independencias, pero por otro lado, ambos eventos estaban comprometidos en la idea de construir un proyecto de identidad nacional (Leal, 2012). Ambos festivales fueron promovidos por regímenes que al proclamar su independencia van a apostar por el cine como arma de educación, como herramienta de re-construcción de “lo propio” en sociedades analfabetas y en las que el audiovisual podía constituir una más que efectiva herramienta de difusión. No era la primera vez que el cine prestaba sus servicios para construir imaginarios. Ya había resultado útil tanto para proyectar las narrativas coloniales en las que “occidente” podía asimilarse e identificarse con la labor “civilizadora” de “su” imperio (Shohat, & Stam, 2009), como para “civilizar” a sus “exóticos” e “incivilizados” nuevos súbditos (Davis, 1937). Una poderosa herramienta que construía imágenes sobre la idea de un “nosotros”, a la manera de una comunidad imaginada (Anderson, 1997). En los primeros pasos del cine hecho en África tras las independencias africanas, los teóricos del cine han querido ver una primera etapa del “cine africano”, caracterizada por una uniformidad cinematográfica al estilo de los “Nuevos Cines” críticos del tercer mundo, el “Tercer Cine”³⁰. Pero como afirma Leal (2012), los cines africanos nunca fueron ni tan homogéneos ni tan contestatarios. A excepción de estos dos países (Burkina Faso y Túnez), sede de los primeros festivales, lo cierto es que las independencias africanas dejaron una difícil situación para una industria cinematográfica africana prácticamente

³⁰ En los años 60, el cine latinoamericano se distancia de su tradición previa, construida a imitación del cine de Hollywood e irrumpe en el panorama mundial. Este cine, conocido como Tercer Cine se define como un cine político que aborda las cuestiones sociales urgentes del momento y que rompe radicalmente la pasividad del espectador. La actividad de estos cineastas fue tanto práctica como teórica, esta última expresada en manifiestos que replantean todo el proceso de realización cinematográfica, desde su producción hasta su exhibición (Taboada, 2011: 37).

inexistente. Ausencia absoluta de vías de financiación, falta de preparación de sus técnicos, ausencia de escuelas de cine, control en manos extranjeras de la producción, distribución y exhibición. La formación cinematográfica de los africanos y el apoyo a las producciones africanas se forjó desde un primer momento con los subsidios de “occidente” (Dovey, 2015). De este modo los cineastas africanos se fueron formando fuera de África (Francia, URSS, Canadá) y la mayoría de sus técnicos eran extranjeros. Los primeros teóricos y cineastas africanos como Med Hondo (Mauritania), Sembene Ousmane (Senegal), Souleymane Cisse (Mali), Djibril Diop Mambety (Senegal) y un largo etcétera denunciaron a menudo la influencia creciente de “occidente” en el desarrollo de una cinematografía africana “genuina”. El peso de “occidente” se dejaba sentir, según estos autores, no solo a nivel técnico o financiero, sino también en lo concerniente al propio lenguaje cinematográfico y a la estética de sus contenidos, asumiendo de manera acrítica que el lenguaje cinematográfico fuese una prerrogativa “occidental”. Hoy resulta sencillo cuestionar la “occidentalidad” del cine o la idea de una cinematografía africana “genuina”, pero no debemos olvidar que la coyuntura histórica de los padres del “cine africano” se hallaba inmersa en la ideología de la liberación poscolonial, en una búsqueda de una identidad “verdaderamente africana”. Búsqueda que en cierto modo, y como quiero mostrar en este trabajo, se mantiene hasta hoy con la etiqueta de “cine africano”.

Una de las principales críticas hechas por Sembene a estos primeros cines hechos por africanos fue la formación y educación de estos profesionales en las metrópolis europeas, con lenguajes y tradiciones culturales que supuestamente los alienaban de sus propias prácticas culturales³¹. Quizá por ello, estos primeros cineastas africanos pusieron especial empeño en producir películas que fueran relevantes para las

³¹ Como iré mostrando a lo largo de este trabajo, este es uno de los argumentos principales que esgrimen los detractores del festival de Tarifa para restar legitimidad a estas películas.

audiencias locales, para las audiencias africanas, para así reforzar la construcción identitaria de las nacientes naciones. Por esa razón, en un primer momento, me pareció pertinente encuadrar este “cine africano” a la luz de los estudios sobre medios de comunicación indígenas. Estos estudios asumen el uso de estos medios, por parte de grupos auto diferenciados y auto definidos, como vehículos para la comunicación tanto interna como externa de sus propias identidades étnicas, para la autodeterminación y definición, o como resistencia a la dominación cultural externa (Ginsburg, 1991). Pero lo cierto es que estos cines, a día de hoy, aun no han conseguido involucrar a las audiencias africanas y los teóricos de estos cines siguen a la búsqueda de una definición. Las coproducciones, financiadas desde “occidente”, son la fórmula habitual de crear “cine africano” y su principal objetivo hoy es el público de los festivales especializados, en su mayoría fuera de África. Para algunos autores, el gran problema estético del “cine africano” es precisamente su “festivalidad” (Bamba, 2011), un cine elaborado para ser consumido en festivales fuera de África. El resultado es que este “cine africano” no se hace para que lo vean los africanos, y esto abrirá una enorme brecha entre el público africano y estas producciones.

3.2- Festivales de Cine Africano fuera de África. Un glamour “contestatario” y “alternativo”

Como señala Leal (2011), los Festivales de Venecia y Cannes devuelven a finales de los años cuarenta y en la década siguiente, el glamour a una Europa devastada por la Segunda Guerra Mundial. Hollywood ostentaba claramente el monopolio de la producción y distribución cinematográfica mundial, el cine de los “vencedores”, grandilocuente y espectacular. Los estados europeos, no pudiendo competir con el despliegue norteamericano, decidieron apostar por un “cine de autor” con sus propias

peculiaridades identitarias, el “Segundo Cine”³². Una década más tarde, los años sesenta, rebeldes y comprometidos según cuentan, suponen un auge de este “cine de autor”. Los cine-clubs se ponen de moda y surgen nuevos festivales para satisfacer las demandas de un público que exigía “arte, vanguardia y autoría” y que quería expresamente no identificarse ni ser identificado con las grandes producciones de Hollywood. El público de estos clubes y festivales pide productos exclusivos con tintes contestatarios. Se ve cine comprometido, como el “Tercer Cine” latinoamericano, o cines del bloque soviético, o cines de África. Los teóricos del cine (De Valck, 2007) presentan estas producciones como cine no centrado en las ganancias comerciales, o en criterios coyunturales y políticos. Pero lo cierto es que todo producto consecuencia de la acción humana, es acción social y por lo tanto un fruto coyuntural y político, y si además hablamos de arte, casi siempre comercial. El “cine africano” nacido en la coyuntura política de las independencias africanas y primeros años de estas jóvenes naciones, indudablemente era un nuevo producto diversificado y politizado que casaba bien con el gusto cinéfilo contestatario europeo. Nkrumah, uno de los principales artífices del renacimiento africano y del Panafricanismo, escribía en 1963:

“Jamás en la historia, un anhelo de libertad tan arrollador se había expresado en grandes movimientos de masas como los que están abatiendo los bastiones del Imperio. Este viento de cambios que sopla a través de África no es un viento común. Es un huracán enfurecido y ante su fuerza, el viejo orden de cosas no puede quedar en pie” (Leal, 2011).

Llevados por estos vientos, cualquier producto que se presentara como “africano”, hablaba de revolución y de contracorriente. Ciudadanos africanos exiliados durante los

³² O también llamado “Cine Expresión” o “Nuevo Cine”. “Este segundo cine significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada”. En Getino & Solanas (1969).

años de las independencias y afrodescendientes en Europa y Estados Unidos van a dar impulso a estas nuevas tendencias artísticas que con el tiempo cristalizarán en el movimiento artístico e intelectual de la Negritud, conformando una comunidad cuyo interés era difundir la cultura y el arte africanos, a la vez que luchaban por los derechos de sus conciudadanos en el continente y en la diáspora (Leal, 2012). Pero, al mismo tiempo, creando modelos y definiciones identitarias sobre “lo africano”. En las décadas de los años ochenta y noventa surgen dos nuevos “productos africanos”, los Festivales de Cine Africano fuera de África más antiguos y que a día de hoy siguen gozando de mayor reconocimiento, ambos situados en el continente americano: Vues d'Afrique de Quebec (1984) y African Film Festival de Nueva York (AFF) (1993)³³.

En la década de los años noventa, la irrupción del video doméstico supuso el declive acelerado de los cine-clubs. El “cine de autor” aparece ahora en nuevos espacios creados para su visualización y disfrute, los festivales independientes y especializados. Esta “red” de festivales necesitaba de una compartimentación en sus temáticas y de un apretado calendario de fechas de celebración, si quería convertirse en una herramienta útil para la propia industria cinematográfica. Hoy en día, la industria del cine necesita de esta red de festivales para mantener y asegurar la subsistencia de muchos de los profesionales ligados a esta industria directa o indirectamente: Directores, productores, medios de comunicación,... De la variada tipología de festivales que nacen en esta década, son muchos los que tiene como temática principal el “cine africano”. Según se desprende del listado que ofrece Dovey (2015), en la fecha de publicación de su libro había fuera de África 49 festivales de cine dedicados exclusivamente a proyectar “cine africano”, presentados como agentes portadores de un discurso contrahegemónico sobre

³³ Festival Vues d'Afrique. Recuperado de: <https://www.vuesdafrique.com/>
African Film Festival de Nueva York (AFF). Recuperado de: <https://www.africanfilmny.org/>

“lo africano”, que muestra una imagen diferente de los mass media. Entre estos festivales se encuentra el Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT).

3.3- El caso del FCAT

Los orígenes del FCAT son humildes³⁴. Comenzará en Tarifa en el año 2004 como una muestra de cine producido en África, la Muestra de Cine Africano de Tarifa (MCAT), con la idea de acercar a la ciudad lo que se hacía en el continente vecino.

En su primer año, la muestra cinematográfica ofreció medio centenar de películas, seleccionando temáticas que pudiesen tener interés para la localidad. Cinco secciones temáticas sobre la historia de la vecina ciudad de Tánger, sobre inmigración, sobre la mujer africana, sobre el África subsahariana y trabajos realizados en España sobre África (Olivieri, 2016). Pero, a partir de su tercer año de vida, el MCAT deja de ser muestra para mutar en un potentísimo festival, con un gran respaldo económico detrás, que le posicionará entre los más importantes Festivales de Cine Africano del mundo. En su página web, desde la 8ª edición ya se anunciaba como *“El Festival de Cine Africano más importante de Europa”*, a pesar de ser el más reciente del continente.

El FCAT fue creciendo de forma espectacular a lo largo de estos años (especialmente entre el 2007 y el 2011), principalmente gracias al apoyo de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y a Casa África, dos de sus patrocinadores principales, ambas dependientes del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de España. Por lo que el auge de este festival en estos años no responderá a una demanda

³⁴ Reproduzco aquí un fragmento significativo del Diario de Campo: *Reflexión personal*: “Como casi todos los años, en abril de 2018 recibí por correo electrónico la invitación del FCAT para asistir al acto de apertura de su 15ª edición. Coincidió sentada al lado de Pierangelo, administrador del FCAT durante todos estos años. Será él quien me haga el siguiente comentario tan significativo al ver la sala de butacas con un lleno casi completo: - Fíjate y todo esto empezó como un cine-foro entre un grupo de amigos”. (Reflexiones. Del diario de Campo. 27 de abril de 2018).

social o a una “sensibilización” de facto de la sociedad española (ni de Tarifa tampoco), sino a una política gubernamental “sensible”³⁵ para con África: Era desde la “política” desde donde se financiaba este “puente de diálogo” con el continente africano. Desde el año 2006, el FCAT aparecerá incluido dentro del Plan África (Plan Estratégico del Ministerio de Asuntos Exteriores en materia de cooperación con el África Subsahariana) (Plan África 2006-2008: 97). Y su participación sería renovada en 2009 y hasta 2012, viniendo a demostrar la satisfacción de la dicha institución con la labor del festival en materia de cooperación. Según cita en su trabajo Olivieri (2009), el entonces Director de Relaciones Culturales y Científicas de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), anunció públicamente en las Jornadas Profesionales del 6º FCAT la disposición de un millón de euros de la AECID para el cine en África. Toda una ironía para el tipo de comentarios que afirman que el festival hace lo que la política no hace: *“FCAT is a bridge that politicians never make”*.³⁶

El FCAT siempre ha ido más allá de proyectar películas, marcando claramente dos líneas de actuación. Por un lado, el objetivo es la difusión de estas cinematografías “desfavorecidas”. Por otro, el festival quiere trabajar en la “formación” y “sensibilización” del público, cambiando estereotipos sobre África. Ambas líneas casan bien con los objetivos de la Cooperación al Desarrollo. Las actividades paralelas que programa el FCAT están orientadas en estas dos direcciones, formación y difusión. En las Jornadas Profesionales dirigidas a la formación de los propios cineastas africanos se ofrecen cursos de técnicas de “Pitching” (“Pitch” es la contracción de la frase inglesa *sales pitch*: “argumento de venta” o “cómo saber venderse”). O el proyecto “África

³⁵ “sensible” queriendo indicar la importancia del apoyo económico gubernamental por medio de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)

³⁶ Abderramán Sissako (Cineasta Maliense-Mauritano). Entrevista citada en Olivieri (2009).

Produce”, un aula para la coproducción con España con el objeto de facilitar las producciones africanas. La orientación a la formación también se deja ver claramente en la creación de los Cursos de Cine Africano, en los que principalmente participan jóvenes españoles universitarios o voluntarios en ONGs.

En lo que concierne a la difusión de estos cines, ciertamente el FCAT ha realizado una importantísima labor con el subtulado al idioma castellano de todos los fondos filmicos. En la misma línea de convertirse en una herramienta de difusión del “cine africano” no solo en los tiempos del festival, el FCAT cuenta con el proyecto Cinenómada, puesto en marcha en 2006 y que cuenta con el apoyo de Casa África desde 2009. Se trata de una impresionante mediateca, con más de 900 títulos de películas “africanas”, subtituladas en español y a disposición de Instituciones Públicas y Privadas *“con la idea de sensibilizar al público español”*³⁷.

Este apoyo económico dado a la industria cinematográfica africana por medio del FCAT, junto con la orientación a la formación que se ofrecía a estos profesionales del cine, se unían con una potente programación, lo cual convirtió a un Festival con solo ocho años de trayectoria, en un lugar de referencia obligada para los circuitos de cine mundiales y en un punto de encuentro para los especialistas de las diferentes disciplinas centradas en África y sus representaciones. Pero esta implicación directa del festival en las políticas gubernamentales en materia de Desarrollo y Cooperación suponía un arma de doble filo, con el resultado inmediato de un auge de sus actividades y su visibilidad pero con la incertidumbre a mediano plazo de la continuidad de los dichos apoyos dependiendo de la continuidad de dichas políticas en la alternancia de partidos en el Gobierno. En la misma dirección apuntan las afirmaciones hechas por Dovey, como

³⁷ Marion Berger. Programadora del FCAT. Jornadas Profesionales FCAT 2010. Del Diario de Campo. (26 mayo 2010, pp.71).

podimos poner en común las dos, a la salida de una de las conferencias de las Actividades Paralelas durante la celebración del FCAT de 2011:

“A mí también me da la impresión de que el FCAT está muy dependiente de la financiación de las políticas de Zapatero y su imagen muy relacionada con esta apuesta política. ¿Qué va a ocurrir si cambia el gobierno?”. (Dovey. Conversaciones informales. Del Diario de Campo, Mayo 2010. Pp. 98).

Así, mientras algunos Ministerios españoles financiaban Centros de Internamiento para Inmigrantes en Tarifa (y cerraban puertas a África), otros Ministerios financiaban Festivales de Cine en Tarifa (y “abrían ventanas a África” en palabras del propio FCAT).

Llegaron aires de cambio. Por un lado, el cambio de políticas en materia de Cooperación al Desarrollo propiciado por la crisis económica del año 2011. Por otro, el cambio de gobierno en España tras las elecciones de 2011. Estos cambios, dejaron al FCAT sin su principal patrocinador. Las políticas del “talante” del gobierno socialista (PSOE) de Rodríguez Zapatero dieron paso a las políticas de austeridad y recortes del gobierno del partido conservador (PP) de Mariano Rajoy. Y toda la estructura que el FCAT creó con estos apoyos económicos gubernamentales, el impresionante auge del festival, se vino abajo. El FCAT se quedó sin ayudas ni presupuesto para la proyección de películas, para el transporte y la estancia de los invitados, de los jurados, de los productores, de los actores. No había más fondos para los cursos, para los seminarios, para las actividades paralelas,... El festival de Cine Africano de Tarifa, que en sus ediciones más brillantes llegó a proyectar una media de 100 títulos, verá reducidas sus

proyecciones prácticamente a la mitad (ver tabla 1), a raíz de la pérdida de sus principales apoyos económicos a partir del año 2011.³⁸

Tabla 1: Número de películas exhibidas en todas las ediciones del FCAT

Edición FCAT	Nº películas	Localidad
2004	52	Tarifa
2005	34	Tarifa
2006	75	Tarifa
2007	94	Tarifa
2008	100	Tarifa
2009	120	Tarifa
2010	113	Tarifa
2011	148	Tarifa
2012	120	Córdoba
2013	66	Córdoba
2014	38 (Edición no competitiva)	Córdoba
2015	60	Córdoba
2016	76	Tarifa
2017	74	Tarifa
2018	80	Tarifa

Fuente: Elaboración propia

A nivel local, en Tarifa, la situación de apoyo al FCAT tampoco era mejor. El gobierno municipal había cambiado de signo en el mismo sentido que el país. Tarifa pasaba de tener un ayuntamiento gobernado por el Partido Socialista (PSOE) en coalición con Izquierda Unida (IU), a tener un gobierno conservador (PP). El partido político conservador de Tarifa además, había incluido como parte de su proyecto electoral local, la erradicación de un festival, que en palabras de sus líderes “no

³⁸ Como he indicado, mi seguimiento del FCAT continuó con independencia de su cambio de ubicación. Aunque este trabajo de investigación está centrado en la localización del FCAT en la ciudad de Tarifa, quisiera dejar aquí plasmados algunos datos cuantitativos que sirvan para dar una referencia sobre los años de localización del FCAT en la ciudad de Córdoba y el posterior regreso a Tarifa, por lo que reflejo en esta tabla el número de películas exhibidas en todas las ediciones.

interesaba a nadie”³⁹. La directora del FCAT me explica esta situación en una larga entrevista, afirmando que el festival se había convertido en “un arma arrojadiza en la política tarifeña”:

“Durante muchos años se ha estado utilizando políticamente el festival, internamente en Tarifa, como un arma arrojadiza contra la izquierda, aun a sabiendas que nosotros siempre hemos defendido nuestra independencia. Desde el primer día no queremos vincularnos a ninguna facción política. Está claro que los partidos de izquierda son más sensibles hacia la cultura en general. Son los que nos han apoyado desde un principio, a pesar de que incluso desde la propia izquierda hay miedo a apoyar abiertamente al festival por miedo a que no sea comprendido ese apoyo por la población de Tarifa” (Mane Cisneros. Directora FCAT. Del Diario de Campo, 27 Febrero 2018).

Las elecciones municipales de 2011, sentaron en la alcaldía de Tarifa a un gobierno del Partido Popular, la oposición al gobierno anterior. Ese año, la 8ª edición del FCAT será la última que se celebre en Tarifa. Mane Cisneros, directora y fundadora del FCAT, ya había comenzado su discurso inaugural en el 2010 con una frase premonitoria:

“Este festival que sabe lidiar con todos los vientos, los de levante y los de poniente, los que van a favor y los que van en contra, pero aquí estamos otra vez, para los que nos quieren y a pesar de los que no nos quieren”. (Mane Cisneros. Directora FCAT. Inauguración FCAT 2010. Del Diario de Campo, 21 mayo 2010, Pp. 11).

³⁹ Incluso a día de hoy, después del regreso del FCAT a la ciudad de Tarifa, estos posicionamientos a nivel de la “política local” se mantienen. Puede seguirse este enfrentamiento en el periódico digital Tarifa Directo (29 abril 2017). Recuperado de: <http://www.tarifadirecto.es/component/content/article/17609-el-fcat-no-ha-invitado-al-grupo-popular-de-tarifa-ni-a-ningun-representante-del-gobierno-de-espana-de-la-zona>

En Enero de 2012 recibí un mail del FCAT. La próxima edición del festival se celebraría en Córdoba.

3.3.1- Geopolítica. Una cuestión de espacios

3.3.1.1- ¡Nos trasladamos! El FCAT como “no lugar”

Después de ocho años de seguir la andadura del Festival de Cine Africano en Tarifa, lo cierto es que recibí sin sorpresa la noticia de su cambio de ubicación. Fue una muerte largamente anunciada. Las pantallas se desmontaban, los proyectores se apagaban, y toda la troupe de actores y directores, público y organizadores, críticos y críticas, estudiosos y académicos se marchaba (nos marchábamos), a otro lugar, a un lugar “donde su mensaje fuese mejor comprendido” según aclaraban sus organizadores, donde cada gesto y cada acción por levantar el festival cada año no supusiera una ardua batalla contra una buena parte de la población local. Y África volvió a quedar como siempre estuvo, a 14 kilómetros de Tarifa.

¿Qué pasó? ¿No era acaso el lugar perfecto para tender un “puente” a un continente entero? Los recortes económicos en la política española en materia de Cooperación al Desarrollo y en temas relacionados con las Industrias Culturales habían dejado al Festival en una difícil situación en Tarifa: bienes escasos y una buena parte de la población local en contra. El apoyo económico del Ayuntamiento de Tarifa desapareció por completo, limitándose tan solo a ceder el teatro-cine municipal y otros espacios para exhibición. Y el propio crecimiento del festival hacía necesario un apoyo económico cada vez más importante para su mantenimiento y funcionamiento. El FCAT se vio obligado a buscar nuevas vías de financiación (crowdfunding) y un lugar donde poder

sobrevivir, donde ubicarse, que supusiera un cierto alivio y apoyo económico. Esta vez, un entorno más “seguro”, la ciudad de Córdoba. Un lugar que sí figuraba en el mapa de los eventos del mercado de “la cultura”. Un lugar acostumbrado a gestionar “la cultura”. Más aun, Córdoba se presentaba como “la ciudad de las tres culturas”. Si ya había tres, ¿Cómo no podría entonces caber el FCAT? Un lugar acostumbrado a gestionar políticamente la “interculturalidad”⁴⁰. Pero, el festival mantuvo sus siglas, como un mantra identitario (Festival de Cine Africano de Tarifa en Córdoba). El festival es hoy una importante “marca” en el mercado de “lo africano” y poco importa para un mercado global como el cinematográfico, que el pequeño matiz de la “T” (Tarifa) en sus siglas no coincida con su ubicación. Acaso más obvio sea la celebración del Rally Paris-Dakar, que ni sale de París, ni llega a Dakar, pero insiste en su magnífico logotipo, un Tuareg que suena a “aventura africana”, aunque la prueba se realice en la pampa Argentina o el desierto de Atacama.

Un festival es un tiempo de fiesta, un espacio re-situado en un lugar, pero al mismo tiempo, al margen de él (aunque esté dentro de sus márgenes), desconectado de sus usos, símbolos y significados cotidianos. En el caso del FCAT, un “no lugar” (Augé, 1993) para conjurar África, con independencia de cómo se conjura (y conjuga) cotidianamente en la ciudad que lo acoge. Un espacio de tránsito, de flujo, que desplaza al lugar físico donde se ubica y sus modos cotidianos de construir la identidad y la subjetividad. Un nuevo espacio donde el sujeto se resitúa en alguna de las categorías que el FCAT marca: perteneces al colectivo que gestiona, o eres parte del público que consume. Los “no lugares” obviamente necesitan lugares para ser, estar (y parecer). Y conviene que los lugares de algún modo enlacen con los “no lugares”, con algún tipo de

⁴⁰ “Intercultural” en este caso hace referencia a una idea de la cultura como espacio cerrado, como compartimento estanco, fijado en tiempo y espacio, en este caso proveniente de tres espacios geopolíticos diferentes y por supuesto referido solamente a la acción social y a los productos de esta acción social que realiza un selecto grupo de agentes sociales.

línea argumental, una especie de “coartada”, que necesiten de una explicación, justificación si se quiere, para su ubicación. Pero si no la hay, tampoco sucede nada. La metáfora del “Puente” entre Tarifa y África (la representada por el FCAT) fue un buen argumento durante ocho años de existencia. Así, si Tarifa antes se ofrecía en el FCAT como un espacio estratégico por su proximidad a lo representado, no resultó difícil encontrar un nuevo argumento para la nueva sede, Córdoba, como “ciudad de encuentro de Las Tres Culturas y Patrimonio de la UNESCO”. Nunca estamos faltos de etiquetas y consignas, especialmente cuando se trata de poner una mercancía en el mercado.

Durante los años que el FCAT se estableció en Córdoba, en su Web se afirmaba: “*el FCAT surge en Tarifa casi por casualidad.....*”⁴¹.

3.3.1.2- Sobre murallas, puentes y ventanas

“Yo estoy muy sorprendido. Cuando me invitaron pensé, ¿Dónde está Tarifa? ¿Quiénes son estas gentes?, pero la verdad es que la programación es magnífica”
(Shiri, K. Director Festival Cine Africano Londres. Productor Cine Africano. Miembro del Jurado FCAT 2010. Entrevistas. Del Diario de Campo, 26 mayo 2010, pp.96).

Una de las primeras cuestiones que me surgieron sobre el FCAT fue la elección del lugar, ¿Por qué en una pequeña ciudad de difícil acceso, al margen del mapa de los “eventos de la cultura”? ¿Cuál iba a ser su público? ¿A quién le interesaría esto? ¿Tendría la suficiente fuerza como para arrastrar público venido de otros lugares? ¿Por qué en una localidad donde apenas hay población africana? Ciudades donde la presencia de africanos es significativa, como puede ser Barcelona, o Festivales de Cine Africano como el de Londres, París o Nueva York, donde las salas se colapsan de africanos, si

⁴¹ Córdoba, una nueva etapa llena de retos (enero, 2012) en: www.fcat.es
Recuperado de: <http://www.africaescine.com/fcat-cordoba-una-nueva-etapa-llena-de-retos/>

parecieran justificar tales eventos, el cine es un producto y todo producto exige una demanda.

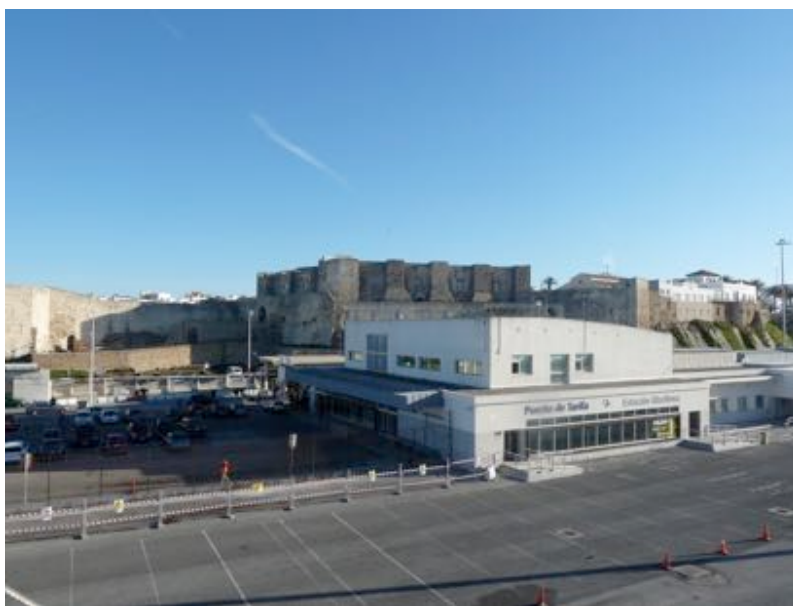
La idea de la proximidad física de África es una constante en el discurso de un festival que se presenta con la intención expresa de ser *“un puente de diálogo que una los escasos 14 Km que nos separan de África”*. Es interesante pues analizar hasta qué punto es la localización, en el sentido de proximidad física a África, o bien la ubicación, en el sentido de red de relaciones relativas entre las partes (Europa versus África, norte versus sur, “oriente” versus “occidente”, o como marcan algunos epígrafes de las Secciones Oficiales del propio festival, “el Sueño Africano” (cine producido o coproducido por africanos) versus “Miradas Españolas” (cine producido por españoles) lo que determina la elección de Tarifa como escaparate de otras Áfricas posibles.

Tarifa, tal vez sea, precisamente por su proximidad a África, uno de los puntos donde las fronteras se hacen más palpables. Los espacios no solo están definidos por la geografía, también están modelados por los avatares de la historia y por las ideologías del presente y la costa de Tarifa hoy es más frontera que nunca. Geopolíticamente, (y a pesar del FCAT), Punta Europa, o la isla de Las Palomas, la Europa más meridional, es un fortín que mira a África, al parecer con recelo. La realidad arquitectónica de la ciudad también parece estar marcada y definida por esta idea del espacio próximo. Basta tomar cualquiera de los ferris que parten hacia Tánger varias veces al día para ver la ciudad desde el mar como un fortín amurallado frente a la “amenaza” del continente vecino, antes murallas, hoy puesto del SIVE (Sistema de Vigilancia Intensivo Exterior) (Imagen 2).

El puerto de Tarifa, con su continuo trasiego de turistas que cruzan a Tánger, se ha mantenido a lo largo de todos estos años absolutamente al margen de la celebración, a pesar de que la compañía que realiza los transportes (otro “puente” entre continentes)

colabora en el patrocinio del evento y figura como “Transporte Oficial” del festival. La entrada al casco histórico de la ciudad, lugar donde se presenta y representan todos los actos del festival, también refuerza esta idea de bastión, de una manera más explícita si cabe. La arcada-puerta de la ciudad conserva una placa conmemorativa donde se informa al visitante sobre el actual estado de la cuestión: *“Muy noble, muy leal y heroica ciudad de Tarifa, ganada a los moros reinando Sancho IV el Bravo el 21 de septiembre de 1292”*. No deja de ser curioso que un lugar poblado y habitado desde hace tres mil años, según los registros históricos, con asentamientos púnicos, griegos, romanos,... que una ciudad fundada en el año 711 y que lleva el nombre de su fundador (el Comandante Tariq) solo cuente su pasado a partir de la fecha de la “Reconquista”.

Imagen 2: Tarifa desde el Ferry. Estación marítima y fortaleza de Guzmán el Bueno.



Fuente: Elaboración propia

En el catálogo de presentación del FCAT de 2006, puede leerse la siguiente reflexión hecha por la entonces Secretaria de Estado para la Cooperación al Desarrollo, principal organismo financiador del evento:

“Tarifa, antigua fortaleza militar y antigua puerta cerrada se transforma en una ventana abierta hacia el conocimiento y el intercambio, abriendo espacios a las cinematografías menos favorecidas que no tienen muchas oportunidades para acceder a los circuitos comerciales” (Catálogo FCAT 2006)⁴².

Una ventana no es una puerta. Tarifa sigue siendo hoy fortaleza militar, no solo para España sino para un amplio conjunto de países europeos. El Espacio Schengen, creado en 1995 para suprimir las fronteras comunes entre los países europeos integrantes y establecer controles comunes en las fronteras exteriores de esos países, funciona en términos migratorios como un solo país. Tarifa, está situada en la línea que blindada esta frontera, pero los “blindajes” no siempre funcionan. Para los “fallos” del sistema de seguridad, la localidad de Tarifa dispone de un CIE (Centro de Internamiento de Extranjeros) para la “cuarentena” de los inmigrantes “ilegales” apresados en sus costas. Situado en las antiguas instalaciones militares de la Isla de Tarifa⁴³, es un espacio geográfico muy próximo al centro histórico de la ciudad y a las playas más urbanas de Tarifa. Estos centros, establecimientos públicos de carácter (supuestamente) no penitenciario dependen del Ministerio de Interior. En ellos se retiene de manera “cautelara y preventiva” a extranjeros sometidos a expediente de expulsión del territorio nacional durante un máximo de 60 días. La imagen de la ventana, en todo caso, sería la de una ventana abierta en una fortaleza, pero no en lugar de. La gran Alcazaba que preside el puerto, antiguo castillo de Guzmán el Bueno, a escasos metros del CIE, fue elegida para la 7ª edición del FCAT en el año 2010 como epicentro de las celebraciones y constituye un importante punto de referencia en las actividades de todas las ediciones

⁴² Pajín, L. Secretaria de Estado de Cooperación Internacional en 2006. En Catálogo de 3ª muestra de Cine Africano, 2006. Presentación primera página.

⁴³ León, J.M. (2011, 10 abril) *Tarifa, cárcel frente a África*. Diario Público. Recuperado de www.publico.es/espana/370467/tarifa-carcel-frente-a-africa

del festival. Fue mucho lo hablado de su posición estratégica como “balcón” que mira a África y como “corazón” de la ciudad en los diferentes actos del festival: “...., hasta allí dentro se metió el FCAT, pese a quien pese”⁴⁴.

Pero este espacio simbólico continuamente citado, que domina toda la ciudad y que es lo primero que se divisa de ella cuando se entra desde el mar⁴⁵, no mostraba ningún signo externo de la presencia del evento, al no albergar ningún tipo de cartelera o publicidad que de alguna manera llevara a la reflexión o al conocimiento de que algo se estaba representando también para la vecina orilla (o que la vecina orilla estuviera siendo representada). El Castillo de Guzmán el Bueno, bastión de Tarifa (y por ende de España) frente al “moro” es un espacio con un alto valor simbólico y un punto de fricción entre parte de los habitantes de la ciudad y el FCAT. Así lo narra su directora:

“En el castillo, una de las salas de proyección del festival, cada año es un problema. Cada año nos dicen en Tarifa: “oye, no os lo vayáis a creer ¿eh?, no lo deis por hecho porque a lo mejor esta sala es el último año que la tenéis, que esta sala se va a convertir en un museo”. Parece que nos hacen un favor por poner el nombre de Tarifa en el festival” (Mane Cisneros. Directora FCAT. Entrevistas. Del Diario de Campo, febrero 2019).

3.3.1.3- De utopías y heterotopías

“En la medida en que los grupos migran, se reagrupan en nuevos lugares, reconstruyen sus historias y reconfiguran sus proyectos étnicos, lo etno de la etnografía adquiere una calidad resbaladiza y no localizada ante lo cual tendrá que responder las prácticas descriptivas de la antropología”
(Appadurai, 2001. Pp. 63)

En la intención expresa de la asociación Al Tarab y del FCAT de “Desarrollar la actitud crítica y de tolerancia ante la diversidad gracias a la confrontación con lo

⁴⁴ Mane Cisneros. Directora del FCAT. Del acto de clausura FCAT 2010. Del Diario de campo, pp. 133

⁴⁵ Realmente, lo primero que se ve son las instalaciones militares donde está ubicado el CIE

diferente”⁴⁶ va implícita de alguna manera la idea de compartir y no la compartimentación, que es lo que se refleja en la ciudad durante el evento. Estos supuestos “contextos para la interculturalidad” (Olivieri, 2016) que construye y constituye el festival, no consiguen crear una auténtica participación de los tarifeños. No interactúan “las culturas”, sino las personas, por lo que toda “cultura” ya es “inter”, inter-acción social. (Díaz de Rada, 2010). Pero no parece suficiente el “diseño” de estos espacios y representaciones que el festival promueve para producir la ósmosis, para que la población local participe. Una parte de la población de Tarifa demanda libertad para realizar su propia interpretación de estos encuentros. Otra parte, ignora el encuentro completamente. Muchas veces, a lo largo de estos años y en el tiempo del FCAT he preguntado a diferentes viandantes en Tarifa sobre “lo del cine”. “¿Podrían decirme dónde es lo del Festival de Cine Africano?” He preguntado a gente joven y mayor, a familias, a parejas, a pandillas o a solitarios. A mujeres y hombres, y niños también. Muchas veces, no sabían de qué les estaba hablando. Otras tantas veces, sabían que algo había, pero no lo conocían, ni sabían indicarme. Pocas veces me pudieron ofrecer orientación.

Quizá una explicación a este desconocimiento por parte de los “locales” la encontremos en las reveladoras palabras del Concejal de Turismo de la localidad:

“El FCAT es más que un festival. Ha enseñado con su reapropiación de los espacios públicos para la cultura. Calles, colegios, plazas, mercados,..., como espacios del intercambio cultural. La ciudad de Tarifa se ha convertido, gracias al festival en un espacio impregnado de cultura”. (Concejal Cultura de Tarifa. Inauguración FCAT 2010. Del Diario de Campo, 21 mayo 2010, pp.13).

⁴⁶ De la web del FCAT

Dejando a un lado la consideración de que Tarifa como espacio donde interactúa una sociedad no puede ser otra cosa que un espacio impregnado de cultura, siempre. Y entendiendo que se refiere al concepto de cultura que se elabora desde el discurso político y mediático, lo cierto es que estos espacios impregnados de “Cultura” de los que habla el concejal, ya eran espacios diseñados y destinados a ella previamente. Pero, el concejal pareciera querer indicar que antes del FCAT, la localidad fuese una especie de “baldío cultural”. Y es comprensible que esto pueda molestar. Las diferentes proyecciones, exposiciones, actuaciones, debates y cursos se organizan en colegios, mercado, castillo, casino, biblioteca, galerías de arte,..., edificios y entornos que de alguna manera ya habían sido diseñados para ello y para ello son utilizados en el tiempo del festival y fuera de él. Aunque con públicos diferentes para estos diferentes tiempos. Y a pesar de lo que indicaba el concejal, calles, plazas, parques quedaban al margen de la celebración (que no de “la cultura”). Precisamente, la falta de interacción con “la calle”, con la cotidianidad de la ciudad es una de las críticas planteadas al FCAT por una parte de la población de Tarifa:

“No es normal que este año no haya (no haya organizado el FCAT) ni un concierto en La Alameda, todos son en bares de copas y ahí no cabe nadie. Además la Caseta de Información que tienen siempre está cerrada. Ni una proyección al aire libre... nada” (Informante. Residente en Tarifa. Comerciante. Del Diario de Campo, 27 mayo 2010, pp.116).

En el año 2010, se produce un importante rechazo al FCAT (Dovey, 2015). Un documental realizado por una profesora de la escuela pública de Tarifa sobre el sentido de frontera en el Estrecho de Gibraltar y protagonizado por grupos de niños de Tarifa y de Larache no encontrará difusión en las pantallas del FCAT. Los padres y profesores

de los niños, organizaron su proyección como un evento paralelo al festival. Las voces de los “expertos locales” quedaban así al margen de los discursos del FCAT.

Así, el África de la costa de enfrente, la de los telediarios y la de los inmigrantes que desembarcan en las mismas costas de la localidad. El África de las políticas de inmigración, o la del Centro de Internamiento de Inmigrantes. La de los Colegios y los Institutos de Tarifa, la de las Agencias de Viaje que te llevan a Tánger, la de las ONGs solidarias, la de la Cruz Roja, la de los viajeros que querían cruzar a África y no cruzaron o cruzaron y se volvieron y quedaron en Tarifa para mirarla mejor desde aquí. El África de los windsurfistas que navegan frente a sus costas cada día. El África de todos los días, también está presente en el tiempo del África del FCAT. Áfricas que coexisten pero no conviven. Es en este sentido que afirmo que Tarifa y el FCAT, cuando se “tocan”, se transforman en una heterotopía (Foucault, 1986), “el otro lugar”, se convierten en un orden transformado. El FCAT puebla de nuevos espacios, tiempos y actores la cotidianidad de la localidad. Espacios, actores y tiempos no locales, venidos “de fuera”, que se convierten en un nuevo subsistema funcional, incluido en Tarifa a partir de la exclusión de lo cotidiano. Es más, hablamos casi de una doble heterotopía, “otros espacios” (los que crea el FCAT) para re-presentar sobre “otros espacios” (África). Una re-creación de la re-creación. Dovey y Olivieri (2015) sostienen que el FCAT podría definirse como una “heterotopía nómada”, debido a sus sucesivos traslados de sede (Tarifa-Córdoba-Tarifa). Desde mi punto de vista, la definición de una “heterotopía nómada” es un ejemplo perfecto de oxímoron. Útil (más bien bello) como recurso literario, pero ineficaz para un análisis sobre el sentido del lugar. Heterotopía es una cualidad del espacio y una intervención sobre él; por lo tanto, sujeta a él. Heterotopía es un espacio diferente, transformado, pero siempre en relación a un espacio dado. Nomadismo prescinde de la sujeción espacial, por definición. Según la

definición de Foucault, las heterotopías se caracterizan por una serie de principios o atributos. Lo esencial de las heterotopías es su conversión en espacios (y tiempos) para la impugnación de lo “real” y la construcción de nuevos imaginarios (Foucault, 2010). Esta característica casa a la perfección con la idea de un Festival de Cine Africano que busca cambiar estereotipos. Pero sigamos. Estos espacios y tiempos no necesariamente tienen que eternizarse y sí pueden ser perfectamente crónicos (Foucault, 2010). Es decir, programados puntualmente y hasta aquí también nos sirve la definición de Foucault. Como afirma el autor, las sociedades pueden hacer desaparecer y reabsorber una heterotopía que haya creado con anterioridad. Exactamente esto es lo que sucede con el FCAT. Las ayudas económicas aportadas por las políticas municipales y nacionales ayudaron a crear y darle impulso al Festival. Pero también, con el abandono de estos apoyos, este espacio heterotópico que es el FCAT acabaría por “reabsorberse” y desaparecer en Tarifa. La definición de heterotopía para el FCAT situado en la ciudad de Tarifa encaja a la perfección. La heterotopía foucaultiana (permítaseme lo pedante del adjetivo), tiene como regla yuxtaponer en un lugar “real” varios espacios que normalmente serían o deberían ser incompatibles (por ejemplo, África dentro de un castillo erigido para protegernos de África). Este principio sirve perfectamente para explicar la implantación del FCAT en Tarifa. Otra cuestión diferente es la relación del FCAT con su nueva ubicación en la ciudad de Córdoba. No se es “heterotopía” por definición, sino por contraste. Y eso fue precisamente lo que no ocurrió en Córdoba, no hubo “contraste”. El FCAT se diluyó, con discreción, en la apretada “agenda cultural” de la localidad.

El FCAT es un espacio y un tiempo para la representación de África en el que se muestran “discursos” y agentes que nada tienen que ver con los “discursos” y agentes que sobre África tiene la cotidianidad de Tarifa. “Connaisseurs” o “expertos”, los que

hacen programas de cualquier clase, los que dan clases, los que tomamos notas, los que preguntamos y los que responden. Todo sobre África. Africanos glamurosos que pasean por la pequeña alameda de Tarifa camino de las proyecciones, de los eventos, de las inauguraciones (“África programada”) y que pasean entre las mantas plantadas en el suelo, en la que otros africanos (África a la que no se la espera) “sin papeles”, “ilegales”, “clandestinos”,..., ofertan CDs y DVDs piratas de películas de Hollywood, pulseras africanas made in China, máscaras y tambores africanos made in Bali. Reflejo aquí un fragmento de mi observación participante, plasmada en el diario de campo:

“Como parte de la programación de Casa África (África Vive 2010) y coincidiendo con el tiempo de celebración del festival en Tarifa (también co-financiado por Casa África), se había programado un concierto de Salif Keita en la ciudad de Cádiz, situada a 52 kilómetros. Estos dos actos, aunque financiados por un mismo patrocinador no tenían ninguna conexión el uno con el otro y en ningún momento se anunció en Tarifa que el concierto tuviese lugar. Dos de los jurados del FCAT de ese año, con los que mantengo amistad, Moussa Sene Absa (director de cine) y Keith Shiri (productor de cine), decidieron hacer “pellas” del festival y organizamos una excursión a Cádiz para asistir al concierto. Moussa, alto, delgado, ataviado con una preciosa túnica mauritana bordada y un bastón con empuñadura de plata acaparaba todas las miradas del público en la plaza de San Antonio, lugar donde se celebraba el concierto. Para mi asombro, la gente nos hacía fotos a nuestro paso e incluso, varias personas se me acercaron para pedir permiso (curiosamente a mí) para fotografiarse con él.

- Público del concierto: ¿Quién es, quién es?, es un artista, ¿verdad?

- Yo: Bueno, sí. Es director de cine.

-Público del concierto: Ah, vale. ¡Venga niño, échame una foto con él, anda!

Casi al mismo tiempo, habían subido al escenario cinco jóvenes africanos; “manteros” habituales de la Calle de la Pelota, que venden gafas y CDs piratas. El cantante que actuaba en ese momento los invitó a subir al escenario al verlos bailar haciendo jolgorio en primera fila.

- ¡Vamos, África, subid aquí!

Allí subieron, haciendo una coreografía improvisada, con los vaqueros muy bajados, dejando ver casi por completo sus calzoncillos con liguilla de Calvin Klein “pirata”. Moviéndose de manera frenética y sensual hicieron las delicias del público arrancando vítores en la plaza, para desagrado y consternación de mis dos acompañantes.” (Del Diario de Campo. Observación participante, 27 mayo 2010, pp.118). (Imágenes 3 y 4).

Imagen 3: Concierto Casa Africa 27 mayo 2010. Celebraciones del Cadiz Constitucional (1812-2012).
Moussa Sene Absa.



Fuente: Elaboración propia

Imagen 4: “África” invitada a subir al escenario. Concierto Casa Africa 27 mayo 2010. Actuación grupo Da Brains (teloneros de Salif Keita).



Fuente: Elaboración propia

Interacciones, presencias, espacios cotidianos con usos distintos y agentes distintos. Discursos superpuestos y solapados sobre África en los que confluyen un África “programada” y otra “sin programar”. En el FCAT o en los conciertos de África Vive. En las plazas y en las calles “Globalistán” (Ramírez, 2011). Heterotopías que parecen dibujar utopías. Utopías que parecen desvanecerse cuando se apagan los focos y se desmontan los escenarios.

3.3.2- Economía política del FCAT. Fortalezas, fotogramas y palomitas de maíz

“El viento de Levante obligó a trasladar el acto inaugural del FCAT, del lugar donde estaba previsto (el castillo), al mercado de abastos, “lugar más idóneo para la representación de África” en palabras de la actriz Farah Hammed, en su discurso en el acto de apertura, queriendo evocar la vieja idea de “África como mercado”, aunque en este caso, sería más acertado decir “África como producto”.
(Del Diario de Campo. Reflexiones. 21 de mayo 2010, pp.15)

Hasta comienzo de los años ochenta, la ciudad y la comarca de Tarifa eran una zona empobrecida y marginal, que arrastraba en el imaginario popular gaditano el estigma de

la locura, relacionada siempre con los persistentes vientos de la zona. La expresión recurrente en toda la provincia de Cádiz “salir por la vía de Tarifa” se utiliza todavía hoy para indicar cuando alguien reacciona frente a algo con una actitud agresiva e inapropiada. Algunos registros históricos (Regueira & Regueira, 1993) sitúan el origen de la expresión en el camino tomado por delincuentes y criminales para escapar de las Justicias Reales hacia estas costas gaditanas como territorios despoblados y escasamente sujetos a control después de la reconquista. Y casi eso era Tarifa durante el tiempo de mi infancia. Un pueblo baldío, azotado por los vientos y lejos de todo. Solo a partir de los años ochenta Tarifa se convierte en un punto importante a nivel internacional para los deportes náuticos de vela ligera, con la llegada de los primeros windsurfistas extranjeros. Y es en estos años recientes donde Tarifa conoce su gran auge turístico y económico por ende, gracias a los mismos vientos que en los años sesenta y setenta dejaron sus costas al margen del desarrollo turístico que en la vecina Costa del Sol estaba surgiendo. En la actualidad y según se cita en el Plan Estratégico de Turismo para el municipio de Tarifa (2003-2015)⁴⁷, el empleo en el sector servicios ocupa al 62% de la población, apoyado en la actividad comercial, los servicios administrativos y, fundamentalmente, en el turismo. Un estudio sociológico, encargado por la Cámara de Comercio del Campo de Gibraltar para el análisis del sector turístico en Tarifa⁴⁸, realizado entre los años 2013 y 2014, marca como la principal motivación para visitar Tarifa, el Sol y la playa (27,69 %). Le sigue en segundo lugar un turismo centrado en el disfrute de la naturaleza (17,69 %), y en tercer lugar un turista centrado

⁴⁷ Plan Estratégico de Desarrollo turístico en Tarifa (2003-2015). Recuperado de: http://www.atclave.es/publicaciones/descargas/planes/78_pedt_tarifa.pdf

⁴⁸ Estudio de análisis turístico realizado por la Cámara de Comercio del Campo de Gibraltar (2013-2014). “Análisis del sector turístico de Tarifa. Resultados de la encuesta sobre motivaciones y frenos del Turista para la elección de Tarifa como destino vacacional”. Recuperado de: <http://www.camaracampodegibraltar.com/wp-content/uploads/2015/09/Informe-turismo-Tarifa-2013-2014.pdf>

en los deportes náuticos (12,12 %). Si bien el propio estudio recalca que estas tres motivaciones no son excluyentes ni condicionantes entre sí:

“Es posible que la principal motivación de un turista para visitar Tarifa sea el Sol y la Playa, y que durante su estancia realice deportes náuticos, aunque en principio no fuera su principal motivación para visitar Tarifa, por lo que no estaría reflejado en la presente encuesta” (Ibíd, pp.15).

Tarifa es un destino deportivo de primer nivel para el windsurf y el Kitesurf, consolidado desde hace más de treinta años. Una importantísima parte de su población vive de esta actividad económica. Tiendas de material deportivo, de moda deportiva, franquicias de las principales marcas de este sector deportivo están asentadas en Tarifa desde hace décadas. Talleres de fabricación de tablas de windsurf, de velas, de alerones, mástiles, botavaras. Talleres de reparación, de customización. Bares orientados estética y musicalmente a este público. Restaurantes y tiendas de alimentación saludable cuyo principal público son los deportistas que el viento atrae a Tarifa. Escuelas de windsurf, escuelas de kite, escuelas de surf, escuelas de paddle surf. Monitores, entrenadores, alumnos. Cursos, seminarios, regatas. En la actualidad hay más de cien alojamientos hoteleros⁴⁹, y un sinfín de hotelitos con encanto y sin él (difíciles de cuantificar puesto que muchos no están registrados como alojamientos turísticos), casas en alquiler, campings (siete declarados), supermercados,.... todo gira en torno al mar y el viento. Y es que Tarifa ya es una “marca”⁵⁰; una marca de deporte internacionalmente

⁴⁹ En la Web de Ayuntamiento de Tarifa. Recuperado de: <http://www.aytotarifa.com/Turismo/ocio.html>

⁵⁰ Arranz, A. (2016, 22 agosto). Tarifa, cómo disfrutarla contra viento y marea. En Portal de viajes Ocholeguas. Com. Diario El Mundo. Recuperado de: <http://viajes.elmundo.es/2016/07/26/espana/1469533274.html>

posicionada⁵¹. Por ajeno que se sea este mundo de los “deportes de vientos”, es imposible no percibirlo; es imposible no saberlo.

Sin duda, los festivales, son un atractivo envoltorio para el ocio/turismo “cultural”, especialmente cuando estos eventos se ubican en lugares remotos. La “cultura”, ofertada como un bien de consumo más, otorga un estatus social apreciado no solo al que lo consume, sino también a quien lo oferta. Pero esto es la teoría. Desde la dirección del FCAT, se afirma que la apuesta del Ayuntamiento de Tarifa por el festival es intermitente y también escasa. La celebración de este evento en una localidad ajena a los circuitos de “la cultura” supone un aumento de casi un 30% en el coste de las actividades según sus organizadores. Los precios de las habitaciones de hotel para los invitados son más caros que en cualquier ciudad más grande. No hay aeropuerto, los traslados de los invitados desde Málaga hasta Tarifa cuestan 180 euros; ida y vuelta 360 euros, solo de desplazamiento. Todo esto supone un coste adicional que dificulta la labor del festival. Como señala con claridad la directora del FCAT:

“Ha faltado continuidad por parte del Ayuntamiento de la localidad para apoyar de manera valiente y contundente a un festival que sin duda podría aportar muchísimo a la economía de la localidad. Todavía hoy, el FCAT no aparece en los videos promocionales que se presentan en FITUR. Entonces ¿Qué hacemos? ¿Renunciamos definitivamente a construir propuestas potentes desde la cultura para las poblaciones periféricas?” (Mane Cisneros. Entrevistas. Del Diario de Campo, febrero 2019).

A partir de la 7ª edición del FCAT en 2010, la implicación de la Cámara de Comercio y de los comerciantes de la ciudad, se hace notar tímidamente en el centro

⁵¹ Europe’s windsurfing capital: Tarifa. En Pilot Guides. Recuperado de: <http://www.pilotguides.com/articles/europes-windsurfing-capital-tarifa/>

histórico, en algunos comercios que se presentan como “establecimiento colaborador del FCAT” con un cartel en su puerta, básicamente bares y tiendas de regalos.

“Ser establecimiento colaborador consiste en que te pueden pagar con unos vales del festival y luego vas a cobrarlos al Ayuntamiento. Sí, se trabaja más estos días, pero la cuestión es que luego tardan algunos meses en pagarte los vales, pero te los pagan”. (propietaria de bar “establecimiento colaborador”. Del Diario de Campo, 22 de mayo 2010, pp.25).

Estos vales los ofrece el FCAT a todos sus invitados, voluntarios, colaboradores, que los presentan para pagar su estancia y dietas en estos comercios concertados, y luego son abonados por el FCAT, por lo que si bien los comerciantes aprecian un aumento del consumo durante los días del festival, la realidad es que en buena parte se trata de un consumo “subvencionado” por el propio festival a través de sus diferentes patrocinadores.

El FCAT se presenta, especialmente a partir del año 2008, como un atractivo turístico más, posicionando Tarifa dentro de la red de espacios y tiempos para hablar del “África de cine”. El festival se anuncia, aunque de forma intermitente, en la Feria Internacional del Turismo en España (FITUR), ofertándose en paquetes turísticos, como un atractivo más de la comarca, junto con la posibilidad de practicar el Kite o el Windsurf o asistir a la Feria de Ornitología⁵². Un producto turístico que permite la “experiencia de África” sin tener que pisarla. Una forma de resituarse África ahorrando los 14 kilómetros de mar y los peligros del “exotismo” al consumidor. África como experiencia y como celebración. La “cultura” con forma de fiesta, donde uno puede celebrar y vivir la experiencia de “lo africano”, a cobijo de las murallas de “occidente”.

⁵² Presentación en FITUR del FCAT y Tarifa. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=0K9rFPFLrZs> (Febrero, 2012).

El FCAT se ofrece como un interesante atractivo turístico que ayude a diversificar la oferta de ocio de la ciudad. O como afirmaban desde el ayuntamiento de la localidad en el acto de apertura del FCAT 2010:

“El FCAT atrae al festival un turismo sensible a otras realidades culturales y un turismo sostenible y de calidad” (Diario de Campo, 2010)⁵³.

Esta sensibilización y aproximación a otras culturas se ofrece también fuera del tiempo y espacio del FCAT, pues lo cierto es que casi todos los folletos publicitarios de las diversas agencias turísticas locales ofertan su producto estrella, “Tánger en 45 minutos”, bajo el eslogan “tan cerca pero tan lejos”, es decir, que solo son 14 kilómetros/45 minutos para las molestias del desplazamiento y como acicate para las necesidades del turista-exprés, pero estos 14 kilómetros parecen convertirse en años luz bajo la promesa de un mundo distante de “exotismo” y misterios. Curiosamente, para muchos de los “africanos” que participan en el festival, la visita “típica” al norte de África (Tánger) les resulta más exótica y lejana que un posible desplazamiento por la propia ciudad de Tarifa y alrededores. Proximidad y lejanía, en definitiva, son dos lecturas diferentes de una misma distancia; depende solo de donde pongamos los acentos.

En la trayectoria de todos estos años de celebración del festival, siempre se han podido oír voces discordantes sobre las posibles bondades y repercusiones positivas que este haya podido traer al municipio. Es importante dejar constancia aquí, que una parte del descontento de los grupos críticos del Festival, vienen precisamente de esta supuesta conversión de África en mercancía por parte del FCAT:

⁵³ Concejal de Turismo de Tarifa. Inauguración FCAT 2010. Del Diario de Campo. (21 mayo 2010, pp.14).

“Nosotros también conocemos bien África y desde un principio nos ofrecimos a colaborar, pero parece que el equipo del festival no quiere aceptar otras visiones u otras perspectivas a cerca de lo que África también es. Se podrían hacer más cosas. Otras cosas además de este negocio sobre África que es el festival” (Informante residente en Tarifa. Miembro de ONG relacionada con África. Del Diario de Campo, abril 2010).

Todos los años, en el tiempo de celebración del Festival, me ha llamado la atención, la escasa presencia del FCAT en la vida cotidiana de Tarifa. En la avenida principal⁵⁴, que arranca en la entrada de la localidad y atraviesa todos los barrios nuevos de la ciudad hasta llegar al casco histórico, siendo además la principal arteria comercial de la ciudad, la presencia del festival en todos estos años es prácticamente inexistente y es difícil encontrar en ella algún tipo de cartelera. Las actividades del Festival, centradas y organizadas en el casco histórico, dejan fuera prácticamente toda la zona comercial y de nueva construcción que nace al calor del turismo deportivo y al “turista deportivo”. A pesar de que algunos “expertos” hayan querido ver un cambio en la imagen turística de Tarifa y su transformación en un enclave importante para el turismo “cultural” en lugar de deportivo, esta afirmación es más un espejismo, o un alarde de buena voluntad:

“In this way, it seemed, until 2011, that FCAT was altering the form and function of Tarifa itself, rebranding it as a cultural rather than a sporting site” (Dovey & Olivieri, 2015:5).

Desde mi punto de vista, una afirmación de este tipo solo demuestra desconocimiento del lugar. Es posible que estos dos autores tengan un profundo

⁵⁴ Esta avenida, eje principal de la ciudad lleva por nombre Batalla del Salado, hito histórico de la Reconquista, que conmemora la victoria de las tropas cristianas sobre los benimerines en el año 1340 y que de algún modo habla del posicionamiento de Tarifa como “bastión frente a África”.

conocimiento del FCAT⁵⁵, nadie lo pone en duda. De hecho muchos datos de carácter “interno” del festival que ofrezco en este trabajo han sido obtenidos gracias a trabajos suyos publicados. Pero, en mi opinión, no ocurre lo mismo con su conocimiento del lugar, de la ciudad donde el FCAT habita⁵⁶. A día de hoy, muchísimas personas en la comarca aun no han oído hablar de los cines de África. En más de una ocasión, al comentar con diferentes personas cual es el tema de mi investigación, me han preguntado con asombro “¿pero, en África hay cine?”. El FCAT ha traído glamour y brillos a una ciudad pequeña y provinciana, situándola como un nuevo escenario en el mapa de la “cultura”, insertándola dentro de un circuito internacional que tiene sus propias representaciones y definiciones de “lo africano”, pero con una limitada repercusión socio económica sobre la localidad como se admite desde el propio festival, si bien se depositan las responsabilidades en la falta de infraestructuras de la ciudad y en su escaso compromiso con el evento:

“Evidentemente que revierte, hay una parte de público que duerme, come, compra..., pero lo cierto es que Tarifa no tiene infraestructuras, no tiene salas de cine, hasta el propio Teatro Alameda no tiene capacidad, ni infraestructura ni equipamiento para hacer proyecciones, hay que alquilar equipos para que esa sala pueda acoger proyecciones. Las demás salas las tenemos que montar y equipar, no hay espacio para hacer traducciones simultaneas. Aunque quisiéramos traer cien mil personas no podríamos venir porque no hay capacidad” (Mane Cisneros. Directora FCAT. Entrevistas. Del Diario de Campo, febrero 2019).

⁵⁵ Como afirma Dovey en su artículo (2015) “Olivieri’s relationship to the festival has allowed for a form of historicized, practice based ethnographic research, offering an insider perspective that would have otherwise been unavailable to the researcher”

⁵⁶ Las veces que mantuve conversaciones con Dovey en los tiempo del FCAT estas tuvieron que ser en inglés, puesto que ella no habla castellano lo suficientemente fluido como para mantener una conversación. Pienso que esto es un importantísimo hándicap para poder hacer una inmersión en “lo local”. No es de menor importancia tampoco, el hecho de visitar Tarifa solamente en los breves días que dura el festival.

Capítulo 4

Sobre los festivales en general y sobre el FCAT en particular como contextos contemporáneos para la representación de la “cultura”

4.1- La festivalización de la “cultura”

“Los productores de cultura también son consumidores de cultura que al verse, sentirse y escucharse representar su identidad (objetivando así su propia subjetividad) re-conocen su existencia, la aprehenden, la domesticar, actúan sobre ella y con ella”
(Comaroff & Comaroff, 2011: 49)

Tradicionalmente, en la disciplina antropológica, la idea de festival o feria se asociaba con eventos breves recurrentes en el tiempo, en los cuales, la comunidad local participaba con el fin de afirmar su identidad, de celebrar sus valores sociales, religiosos, históricos, étnicos, lingüísticos,... (Bennett et al., 2014). Un tiempo-espacio donde la ilusión de comunidad (Velasco, 1982) cobraba cuerpo. Sin duda, estas funciones están presentes en un festival, pero hoy en día, los festivales no son solo un evento producido por la propia comunidad donde se realiza, una cristalización de su supuesta identidad colectiva. Hoy los festivales pueden estar organizados desde “fuera” de la comunidad donde se ubican y por lo tanto, también son reflejo de los valores de

sus organizadores y de sus posibles y potenciales audiencias, quienes quiera que estos sean. Tiempos puntuales, localizados en lugares concretos, donde se diseñan y se reinventan discursos y prácticas sociales que construyen “identidades”, “tradiciones” y “modernidades”.

De este modo, un Festival puede ser analizado como un “producto cultural”, sujeto en un punto espacio-temporal delimitado, donde ofertar a su vez otros “productos culturales”. En estos “paisajes” de identidades de grupo, la fantasía y la imaginación se han convertido en práctica social que fabrica vidas sociales, que ofrece modelos de y para mucha gente en muchos países (Appadurai, 2001). Son hoy un importante aspecto de la vida cotidiana contemporánea, del paisaje socio-económico y de la concepción de “lo cultural”. Localizados una vez al año en algún lugar del mapa, conforman el “calendario cultural” de muchos países, regiones, ciudades y pueblos. En las últimas décadas, en todos los continentes ha surgido un incontable número de festivales anuales, absolutamente diversificados en sus tipos, fechas, temáticas,..., que nos hablan de una noción de “cultura” cada vez más fragmentada y que constituyen un escaparate de los procesos contemporáneos de pluralidad “cultural”, movilidad, deslocalización y globalización (Appadurai, 2001; Giddens, 1994; Foucault, 1986; Augé, 1993) , pero al mismo tiempo, siguen hablando y comunicando sobre localidad, pertenencia, identidad y comunidad. La mayoría de estos eventos oscilan entre estos dos puntos, la necesidad de representar “lo local”, pero insertándolo en contextos más amplios. Cada vez más, estos festivales son concebidos como una oportunidad para los ciudadanos para consumir y experimentar la “cultura” en su sentido más “cosmopolita”, es decir, como lugares para conocer “el mundo” y para sentirse “parte de él” (Bennett et al. 2014). Estos festivales, además de ser un atractivo envoltorio para la puesta en el mercado de la representación “cultural”, son presentados, con mayor o menor éxito, como hemos visto

en el epígrafe anterior, como motor para la generación de turismo local, especialmente cuando el festival se ubica en entornos apartados o marginales con respecto a los grandes circuitos del consumo “cultural” o turístico. De este modo, estos eventos sitúan las localidades donde se celebran en una red de “mapas de consumo” donde hasta entonces no figuraban (Bennett et al., 2014).

Dentro de la variada tipología “festivalera”, los Festivales de Cine, como eventos “culturales” que son, forman parte de la amplia categoría “industrias culturales” (Díaz de Rada, 2010). Como indica De Valck (2007), un Festival de cine es un foco de atención sobre una temática que se quiere destacar. Por otro lado es indesligable de nuestra “sociedad del espectáculo” y por último ofrece la posibilidad de la “experiencia” al consumidor. Todo ello es demasiado atractivo y deseable como para permanecer al margen del mercado. Cada año, en el planeta se celebran entre 1200 y 1900 festivales de cine (De Valck, 2007), por lo que podemos afirmar sin duda que se han convertido en una parte imprescindible de la práctica “cultural” y del mercado de la “cultura”. Como todo producto, un festival busca vender; vender productos innovadores, rompedores, revolucionarios, diferentes, minoritarios,... Esa es la labor de todo equipo organizador de un festival, el criterio de puesta en el mercado de manera exitosa. Por lo tanto, detrás de ellos hay todo un entramado de conocedores, capaces de seleccionar estos productos exclusivos y al margen de lo cotidiano.

4.2- Los Festivales de Cine como “sistemas expertos”

Los Festivales de Cine se presentan como lugares exclusivos (y por ello, excluyentes), espacios donde solo algunos productos culturales pueden ser apreciados y presentados, espacios sin los cuales muchos de estos productos no verían la luz, lugares

donde acuden los que “saben ver y apreciar lo nuevo” (Dovey, 2015). El auge de estos eventos ha hecho proliferar en ellos un nuevo tipo de actores sociales: “curadores”, “comisarios”, “programadores”, “gestores culturales”. Estos profesionales, con anterioridad se relacionaban con una función propia de la museística, las exposiciones artísticas y el coleccionismo de arte⁵⁷, pero hoy es prácticamente imposible encontrar una muestra, exposición, festival o evento cultural sin su presencia. Son los encargados de seleccionar a los artistas, a sus obras, a los jurados, a los ponentes,... En definitiva, de crear un diseño que dé forma al producto que ha de ofrecerse al público. La curaduría se define a sí misma con el objetivo de “tender un puente entre el arte y la sociedad”⁵⁸; o como un “intérprete y mediador de la cultura”⁵⁹.

“El comisario o curador es el responsable del discurso y el medio que hace presente el arte y la cultura en nuestras sociedades”⁶⁰.

Es decir, arte y cultura como parte de la “alta cultura”⁶¹. Se entiende como un producto desligado de la acción social y que por lo tanto, necesita de la mediación de un “conocedor” que abra las puertas a su acceso.

Por lo tanto, hablamos de un “sistema experto” (Giddens, 1994) que ofrece al consumidor un producto acabado, diseñado según ciertos parámetros, dirigido a un público concreto. Continuando con esta línea argumental, un “Festival de Cine Africano” se convierte entonces en un producto que hace valer su etiqueta de “denominación de origen” en el mercado global. Una de las formas de resistencia a la

⁵⁷ Definición obtenida en Wikipedia. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Comisario_\(arte\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Comisario_(arte))

⁵⁸ De la web Centro de Investigación Cinematográfica. Escuela de cine, televisión y teatro Recuperado de: http://www.cic.edu.ar/curaduria_y_gestion.shtml

⁵⁹ De la web: Master en estudios de comisariado de la Universidad de Navarra. Recuperado de: <http://www.unav.edu/web/master-in-curatorial-studies/presentacion/-quieres-ser-curador-> El lema de este master es “haz presente el arte y la cultura en la sociedad”

⁶⁰ Ibid

⁶¹ Para una revisión de la noción de cultura en antropología, véase Díaz de Rada, A. (2010)

homogeneización que lleva implícita la globalización, es la de reivindicar la pertenencia comunitaria (Comaroff & Comaroff, 2011). La reivindicación de la “africanidad”, de su procedencia, es la que abre la puerta a estos Festivales de Cine Africano a nuevos mercados y crea nuevos modelos de consumo; precisamente, porque todo lo diverso puede ser convertido en mercadería, hasta lo más rebelde (Ramírez, 2011). Imágenes para un mercado global ávido de productos “exóticos” que permitan la experiencia de “lo global”. A día de hoy, cada vez llegan de África más películas, más variadas, más competitivas, cada vez hay más personas interesadas en conocer estos festivales y estos cines, lo cual es un terreno interesante para los gestores culturales que saben del éxito de las etiquetas excepcionales (Leal, 2012). Cada vez son más los profesionales del “cine africano” que incluyen estos términos en su currículum, como ocurre entre algunos de los “expertos” presentes en el FCAT. Leal, Dovey⁶², Shiri,... se definen y presentan en páginas virtuales de relaciones profesionales (LinkedIn) como “curadores de cine africano”.

El diseño de estos eventos queda en manos de un sistema especializado de conocimiento abstracto, responsable de organizar, como afirmaba Giddens (1994:37) “grandes áreas del entorno material y social en el que vivimos”. Un conjunto de conocedores y de expertos, cuya cualificación nos permite que “accedamos sin riesgos a la cultura”, convirtiéndonos en consumidores de cultura y no en agentes de ella. O mejor dicho, nuestra agencia se reduce a consumirla, a acceder a ella sin asumir riesgos, es decir, sin tener que tomar decisiones con respecto a los productos ofertados. Su validez estética, su idoneidad, su “autenticidad” ya ha sido certificada por los “conocedores”. Son “buenos” porque los expertos así lo han validado y si el consumidor

⁶² También está presente en el título del libro de Lindiwe Dovey sobre Festivales de Cine Africano (2015) *Curating Africa in the age of film festivals*. New York, Palgrave Macmillan.

no lo aprecia, es porque no tiene el conocimiento requerido. Es lo que ocurre en el FCAT:

“Yo creo que todo esto (el Festival FCAT) es solo para nosotros (los estudiosos del cine africano). La gente no se entera. Fíjate que la película más vista (FCAT 2007) ha sido “flor del desierto” que es un bodrio.” (Grupo discusión, 2010)⁶³.

Cuando he preguntado a los gestores del FCAT por la falta de público local en sus proyecciones, el argumento de algún modo ha estado basado en esta falta de apreciación por parte de los tarifeños:

“Tarifa no tiene cine desde hace mucho tiempo, la gente joven a la hora de elegir, de tomar decisiones sobre lo que va a hacer en su paleta de ocio hace muchos años que desapareció el cine. Un tarifeño para ir al cine tiene que coger el coche y hacer 40 km, irse más allá de Algeciras, a Los Barrios, a un centro comercial a ver cine comercial. Se trata de ser realistas y de aceptar una situación, y es que en Tarifa no hay oferta cultural en formato cine”. (Cisneros, 2019)⁶⁴

La noción de “sistema experto”, en tanto que habla de formas de conocimiento abstracto, de alguna manera se puede entender como “sistema intangible”, pero los festivales transcurren en tiempos y lugares físicos concretos. Aquí me apoyo en la noción de “punto de acceso” de Giddens (1994), considerándolos como el escenario donde estos saberes expertos pueden materializarse y donde se realizan los intercambios comunicacionales entre expertos y consumidores. Para este autor, los “puntos de acceso” eran el Talón Aquiles de los sistemas abstractos, el lugar donde pueden ser cuestionados y puestos a prueba, pero sin duda estos puntos son los que de alguna

⁶³ Grupo de discusión. Curso de Cine Africano. Del Diario de Campo (27 mayo 2010, pp. 103)

⁶⁴ Mane Cisneros. Directora FCAT. Entrevista. Del Diario de Campo (febrero 2019)

manera dan vida a los expertos, pues es en ellos donde se validan. Esta puesta en escena del sistema experto como es un festival, esta encarnación espacio-temporal no solo es imprescindible en términos operacionales, (para que el sistema pueda funcionar) sino que son importantes también como espacios representacionales (ceremoniales en palabras de Giddens), espacios de encuentro entre conocedores y profanos donde se representa la transmisión y el consumo del conocimiento convertido en “cultura consumible”. (Imágenes 5, 6 y 7).

Imagen 5: Programadora del FCAT y “expertos”. Jornadas profesionales FCAT 2008



Fuente: Flickrriver.com

Recuperado en <http://www.flickrriver.com/groups/728257@N20/pool/random/>

Imagen 6: Espacio profesional FCAT 2011



Fuente: Elaboración propia

Imagen 7: Espacio profesional FCAT 2016



Fuente: Elaboración propia

Todas estas nociones de Giddens también me han orientado a la reflexión y el análisis de los festivales como espacios para la re-presentación, como “constructos performativos”, “como regímenes performativos” (Cánepa, 2014) diseñados por un “sistema experto”, donde presentar y representar políticas culturales y definiciones identitarias. En los festivales, el “sistema experto” se muestra de forma explícita, forma parte de la puesta en escena. Son los expertos quienes conforman y diseñan estos eventos, al mismo tiempo que su presencia en ellos se convierte en la validación de sus representaciones. Ellos mismos, sus obras, sus selecciones, sus vestimentas, sus gestos,... su mera presencia sirve para encarnar “la cultura”. En el caso del FCAT, la “cultura africana”. He dedicado el siguiente epígrafe a esta cuestión con el título de “performing África en el FCAT”.

Como abordé en el capítulo cuatro, con el correr de sus ediciones, el FCAT se fue consolidando como el segundo Festival de Cine Africano más importante del mundo (detrás del FESPACO de Ougadougou) y Tarifa se empezó a llenar de expertos, que validaban y “sacralizaban” con su presencia un nuevo hito en el mapa de la otredad contemporánea. Un lugar donde cualquier “experto” en la temática querría ser visto. Por los eventos del FCAT y las calles de Tarifa se ha paseado lo más granado de las estrellas del “cine africano”: Abderrahmane Sissako, aclamadísimo director de cine premiado en Cannes; Fatoumata Coulibaly, la actriz protagonista de la última película de Ousmane Sembène, “*Mooladé*”, y madrina del FCAT; La documentalista Jihan El Tahri; Berni Goldblat, cineasta, crítico y jurado habitual de “cine africano”; Pedro Pimienta, director del Festival de Cine de Mozambique; Moussa Sene Absa, director de cine premiado en el Festival de Berlín; Keith Shiri, reconocido productor de “cine africano”; Kunle Afolayan, director de películas de Nollywood; John Akomfrah, director, “curador” y guionista de “cine africano”; Oliver Barlet, teórico de “cine

africano”; Newton Aduaka, Javier Tolentino, Javier Reverte y un larguísimo etcétera.

Según puede leerse en las notas de prensa del FCAT:

“El FCAT se ha convertido en una cantera de especialistas del cine africano en España”⁶⁵.

Es el juicio de estos “expertos” el que atribuye valor a las representaciones. En el caso de los festivales, es su presencia en ellos lo que legitima los contenidos y los convierten en espectáculo. Más aun, la “cultura” está ahí, viva, presente y encarnada en sus “expertos” y gracias a ellos, el público, el consumidor, el espectador, podrá tener acceso a ella, para poder ser incluido en el exclusivo (y excluyente) mundo de la “cultura”. Pero aun queda un resquicio para la esperanza y siempre podremos entrar, siendo consumidores. De este modo, consumir “eventos culturales” te hace parte de un mundo selecto; un mundo de “bienes culturales” que ha sido diseñado por un “sistema experto” para que todos los ciudadanos podamos tener acceso a ella. Es el curador, el director de cine, el pintor, el músico, o el actor, el guionista, el director del festival, el programador o el productor,... todos ellos nos abren graciosamente la puerta cerrada al sublime y selecto espacio de los “bienes culturales”. De este modo, productores y consumidores de “cultura”, todos representan en este “régimen performativo” que es un festival, donde la consigna es participar (Cánepa, 2014) y cada uno participa a su manera, unos produciendo “cultura” y otros consumiéndola. Esta noción de cultura entendida como un conjunto de personas o productos jerarquizados, es uno de los grandes caballos de batalla de la antropología. Toda acción social, toda, es cultura. Más aun, la cultura no son cosas, ni tan siquiera personas, sino procesos de acción social que convierten a todos los sujetos en agentes de cultura, sin excepción (Díaz de Rada,

⁶⁵ En la web de la AECID. Sala de Prensa. Recuperado de:
http://www.aecid.es/ES/Paginas/Sala%20de%20Prensa/Noticias/2018/2018_03/19_fcat.aspx

2010). Es de esta manera, con una definición de cultura selectiva (y selecta), que un festival se convierte en “cultura” y sus “expertos” están ahí para validarla.

4.3- Performing África en el FCAT

El imaginario de la identidad tiene algo de ficción, de constructo, (Ramírez, 2011); implica una selección de contenidos, una elección. Y en este caso hablamos de la presentación y la representación de un África “de cine” (a través del cine), y el cine es ficción, idealización, construcción si se quiere. En conversaciones mantenidas con la directora y programadora del FCAT, siempre hablaron de forma explícita de la voluntad del Festival de desmarcarse de los estereotipos mediáticos. Absolutamente explícitas, en el discurso inaugural hecho por la directora del festival:

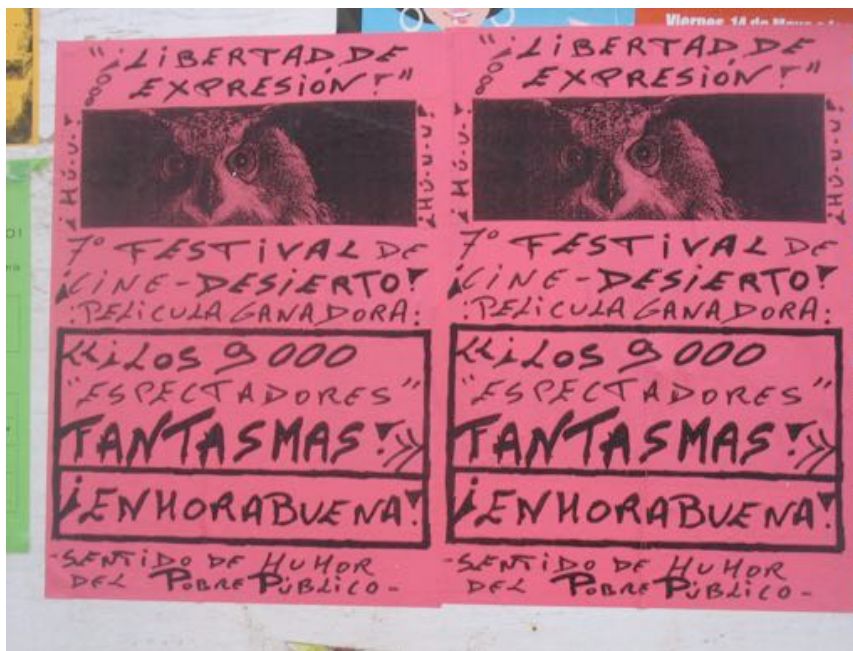
“El FCAT nace para ofrecer algo distinto sobre África de la visión que dan los medios de comunicación, de un África siempre herida, enferma y cuna de todos los males” (Mane Cisneros. Discurso Inaugural FCAT 2010. Del Diario de Campo. (21 mayo 2010, pp.11).

Esta idea de dar a conocer “otras Áfricas” ha sido según los organizadores del festival uno de sus frentes de lucha. Desde un principio les ha supuesto el coste de perder el apoyo inicial que muchos colaboradores de ONGs y Asociaciones que trabajan en África y residen en Tarifa le prestaron en los primeros años, convirtiéndose en uno de los sectores más críticos hacia él. A pesar de que en los orígenes del festival estos colectivos fueron el público mayoritario, hoy forman parte de la masa crítica que afirma que el Festival se está perdiendo una parte importante de la “cantera local de conocedores”, al no apoyar sus iniciativas o aceptar su colaboración, en una guerra entre

“expertos” locales y foráneos. Desde el festival se explica la ausencia de este público en sus salas:

“Cuando este festival nació, era un festival que tenía prácticamente un 90% de su público vinculado al mundo de la Cooperación y de los Derechos Humanos y un 10% de amantes de África, gente que fundamentalmente había viajado a África, la gran mayoría a Marruecos y poco más, un poquito a Senegal, pero no mucho más, ese era el público del festival. Diría que el público cinéfilo que asistía al festival solo por el puro placer de ver un producto cinematográfico esto no existía. El público ONG ha desaparecido prácticamente hoy y creo que esto es algo que depende mucho de ellos, no de nosotros. Hace años que hemos insistido en que no somos un festival de Derechos Humanos” (Mane Cisneros. Directora del FCAT 2010. Entrevistas. Del Diario de Campo, 27 febrero 2019). (Imagen 8).

Imagen 8: Carteles contra el FCAT 2010 en las calles de la ciudad de Tarifa



Fuente: Elaboración propia

El objeto fundamental de crítica por parte de los detractores del FCAT en Tarifa es la inadecuación de lo representado y sus representantes, a las visiones que sobre el continente tienen ellos por experiencia directa con África o sus gentes. La ciudad de Tarifa es un punto estratégico en la geografía de la “otredad” moderna (Bartra, 2002), especialmente por su proximidad al continente africano. Tarifa aparece indisolublemente unida a la imagen mediática de un África trágica que viene a morir con regularidad en sus costas. Y será precisamente aquí, en este contexto, donde se asiente el Festival.

Mientras el Festival pretende sustraerse a la imagen estereotipada que ofrecen los medios de comunicación, las críticas al FCAT por parte de los “expertos” locales surgen por no ofrecer precisamente estas imágenes. De otra parte, el festival afirma que desde el comienzo, desde que el festival era solo un proyecto, siempre sus puertas estuvieron abiertas a todo aquel que quisiera unirse. Mane Cisneros, directora del FCAT afirma sin ambages en una entrevista realizada en la sede del festival en Sevilla, al preguntarle por el rechazo de estos colectivos:

“El problema es que ellos (refiriéndose a los detractores del FCAT) querían seguir hablando del África de siempre y nosotros hemos venido para mostrar otras cosas. En Tarifa hay muchas personas que se sienten cómodas con la imagen del África necesitada. Casi te podría decir que viven de ello. Y todo en África no es necesidad”
(Mane Cisneros. Entrevista. Del Diario de Campo, junio 2012).

El África mostrada por el FCAT es tachada de “utópica” y no real, por una parte de la sociedad a la que se la muestra, por una parte de su público (o no público), por una parte de sus críticos, (y de algún modo, también de sus constructores). Piensan que no existe; o no terminan de creérsela. Un África deseable, posible dicen, pero lo que es

deseable o posible tiene un matiz de “aun no conseguido”. No solo las representaciones del Festival son tachadas de “utópicas” y “no representativas de la realidad africana”⁶⁶ por los detractores del FCAT. También son tachadas de “no creíbles” aquellas personas que las representan. El FCAT como punto de encuentro espacial y temporal para los “expertos” del “cine africano”, muestra un “África de película” o de películas, en la que están presentes todos los que se encargan de fabricarla: sus “expertos”. Un África hecha “ad hoc”, auto representada una vez al año, en un tiempo y en un lugar concreto. Me resultó muy explícito el término que utilizaron algunos de mis informantes para referirse a “la gente del festival”:

“Todos estos “Afropijos” conocen menos de África que yo” (Informante. 2010)⁶⁷.

Es un estereotipo difícil de romper el “exotismo” del África “tradicional”. Y así se extiende también a sus representantes. Un español formado en sus estudios en cualquier otro país es sencillamente un español mejor formado, se le supone una perspectiva más amplia porque ha viajado, pero no se aplica el mismo rasero para el africano. Si estudió fuera de África, o vive fuera de África, ya deja de ser africano de alguna manera. Digamos que su “africanidad” se cuestiona. Es interesante ver cómo estas afirmaciones reproducen las críticas de los “padres del cine africano” cuestionando lo “genuino” de estos cines. Basta una simple ojeada a las notas biográficas sobre los directores o productores que participan en el FCAT y que figuran en sus programas para comprobar que en su mayoría se han formado en Escuelas de Cine y Universidades europeas. En concreto, como ejemplo y como muestra, para la 7ª edición del festival en 2010, de los trece largometrajes presentados a concurso, ocho de sus directores han realizado su

⁶⁶ Alejandra (Nombre ficticio. Experta en arte africano. Residente en Tarifa. No-público del FCAT).

⁶⁷ Alejandra. Especialista en arte Africano. Residente en Tarifa. Del diario de campo. (Enero, 2010).

formación como cineastas fuera de África. Para la 10ª edición del festival en 2013, de los nueve largometrajes a concurso, seis de sus directores se forman como cineastas fuera de África (tres en Francia, dos en Reino Unido y uno en Estados Unidos). Para la 14ª edición del festival en 2017, de los trece largometrajes presentados a concurso, siete se han formado en universidades europeas o estadounidense.

Entre los “disidentes” del FCAT este es uno de los principales argumentos para restar legitimidad a las representaciones del FCAT. Africanos que no representan una realidad africana como la que responde a sus estereotipos, no están legitimados para hablar de África.

El impacto visual de los invitados y el público del Festival, en definitiva, toda esta presencia de “expertos africanos”, se deja sentir en una localidad con apenas 18.000 habitantes y se ve de alguna manera amplificada por lo que algunos tarifeños definen como su “exotismo”. Espacios transitados y ocupados por personas negras, de gala para la ocasión, con hermosas túnicas de colores, amplísimos turbantes, con impecables y elegantes trajes oscuros. Europeos vestidos “a la Africana”, con telas multicolores y turbantes. La actriz Rosi de Palma será la presentadora de honor en la ceremonia de entrega de los premios del 8º FCAT en 2011, y “sorprende” a la audiencia vestida de mujer africana “tradicional” (Imagen 9).

Imagen 9: Clausura FCAT 2011.



Fuente: www.fcat.es Recuperado de:
<http://www.africaescine.com/emocion-en-los-premios-fcat/>

La puesta en el mercado de las identidades étnicas ha supuesto un trabajo de elaboración y reelaboración de los signos externos donde la etnicidad se reafirma. Los atuendos, en este caso, son un elemento importante para la validación de los contenidos que el festival representa; aunque ello suponga una re-estereotipación de “lo africano”. No se trata solo de “cine africano”, también de “Africanos que hacen cine” y de Festivales que “hacen Áfricas” (Imágenes 10 y 11).

Imagen 10: Inauguración FCAT 2018



Fuente: Europa Press

Imagen 11: Invitados FCAT 2010



Fuente: Web FCAT

Reproduzco aquí una anécdota, registrada en el Diario de Campo, que creo ilustra bien la confusión que genera la quiebra de algunos estereotipos comunes sobre la imagen de las personas africanas en Tarifa durante el tiempo del festival:

“Un grupo de africanos charla a la entrada de un bar de tapas al término de la Inauguración del FCAT. Van vestidos con traje azul o negro, corbatas y pañuelo en el bolsillo de la chaqueta, parecieran devotos del movimiento S.A.P.E.”⁶⁸

Una pareja española de unos 50 años quiere entrar al local.

- Pareja: ¿Podemos pasar?

-Africano: Supongo que sí.

-Pareja: Pensábamos que era usted el portero, como va tan elegante.

-Africano: Pues no, yo también quiero comer, igual que ustedes”. (Observación. Del Diario de Campo, 21 mayo 2010, pp.20).

Desde mi punto de vista, la “performance” del festival no se agota en sus gestores, sino que también está constituida por sus consumidores y por aquellos agentes que lo rechazan, puesto que representan alguna forma de respuesta a la celebración del evento y cuya mera presencia en la ciudad de Tarifa añade significados a los textos del FCAT. O mejor dicho, los “encarna”. En el FCAT, el “sistema experto” y su cohorte de seguidores/consumidores/detractores, se muestra de forma explícita, “consumiendo/rechazando/produciendo” al mismo tiempo significados y símbolos.

Todos ellos forman parte de la puesta en escena y de la validación de las representaciones del FCAT. Estas audiencias (en ellos incluyo tanto a consumidores como “expertos”) “migrantes, globales, cosmopolitas” y en este caso “exotizadas” o

⁶⁸ S.A.P.E. Sociedad de Ambientadores y Personas Elegantes. Movimiento surgido en los años veinte en Congo Brazzaville y que pervive hasta hoy, en el que el atuendo cuidado y las maneras elegantes se convierten en un marcador identitario de persona cosmopolita. Al mismo tiempo pretende desmarcarse de los estereotipos africanos comunes.

“africanizadas”, generan situaciones implosivas que condensan las tensiones de carácter global en espacios localizados, previamente politizados (Appadurai, 2001). Tarifa se ofrece como reflejo condensado y concentrado de las ideologías y políticas europeas con respecto a África, como un nudo espacio-temporal de las actuaciones y actitudes con respecto a “lo africano”. Y aquí, el valor de los 14 kilómetros deja de ser un argumento poético, una metáfora o un símbolo para convertirse en pregunta: ¿Qué somos, puerta, ventana, muralla o puente? Un festival que tiene como tema central África y un tiempo de celebración en el que la localidad se llena de “africanidad”, no podía permanecer al margen de este tipo de debates. Sin duda, los festivales, como parte de los paisajes culturales contemporáneos, reflejan las políticas culturales de aquellos que los promueven (Bennett et al., 2014), pero también de aquellos que los rechazan. Y más aún, cuando el crecimiento de este festival ha sido alentado desde el Estado. Con respecto a la aceptación o no del FCAT en Tarifa, aparecen ideologías encontradas sobre África que se repiten continuamente a nivel nacional entre Gobierno y los partidos políticos en la oposición, y que son reflejo de la esquizofrenia de las políticas europeas con respecto a África. Acercar África manteniéndola lejos (puerta). Comprender y dar a conocer África pero a través de una pantalla (ventana). En la prensa local el FCAT era acusado de dilapidar una ingente cantidad de dinero público en una actividad que a nadie interesaba:

“Más vale que Mohedano (concejal de turismo) hable del Festival de Cine Africano como un evento cultural y diga además que no interesa a nadie en Tarifa y que sólo se hace para su promoción personal y para quemar muchos miles de euros de dinero

*público que están asegurados para este festival gracias a la participación en su organización de una hija del ministro de Exteriores"*⁶⁹.

La participación en el FCAT de la hija de un ministro del gobierno de Zapatero (PSOE) era la comidilla de la ciudad. Durante algún tiempo estuve buscando a esta persona en los diferentes catálogos del FCAT, para confirmar las afirmaciones que se vertían en la prensa y se comentaban en las calles de Tarifa. Finalmente la encontré, como parte del equipo organizador del festival. No fue fácil, el apellido del padre figuraba solo como una inicial⁷⁰ y el de la madre, completo. Por mi parte, yo nunca llegué a conocerla; nunca la encontré en ninguno de los actos del FCAT. Estas situaciones han ido generando descontento y suspicacias en parte de la población de Tarifa, restando “eficacia” y por ende “legitimidad” a las representaciones y representantes del festival. Y este descontento se traduce en frases tales como:

“Este festival va a durar en Tarifa el tiempo que el PP (Partido Popular) tarde en llegar a la alcaldía” (*Informante. 2010*)⁷¹.

O en rumores como los que me contaron durante el tiempo de celebración del festival del 2010. No tengo por qué dudar en absoluto de las personas que me informaron, ni de la veracidad de la afirmación. Cierto o no, para las personas que lo comentaban, entraba perfectamente dentro del ámbito de lo posible. Y de lo creíble:

⁶⁹ Terán, Sh. (3 febrero 2009). *El PP de Tarifa insiste en que el Festival de Cine Africano “no es un atractivo turístico”*. En Diario Europa Sur. Recuperado de: http://www.europasur.es/comarca/PP-Tarifa-Festival-Cine-Africano_0_229177837.html

⁷⁰ Tal vez habría que revisar el obsoleto concepto de “personalidad modal” de la escuela de Cultura y Personalidad, para aplicarlo a los políticos españoles. Sean del signo político que sean, gustan todos de dejar sus iniciales en todo tipo de listas y documentos.

⁷¹ Residente en Tarifa. Comerciante. Del Diario de Campo. (Abril, 2010).

“Parece que el otro día, un señor le escupió a Mane (directora del FCAT) en la cara cuando se cruzó con ella por la calle y la increpó diciendo “todo esto se os va a acabar cuando nosotros estemos en el Ayuntamiento”. (Informante, 2010)⁷².

4.3.1- ¿Quién puede hablar sobre África? La legitimidad de los “expertos”

“Yo cuando llegué (al FCAT) tenía una idea un tanto naíf de lo que era el cine africano. Mi interés venía de la infancia porque mi padre me llevó a ver una película africana, de Burkina Faso. Ahora pienso que no sabía casi nada cuando empecé a programar. En la primera programación que hice, cuando empezaron a llegar los invitados, algunos de los pioneros del cine africano, me asusté mucho. Eran personas que yo admiraba, viejos sabios, y yo era una niña de 27 años y tenía que juzgar sus obras. ¿Quién soy yo para hacer esto?”
(Marion Berger. Entrevistas. Del Diario de Campo. Febrero 2019).

Como indica Foucault (2010), la entrada en algunas heterotopías precisa incluso de una purificación, o al menos de una iniciación. Existen heterotopías que parecen abiertas, pero en las que sólo entran verdaderamente los que ya han sido iniciados. El FCAT tiene el poder de definir y seleccionar sus propios “expertos”, convirtiéndose en un espacio y un tiempo que solo comparten aquellos iniciados. Una heterotopía minoritaria, exclusiva, con puertas dentro de puertas, que se abren a espacios cada vez más cerrados y especializados, hasta llegar al sanctasanctórum del círculo más reducido de conocedores, el de los constructores del África que se muestra en estas pantallas: autores que vienen a presentar su obra, jurados que vienen a evaluar la obra de otros, productores que vienen a vender o a comprar, o a ver qué se está comprando y qué se está vendiendo, políticos que vienen a hacer carrera, a presentarse o ser presentados, a justificarse, o a redimirse (África siempre ha sido buen territorio para todo tipo de redenciones),... círculos concéntricos en torno a un punto central: La enésima

⁷² Residente en Tarifa. Del Diario de Campo. (Abril, 2010).

representación de África. En definitiva hablamos de círculos cerrados, pues estos festivales de “cine africano” constituyen espacios que no solo son diseñados por y para un reducido grupo de “conocedores”, sino que además alterizan un determinado tipo de cine como sostiene el académico maliense Manthia Diawara (1994). En estos espacios minoritarios, donde se representa (re-diseña) un continente entero, habita un reducido círculo de “expertos” que por lo que he podido observar y analizar durante mi presencia en los diferentes FCAT y en mis consultas a la literatura especializada sobre el tema, parece vivir en una eterna tournée, de festival en festival, de congreso en congreso, de muestra de cine en muestra de cine, en un ciclo continuo de auto representación de África. Pongamos algunos ejemplos: Mane Cisneros, directora del FCAT, ha participado como jurado en los festivales de Tánger, Rabat, Salvador de Bahía, Africala (México), Tetuán, Montreal, Madrid, Verona, Milán, Guadalajara (México), Sevilla Cine Europeo, Cinesud, Salè, entre otros. Marion Berger, programadora del FCAT imparte conferencias sobre los “cines africanos” y su historia en festivales y universidades (Sevilla, Brasilia, Buenos Aires, Lima,...), y ha formado parte del jurado en diferentes festivales internacionales de cine. Autores cinematográficos como Moussa Sene Absa han asistido a diferentes ediciones del FCAT en calidad de jurado, o para presentar alguna obra, o como ponente. Beatriz Leal, programadora del Festival de Cine Africano de Nueva York, invita a Lindiwe Dovey, programadora del Festival de Cine Africano de Cambridge, a participar como ponente en un curso sobre cine. A su vez, Leal es invitada por el FCAT para ser miembro del jurado,... Sin duda este era el tono de las conversaciones en los descansos entre los diferentes eventos del FCAT, de dónde venías y cuál era tu próximo evento. En las presentaciones, en las conferencias, aparece como una constante la intención de mostrar esta movilidad, como símbolo indiscutible

del éxito del “experto”. En palabras del profesor Muhamad Bamba, uno de estos reconocidos “expertos”⁷³:

“Existe una relación obsesiva de los cineastas africanos con los catálogos y calendarios de los festivales” (Bamba, 2011).

Otro de los interesantes atributos de las heterotopías es que cuentan con un sistema de apertura y cierre. Puertas (de nuevo puertas, ventanas, murallas,...) que las aíslan del espacio que las rodea. Y no se puede entrar en las heterotopías así como así. En este nuevo espacio para hablar de África en Tarifa que constituye el festival, una de las reclamaciones continuas de los “expertos locales” al FCAT es la de no tener voz en el evento. Sus voces no son legítimas para hablar de “lo africano”:

“Es como si no les interesara (a los organizadores del festival) nada de lo que pasa en Tarifa. La gente de Tarifa sabe sobre África, mira África cada mañana. Queremos participar pero a nosotros no nos dejan. Llevamos años haciendo cosas por África y ahora parece que llegan ellos, que son los únicos que saben. Son arrogantes. Tarifa no pinta nada en toda esta historia” (Informante, 2011)⁷⁴.

Quiero acercarme a la noción de “comodificación de la etnicidad” para explicar lo que a mi juicio es el fundamento donde reside la “legitimidad” del “sistema experto” del FCAT y consecuentemente la “ilegitimidad” de los “expertos locales”. El etiquetado “africano” (“cine africano”, “festival de cine africano”) diversifica estos productos “culturales” etnicándolos, para insertarlos en el mercado global, siempre ávido de

⁷³ Doctor en Cine, Estética del Audiovisual y Ciencias de la Comunicación por la Universidade de Sao Paulo (ECA_USP). Profesor adjunto en la Facultad de Comunicación (FACOM) de la Universidad Federal de Bahía (UFBA).

⁷⁴ Residente en Tarifa. Del diario de campo. (Junio 2011, pp.160).

“exotismo”. Como señalan Comaroff & Comaroff (2011), la “etnicidad” como etiqueta identitaria fue puesta bajo vigilancia. Se suponía que se iba marchitando con el avance de la modernidad y con el auge del mercado. Obviamente, para que esto pudiera suceder, había que considerar las identidades étnicas como primordiales, sustantivas e inmutables, como fueron definidas por las teorías primordialistas de la etnicidad (Ramirez, 2011). Pero si entendemos la etnicidad como un discurso diacrítico que elabora diferencias en términos de alteridad (Barth, 1976), (Díaz de Rada, 2019), entonces podemos entender con claridad que no solo no haya desaparecido con el avance de la modernidad, sino que además se haya subido a su carro. La etnicidad es un proceso sociocultural, un producto de la acción social, y también se ha incorporado al mercado convertida en un apreciado bien que ofrece diversidad y diferencia. Siguiendo de nuevo a Comaroff & Comaroff (2011), las “etnicidades” van adquiriendo las características de una empresa, de un grupo corporativo que demanda y reivindica la autogestión de su propia representación y de sus “productos culturales” convertidos en mercancía. Lo que se cuestiona ahora es la facultad de enajenar la etnicidad, es decir, de que sean otros los que la representen y la presenten. Tal vez esta perspectiva de Comaroff & Comaroff (2011) pueda resultar excesivamente radical (o etnocéntrica) para aplicarla a todos los procesos de construcción étnica y mercantilización de sus etno-productos. Como plantea Díaz de Rada (2019), pareciera desprenderse del texto de Comaroff & Comaroff (2011), que el hecho de “lo étnico” siempre es referido a “los otros” y consecuentemente, desde esta perspectiva, la valoración que se hace de la mercantilización de la identidad étnica está sin ningún género de dudas impregnada de una cierta perspectiva moral (y moralizante). Así, mientras que un “nosotros” (civilizado y civilizador), asentado a salvo en nuestras "identidades cívicas", "ciudadanías universales" y "pertenencias nacionales", disfrutamos sin cuestionamientos

de un bienestar extraído en gran medida de la expropiación y explotación colonial ejercida en el pasado (y en el presente), estos “otros” en sus “identidades étnicas” parecieran ser unos advenedizos recién subidos al carro del neoliberalismo, vendiendo sin pudores sus “exóticas” identidades.

“¿Se reduce todo a una banda de "neoliberales" subalternos haciendo el agosto con sus etno-mercancías, y legitimándose a costa de vender "autenticidad y significado" con falaces "identidades"?” (Díaz de Rada, 2019).

Consideraciones morales aparte, “lo africano” en nuestro caso, se convierte en etno mercancía “africana” porque hay todo un equipo de “expertos” que legitiman y construyen la definición y en Tarifa, es el FCAT el encargado de traerlos a la ciudad. Pero paradójicamente, en el FCAT pueden oírse discursos que invisibilizan al “sistema experto” para fundamentar su legitimidad en el hecho de mostrar una “realidad sin filtros”. En palabras de uno de los principales patrocinadores del FCAT, Casa África:

“La idea es acercar África a los españoles sin intermediarios, como los académicos o los mass media. Que sea directa la realidad que se muestra de África.” (Diario de Campo, 2010)⁷⁵.

La pretensión de una representación “sin intermediarios” de las realidades africanas a través de las obras cinematográficas, ignora en primer lugar el espacio para la libertad creativa del autor, que queda subsumido bajo la concepción ingenua de la representación de la realidad sin intermediarios, o en este caso de África. Nadie cuestiona que Pasolini o Almodóvar construyan estereotipos muy personales. Nadie duda que sean creadores de estilo propio. Nadie pretende conocer Europa por sus

⁷⁵ Ricardo Martínez. Director Casa África. Jornadas Profesionales. Del Diario de Campo (Pp. 79. 26 mayo, 2010).

películas. Pero lo cierto es que cualquier película sobre África en las pantallas del FCAT se convierte en “África toda”. En cierto sentido, siempre ocurre lo mismo con África con relación a la autoría. No prevalece el artista..., pero siempre queda África. El “cine africano” es entendido como un todo, independientemente de las particularidades que se puedan encontrar en las obras de los cineastas en cuanto a temática, género, personalidad. Lo primero y por encima de todo es proclamar su “otredad”. El reconocido teórico sobre cine africano, Barlet (2013), señala continuamente que es precisamente el hincapié en esta diferencia entre el “cine africano” y el resto del cine lo que penetra, y compromete no solo la crítica sobre estas obras, sino también la propia percepción del espectador sobre ellas.

Volviendo a la cuestión de la representación transparente de la “realidad”, afirmaciones de este tipo no solamente ignoran o instrumentalizan a los autores de estos cines. Ignora también todo el proceso de selección de criterios y de filtros que el Festival realiza. Marion Berger, programadora del FCAT y “constructora” del catálogo del FCAT, contradice esta afirmación de la “representación directa de la realidad africana” y manifiesta de forma clara en una extensa entrevista, cuales son los criterios de selección que se aplican a la muestra cinematográfica y sus derivas personales en lo que respecta a su trabajo de selección a lo largo de trece años de programar el FCAT:

“En los primeros años de programar en el FCAT había un lado muy raro. Al principio intentaba hacer una programación a partir de alguien que no era yo. Inconscientemente en los primeros años yo intentaba programar como si fuese africana. Como programaría si Tarifa estuviese en África. Tratando de encontrar una supuesta esencia del “cine africano”. Un poco una búsqueda imposible, y luego entendí poco a poco que era ridículo, que yo en realidad nunca dejaré de tener una visión occidental, porque soy una occidental. Que siempre programaré en Tarifa que seguirá

siendo una ciudad occidental programando para un público occidental. Y ahora opino que en realidad lo que tengo que programar es lo que entiendo que puede ser visto y apreciado por un público occidental” (Berger, M. 2019)⁷⁶.

En estos contextos de “festivales africanos” se cargan las tintas en los “orígenes africanos” de los cineastas, siendo utilizado como un marcador diacrítico diferenciador del producto que se vende. Personas nacidas fuera de África, presentadas como “de origen africano”, como si ello proveyera de una esencia mística que otorgara “africanidad” y por ende “legitimidad” a sus obras cinematográficas. El FCAT presenta de esta manera a uno de los cineastas que participan en su programación para el FCAT 2017:

“Alain Gomis, cineasta francés originario de Guinea Bissau y de Senegal, nació en París”(Catálogo FCAT)⁷⁷.

Pero la historia siempre depende de quien la cuente y el caso de Alain Gomis es significativo. En el año 2017, obtenía el Gran Premio del Jurado en el Festival de Berlín de 2017 con su film más reciente, “Félicité”. En la página web de *UniFrance*, una organización para la promoción de películas francesas fuera de Francia, “Félicité” es presentada como “la película “francesa” triunfadora en el Festival de Berlín”⁷⁸.

Este mismo largometraje fue la película “africana” seleccionada por el FCAT 2017 para el acto de apertura, presentada como “cine africano” de reconocimiento internacional. Y como no podía ser de otra manera, fue este largometraje el que obtuvo el máximo galardón en el FCAT (Griot de Viento al Mejor Largometraje de Ficción). Ciertamente, la crónica de un triunfo anunciado, bien posicionada y sacralizada en un

⁷⁶ Marion Berger. Entrevistas. Del Diario de Campo. (Febrero 2019).

⁷⁷ Sobre el cineasta Alain Gomis. Del catálogo del FCAT 2017. Pp. 38.

⁷⁸ El oso de plata del Festival de Berlín se lo lleva la película francesa Félicité, de Alain Gomis (20 febrero 2017) En Unifrance. Recuperado de: <https://es.unifrance.org/actualidad/14866/el-oso-de-plata-del-festival-de-berlin-se-lo-lleva-la-pelicula-francesa-felicite-de-alain-gomis>

Festival Internacional. Obviamente, hablar de “festivales internacionales” significa hablar de “festivales internacionales euroamericanos”, ya que estos se han erigido en legitimadores de las producciones cinematográficas de todo el planeta. Una producción que pase (y además se premie) por estos grandes festivales, ha de ser necesariamente “un buen producto cinematográfico”. Cosas del etnocentrismo de “occidente”. Así afirma, sin ningún tipo de ambages Muhamad Bamba (2011), que las páginas más gloriosas de la historia del “cine africano” están escritas en Cannes⁷⁹.

Ciertamente, verdaderos hitos del “cine africano” han sido premiados en Cannes, pero hemos de admitir que cualquier película premiada en Cannes, sea africana o no, se convierte en una gloria cinematográfica.

4.3.2- El rapto de África. O su gestión en manos “expertas”

Con anterioridad al FCAT, la Mostra de Cinema Africà de Barcelona, era el único evento especializado en mostrar contenidos audiovisuales sobre África en España. Esta muestra se celebró durante 16 ediciones (desde 1995 hasta 2011), pero no llegó a tener nunca el nivel de Festival. Nunca entregó premios y en ella se proyectaban películas “africanas” que habían quedado bien posicionadas en festivales “africanos” (el FESPACO de Ougadougou principalmente). En el año 2011 cerrará definitivamente sus puertas por falta de recursos económicos. Por lo tanto, la programación que ofrece el FCAT a lo largo de todos estos años (2004-2018) es la muestra más amplia de contenidos audiovisuales sobre África que se muestra en España. Con mayor o menor

⁷⁹ “Chronique des années de braise” de Mohamed Lakhdar Hamina. (Argelia). Palma de Oro Cannes 1975.

“Yeelen” de Souleymane Cissé. (Mali) Premio del Jurado de Cannes 1987.

“Tilai” de Idrissa Ouedraogo. (Burkina Faso). Premio del Jurado de Cannes 1989. Esta última, ya sacralizada en Cannes, ganó el Étalon de Yenga, el máximo galardón en el FESPACO dos años más tarde, en 1991.

O la ya citada anteriormente “Félicité” de Alain Gomis que obtuvo el Gran Premio del Jurado en el Festival de Berlín de 2017 y fue el máximo galardón en el FCAT 2017.

solvencia, son quince años de presencia continuada del FCAT en el panorama de la representación de África en España. En su web, el FCAT se presenta como “el principal agente en la puesta en circulación de películas africanas dentro del mundo de habla hispana”, siendo a través de su gestión que estas películas pueden mostrarse⁸⁰. Como señala Leal (2012), en los últimos años, los Festivales de Cine Africano han pasado de promocionar el “cine africano” a convertirse en controladores de su producción y distribución, monopolizando el acceso a su conocimiento. El festival objeto de este estudio, el FCAT, es un excelente ejemplo de este tipo de control sobre las producciones “africanas”. En este caso además el FCAT dispone del control de las películas “africanas” subtituladas en lengua castellana. Cuando entro ahora mismo en la web del FCAT, tengo a un golpe de “click”, 900 películas “africanas”, subtituladas en español, clasificadas por orden alfabético, por temáticas, por autores, por año, por país, por género. A un simple golpe de “click”, sería una poderosísima herramienta de difusión si pudiéramos alquilarlas y descargarlas online. La tecnología está disponible, pero solo para visualizaciones privadas. De este modo, este “cine africano” se convierte en un cine prácticamente “secuestrado” o “raptado”, puesto que de momento, estas obras carecen de otras vías de distribución, financiación o exhibición pública. Otra de las razones por las que he considerado el rapto de estos cines es por el coste de los derechos de exhibición de estas proyecciones. Suele rondar entre los 250 euros para los documentales y los 300 euros para los largometrajes, lo cual convierte en prácticamente inviable para muchas asociaciones y colectivos la contratación de estos productos, que de ser gratuitos también lo incluirían en su programación y quizá se convirtiera en una alternativa tentadora al monopolio del cine de Hollywood. Puedo hablar con conocimiento de causa. En muchas ocasiones me hubiera gustado incluir estas

⁸⁰ He querido hacer un guiño en este título al mito griego del rapto de Europa. En este caso quiero indicar cómo la imagen de África de alguna manera es secuestrada o raptada por un cine y unos festivales que en su mayor parte están financiados por las políticas europeas en materia de Cooperación al Desarrollo.

producciones dentro de los ciclos de cine que organizo anualmente en el Centro Asociado de la UNED en Cádiz, pero el coste de las películas con frecuencia lo ha hecho muy difícil. Alguna vez he podido proyectar alguna de ellas, gracias a que he obtenido el permiso directo del director o productor de la misma⁸¹. Para crear demanda sobre un producto es necesario que haya un conocimiento de su existencia, y para generar conocimiento es necesaria la difusión (Imagen 12).

Imagen 12: VII Ciclo de Cine. Centro Asociado UNED Cádiz (Marzo 2015). Proyección del largometraje *Madame Brouette*, con autorización de su director Moussa Sene Absa.



Fuente: web centro asociado UNED Cádiz. Actividad de extensión universitaria

Para la académica Lindiwe Dovey (2015), el “cine africano” debe su posición de cine marginal a la falta de canales de comercialización y producción, más que a su relación con el papel del África pobre tercermundista, por lo que en su opinión, resulta incuestionable el rol de estos festivales como difusores del “cine africano”, como una oportunidad para las cinematografías africanas. Sin embargo, otros autores sostienen la

⁸¹ El contacto mantenido con el director y productor senegalés Moussa Sene Absa, a lo largo de estos años, ha permitido que pudiera proyectar “Madame Brouette” en el ciclo de cine de la UNED sin pagar derechos de exhibición.

visión diametralmente opuesta. Manthia Diawara, cineasta maliense y profesor de Cultura Africana en la Universidad de Nueva York, plantea una reflexión sobre los Festivales de Cine Africano como un nuevo “gueto” para África (Diawara, 1994). Este autor sostiene que estos espacios creados ad hoc para las producciones africanas limitan su divulgación, encerrándolas en circuitos que sitúan estas producciones en los márgenes de una definición de cine a secas.

Desde mi punto de vista, habría mucho que matizar sobre la posición marginal del “cine africano”. En primer lugar, su presentación en festivales hechos ad hoc y financiados con las ayudas a la Cooperación al Desarrollo forjan una necesaria idea de “cine pobre”, puesto que de otro modo la ayuda solidaria carecería de sentido. Esta imagen de “cine desvalido y subsidiado” no ayuda mucho a los intentos de ofrecernos estos festivales como una lectura “nueva y diferente” sobre África que se desmarque del estereotipo tradicional del “África pobre” (Imagen 13).

Imagen 13: Acto de clausura en Córdoba. Premio “Córdoba Ciudad Solidaria”.



Fuente: Elaboración propia

Es más, la sola concepción de un festival “aparte” para un “cine africano” hace un flaco favor a cualquier intento de desvincular África de una visión catastrofista. La

financiación desde la Cooperación al Desarrollo dota a estos Festivales de Cine Africano de un aura paternalista que impregna sus representaciones, con independencia de que estas sean rechazadas o asumidas por el público. Si como indica Dickey (1997) el cine, como forma de representación, sirve para construir identidades e imaginar otras realidades, este “cine africano” y sus espacios de representación están impregnados del regusto “orientalista”, paternalista y exotizante que tan bien nos mostró Said (2002). Cambiemos “orientalismo” por “africanidad”.

Sin embargo, desde el FCAT se hace una valoración diferente de esta financiación por parte de la AECID, como me explica su directora:

“Yo justifico que este festival esté sobre todo y fundamentalmente apoyado por la Cooperación Española. Ellos también apoyan y financian ARCO⁸² y no es precisamente una feria del arte de la miseria. Es una feria mundial de arte en donde hay una parte que corresponde a países que están en cambio exponencial y en crecimiento exponencial y ahí está la Cooperación” (Cisneros, 2019)⁸³.

Sin embargo, hablar de arte no es lo mismo que hablar de África. Es este un buen lugar para plasmar la reflexión me he hizo en Tarifa uno de los “expertos locales”:

“El problema está en que el festival es sobre África, y África siempre produce esto. Hay tantas expectativas y tantos posibles discursos que siempre produce decepción porque cada uno tiene su visión sobre cómo debería ser este festival. Si fuera Cine Checo no pasaría esto. África es para occidente siempre un discurso delicado” (Informante. 2011)⁸⁴.

⁸² Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid

⁸³ Mane Cisneros. Entrevistas. Diario de Campo (febrero 2019).

⁸⁴ Residente en Tarifa. Especialista en arte africano. Diario de campo. Entrevistas.(Abril, 2011).

En mi experiencia de todos estos años de seguimiento del FCAT, ha sido una constante el discurso sobre la incertidumbre de su continuidad, sobre la dificultad de mantener el festival a flote, convirtiendo cada edición en un logro. El FCAT se define a sí mismo como un festival “mutante”, capaz de adaptarse a los cambios continuamente, para no desaparecer. Una de las últimas acciones que ha emprendido el FCAT en su labor de difundir, pero también mantener el control sobre estas cinematografías, ha sido el de convertirse en distribuidor de “cine africano” para pequeños festivales de temáticas diversas. Así lo presenta su directora:

“Hemos creado una red, un proyecto transfronterizo creado por la Unión Europea, que involucra Andalucía, Algarve y Alentejo. Hemos identificado una serie de festivales de dimensión pequeña o media, que puedan estar interesados en incorporar a sus programaciones películas africanas. Uno de los problemas que tiene el cine de África es que no tiene acceso, que desconoce los canales. También viceversa, los propios festivales desconocen la manera de acceder a estas películas” (Cisneros, 2019)⁸⁵.

Con este tipo de acciones, el FCAT mantiene el control sobre la difusión y distribución de estas películas en España y en un futuro próximo en el sur de Portugal, aplicando sus propios criterios de selección sobre estos contenidos filmicos de su mediateca. Pero lo cierto es que con la inclusión de estas obras en festivales de cine no centrados en la idea de “África” o de “lo africano”, los espacios para mostrar estas películas “africanas” se amplían, posibilitando un acercamiento del espectador a estas cinematografías más cerca de la idea de cine y más lejos de la idea de África.

⁸⁵ Mane Cisneros. Directora del FCAT. Entrevistas. Del Diario de Campo. (Febrero 2019).

Leal (2012) señala la paradoja de los continuos discursos sobre la dificultad de hacer “cine africano” y la proliferación de festivales dedicados a él y la lucha de estos por sobrevivir.

“El sueño de todo festival de cine africano debiera ser el de desaparecer por innecesario, pero lo cierto es que todos luchan por sobrevivir y consolidarse como intermediarios en la cadena de producción que es el cine” (Leal, 2012: 101).

Capítulo 5

Sobre los Festivales de Cine Africano como espacios para representar y construir una nueva definición de la “africanidad”

5.1- Pero, ¿Qué es la “africanidad”?

Pocas son las etiquetas identitarias que presentan un mayor número de elaboraciones y re-elaboraciones como aquellas que sirven para definir “lo africano”. Si bien las identidades pueden ser interpretadas como *“una construcción de representaciones, ordenaciones, interpretaciones e inter-acciones por las que nos relacionamos con nosotros mismos y con los demás”* (Ramírez, 2011:186), no es menos cierto que para el caso de la “identidad africana” confluyen una serie de particularidades que la hacen especialmente compleja a la hora de buscar una definición. Como afirma Ramírez (2011), la identidad nunca puede considerarse al margen de su ámbito relacional. Su “verdad” se construye y se legitima socialmente, y en consecuencia, políticamente. Y África siempre ha sido el “damero político de occidente” (o uno de ellos).

Cuando hablamos de África, en realidad nos referimos a un enorme continente dividido en cincuenta y cuatro países, trazados a cordel (damero) por la colonización europea y habitado por mil doscientos millones de personas, sobre las cuales, la etiqueta

de “lo africano” pasa como un rodillo homologador de cualquier posible “particularidad”. Es cierto que la construcción de identidades es un trabajo colectivo, pero también es cierto que este trabajo está absolutamente marcado por las relaciones de poder y que, por lo tanto, *“unos trabajan más que otros en la construcción de la identidad, bien porque se hayan erigido en actores impuestos o legitimados socialmente, ubicándose hegemónicamente en la sociedad, bien porque las circunstancias históricas hayan operado una confluencia singular de factores que haya propiciado tales resultados, o ambas situaciones a la vez”* (Ramírez, 2011:199). En diacronía, la definición de “lo africano” se construye sobre un largo proceso de “etiquetado” que más que definir una identidad colectiva, ha estado centrado en definir una “alteridad”. Entre otras cuestiones porque la idea de “África” y de “lo africano” ha sido hasta tiempos recientes un monólogo de “occidente”, y en buena medida se ha plasmado como la fotografía en negativo de la propia definición identitaria de un “occidente” autodefinido. África es uno de esos lejanos lugares del planeta (físicos e imaginarios) donde habitan “los otros”. Un espacio enorme, densamente poblado por estos “otros”, que desde su lejanía (física, imaginaria y por qué no decirlo, moral) se nos muestra difuminado como un todo, como una comunidad imaginada (Anderson, B. 1997); imaginada en gran medida por “occidente”. Como señala Ramírez (2011), la “alteridad” (o la “otredad”) es una categoría básica de la experiencia y las relaciones humanas. Pero esta experiencia no solo es una constatación de la diversidad, sino que lleva implícito, de algún modo, un sentir de extrañeza con lo que no se considera como lo “propio o lo habitual”. Alteridad implica construcción social y subjetivación de personas y gentes consideradas como diversas por algún criterio identificativo/descriptivo. Son aquellos que no son nuestros iguales. Y África, “lo

africano”, remite a alteridades construidas como una imagen especular exotizante, orientalizante (Said, 2002).

Etnicidad no es identidad (Díaz de Rada, 2019). Pero en la construcción identitaria de “lo africano”, el peso específico de la alteridad es indiscutible. Y en la construcción de la alteridad de “lo africano” también resulta indiscutible la fuerza de la etnicidad. Si la etnicidad puede ser entendida como:

“Un proceso sociocultural en cuyo curso, los agentes, sus prácticas y sus productos son interpretados en términos de orígenes sociales diferenciales” (Díaz de Rada, 2019:54).

África se nos presenta como paradigma justificador de buena parte de las estructuras dicotómicas del pensamiento “occidental”. Barbarie/civilización, salvajismo/progreso, naturaleza/cultura. Toda definición de alteridad, en definitiva, habla del devenir histórico de las sociedades, de sus encuentros y desencuentros, de sus relaciones, de sus mitos y demonios, tanto de las que definen como de las que son definidas, hablan de “los otros” al mismo tiempo que hablan de “nosotros” (Wolf, 2005). O en palabras del historiador Lucian Boia:

“Cada cultura, cada época, cada generación, cada ideología se expresa por su propia producción de hombres diferentes, háblame de tu hombre diferente y te diré quien eres” (Boia, 1997:38).

5.1.1 La “raza”: “cosas de negros”

Una de las representaciones recurrentes de la alteridad africana es aquella que lo muestra como un continente entero donde representar lo “exótico”, lo “primitivo”⁸⁶ y lo “salvaje”, diseñado en cierto modo para responder a las preguntas del hombre “civilizado” (Bartra, 1996). La alteridad africana es portadora de todo aquello que una vez tuvimos y perdimos y añoramos de los paraísos prístinos. Pero al mismo tiempo, dibuja a aquellos “primitivos” incapaces de los logros de “occidente”. El “primitivo”, el “salvaje”, el “negro” que atrae y repele a un tiempo. Porque la imagen primordial, sustantiva y definitoria para el africano es la imagen de “el negro”.

Hablar de “lo africano” y no hablar de “lo negro”, más que un eufemismo es un exabrupto. Porque hablar de África y no hablar de racismo es ignorar la explotación y el abuso de millones de seres humanos. Como indica Fernández (2009:55), *“El encuentro de África y Europa fue de una naturaleza tan violenta que ha tenido un gran impacto en la realidad contemporánea africana”*.

Algunos autores definen el racismo como una doctrina “occidental” moderna (Moreno, 2014). Tras la Revolución Francesa, basar las desigualdades existentes entre las personas en la tradición, la costumbre o en el orden teológico de las cosas no era ya posible, pues se pretendía la construcción de un nuevo orden político-jurídico de igualdad que se reflejaría en todas las facetas de lo social. Por lo tanto, si las diferencias persistían, habría que buscar su origen y su justificación en el ámbito de lo biológico.

El antropólogo Lévi-Strauss señaló cómo el racismo establece una jerarquía “natural” entre los distintos grupos humanos a partir de las siguientes correspondencias:

⁸⁶ En el año 2012, una “tribu” Masai fue invitada por el Ayuntamiento de Atapuerca para intentar que el modelo de gestión del Yacimiento Arqueológico de Atapuerca tal vez pudiera exportarse a los territorios Masai donde se encuentran los yacimientos de la garganta de Olduvai. De paso, se consideró pertinente que durante el tiempo que el grupo Masai estuvo en tierras de Burgos, representara en su centro de visitantes, alguna de sus “prácticas ancestrales”, como la danza del león, el encendido de fuego con palos, lanzamiento de flechas, etc..., teniendo como fondo las cabañas neolíticas del parque temático que tiene el yacimiento. Un auténtico deleite para los turistas que no dudaron en filmar dichas prácticas “primitivas”. Con el significativo título “Historias de antes de la historia” puede recuperarse de: https://www.youtube.com/watch?v=8Vc_CdkohEc

“1) Existe una correlación entre el patrimonio genético, las capacidades intelectuales y las disposiciones morales; 2) Ese patrimonio genético del que dependen esas aptitudes y esas disposiciones, es común a todos los miembros de determinados grupos humanos; 3) Esos grupos, llamados razas, se pueden jerarquizar en función de la calidad de su patrimonio genético; 4) Esas diferencias autorizan a las razas consideradas superiores a dominar, explotar y, eventualmente, a destruir a las “otras” (Lévi-Strauss, 1988. En Moreno, 2014: 275). La jerarquización de las categorías racistas pretendía encontrar su justificación en una naturaleza humana inmutable. Cabezas laureadas de la ilustración de la ilustrada Europa, no tenían pelos en la lengua a la hora de definir a “el negro”:

“El azúcar sería demasiado caro si no trabajaran los esclavos en su producción. Dichos esclavos son negros desde los pies hasta la cabeza y tienen la nariz tan aplastada que es casi imposible tenerles lástima. Resulta impensable que Dios, que es un ser muy sabio, haya puesto un alma, y sobre todo un alma buena, en un cuerpo enteramente negro”.

(Montesquieu, “Esprit des Lois”, Libro XV, Capítulo 5. En Galeano, 2010).

Sea el racismo una doctrina moderna o no, lo cierto es que podemos rastrear sus antecedentes en los momentos de expansión de la vieja Europa. Cruzados, conquistadores ibéricos, negreros, encomenderos, misioneros, funcionarios coloniales, comerciantes..., todos ellos elaboraron clasificaciones para resituar a los diferentes pueblos contactados, creando compartimentos político-morales basados en una proyección política de las diferencias (Ramírez, 2011). Los discursos biologicistas de los siglos XIX y XX tan solo racionalizan y racializan las construcciones jerárquicas ya preexistentes. Y al calor de la expansión colonial que exigía la Revolución Industrial europea, la fe en “el progreso” acabó por convencer a “occidente” de su superioridad y

de la inferioridad de “los otros”. En cierto modo, el par etnocentrismo/racismo no es más que una réplica del par identidad/alteridad, teñido de “-ismo”, teñido de ideología, o de economía política. La flamante biología decimonónica servirá para cubrir de un necesario barniz científico las nuevas teorías de la raza. Teorías que explicaban tanto las diferencias observables, como las capacidades, las actitudes, los comportamientos, la ética y la moral. Todo aquello que no fuese “lo propio”, se minusvalorará como cosas, casos y gentes inferiores o bárbaras, a años luz de los logros de “occidente”. La antropología evolucionista, ciencia fiel reflejo de su época (como todas las ciencias), tendrá que realizar serios equilibrios para compaginar la idea de unidad psíquica de los humanos con la diversidad intelectual, coqueteando continuamente con el determinismo racial y una ideología etnocéntrica de la superioridad (Ramírez, 2011). Y si bien fueron antropólogos, entre otros, los que dinamitarán la noción de raza (Franz Boas, A. Kroeber, Lévi-Strauss), a día de hoy sigue siendo un concepto definitorio y válido fuera de los ámbitos académicos. Hoy, o bien se utiliza abiertamente la idea de raza, o sencillamente ha sido sustituida por la palabra “etnia”⁸⁷.

En la “calle”, en los medios de comunicación, “el negro” ha sido sustituido por “subsahariano”, y lleva todos sus atributos intelectuales, morales, culturales, adheridos a la piel. Porque los rasgos fenotípicos (el color de la piel en este caso), son un buen argumento para cartografiar al “otro”. Aunque previamente ha sido necesario un trabajo que culturice y otorgue significados a la diferencia. Es necesario que el color de la piel se convierta en un símbolo de “algo”, en este caso, en un largo listado de estereotipos sobre el “africano negro”. He dedicado el epígrafe 5.2.2 de este trabajo a los estereotipos imperantes hoy en los mass media en España sobre los africanos.

⁸⁷ Como ejemplo, el artículo tomado del periódico El País. (2015, 11 octubre) “¿Qué raza envejece antes?": “En este estudio coordinado por científicos de varias universidades (Harvard, Yale y Durham) han participado unas 400 personas, de entre 20 y 70 años, pertenecientes a cuatro etnias (africanos, asiáticos, caucásicos e hispanos). Recuperado de <https://smoda.elpais.com/belleza/que-raza-envejece-antes>

Asimismo, en el epígrafe 5.2.3 también aparecen reflejados algunos estereotipos africanos que se muestran en el FCAT.

5.1.2 La “etnia”, la “tribu” y la “africanidad”

Otra de las elaboraciones e intervenciones de “occidente” en la construcción la identidad/alteridad africana, fue la compartimentación de la población de todo un continente en “tribus”. La vieja idea de “tribu” tiene una larga tradición en nuestro vocabulario ideológico y podemos remontar su origen en África a las complejas teorías elaboradas por los evolucionistas sobre las sociedades antiguas. Una de las principales características de estos sistemas tribales era la de estar vertebrados por relaciones de parentesco, que se hacían extensivas al ámbito de lo económico o de lo político. De este modo, la etiqueta “tribu” pretendía una definición de “lo africano” basado en su estructura socio-política, en la forma de entender sus estructuras de gobierno. Dicho de otro modo, pretendía definir el precario entendimiento de los africanos de la noción eurocéntrica de “estado-nación”. O mejor aun, pretendía mostrar la ausencia de formas políticas “evolucionadas”. Así, las sociedades africanas, convertidas en “tribus”, fueron asociadas con sociedades pre-estatales, o como un modelo de proto-estado basado en grupos de descendencia con un antepasado común. Pero también se asociaron a una idea de los diferentes estadios de la evolución humana. Se insertaron en ella una serie de atributos tales como la idea de “grupo asilvestrado, perteneciente al ámbito de la naturaleza, como opuesto a la cultura y lo civilizado”, muy útil para la situación política y social de una Europa en expansión que creaba su propia identidad occidentalizada y civilizadora, al tiempo que construía modelos sociales para relacionarse con los grupos

autóctonos con los que entraba en contacto (Ramírez, 2011). Sociedades en “fase de aprendizaje”, muy convenientes para las necesidades del despegue industrial europeo.

El concepto de “tribu” tuvo suerte en el ámbito de la teoría antropológica, y fue mutando a lo largo de los diferentes paradigmas teóricos y de las diferentes escuelas. La Antropología Social Británica de la Escuela Funcionalista retomará el concepto, esta vez definido como grupos de filiación, como linajes segmentarios, como sociedades acéfalas, opuestas a la idea de estado-nación. Hemos de ser conscientes de que en los procesos de construcción de modelos para representar al “otro”, no solo están presentes los mitos de alteridad del etnógrafo, sino también lo que Aurora González Echevarría llama “proyecciones etno-teóricas”, es decir, aquellas recetas teóricas que resultan exitosas en la disciplina (antropológica) y que una vez probado su éxito se replican hasta la saciedad (González, 2015). Buena parte de la teoría clásica de los estudios de parentesco en antropología está fundamentada en el análisis de este tipo de sociedades “tribales” y el lugar donde realizar el rito iniciático de todo antropólogo, y encontrarlas sin dificultad era sin duda África. De los “Nuer” de Evans-Pritchard (1940) a los “Dowayos” de Nigel Barley (2005) son pocos los lugares de África que no serán cartografiados en el mapa de la “tribalidad”. El tribalismo se convertirá de esta manera en una de las esencias de lo africano (Lonsdale, 2000).

En cuanto a la noción de etnia, el concepto también posee una larga tradición erudita. Derivada del *ethnos*, término con el que los griegos calificaron inicialmente a “las masas amorfas e indiferenciadas de hombres o animales”, se utilizará en origen para referirse a la organización social de los pueblos bárbaros fronterizos a la expansión de Roma. La antropología urbana va a ser la embajadora en las ciencias sociales de un derivado del término: “etnicidad”. Esta nueva etiqueta para la identidad se convirtió en una herramienta útil a los antropólogos para el estudio de los fenómenos de

recomposición identitaria urbana. Además resultaba cómoda para la administración colonial por su aparente neutralidad (Ramírez, 2011).

Tras los grandes desplazamientos de población en Europa a partir de la Primera y de la Segunda Guerra Mundial, se populariza el término “grupo étnico” para evitar las confusiones sociales y morales que podía conllevar el término “raza” (Levy-Strauss, 2009). La etnicidad servía para muchas cosas. Resultó especialmente útil para el análisis de los procesos de urbanización y proletarización en África. La explotación de los recursos naturales africanos por parte de los gobiernos europeos conllevó la aparición de grandes zonas industriales y mineras (especialmente en el centro, el llamado “Cinturón del Cobre” y sur del continente), con el consecuente desplazamiento de grandes contingentes de mano de obra africana. Así, la “etnicidad” se constituyó en una herramienta válida para abordar la formación de estos nuevos grupos de población urbana africana, organizados en nuevas formas identitarias para un contexto de urbanización y proletarización nuevos, que transcendía la idea de tribu, asociada a las identidades rurales. El modelo británico del “Indirect Rule” utilizará las clasificaciones basadas en la etnicidad para la gobernabilidad de sus territorios coloniales en África. Esta “cartografía grupal” tribalizada y etnificada de África se va a exacerbar más aun durante los procesos de descolonización y la formación de los nuevos estados africanos a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Desde finales del siglo XIX existía malestar entre las élites ilustradas del África Occidental. “Saros” en Nigeria y “Creoles” en Freetown, descendientes de esclavos africanos y liberados por la marina británica en Sierra Leona, habían sido ridiculizados por los europeos y excluidos y rechazados por el resto de africanos. Estos “africanos victorianos” volverán sus ojos hacia la construcción de un estilo de vida que retomará sus raíces africanas; son el germen de un “nacionalismo cultural” que pone en valor la

vestimenta tradicional africana, el arte, la religión, la narrativa oral, las lenguas nativas, y que a la larga será precursora de los movimientos intelectuales de las independencias africanas (Fernández, 2009).

Desde 1945, en Estados Unidos comienzan los movimientos por los Derechos Civiles y en Europa surgen también corrientes de pensamiento anticolonialistas entre los intelectuales de izquierda, apoyando las independencias africanas. Los líderes de los movimientos independentistas de las colonias inglesas comenzaron su lucha política desde la metrópolis, y después de la Segunda Guerra Mundial, al retornar a sus países de origen es cuando se organizan los frentes de concienciación anticolonialista en la propia África (Fernández, 2009).

La formación de los procesos de descolonización, en gran manera como mecanismo de resistencia al auge del capitalismo y a la opresión del estado colonial, según la posición clásica defendida por Georges Balandier (1969), va a seguir no solo las líneas geográficas tiradas a cordel sobre el continente, sino también el antiguo empeño europeo por las clasificaciones étnicas. Las antiguas élites locales africanas que habían sido sostenidas por los estados coloniales, serán apoyadas en gran medida por los poderes “occidentales” a la hora de autorizar estos procesos de independencia. Estas élites locales, “retribalizadas y retribalizadoras” (Ramírez, 2011), se erigen en reconstructores de lo que se había objetivado como “cultura tradicional” y una reivindicación de “lo propio”. Los movimientos de liberación africanos giraban en torno a la idea de “recuperación”, “renacimiento”, “restauración”, “reparación”, “revitalización”. Movimientos intelectuales como la Negritud (1935), o el Panafricanismo (1950) comienzan a trabajar una nueva idea de “lo africano” supuestamente producida desde África, aunque resulte incuestionable el peso fundamental de la diáspora africana en y desde Estados Unidos.

Estas construcciones identitarias africanas, centradas en gran manera en un intento por revertir las definiciones anteriores sobre África y los africanos, supusieron en muchos casos una re-elaboración de “lo étnico” que ponía el peso en un discurso sobre el color y la raza, sobre las diferencias biológicas, con lo que “lo africano” no solo se esencializaba y se reificaba, además se biologizaba una vez más. El recurso a un pasado africano idealizado, la búsqueda de una “auténtica identidad africana”, la aceptación del predominio de la “emoción negra” y del “pensamiento intuitivo” sobre la “racionalidad”, volvía a fundamentar “lo africano” en un sustrato racial.

“El retrato del negro, según Senghor, está inmerso en el pensamiento occidental de los siglos XVIII y XIX: allí está el buen salvaje de Rousseau, el negro según Kant, el africano que Hegel y Gobineau describen, y también, las formalizaciones de Lévy-Bruhl sobre la mentalidad primitiva, sin olvidar los trabajos de Frobenius y de los etnólogos europeos”.

(J. Marc Ela. En Fernández, 2009: 64)

Las críticas hechas hoy por los intelectuales africanos a toda esta ideología de la liberación son sin duda interesantes para completar la lectura de las etiquetas identitarias sobre África. En muchos casos estas críticas son perfectamente válidas para el pensamiento contemporáneo, pero como señala Fernández (2009), están absolutamente descontextualizadas de la coyuntura histórica que las forjaron y encierran la paradoja de que algunos de los críticos de la Negritud, también parecieran estar inmersos en la misma vieja búsqueda idealizada del pasado “auténticamente africano”.

En 1963, con la fundación de la OUA (Organización de la Unidad Africana), la necesidad de establecer una nueva base cultural para las relaciones entre los gobiernos africanos independientes llevó a idear el término “africanidad”. El nuevo concepto se

presentaba como un conjunto de puntos comunes entre las culturas africanas que no debería detenerse ante “las insignificantes diferencias locales” enfatizando una “identidad fundamental”. La Negritud y el Panafricanismo etiquetaban un África teñida de color que dejaba fuera el Magreb, “la arabidad”. La “africanidad” suponía pasar por encima de estas divisiones dando por sentado que toda África constituye una única familia cultural (Fernández, 2009). Pero las discrepancias con respecto al significado preciso del término, persisten. Hablar de “africanidad” es hablar de África. Hablar de África es hablar del África negra.

5.2 - Sobre la representación de África en España

5.2.1- Un país sin “memorias de África”

En momentos puntuales de la historia de España podemos rastrear la historia de los desplazamientos (físicos o imaginarios) de su frontera sur. El proceso de “Reconquista” culminado con los Reyes Católicos en 1492 y las diferentes matanzas y expulsiones de judíos (1391, 1492) y moriscos (1609-1613), fijaban un imaginario nacional blanco y cristiano, como pilares fundacionales del nuevo estado nación. Se establecía así, una fuerte línea de frontera (física e imaginaria) en el Estrecho de Gibraltar.

Partiendo de esta “Reconquista”, el recién estrenado estado se lanzaba a la conquista de su imperio colonial, poniendo especial atención en sus políticas de limpieza de sangre, en sus sofisticados sistemas y cuadros de castas, en sus “Reducciones” y “Encomiendas” de indígenas, para que el “otro” siempre estuviera clara y perfectamente delimitado en un espacio simbólico (y no tan simbólico) diferente. Un espacio sometido y tutelado desde el espacio ocupado por “lo propio”. La expansión colonial de

“occidente” y el auge del tráfico de esclavos transatlántico entre los siglos XVII al XIX, no solo supusieron el despegue industrial de Europa (y por ende, de España) y el comienzo del capitalismo. También significó la invención de todo un aparato ideológico racial para justificar la explotación y el exterminio de otros seres humanos (Abramova, S.V. En Fernández, 2009). Así, la “frontera sur” volvía a verse reforzada. El sur, África, se alejaba de nuevo, se re-situaba como un espacio ideológico donde ubicar “el corazón de las tinieblas”⁸⁸.

La pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1889 es percibida en la historia de España como el fin de su imperio y el catalizador de una profunda crisis nacional. Pero esta percepción se olvidaba de los territorios coloniales africanos. La colonia de Guinea Ecuatorial será española hasta 1968 y el Protectorado Marroquí hasta 1958. Siguiendo a Aixelá (2011), esta “aventura colonial” de España en África ha estado cubierta de un velo de desinformación. El silencio sobre Guinea Ecuatorial en España fue promovido por la dictadura de Franco y auxiliado por la censura informativa que rodeó la primera dictadura de Macías, con una manifiesta falta de voluntad por impulsar acciones que divulgaran la historia de las relaciones entre estos dos países. El último tramo de la dictadura española llegó a clasificar como “materia reservada” todo lo relacionado con Guinea (periodo de 1971 a 1976). Como señala esta autora, a pesar del levantamiento de la clasificación de toda esta información como “materia reservada”, la cautela continúa, haciéndose patente en el tratamiento periodístico español contemporáneo sobre la ex colonia guineana o en la invisibilidad del colectivo guineoecuatorial en España⁸⁹.

⁸⁸ En referencia el título del libro clásico de Joseph Conrad “El corazón de las tinieblas” publicado en 1899.

⁸⁹ En la actualidad, el FCAT se halla inmerso en la elaboración de contenidos didácticos para crear ciclos que aborden la temática de la ex colonia española de Guinea Ecuatorial y la afro descendencia en el cine español. Pero, estos contenidos que podrían ayudar al conocimiento y divulgación de la historia colonial española en África, según me explica la directora del FCAT se van a proyectar en los centros culturales españoles en el extranjero, con lo cual, su difusión en España no existirá por el momento.

Las representaciones sobre el África colonial española, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, son imágenes y textos en las que se reforzaba la idea de la misión evangelizadora y civilizadora de España, sobre unos “otros” necesitados de tutelaje. Como señala Fernández (2015):

“Las primeras descripciones presentaban al nativo (Bubi) como un salvaje, arisco y guerrero (por la resistencia que opusieron a someterse) y, una vez colonizados, aparecen dos estereotipos principales: una imagen era la del bubi mentiroso y vago por el rechazo al trabajo que les imponían, según la versión del colono, y el otro estereotipo era el del “buen cristiano”” (Fernández, 2015. Pp. 22).

Fernández (2015) presenta esta imagen del africano “buen cristiano” en el relato de un religioso, que ofrece una excelente descripción del modelo:

“Un nativo-cristianizado que ya no es un ser inferior, es semejante (por su creencia monoteísta) es el “buen cristiano”, pero sólo está parcialmente civilizado (ya que todavía le queda el animismo) aunque puede progresar con un adoctrinamiento intenso.

El carácter de los urekanos se diferencia mucho de los demás bubis: anhelan la instrucción y civilización, buscan el trato del blanco, gustan vestir a la europea, hacen gala de saber y hablar español, son inteligentes e industriosos, con herramientas muy primitivas levantan sus casitas de piso, ellos mismos aserraron la madera con que fabricaron la casita o Iglesia que allí tiene la Misión Católica; son robustos, excelentes cazadores, atrevidos y diestros marinos; en fin son la antítesis de los otros paisanos (Carta del Obispo Armengol Coll en 1913)” (Fernández, 2015. Pp. 23)

Dos producciones cinematográficas españolas sobre el África colonial española y que fueron grandes éxitos de audiencia como “Misión blanca” (1946) de Juan de Orduña y “Cristo negro” (1963) de Ramón Torrado, presentaban al africano con este

segundo estereotipo del “buen cristiano”. El “buen salvaje”, educado y cristianizado, noble y salvable cuando colabora con los protagonistas blancos. Un otro “menor”, necesitado de la tutela paternalista de la metrópolis.

El negro era casi siempre “un negrito”, el que cantaba la canción del “Cola-Cao”, el torpe y servicial Babalí del TBO, o un inocente “Conguito” con su lanza en la mano y un hueso de “caníbal” cruzándole el pelo. El diminutivo sin duda reforzaba el papel paternalista de los colonizadores y la situación de dominación de los colonizados.

La desconexión de España en relación a África y su historia ha supuesto de una parte, la pervivencia del estereotipo del africano tutelado e infantilizado, y de otra parte, la exclusión y el desconocimiento de los discursos poscoloniales y sus movimientos intelectuales, sociales y culturales (Negritud, Panafricanismo), privando al público español de imágenes e imaginarios en los cuales los africanos tomaban por primera vez la palabra (Del Moral, 2010). De esta manera, sin acceso a las producciones cinematográficas que se empiezan a realizar en África tras las independencias y sin una cinematografía española que se acerque al continente africano, van a ser las grandes superproducciones de Hollywood, uno de los principales fabricantes de imágenes a nivel planetario, “la fábrica de sueños”, una fuente inagotable de imágenes sobre África en España. Estas películas comerciales, presentadas tanto en los cines como en la televisión han aportado otra de las piezas clásicas en el puzzle de la representación de “lo africano”: El estereotipo del “África exótica”. En estas películas África es presentada como paradigma de tierras salvajes y exóticas donde todo es excesivo y posible. África como escenario exuberante donde transcurren amores y dramas de protagonistas blancos “Casablanca” (1942), “La reina de África” (1951), “Mogambo” (1953), “Memorias de África” (1985), “El cielo protector” (1989), “El Paciente Inglés” (1996). África se muestra en todas ellas como un continente sin voz. El africano aparece

representado como un “negro hormiga”⁹⁰, siempre en multitud y sin voz, como en “Tarzán de los monos” (1932). O bien, el “negro traidor”, en largas filas de porteadores que abandonan al explorador blanco a la primera de cambio, como en “Las minas del Rey Salomón” (1959). Historias localizadas en África donde el africano es un personaje coral, y donde África es el escenario de todo lo posible (y lo imposible).

5.2.2- Sobre los estereotipos africanos en los mass media españoles en la actualidad

“In your text, treat Africa as if it were one country. It is hot and dusty with rolling grasslands and huge herds of animals and tall, thin people who are starving. Or it is hot and steamy with very short people who eat primates. Don't get bogged down with precise descriptions. Africa is big: Fifty-four countries, 900 million people who are too busy starving and dying and warring and emigrating to read your book. The continent is full of deserts, jungles, highlands, savannahs and many other things, but your reader doesn't care about all that, so keep your descriptions romantic and evocative and unparticular”
(Wainaina, 1992)

El complemento a estas imágenes es lo que ofrecen hoy los mass media. Lo poco o lo mucho que sabemos de África, la mayor parte de nuestros conocimientos sobre ella, en un mundo como el nuestro de hoy, hipercomunicado, nos llega a través del medio audiovisual. Y el África que se ofrece al público español a través de prensa, televisión y cine sigue siendo un conjunto de representaciones fuertemente estereotipado. Algunos de estos estereotipos son una continuación de los estereotipos coloniales, el África “exótica” e “infantilizada” que tan convenientes fueron a la ideología colonial. Pero hoy se han añadido nuevas visiones sobre “lo africano”, imágenes que a la vez que hablan de África, del “otro”, hablan también de un “nosotros”. Porque inevitablemente la construcción del “otro” es un reflejo de los deseos y los miedos propios. Los “encuadres noticiosos” o “framing” de referencia, es decir, la forma de contextualizar las noticias, tienen una configuración particular pues implican cierto acto de selección (qué se retrata), de énfasis (cómo y con cuánto detalle se retrata) y de exclusión (de otras

⁹⁰ Del Aula de Cine Africano, FCAT 2010.

realidades que no aparecen representadas). Para el caso de África en los medios, se reducen a un puñado de palabras claves: Hambre (la palabra “Hambruna”⁹¹ aparece indisolublemente unida a la de África y su “cuerno”), pobreza, corrupción, luchas tribales, estados fallidos, integrismo religioso, inmigración,... El “África catastrófica”. Como señala el antropólogo Nerín (2011) en su ácido texto “Blanco bueno busca negro pobre”, a lo largo de las primeras décadas del siglo XX la prioridad de los “occidentales” era salvar las almas en peligro de los africanos, pero hoy se considera realmente prioritaria la salvación de sus cuerpos (tan desamparados, al parecer, como sus almas). Las ONGs y las Agencias de Cooperación al Desarrollo crean imaginarios sobre el continente africano que continuamente aparecen en los medios de comunicación, pero también están muy presentes a nivel de “calle”: charlas y coloquios en los colegios, recogidas solidarias de alimento en las escuelas o en los centros de barrio, conciertos solidarios en las plazas, batucadas en las calles,... El “África necesitada” aparece en las latas de los refrescos, en los maratones televisivos para recaudar fondos para África, en los carteles del metro, en las tiendas de productos solidarios,... mil formas de hacernos sentir útiles para con un continente entero que no solo no termina de crecer sino que parece derrumbarse a cada paso. Siempre podemos “ayudar a África”. Prensa, radio y televisión parecen haberse especializado en una cuidadosa representación del continente africano basada en el miserabilismo: campos de refugiados, sequías, niños soldados, vientres hinchados,...

⁹¹ MILLÁS, J. (2011, 28 agosto) Todo un género ya: Hambre en el mundo. *El País Semanal*. Edición impresa. Pp. 11

Según el periodista Juan José Millás, “El hambre”, “La estética del hambre”, se ha convertido ya en un género del audiovisual, en una perspectiva tan conocida ya, tan familiar que de alguna manera va a necesitar de un nuevo enmarque si queremos comunicar algo, puesto que su familiaridad ha terminado por no producir información (Millás, J. 2011).

“¡Qué suerte padecer una catástrofe! Donde hay una desgracia, hay espectáculo, y allí aparecen los medios de comunicación. Se presentan, básicamente, para hablar de la sociedad que los envía: son constantes las referencias a «nuestros» voluntarios, a «nuestros» bomberos, a «nuestros» aviones, a «nuestras» ONG, a «nuestras» donaciones...” (Nerín, 2011: 102).

Además de esta perspectiva “catastrófica”, la perspectiva colonial paternalista sobre el África “infantilizada” podemos rastrearla en la actualidad en las representaciones y textos de las Agencias de Cooperación al Desarrollo o en de algunas asociaciones y ONGs, que ofrecen sin pudor imágenes y discursos de un África necesitada de todo tipo de amparos, a través de sus publicidades en los medios: anuncios, carteleras, campañas navideñas (Castel & Sendín, 2009). Un África convertida invariablemente en niño negro, desnutrido, mutilado, enfermo y hambriento:

“Los que recaudan dinero para la Cooperación Internacional son muy conscientes del valor simbólico de los niños negros y por ello los explotan hasta la extenuación. Entre los objetivos de las distintas ONG no suele faltar alguna referencia a la infancia, que resulta muy útil para captar subvenciones y obtener donaciones. Muchos anuncios de organismos humanitarios se centran en la imagen de un niño negro, acompañado de un lema dirigido directamente al lector: «Ayúdanos a crecer», decía un crío sonriente en la propaganda de Acción Contra el Hambre” (Nerín, 2011:73) (Imagen 14).

Imagen 14: Póster ONG Jerez de la Frontera. Marzo 2018.



Fuente: Google Imágenes

Pero sin duda la estrella de todas las representaciones del África “catastrófica” es la representación de la inmigración. En los medios de comunicación españoles⁹², la inmigración “clandestina”, a fecha actual, se presenta como uno de los principales “problemas” para el “fortín europeo”. Quiero demorarme aquí en algunas consideraciones para contextualizar la cuestión migratoria en España.

El fenómeno migratorio español presenta la particularidad de haber cambiado de signo en muy poco tiempo, pasando de ser un país de emigrantes a un destino de inmigrantes. Tras una larga aspiración a la “europeización” (los Pirineos conformaban la frontera de la “verdadera civilización blanca”), en 1985 España consigue entrar en la Comunidad Europea. La conversión del imaginario nacional español en “nuevos europeos” significaba el acceso a la modernidad, a la democracia después de cuarenta

⁹² En la bibliografía he añadido un apartado con enlaces a noticias y artículos de prensa de los últimos años que sirven para ilustrar la concepción de la inmigración como “problema”. La lista podría ser interminable, constituye una muestra.

años de dictadura y un nuevo desplazamiento de la línea-frontera sur: África ya no empezaba en los Pirineos. La obsesión por la “blancura” metropolitana de España se entiende a la luz de su construcción histórica como estado nacional (una sola nación, lengua, religión, “raza” y “destino”) y a su posición como gozne entre el “norte” (Europa) y el “sur” (África). Pero, irónicamente, este blanqueamiento simbólico que significaba la entrada de España en la Unión Europea coincidirá con el progresivo “oscurecimiento” (también simbólico) de la población europea en general (Cornejo, 2007). En los últimos años, el mapa demográfico de la sociedad española se ha modificado considerablemente, yendo hacia un modelo cada vez más heterogéneo en lo que a procedencia de su población se refiere y la inmigración, especialmente se ha convertido en el lugar común de referencia en los medios de comunicación para situar a África en España. El salto a la valla de Ceuta o Melilla (Imagen 15), la entrada de pateras, los muertos en las costas del estrecho de Gibraltar, son una noticia constante, un clásico de los medios de comunicación, siempre acompañada la noticia de precisos datos numéricos. Números que son más que datos, pues construyen poderosas cartografías contemporáneas para orientar la percepción que tenemos sobre nuestro lugar en el mundo y sobre el lugar de los demás. Cuántos metros de valla harían falta, cuántos policías son necesarios, cuántos inmigrantes han conseguido saltar la primera valla, cuántos la segunda, cuántos otros se “agazapan” en las costas cercanas, cuántos se “hacinan” en los centros de internamiento, cuántos mueren en la costa, cuántas mujeres embarazadas por patera,... Siempre acompañados por palabras como asalto, invasión, oleada, desbandada, salto masivo⁹³.

⁹³ Para ilustrar el sentido de “amenaza” que reflejan las informaciones mediáticas sobre la cuestión migratoria en España, he incluido en el apartado de webs y enlaces un listado de este tipo de noticias. Las noticias son diarias, por lo que la lista sería interminable. He intentado reflejar la variedad de etiquetas y al mismo tiempo diversificar las fuentes, reflejando artículos de los principales periódicos españoles.

Imagen 15: Muere un inmigrante tras un salto masivo a la valla en Melilla (21 octubre 2018)



Fuente: diariosur.es

Recuperado de <https://www.diariosur.es/sociedad/-inmigrantes-saltan-valla-melilla-20181021123540-ntrc.html>

En definitiva, amenaza, peligro para una contemporaneidad sobresaltada, para una Europa que levanta muros a contrarreloj para protegerse del “otro”. Pero a este lado del muro los “otros” ya forman parte del paisaje urbano cotidiano, del quehacer de todos los días. Son nuestros vecinos del quinto, es el tendero de la esquina, el compañero de clase de nuestro hijo, la joven que hace pilates conmigo en el gimnasio,... África “empieza en nuestros bulevares” (Goytisoló, 1998) y por ello se hace necesario, como sostiene este autor, poner sobre la mesa las contradicciones entre las narrativas de los medios de comunicación y la experiencia concreta de la vida cotidiana, donde hace tiempo que impera la heterogeneidad y el hibridismo. Sin embargo, el paisaje mediático se reconfigura y se recrea para situar al “otro” fuera de estos muros levantados, al otro lado de un “nosotros”⁹⁴. La diferencia es siempre situada, es decir, que adquiere sentido

⁹⁴ La prolongada crisis humanitaria en Siria ha puesto sobre la mesa la vergonzosa (o desvergonzada) política Europea en lo que respecta a la ayuda humanitaria y el derecho al asilo. Las noticias sobre la “entrada masiva de inmigrantes” llegó al paroxismo desde los medios de comunicación en el mes de septiembre del año 2015, presentado como una “amenaza” para la “fortaleza europea del bienestar”. Las

desde el lugar en que se establecen las fronteras de lo que significa esa diferencia (Reguillo, 2002). Por ello, pareciera que después del “salto” (o “asalto”) solo quedara la nada, un limbo donde los límites de la “normalidad” no existieran, y en la medida en que “el otro” ya no está situado en un espacio diferente, su presencia próxima asusta. Y contagia (Douglas, 1966). Los jóvenes se “colombianizan” cuando nos quieren hablar de violencia, el barrio se “africaniza” cuando nos muestran imágenes de la precariedad, el país se “argentinizan” cuando nos hablan de corrupción (Reguillo, 2002). En líneas generales, los medios de comunicación españoles han evitado ceder la voz a los personajes inmigrantes, negándoles una cotidianidad “normalizadora”, estereotipándolos y/o presentándolos en tramas de ilegalidad, exclusión o marginación, y los estereotipos, la imagen generalizada o aceptada comúnmente por un grupo sobre otras personas o grupos, proporcionan modelos de y para la socialización (Galán, 2006). No solo la prensa, o los telediarios, también nuevos programas con formato “Reality”, series de televisión (Hospital Central, El Comisario, Perdidos en la tribu, El Príncipe), incluyen personajes inmigrantes estereotipados en sus contenidos, programas con elevados índices de audiencia que se convierten en verdaderos transmisores de modelos de socialización y de opinión (Galán, 2006). En lo que respecta al cine hecho en España, también podemos encontrar producciones que reproducen estos estereotipos. Algunas de estas obras han tenido como tema central la inmigración, llegando a constituirse en un género temático, y lo cierto es que también están plagados estos textos cinematográficos de lugares comunes para ubicar al inmigrante africano. “Cartas de Alou” (1990) de Montxo Armendáriz, es considerada como la primera película española en abordar esta temática. En ella, el protagonista, Alou, se nos presenta en un hilo

imágenes de niños muertos en las playas, de inmigrantes cruzando a pie las fronteras nevadas del “mismísimo corazón de Europa”, de periodistas que al mismo tiempo que filmaban la emprendían a patadas con las personas que intentaban cruzar “al otro lado”, las imágenes sobre políticos y cumbres políticas para “repartir” a todos estos “otros” entre “los socios europeos” estaban continuamente presentes en todos los periódicos y cadenas de televisión del mundo.

narrativo circular, un ser ajeno a la sociedad española, un eterno inmigrante, un eterno “otro”. Ningún fotograma muestra una imagen del protagonista que lo incluya en una cotidianidad “normalizadora” (o “tranquilizadora” si se prefiere). La película termina como empieza, con Alou intentando entrar en una patera en las costas españolas. En la misma línea temática, “Bwana” (1996) de Imanol Uribe, abunda en otro de los lugares comunes para situar al africano. El de la atracción por una sensualidad y sexualidad que se presenta como morbosa en su “exotismo”, y “exótica” por lo que tiene de “salvaje”. El tono general de la película es inquietante, definitivamente asentada en lo “extraordinario” de la situación y de su personaje “africano”. La película se recrea en las imágenes del impresionante cuerpo desnudo del protagonista negro, en el deseo que produce en la “mujer española”, en la inquietud del marido, en un entorno inhóspito, desértico y dramático. Las últimas escenas nos muestran un cuerpo negro, desnudo, brillante de sudor, corriendo por las playas desiertas y salvajes de Almería. Si tomamos como ejemplo un cine más comercial y más reciente, la película ganadora de seis Goyas en 2012, “No habrá paz para los malvados”, del director Enrique Urbizu, no escatima etiquetas marginales para sus protagonistas “no españoles”: magrebíes terroristas, prostitutas y traficantes latinoamericanos. Más reciente aun, del año 2015, es el largometraje “Palmeras en la nieve” del director Fernando González Molina, que fue premiada con 5 Goyas. Esta película, responsable en gran medida de que una buena parte del público haya sabido por primera vez que España tuvo una colonia en África, narra la historia de amor trágica entre una sirvienta bubi y un burgués español en la colonia de Guinea Ecuatorial. El propio título hace un guiño a la descontextualización del “otro exótico” ¿pueden crecer palmeras en la nieve? Es cierto que los hemos incorporado a nuestro imaginario, pero los papeles otorgados no son muy halagüeños.

5.2.3- El FCAT, “una imagen diferente”

“No sé si este cine sirve para cambiar estereotipos, o sirve para algo. Te voy a contar una anécdota que me tranquilizó mucho en mi trabajo. En la última edición que hicimos en Córdoba, era el último día del festival y yo estaba súper cansada. Pensaba que me estoy dejando la salud para una cosa que no sirve de nada y Abderramán Sissako, que no es cualquiera, me miro así y me dijo: Quédate tranquila, lo que haces no sirve de nada, como mis películas, que tampoco sirven de nada, sin embargo (y esta es la parte bonita de lo que dijo) es fundamental que creemos estos espacios de resistencia, porque si ya no existen, no existe nada, es la puerta abierta para la barbarie.”
(Marion Berger. Programadora FCAT. Entrevistas. Del Diario de Campo. Febrero 2019)

El FCAT nos trae un “cine africano” seleccionado con la intención expresa de ser un medio de “educar” o “sensibilizar” a la sociedad española.

“El FCAT, sirviéndose del cine y en general de las expresiones artísticas, se presenta: como un espacio para cambiar estereotipos y clichés aportando una imagen constructiva y positiva de lo africano través de acciones de sensibilización”
(www.fcat.es)⁹⁵.

La intención del FCAT es la de mostrar la cotidianidad “africana” y salir del contexto de lo “extraordinario”, de la “noticia en los telediarios”. Sustraerse a la imagen mediática del “africano” hacinado en la patera, sentado en la playa arropado con una manta, o en el peor de los casos, cubierto por ella. Pero, el compartimento creado para mostrar estas imágenes, la etiqueta de “africano” para presentar este cine y sus espacios de exhibición en los Festivales de Cine Africano, construye expectativas sobre el público y limita las audiencias como también señala la programadora del FCAT:

“A lo largo de estos años tenemos un público que sigue siendo el mismo. Yo soy optimista y pesimista con respecto al público. Creo que cada año podemos aportar algo a un puñado de espectadores, sin embargo creo que es muy difícil crear muchos nuevas audiencias. Al fin y al cabo, los que realmente se interesan por el cine africano es

⁹⁵ De la web del FCAT. www.fcat.es (enero 2012).

gente pre-interesada. Es muy difícil ganar nuevos públicos que no estén ya previamente sensibilizados. O se trata de cinéfilos que hacen un esfuerzo y se preguntan que puede producirse allí (en África), o son gentes que tiene interés por las culturas africanas. Pero interesar al espectador que no tiene especial interés y suele ir a ver Star Wars en el cine, no creo que lo vayamos a conquistar. Esto es tremendo lo que digo, pero es lo que creo profundamente” (Berger, 2019)⁹⁶.

No solo es una cuestión de etiquetas. Desde mi punto de vista, las acciones que el FCAT despliega para convertirse en una herramienta de difusión, en muchos casos encuadran sus discursos en contextos que los estereotipan en el casillero del que pretenden salirse. Pongamos algunos ejemplos. Una de las principales herramientas de difusión del FCAT (ya citada en el epígrafe 4.3) es la iniciativa Cinenómada, su proyecto estrella para la difusión del “cine africano”, más allá de los tiempos y espacios puntuales del festival. Pero en palabras de su coordinadora Marion Berger:

“(La difusión hecha por el FCAT) en muchos casos ha supuesto más el apoyo a un discurso ya aceptado que la difusión de un discurso nuevo. La mayor parte de los destinatarios de estos ciclos organizados por Cinenómada son ONGs, organismos de Cooperación Internacional o centros de acogida de inmigrantes, aunque también festivales de danza, universidades, museos y ayuntamientos” (Berger, 2010)⁹⁷.

Desde el AECID incluso se han celebrado ciclos gratuitos con estos fondos fílmicos, para inmigrantes africanos en España, lo que viene a poner el punto de mira en el

⁹⁶ Marion Berger. Programadora FCAT. Entrevista. Del Diario de Campo (febrero 2019)

⁹⁷ Marion Berger. Programadora del FCAT. Jornadas Profesionales FCAT 2010. Del Diario de Campo. (Pp. 73. 26 mayo, 2010).

estereotipo de la inmigración para representar África, uno de los objetivos que el propio festival marca como una cuestión prioritaria: desmarcarse de esta imagen.

Igualmente sucede con las relaciones institucionales que el FCAT mantiene tanto a nivel municipal como a nivel autonómico o nacional. En el contrato de colaboración establecido entre la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, dependiente de la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Tarifa, el rol del Festival de Cine FCAT queda definido en los siguientes términos:

“El FCAT trabaja en conjunto con organizaciones centradas en la integración de inmigrantes africanos en España y de otras poblaciones en riesgo de exclusión social. El cine ejerce un papel vital tanto de reflexión como de entendimiento entre las diferentes culturas”⁹⁸.

En el año 2014, organicé a instancias del FCAT, una proyección en el Colegio SAFA Las Lomas, en Vejer de la Frontera, para los niños de tercero y cuarto de primaria. La película propuesta por el FCAT fue “Binta y la gran idea” de Javier Fresser. En todo momento, el discurso empleado tanto por la dirección del colegio como por la representante del FCAT que vino a presentarla, fue la de un “acto solidario” con el África necesitada. La actividad formaba parte de un programa desarrollado por el Fondo Andaluz de Municipios para la Solidaridad Internacional (FAMSI)⁹⁹ en colaboración con el FCAT. Y así fue asumida la lectura por los niños y por el profesorado del colegio, como un acto de “ayuda solidaria”, una cuestión solidaria con una cultura diferente, necesitada y “exótica” (Imagen 16).

⁹⁸ Recuperado de: http://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/convenio/17/04/Convenio_2.pdf (Accedido Abril 2018)

⁹⁹ Cineastas africanos acercan la realidad del continente hasta la ciudadanía. FAMSI. Andalucía Solidaria. Recuperado de: <http://www.andaluciasolidaria.org/noticias/item/72-cineastas-africanos-acercan-la-realidad-del-continente-hasta-la-ciudadania>

Imagen 16: Actividad organizada por FAMSI y FCAT en el colegio Las Lomas (Vejer)



Fuente: Elaboración propia

El acto inaugural del festival cada año supone su presentación en sociedad, siempre se convierte en el lugar donde los diferentes agentes que hacen posible la existencia de este evento se presentan a los medios de comunicación. En todas las presentaciones aparecen discursos centrados en las dificultades económicas de estos eventos y su “necesaria” existencia como herramienta de “sensibilización”.

Las palabras del alcalde de la ciudad de Tarifa en el discurso de apertura del FCAT 2018 de nuevo resitúan “lo africano” justamente en el lugar y el modo de donde precisamente el festival pretende sustraerlo:

“Estamos aquí para ofrecer un festival de difícil pero necesaria continuidad”¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Alcalde de Tarifa. Acto inaugural FCAT 2018.

Periódicamente consulto la web del festival. La próxima edición del FCAT, el número XVI, se celebrará en Tarifa entre los días 26 de abril y 4 de mayo de 2019. Como parte de las actividades programadas, el festival anuncia en su página lo siguiente:

“Recibe en tu casa un joven cineasta africano. Vive la experiencia de compartir una semana de cine con un director haciéndole sentir como en casa. Será una forma de dar una oportunidad a los jóvenes talentos del cine de África a que puedan alojarse en Tarifa, conocer la ciudad, el festival y vivir una experiencia humana única. Como agradecimiento, el festival te ofrecerá dos abonos para asistir a todas las películas” (www.fcat.es)¹⁰¹.

De nuevo un África menor y necesitada de amparo (Imagen 17).

Imagen 17: Recibe en casa a un joven cineasta. Propuesta del XVI FCAT



Fuente: web FCAT

De esta manera, a pesar de que la filmoteca del FCAT cuenta con una amplísima diversidad de películas “africanas” que hablan de amor¹⁰², de aventura¹⁰³, de sexo¹⁰⁴, de

¹⁰¹ De la web del FCAT. www.fcat.es

¹⁰² Love the one you love (2014). Dirigida por Jenna Cato Bass (Sudáfrica)

amistades¹⁰⁵, de familias¹⁰⁶, del mundo LGTB¹⁰⁷ e incluso de extraterrestres¹⁰⁸, contribuyendo a ampliar los discursos sobre un África menos “extraordinaria” y más cotidiana, el hecho de mostrar estos contenidos cinematográficos en contextos, actividades y discursos institucionales con un matiz solidario, encierran las representaciones del FCAT dentro del discurso estereotipado del que intentan salirse.

Consecuentemente, aquellas historias que no muestran “lo exótico” o “la catástrofe”, no convencen al público. Películas que no transcurren en un “África” “identificable” pierden credibilidad. O películas “africanas” que no transcurren en África¹⁰⁹ (Imágenes 18, 19 y 20).

Imagen 18: Fotograma de *Love the one you love* (2014). Dirigida por Jenna Cato Bass (Sudáfrica)



Fuente: De la web del FCAT. Recuperado de:
<https://www.fcat.es/peliculas/love-the-one-you-love/>

¹⁰³ Abouna (2002). Dirigida por Mahamat Saleh Haroun (Chad, Francia)

¹⁰⁴ Karmen Geï (2001). Dirigida por Joseph Gaï Ramaka (Senegal, Francia, Canada)

¹⁰⁵ Quata (2016). Dirigida por Paulo César Nsue Nnang (Guinea Ecuatorial)

¹⁰⁶ Zaineb Takrahou Ethelj (2016). Dirigida por Kaouther Ben Hania (Francia, Tunez)

¹⁰⁷ Reluctantly Queer (2016). Dirigida por Adoma Akosua Owusu (EEUU, Ghana)

¹⁰⁸ Crumbs (2015). Dirigida por Miguel Llansó (España, Etiopía)

¹⁰⁹ Sirvan de ejemplo “El Ejido, la loi du profit” (que transcurre en Almería), “Sexe, Gombo et beurre sale” (transcurre en Francia) o “Al otro lado, un acercamiento a Lavapies” (transcurre en Madrid). Los datos de las tres películas aparecen en el listado de la filmografía consultada.

Imagen 19: Fotograma de Reluctanly Queer (2016) Dirigida por Adoma Akosua Owusu (EEUU, Ghana)



Fuente: De la web del FCAT. Recuperado de :
<https://www.fcat.es/peliculas/?s=reluctanly&&pais=&&ano=&&genero=&&director=>

Imagen 20: Fotograma de Crumbs (2015) Dirigida por Miguel Llansó (España, Etiopía)



Fuente: De la web del FCAT. Recuperado de:
<https://www.fcat.es/peliculas/?s=CRUMBS&&pais=&&ano=&&genero=&&director=>

El “cine africano” que se espera como “auténtico” para la gran mayoría del público, debe dejar a los espectadores cubiertos de polvo o picados de mosquitos al final de cada proyección. Todo lo demás, no es visto como “real” o “auténtico”. Si Hollywood es el paradigma de la espectacularidad y los medios ilimitados, el Cine Europeo lo es de la introspección, para ello se auto considera la “madre” y “cuna” de la filosofía y la lógica, y se espera que a la etiqueta geopolítica de “Tercer Mundo” solo se le pudiera adherir la de “Tercer Cine”, un cine que muestre una estética de la pobreza y del subdesarrollo

para llegar a ser creíble: Periferias urbanas depauperadas, como los suburbios de Senegal de “Madame Brouette”¹¹⁰, o bien entornos rurales con duras condiciones de vida como muestra el documental “Le beurre et l’argent du beurre”¹¹¹, bares coloridos hechos con latas y chapas de uralita como el lugar donde canta “Fèlicité”¹¹², blancas aldeas magrebíes como nos muestra la anciana bereber de “J’ai tant aimé”¹¹³, o si vamos más al sur, casas de adobe y mujeres cubiertas por velos coloridos como en “En attendant les hommes”¹¹⁴ (Imágenes 21, 22 y 23). El África esperada o esperable.

Imagen 21: Fotograma de Madame Brouette. Dirigida por Moussa Sene Absa (2002) (Canadá, Francia, Senegal)



Fuente: CACUCO Canal de Cultura Contemporánea. Universidades Públicas de Andalucía. Recuperado de:

<https://www.cacocu.es/evento/cine-madame-brouette/>

¹¹⁰ Dirigida por Moussa Sene Absa (2002). (Canadá, Francia, Senegal)

¹¹¹ Dirigida por Alidou Badini y Philippe Baqué (2007). (Burkina Faso, Francia)

¹¹² Dirigida por Alain Gomis (2017). (Alemania, Francia, Bélgica, Líbano, Senegal)

¹¹³ Dirigida por Dalila Ennadre (2008). (Francia, Marruecos)

¹¹⁴ Dirigida por Katy Léna N’diaye (2007). (Bélgica, Mauritania, Senegal)

Imagen 22: Fotograma de Fèlicité. Dirigida por Alain Gomis (2017) (Alemania, Francia, Bélgica, Líbano, Senegal)



Fuente: Berlinale Annual archives 2017. Recuperado de:
https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2017/02_programm_2017/02_Filmdatenblatt_2017_201711638.html#tab=filmStills

Imagen 23: Fotograma de Binta y la Gran idea. Dirigida por Fresser, J. (2007) (España)



Fuente: Aula intercultural. Recuperado de:
<https://aulaintercultural.org/2014/04/14/binta-y-la-gran-idea/>

Pero un África cosmopolita, urbana, pudiente y culta que rompe esquemas no resulta creíble. Y es que, algo aparentemente tan obvio como que las sociedades africanas son como las demás (Ordoñez del Pino, 2011) no parece estar aun del todo claro.

Sin embargo, para los organizadores del festival de Tarifa son precisamente estas imágenes las que muestran el “África real”, un África contemporánea inmersa en una vorágine de cambios acelerados:

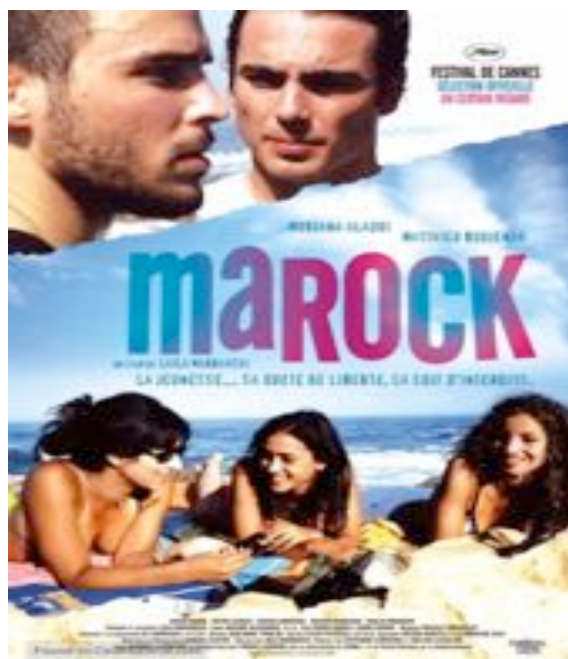
“El África urbana y cosmopolita, eso es lo que es real. No tengo estadísticas ahora, pero la despoblación de las zonas rurales, el éxodo a las zonas urbanas, el aumento de población urbana en estos momentos, en África, es el más importante a nivel planetario. Estas imágenes son un reflejo de la mutación interna del continente” (Mane Cisneros. Directora FCAT. Entrevistas. Del Diario de Campo. Febrero 2019).

En el año 2007 organicé un ciclo de “cine africano” en el Centro de la UNED en Cádiz. Una de las películas proyectadas fue el largometraje marroquí “Marock” (2005), en la que se muestra la vida de los jóvenes de clase media en la ciudad de Casablanca¹¹⁵.

A raíz de esta proyección recibí por escrito, la protesta de un alumno que afirmaba haber vivido mucho tiempo en Marruecos. Cuestionó, con gran enfado por su parte, la veracidad de la película, afirmando que ese Marruecos no existía y que se trataba de propaganda sionista (Imagen 24).

¹¹⁵ Sinopsis: “Casablanca, último curso en el instituto. La despreocupación de la juventud acomodada marroquí y todos sus excesos: las carreras de coches, la amistad, la música, el alcohol y la ansiedad de pasar a la edad adulta. Marock es un Marruecos desconocido, hecho a la imagen de Rita, 17 años, que se enfrenta a las tradiciones de su país. Vive su primer amor y descubre las contradicciones de la sociedad en la que vive, de su familia y de su hermano mayor, que promulga un retorno a los valores tradicionales” En la página web del FCAT Recuperado de: <http://www.fcat.es/peliculas/marock/>

Imagen 24: Carátula de Marock. (2005). Dirigida por Laïla Marrakchi. (Marruecos-Francia).



Fuente: African Film Data Base. Recuperado de: <http://africa-archive.com/ma/marock>

Según explica la programadora del festival durante una entrevista, hay distintas maneras de seleccionar los contenidos que se muestran en sus pantallas. Estas formas diferentes de seleccionar contenidos están relacionadas con los diferentes objetivos que persigue el FCAT. Cuando se trata de mostrar “lo mejor” de la producción africana en las secciones en competición, el criterio principal es el de la “calidad” artística y la “originalidad” de la narrativa”. Muchas veces, como indica Berger, la selección de estas películas queda condicionada a la calidad técnica de los productos que se presentan a concurso. Obviamente, “lo mejor”, “excelencia”, “diversidad”, “originalidad” y “calidad” son conceptos definidos desde el FCAT y, como he señalado con anterioridad, desde los criterios de otros festivales “africanos” o “internacionales”, determinados por sus “expertos”.

Pero cuando el FCAT, en su rol de “gestor cultural” de la imagen de África en España, proyecta para ofrecer “otra imagen de lo africano”, los criterios de

programación son diferentes. El FCAT ofrece películas para “sensibilizar al público español”:

“En las secciones paralelas se proyectan cosas que son, entre comillas, más fáciles de acceso, narrativas más clásica. Es en estas secciones donde valoramos las temáticas con las que se puede aprender. La calidad artística ya no es el único y principal criterio. Podemos aceptar películas donde no vemos mucha originalidad narrativa, pero que sabemos que va interesar. Ponemos películas interesantes, que es un adjetivo que a mí me hace reír” (Marion Berger. Programadora FCAT. Entrevista. Del diario de Campo. Febrero 2019).

Por lo tanto, “cine africano” en el FCAT son aquellas obras cinematográficas seleccionadas siguiendo dos criterios claros:

Un criterio de “calidad artística” definido por el propio “sistema experto”:

“Nosotros hemos ido teniendo muy claro que nuestra manera de normalizar la imagen de África tenía que pasar si o si a través de un evento cinematográfico internacional en donde los criterios de selección fueran fundamentalmente de calidad” (Mane Cisneros. Directora FCAT. Entrevistas. Del Diario de Campo. Febrero 2019).

Y un criterio temático para representar “lo africano” seleccionado también por estos “expertos”, que de alguna manera determina una cierta “ortodoxia identitaria” sobre como África debe ser representada:

“El niño con las narices llenas de mocos y las moscas, a no ser que haya una historia potente, bien rodada, no nos interesa, porque ese es el mundo de los Derechos Humanos. No lo negamos, pero no es nuestro espacio, no es nuestra línea editorial.

Somos un festival internacional de cine que está especializado en una región del mundo” (Cisneros, 2019)¹¹⁶

Pero no siempre esta representación de “lo africano” que quiere mostrar el FCAT coincide con lo que los propios africanos quieren mostrar, como se desprende de algunos discursos oídos en las actividades paralelas del Festival de Tarifa:

“En el FCAT, cuando programamos, intentamos hacer un barrido equilibrado, geográfico, y luchar contra el paternalismo. Es difícil, pues a veces esto implica luchar contra los propios africanos. Los procesos de descolonización hay que hacerlos tanto aquí como en África” (Jornadas profesionales FCAT 2010. Presentación de la programación del FCAT. Del diario de Campo: 86, 27 mayo 2010).

Parece, cuando menos, interesante, esta “lucha” contra los propios africanos acerca de cómo deben ser representados “correctamente” o “verdaderamente” en un festival de cine que habla de ellos:

“(Queremos) Defender un cine que preserve los valores culturales y artísticos para que sea verdadera expresión de las identidades africanas” (www.fcat.es)¹¹⁷.

La lucha contra el paternalismo que cita aquí el FCAT no parece tener en cuenta ni los criterios de selección de los propios africanos ni cuestionar la idea de que estos supuestos “procesos de descolonización” deban ser guiados y programados “paternalmente” desde “occidente”. En toda representación hay una poética (el modo en que se representa) y una política (el objetivo de la representación) (Hall, 1997). Para el caso de África en el FCAT, poética y política a veces coinciden en el uso de etiquetas

¹¹⁶ Mane Cisneros. Directora FCAT. Entrevistas. Del Diario de Campo (febrero 2019)

¹¹⁷ De la web del FCAT. www.fcat.es (enero 2012)

como: “Cooperación”, “Desarrollo”, “Sensibilización”, que en el fondo dejan ver el tipo de relación existente entre “representantes” y “representados” y que encierran un cierto matiz paternalista, paradójicamente cercano al discurso de los principales detractores del FCAT en Tarifa.

A pesar de la diversidad de la muestra cinematográfica y de la intención expresa del FCAT de desmarcarse de la imagen del “África enferma y cuna de todos los males”, lo cierto es que el FCAT no siempre consigue sustraerse a los estereotipos (Olivieri, 2009) y una buena parte de las proyecciones del FCAT abunda en estas temáticas.

Pongamos algunos ejemplos. Para la edición del 6º FCAT (2009), en el apartado “A través del espejo”, de los diez documentales españoles sobre África, siete abordaban historias sobre inmigración¹¹⁸. Para la 7ª edición (2010), en la sección “Pantalla Abierta”, Miradas Españolas, la temática de las tres obras proyectadas giraba en torno al turismo sexual, la mendicidad, la obtención de medios para emigrar (“Gambia, La Costa Sonriente”¹¹⁹), la participación de marroquíes bereberes en la Guerra Civil española (“Perdedores”¹²⁰) y el genocidio ruandés (“Umurage”¹²¹). Todas ellas, potentes caballos de batalla para la imagen de África: pobreza, emigración, guerra y violencia.

La película más vista por el público en el 7º FCAT fue “Flor del desierto”¹²², una coproducción de Alemania, Austria y Francia, en la que se abunda en otro de los lugares comunes del imaginario sobre África en España, el de la mutilación genital. Para la 8ª edición (2011), el interés del FCAT se centró en las revueltas del Norte de África, prácticamente seguidas en “tiempo real” por las televisiones de todo el mundo, lo que viene a reincidir de nuevo en el mismo discurso mediático, en este caso, el África

¹¹⁸ “Tukkiyakar” (2008, España). “Semillas que el mar arrastra” (2008, España-Senegal). “Princesa de África” (2008, España). “Djiarama” (2007, España). “Distancias” (2008, España). “Cayuco” (2007, España). “942 Dakar, historia de una familia” (2008, España).

¹¹⁹ Dirigida por Daniel Verdín Castro (2010). España

¹²⁰ Dirigida por Driss Deiback (170). Alemania, España, Marruecos

¹²¹ Dirigida por Gorka Gamarra. (2002). España

¹²² Dirigida por Sherry Horman (2009) (Alemania, Austria, Francia)

convulsa. La vencedora del Griot de Oro al mejor largometraje será la película egipcia “*Microphone*” de Ahmad Abdalla, por “expresar el deseo de cambio y modernidad de la sociedad egipcia”¹²³. El año 2012, en la sección competitiva “El Sueño Africano”, el largometraje ganador del Premio a la Mejor Dirección, “*Matiere grise*”, una coproducción de Ruanda y Australia, reincide en la temática del genocidio ruandés. Otro de los largometrajes en esta misma edición, “*El Taaib (el arrepentido)*”, coproducción de Argelia y Francia, aborda el terrorismo islamista. En la tabla 2 he señalado algunas de las temáticas recurrentes en el FCAT, a lo largo de varias de sus ediciones, sobre el África convulsa.

La cartelería que anuncia el Festival es su sello de identidad a lo largo de todo un año y un elemento importante en la construcción su mensaje sobre África. Prueba de ello es el énfasis y la atención que el FCAT pone en ella. La presentación pública cada año, en los medios de comunicación, del motivo artístico que los representará, supone el punto de partida de la labor anual de difusión del evento. Estas imágenes que acompañarán (e identificarán) al FCAT durante meses en posters, catálogos, web, noticias de prensa, etc. son concebidas por el festival como parte de su trabajo de difusión de “lo africano”. Un discurso escrito, dibujado o fotografiado en papel, cuidadosamente programado y diseñado por el FCAT. A lo largo de los quince posters, uno por cada edición celebrada, podemos rastrear importantes cambios de estilo y de mensaje.

¹²³ Del acto de clausura. Entrega de premios. FCAT 2011. Será la actriz Rosi de Palma la encargada de entregar el galardón.

Tabla 2: Temáticas recurrentes del FCAT sobre el África convulsa

Edición FCAT	Sección	Temática	Películas	Director	Lugar y Año
6ª (2009)	"A través del espejo"	Inmigración	"Tukkiyakar"	Natalia Díaz	España, 2008
			"Semillas que el mar arrastra"	El Hadji Samba Sar	España-Senegal, 2008
			"Princesa de África"	Juan Laguna	España, 2008
			"Djiarama"	Alicia Fernández, Chus Barrera	España, 2007
			"Distancias"	Pilar Monsell	España, 2008
			"Cayuco"	María Miró	España, 2007
			"942 Dakar, historia de una familia"	Fermin Lizarraga, Ojocitríco, Adolfo Ramírez, Diego del Barrio	España, 2008
7ª (2010)	"Pantalla Abierta", Miradas Españolas	Turismo sexual, mendicidad, obtención de medios para emigrar	"Gambia, La Costa Sonriente"	Daniel Verdin Castro	España, 2010
		Participación de marroquíes bereberes en la Guerra Civil española	"Perdedores"	Driss Deiback	Alemania, España, Marruecos, 2006
		Genocidio ruandés	"Umurage"	Gorka Gamarra.	España, 2002
	"Pantalla Abierta", Reflejos del presente	Mutilación genital	"Flor del desierto"	Sherry Horman	Alemania, Austria, Francia, 200
8ª (2011)	"El Sueño Africano"	Primavera islámica	"Microphone"	Ahmad Abdalla	Egipto, 2010
9ª (2012)	"El Sueño Africano"	Genocidio ruandés	"Matiere grise"	Kivu Ruhorahoza.	Australia, Ruanda, 2011
		Terrorismo islamista	"El Taaib (el arrepentido)"	Merzak Allouache	Argelia, Francia, 2012
		Regreso de un exiliado africano a su país	"Tey"	Alain Gomis	Francia, Senegal, 2011
		Prostitución	"Virgem Margarida"	Licínio Acevedo	Angola, Francia, Mozambique, Portugal, 2012
10ª (2013)	"El Sueño Africano"	Primavera islámica	"C'est eux les chiens..."	Hicham Lasri	Marruecos, 2013
		Dictaduras	"Villa Nesma"	Homeïda Behi	Francia, Tunes, Emiratos Árabes, 2012
		Racismo	"Rengaine"	Rachid Djaïdani	Francia, 2012
		Revoluciones, guerra	"Something necessary"	Judy Kibinge	Kenia, Alemania, 2013
		Integrismo islámico	"Yema"	Djamila Sahraoui	Argelia, Francia, 2012
15ª (2015)	"Hipermetropía"	Violencia sexual	"Aala kaf ifrit"	Kaouther Ben Hania	Túnez, Francia, Noruega, Líbano, Qatar, Suiza, 2017
		Guerra	"Apatride"	Narjiss Nejjar	Marruecos, Francia, Qatar, 2018
		Dictaduras	"Boxing Libreville"	Amédée Pacôme Nkoulou	Gabón, Bélgica, Francia, 2018
		Apartheid, delincuencia	"Five fingers for Marseilles"	Michael Matthews	Sudáfrica, 2017
		Supersticiones	"I'm not a witch"	Rungano Nyoni	Reino Unido, Francia, Alemania, Zambia, 2017
		Dictaduras	"Kinshasa Makambo"	Dieudo Hamadi	República Democrática del Congo, Francia, Suiza, Qatar, Noruega, 2018
		Dictaduras	"Lendemain incertains"	Eddy Munyaneza	Burundi, Francia, Bélgica, 2018
		Guerras civiles	"Les bienheureux"	Sofia Djama	Argelia, Francia, Bélgica, Qatar, 2017
		Primavera islámica	"Sinestesia, Cairo'13"	Maged El Mahedy	Egipto, Italia, 2017
		Delincuencia	"Vivre riche"	Joël Akafou	Burkina Faso, Francia, Bélgica, Costa de Marfil, 2017
		Dictaduras	"Vote off"	Faysal Hammoum	Argelia, 2017
		Miseria	"Ward masmoum"	Ahmed Fawzi Saleh	Egipto, Francia, Qatar, Emiratos Árabes, 2018

Fuente: Elaboración propia

El primero de los carteles, el del MCAT 2004 era un sencillo dibujo, a dos colores que reproduce un carrete fotográfico y lo que podríamos considerar una cerradura, a través de la cual se vislumbra una tenue claridad dorada (el único atisbo de color del cartel). El cine, entendido como una abertura curiosa (cerradura) para mirar los cines de África.

El cartel de la segunda edición del MCAT, en 2005, utiliza un recurso común en muchos festivales de cine, un fotograma de una película. En este caso, el fotograma de una conocida película “africana” “La Petite Vendeuse de Soleil”. Una película francesa de 1999 del cineasta senegalés Djibril Diop Mambéty. La imagen nos muestra a una niña que mira al espectador desde el papel, y algunos motivos alusivos al mundo del cine recortados al fondo de la imagen. (Imágenes 25 y 26).

Imagen 25: Póster MCAT 2004



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

Imagen 26: Póster MCAT 2005



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

Olivieri (2009) analiza también los cambios de imagen del FCAT en su cartelería, considerando que los primeros posters, especialmente las ediciones III, IV y V anunciaban un África colorista, repleta de baobabs y otros tópicos africanos. Desde mi punto de vista, lo cierto es que en África hay baobabs y mujeres con turbantes de colores. Puede que para nosotros sea un “tópico exótico”, pero en África, hasta cierto punto es lo cotidiano. En cualquier caso, el turbante parece estar hecho con un carrete de película desenrollado y los pendientes de la mujer están hechos con la rueda de un proyector de cine (Imágenes 27, 28 y 29).

Imagen 27: Póster MCAT 2006



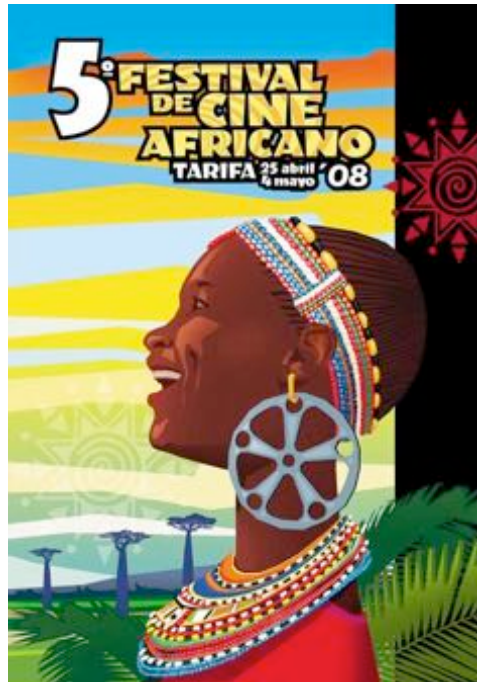
Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

Imagen 28: Póster FCAT 2007



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

Imagen 29: Póster FCAT 2008



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

Durante una de las clases del Curso de Cine del FCAT 2010, abordamos la cuestión de los estereotipos africanos en la imagen gráfica. Una de las alumnas se presentó a sí misma como “la persona que hizo posible la nueva imagen de los africanos en las bolsas de “conguitos”:

“-Alumna: ¿No os habéis fijado?, hemos conseguido que ahora tengan los labios más finos y ya no lleven lanza.

-Yo: ¿Y por qué hay que afinarles los labios y quitarles la lanza?

-Alumna: ¡Porque es caricaturesco!

-Yo: Si hablamos de África, ¿Desaparece el sentido del humor?

-Beatriz Leal: En cualquier caso habría que cambiar el tamaño del prejuicio y no de los labios” (Aula de cine. FCAT 2010. Grupos de discusión. Del diario de campo, pp.

36).

La VI edición, en el año 2009, supone un cambio importante en las representaciones del FCAT. Se optó por un cartel sobrio, en un solo color, donde solo se representaban palabras que definían una supuesta esencia de África: color, riqueza, fuerza, ingenio, reinención. No me parece un detalle menor que la primera de las palabras representadas sobre el continente, la primera fila de las definiciones sea “Cooperación” (Imagen 30).

Imagen 30: Póster FCAT 2009



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

Con este poster, el FCAT pretendía representar un cambio en el énfasis sobre lo que el Festival representaba, pasándose de enfatizar África a enfatizar el cine, desmarcándose de estereotipos coloristas para incidir e insistir en motivos relacionados con el mundo del cine. Pero, en mi opinión, un poster que tatúa sobre la silueta de un continente entero la figura del tutelaje de “occidente” (“Cooperación”) es una forma, sutil, eso sí, de mantener la minoría de edad de un continente y sus cines. Más que

cambiar estereotipos, se trata de una labor de reelaboración, una acomodación del estereotipo al marketing actual.

Para la VII edición (2010), se vuelve a la esencia de un África más “tradicional”, con rostros pintados, mirada inocente, desnudez, pero con un cierto aire minimalista en tonos pastel. Un África pasada por el filtro de “occidente”¹²⁴. Casi una nueva re-interpretación del buen salvaje roussoniano (Imagen 31).

Imagen 31: Póster FCAT 2010



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

A partir del año 2011 se recurre a la foto, lo “real”, “inapelable”. Como si la foto nos transportara de manera directa, sin estereotipar, sin “exotizar”¹²⁵, a la “otredad” o la “africanidad”. Y lo que es más, el FCAT nos quiere llevar a una “otredad moderna”.

¹²⁴ Su autora es la pintora algecireña Blanca Orozco

¹²⁵ Me viene a la memoria una conocidísima serie de fotografías orientalistas tomadas en Túnez, Egipto y Argelia entre 1900 y 1925 por los fotógrafos alemanes Lehnert y Landrock. La intención de la muestra era captar con la cámara la vida cotidiana de los habitantes del Magreb, aunque en realidad, las fotografías muestran la visión de los fotógrafos sobre los fotografiados

Una fotografía que introduce algún elemento urbano (grúas, motos), o una fotografía que descontextualiza a sus personajes, presentándolos en espacios sin referencias o sin referentes, en los que el sujeto llega a aparecer incluso sin rostro (edición XIV FCAT. 2017). Un África que de nuevo recuerda a las imágenes mediáticas.

El poster de la VIII edición, en 2011, es una fotografía, la ganadora del concurso a la “mejor fotografía africana” organizado por el FCAT en la edición anterior. Se trata de la espalda de un hombre negro, “bruñida” (adjetivo utilizado siempre para las espaldas morenas o negras) y reluciente bajo el sol de los focos de la cámara. Una espalda negra desnuda, que nos acerca imágenes de “naturaleza”, “fuerza física”, “sensualidad”, todos ellos indiscutibles tópicos para “lo africano”. Un África que parece presentarse de espaldas, no sabemos si porque se marcha o está ofendida, o aburrida. O quizá concentrada en otra cosa, tal vez mirando otras pantallas, mientras nosotros la miramos a ella. La fotografía tampoco está libre de interpretaciones. Para mi sorpresa, descubro en el texto de Olivieri (2016) que se trata de una espalda de mujer:

“El tema fotografiado nos invita a deshacernos de esa imagen preconcebida de África en sus paisajes o etnias con vestimentas coloridas. Aquí lo africano es la sensualidad y la calma de un cuerpo de mujer, que parece quedar pensativo despojado de todo referente cultural o geográfico” (Olivieri, 2016: 174).

Es posible que la imagen nos aleje de las vestimentas coloridas, pero nos acerca con fuerza a otros tantos tópicos para lo “africano”, sin ninguna referencia al mundo del cine (Imagen 32).

Imagen 32: Póster FCAT 2011



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

El año 2012 es el año del cambio de ubicación del festival, su traslado a Córdoba. Para esta ocasión, de nuevo se utilizó la fotografía y de nuevo fue la autora la misma artista que realizó el poster del año anterior, la fotógrafa “nacida en Kenia”, Mimi Cheron. En este caso, la imagen representa a un hombre negro, joven, vestido elegantemente, a la manera de la S.A.P.E. congoleesa. Un hombre que mira un paisaje urbano a través del marco de un cuadro vacío (Imagen 33).

Imagen 33: Póster FCAT 2012



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

El año 2013 vuelve la pintura a la imagen del FCAT¹²⁶. Una figura humana, cubierta de telas de colores que recuerdan los tejidos africanos. Pero, en este caso, se trata de la obra de una reconocida artista plástica, Dar Al Naim Mubarak-Carmona, de nacionalidad española y sudanesa. Este poster se describe en la revista de cultura y arte africano, Afribuku como:

“Un trabajo “artístico” que transforma las “estereotipadas telas tradicionales” de los primeros posters del FCAT, en un referente de la condición “compleja y plural” de la artista¹²⁷” (Imagen 34).

¹²⁶ En este link podemos ver el proceso de creación de la obra. La pintora Sudanesa Dar Al Naim Mubarak-Carmona se desplazó a Córdoba para dejarse inspirar y crear la imagen del 10º Festival de Cine Africano de Córdoba. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=-imOsTRj_ao

¹²⁷ Quiroz, S. (16 abril 2013) “Dar Al Naim Mubarak: En Sudán hay quien piensa que las mujeres artistas no pueden tener ideas”. En Afribuku. Revista de Cultura Africana Contemporánea. Recuperado de: <http://www.afribuku.com/daralnaimart/>

Imagen 34: Póster FCAT 2013



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

El dibujo de las telas deja de ser estereotipado porque su autora es “cosmopolita”. Como sucede con la autoría africana, la condición “compleja y plural” de la artista de la que habla la revista, se diluye y nos sirve para representar a “África toda”.

La edición XI del FCAT, en el año 2014 vuelve a utilizar la fotografía. En este caso se trata de una obra del fotógrafo malagueño Javier Hirschfeld, en un interesante juego de espejos y estereotipos. Este cartel hace un guiño cómplice al pintor cordobés Julio Romero de Torres reinterpretando la obra de 1915 “Las hermanas de Santa Marina”, en dos mujeres africanas de la isla senegalesa de Gorée. Desde mi punto de vista, este trabajo construye un estereotipo de la “mujer sufridora y digna africana” sobre la base del estereotipo de la “mujer sufridora y digna andaluza”, una doble carambola interpretativa que acerca al “otro” asimilándolo a lo “nuestro”. Un acercamiento a lo desconocido a partir de lo conocido. Esta “lógica de la similitud” es la responsable de

que a las exóticas patatas americanas las llamemos “pomme de terre” (Moreno, 2014), y de que a las mujeres africanas de hoy las asimilemos en este poster a las mujeres cordobesas del siglo pasado. En la web del FCAT el cartel es presentado por su propio autor de esta manera:

“En la fotografía del cartel, las hermanas de Santa Marina aparecen ataviadas con las alegres telas africanas. Según Hirschfeld, sus mujeres morenas destacan por su mirada: “Por su dignidad y su fuerza a pesar de la realidad en la que viven”¹²⁸ (Imagen 35).

Imagen 35: Póster FCAT 2014



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

El cartel del FCAT del año 2015 se basó en una obra del fotógrafo Manolo Yllera perteneciente a una serie homenaje al fotógrafo maliense Seydou Keïta (1921-2001). El

¹²⁸ De la web del FCAT. Recuperado de: <http://www.africaescine.com/cartelfcat2014/>

fotógrafo español reinterpreta (prácticamente copia, solo que en este caso, la fotografía es en color y la original es en blanco y negro) una conocida fotografía en blanco y negro, del autor maliense, en la que dos jóvenes mujeres africanas posan sobre una Vespa¹²⁹. Los colores vivos de las telas africanas de sus vestidos están atenuados y filtrados por un suave tono pastel que junto con el diseño clásico de la vespa aporta al cartel un cierto aire “retro” (Imagen 36).

Imagen 36: Póster FCAT 2015



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

El año 2016 supone el regreso a Tarifa del FCAT, pero además en este año, el FCAT se celebra en las dos orillas del estrecho. Tarifa-Tánger. En esta edición, el cartel está escrito en español y con un pequeño título en árabe. Está basado en una fotografía del

¹²⁹Este enlace permite acceder a la fotografía clásica de Seydou Keita <http://bbc.adactio.com/photography/genius/gallery/keita.shtml>

artista nigeriano Andrew Esiebo¹³⁰. En este caso, aparece representado un hombre negro joven, sobre un fondo de encaje blanco. La elección por parte del FCAT de este tipo de artistas y de representaciones, se fundamenta en la idea de mostrar una imagen de lo africano que se salga de las imágenes recurrentes de la necesidad o el exotismo africanos. En palabras de la directora del FCAT:

“Los nuevos fotógrafos africanos se sirven a menudo de su arte para cambiar la imagen del continente, del que se difunde una imagen sesgada. Este es un objetivo que comparte la organización del festival, que intenta abrir una ventana a las distintas áfricas que existen ofreciendo una visión más ajustada a la realidad del continente. Eso no significa que el hambre, la pobreza, la desesperación no existan... pero África es mucho más”¹³¹ (Imagen 37).

Imagen 37: Póster FCAT 2016



Fuente: De la web del FCAT. www.fcataf.com

¹³⁰ El cartel del FCAT rinde homenaje a los fotógrafos africanos. (22 abril 2016) En Wiriko Revista de Artes y Culturas Africanas. Recuperado de: <https://www.wiriko.org/cine-audiovisuales/fcat-2016-homenaje-los-fotografos-africanos/>

¹³¹ En Wiriko Revista de Artes y Culturas Africanas. Recuperado de: <https://www.wiriko.org/cine-audiovisuales/fcat-2016-homenaje-los-fotografos-africanos/>

El cartel que anuncia el FCAT 2017 es obra del fotógrafo “eritreo afincado en Nueva York” Dawit L. Petros. Según explica el propio FCAT en su dossier de prensa:

*“El personaje (representado en el cartel) lleva un espejo en sus espaldas, sobre el que se refleja un mar que deja detrás, para dirigir sus pasos hacia el desierto, hacia el sur. Un elemento como el espejo pone en cuestión la estrechez de la mirada occidental sobre la cuestión migratoria africana y recuerda que el sueño de El Dorado y la salida hacia Europa no es la única realidad ni la única solución”*¹³².

En el artículo titulado “La nueva fotografía africana en auge en Nueva York”, publicado en la revista digital de arte y cultura africanas Wiriko, se presenta al autor de este cartel de la siguiente manera:

*“El artista se muestra interesado en la exploración de las experiencias transnacionales características de la contemporaneidad, tanto a través de las fronteras africanas como aquellas fuera del continente. En su obra analiza los efectos de las narraciones existentes sobre migración en los procesos de identidad y abre a través de su trabajo nuevas perspectivas sobre las relaciones entre el individuo y su entorno”*¹³³.

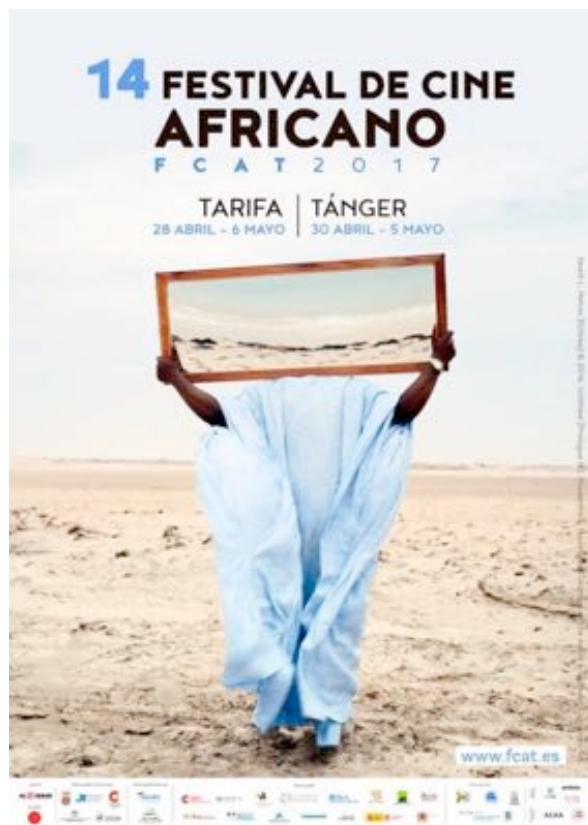
La imagen de este autor es compleja y confusa. No se consigue apreciar la intención de la obra. Quizá por ello el FCAT se sienta obligado a explicarla en su dossier de prensa. Tanto FCAT como el autor de la fotografía, perdieron una magnífica ocasión para dejar de representar el estrecho de Gibraltar como un espacio asociado indefectiblemente a la inmigración, que es la imagen más común que lo representa, en lugar de representar la celebración simultánea del festival en sus dos orillas. El cartel de

¹³² En la web del FCAT. Dossier de Prensa. (Abril 2017). Recuperado de: http://www.festival.fcat.es/wp-content/uploads/2017/04/DossierDePrensa_ESP.pdf

¹³³ Martín, A. (27 septiembre 2016). La nueva fotografía africana en auge en Nueva York. En Wiriko Revista de Artes y Culturas Africanas. Recuperado de: <https://www.wiriko.org/wiriko/recent-histories-nueva-york/>

este año no lleva ningún texto escrito en árabe y cuando consulto en la web del FCAT por si hubiera dos versiones, solamente figura esta. Una excelente ocasión perdida para tender un “puente” o para “explorar en las experiencias transnacionales” (Imagen 38).

Imagen 38: Póster FCAT 2017



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

Para la edición de 2018 esta vez sí hay dos versiones, una en castellano y otra en árabe. El cartel está protagonizado por el actor español Emilio Buale. Este actor, que comenzó su carrera en la película “Bwana” de Imanol Uribe, pone cara a la imagen de este año del FCAT, reivindicando la afrodescendencia en el cine español. El cartel representa a un hombre negro que parece surgir del papel o de un fondo de nubes. Después de leer el significado que le otorga el FCAT a la representación, parece “claro”

por su explicación que intenta representar la “visibilización de la afrodescendencia española en el cine”¹³⁴ (Imagen 39).

Imagen 39: Póster FCAT 2018



Fuente: De la web del FCAT. www.fcat.es

En definitiva, vemos en la cartelería del FCAT una deriva hacia una re-presentación del “cine africano” que tiende a obviar el componente “cine” y maximizar el componente “africano”. En la cartelería del FCAT de los últimos siete años (del 2011 al 2017) no aparece ningún elemento alusivo al mundo del cine (he considerado que el cartel de este año 2018, al presentar el rostro de un actor conocido, rompe este esquema).

El FCAT en su intento de apartarse de “los estereotipos comunes sobre África”, nos muestra en su cartelería una representación de “lo africano” cada vez más abstracta y

¹³⁴ El Festival de Cine Africano de Tarifa-Tánger cumple 15 años con una mirada a la afrodescendencia. En periódico Algeciras al minuto.com. Recuperado de: <http://www.algecirasalminuto.com/index.php/noticias/general/82720-el-festival-de-cine-africano-de-tarifa-tanger-cumple-15-anos-con-una-mirada-a-la-afrodescendencia>

personal. Una interpretación de África creada por “expertos artistas”, “curadores” de “lo africano”. Una cartelera para representar el “cine africano” que no solamente ha de ser presentada, sino también explicada. Una re-presentación que exige la presentación de su creador (y en algunos casos, el detalle de sus “orígenes”) para poder ser entendida y contextualizada de forma “correcta”.

5.3- ¿Existe el “cine africano”?

“There is the myth of African Cinema and there is the reality of it. The myth is that it is largely made by people who live and work in Africa- but my sense is that the thing is much more fluid than that...- African Cinema is a film world in search of both a constituency and a community and it realises that it is potentially a borderless cinema”
(John Akomfrah en Petty, S. 1999. Pp. 73)

Especialmente esclarecedora fue la conferencia de Oliver Barlet, “experto” en “cine africano”, en las Jornadas Profesionales del FCAT 2013¹³⁵:

“Es cierto que occidente ha enseñado a África a hacer cine, a contar historias, a venderlas y a criticarlas, pero a hacerlo como nosotros (“occidente”) lo hacemos, es decir, han accedido a la imagen pero no a un tratamiento de las imágenes que le sea propio. El imaginario es el nuestro, son copias de las imágenes de occidente sobre la violencia, la sexualidad, y hasta cierto punto es lo normal considerando el papel del cine como interlocutor en el discurso mundial que sigue orquestando occidente”
(Olivier Barlet. Conferencia. Jornadas Profesionales, FCAT 2013. Del diario de Campo)
(Imagen 40).

¹³⁵ En esta décima edición del FCAT, celebrada en Córdoba, Oliver Barlet no solo participa en el FCAT como conferenciante. También será miembro del jurado.

Imagen 40: Olivier Barlet. Conferencia. Jornadas Profesionales, FCAT 2013



Fuente: web FCAT.

Recuperado de: <https://www.africaescine.com/wp-content/uploads/2013/11/Barlet-1170x550.jpg>

Tal vez convenga aclarar en qué sentido me resultaron esclarecedoras estas palabras del discurso “experto” sobre el “cine africano”. Tuvieron el poder de funcionar como un heurístico y hacer que me formulara nuevas preguntas: ¿Dónde están los límites para considerar que la forma de contar historias, de venderlas o de criticarlas sean propias de “occidente” o no? ¿Qué forma ha de tener un “cine africano” “auténtico”?

Leal (2012) también afirma que el “cine africano” se ha sometido a los deseos de “occidente”¹³⁶, pero me pregunto: ¿es ciertamente el imaginario del Cine (con mayúsculas) de “occidente”? De algún modo esta consideración de “the west versus the rest” (Wolf, 2005) contempla un “occidente” desvinculado del resto del mundo, como si fueran historias independientes, olvidando que “occidente” está constituido como una

¹³⁶ El ejemplo paradigmático de este posicionamiento es la Francophonie, política francesa caracterizada por una camaleónica capacidad de autopreservación durante décadas, conservando una posición neocolonial en la producción cultural de sus excolonias. A día de hoy esta política aparece perfectamente representada en la plataforma de televisión TV5 Monde. Por un lado, sin duda hace llegar diferentes tipos de manifestaciones artísticas africanas por internet, pero por otro lado es un ejemplo del paternalismo occidental (Leal, 2012)

parte de todo lo demás y en relación a todo lo demás. Si el imaginario del cine (a secas) es “nuestro”, condenamos el imaginario del “cine africano” a una “otredad” que lo reduce a un cine de “aldea y calabaza”¹³⁷. Y lo cierto es que ni las naciones, ni las “culturas” ni las “etnicidades” hacen cine, ni siquiera los continentes, por grandes que estos sean. No es África la que apoya su ojo tras el visor de una cámara,... Por lo tanto, ¿cómo debe ser el ojo que se posa detrás de una cámara que rueda “cine africano”?

La definición de un “cine africano” ha sido difícil y complicada desde sus orígenes. La consideración de África como un todo ha sido y es una constante en el imaginario de “occidente”, a través de la literatura y los medios audiovisuales. Esta idea sobre África como si se tratase de una unidad, de algún modo se repite también en la categoría de “cine africano” (Olivieri, 2009), amalgamando bajo este rotulo una pléyade de filmografías dispares y obviando sus diferencias (cine del Magreb, cine egipcio, cine subsahariano anglófono, lusófono, francófono¹³⁸, “cine africano” en la diáspora, cine europeo sobre África o hecho en África, cine hecho por africanos en cualquier lugar).

Por lo tanto, la etiqueta “cine africano” deja abierta muchas cuestiones sobre qué es exactamente lo que se define con ella. ¿Por qué el Cine que se presenta en estos festivales es africano? ¿Qué es lo que lo convierte en africano? ¿La procedencia de sus directores, la temática, el lugar de filmación? La definición de un “cine africano” lleva implícito un proceso de auto alterización, de escisión del Cine en “Otro Cine”. Requiere pues de una selección de criterios definidores frente a todo el cine “que no es africano”. Hagamos un acercamiento a sus definiciones más recurrentes.

Una primera definición sería la de que el cine africano es un cine hecho por africanos.

¹³⁷ Se entiende por “cine de la calabaza” al cine que reproduce los viejos tópicos del África tribal y rural.

¹³⁸ Estas compartimentaciones, hechas por los teóricos del “cine africano”, mantienen las referencias a la colonización como argumento clasificatorio.

Resulta difícil sostener el mito de que el “cine africano” es cine hecho por africanos que viven y trabajan en África. Un análisis de las producciones que se exhiben y se premian en estos festivales muestra a las claras que la autoría de estas filmografías no se corresponde con la idea del africano, residente en África, sino más bien de autores de las procedencias y residencias más diversas que co-producen sus obras con autores y productores de todos los rincones del planeta. En el Anexo I se detalla la nacionalidad de todas las películas visionadas para la realización del presente trabajo. A modo de ejemplo: En la VI edición del FCAT en 2009, de los doce largometrajes a concurso, once son coproducciones con países europeos. De los once documentales a concurso, ocho también son coproducciones. En la VII edición del FCAT en 2010, de los trece largometrajes que participan en la sección oficial “El sueño africano”, ocho son coproducciones con países europeos, Canadá y Estados Unidos. De los nueve documentales a concurso, seis son coproducciones. En la XIV edición, en el año 2017, de los trece largometrajes a concurso, doce son coproducciones.

La etiqueta de “cine africano” habla explícitamente de una procedencia, de un lugar, y así, africanos consagrados desde “occidente” como buenos cineastas, producciones africanas subvencionadas por Agencias de Cooperación al Desarrollo, coproducciones que incluyen a alguna productora africana, trabajos europeos realizados en África o sobre África, son las coordenadas que definen esta etiqueta y son validados por un sistema experto que legitima la definición.

Otra de las coordenadas que definen el “cine africano” es la de la “dificultad” para producirlo, distribuirlo y exhibirlo. Y de nuevo, esta etiqueta de “cine africano” iguala e insiste en meter en el mismo saco cinematografías verdaderamente desfavorecidas, como puede ser el caso de las producciones realizadas en Sierra Leona, Mali o en otros países centroafricanos, junto con otras con una larga trayectoria y una gran madurez,

como es el caso del cine egipcio o el cine sudafricano (estas dos últimas cuentan incluso con financiación y apoyo desde sus políticas gubernamentales). En esta definición de un “cine africano” desfavorecido, obviamente no se tiene en cuenta toda la producción cinematográfica nigeriana, a la cual he dedicado el epígrafe 5.3.1 en esta investigación, pues considero que es una cuestión relevante para explicar y contextualizar la noción de “cine africano” y sus espacios de exhibición. El cine nigeriano o Nollywood es una de las industrias cinematográficas más potentes del planeta, junto con Hollywood en Estados Unidos y Bollywood en India.

La dificultad de hacer cine en África es un discurso constantemente repetido en el Festival de Tarifa, así como la necesidad de la cooperación y ayuda a las producciones africanas, por medio de festivales de este tipo, de coproducciones, de ayudas directas a la industria del cine o a la formación cinematográfica de los productores africanos. Este tipo de discursos de nuevo proyectan sobre estos cines y sus espacios de exhibición, una imagen paternalista y tutelada de “lo africano”. La ayuda al “cine africano” es ambigua y no solo porque la transforma en una cinematografía asistida, realmente, todas las cinematografías lo son, sino porque la instrumentalización de su “africanidad” aboca a los cineastas a construir una “cinematografía de la otredad” que solo pudiera ser presentada en festivales especializados para este “otro cine”. Por esta razón, las estrellas del cine africano hablan de la necesidad de hacer estos cines y estos festivales más competitivos, de adaptarse a los tiempos, de apartarlos de toda esta aura “solidaria” o veremos como estas estrellas del “cine africano” optaran por festivales internacionales.

El FCAT, con una trayectoria de 16 años en la representación del “cine africano” en España es consciente de estos nuevos planteamientos y de la necesidad de abrir el foco que mantiene hasta día de hoy sobre “lo africano” si quiere subsistir:

“No queremos una capsula para estos cines, a nosotros nos interesan festivales internacionales, no necesariamente tienen que ser africanos. Nuestra evolución está yendo mucho en ese sentido. Cuando nosotros empezamos con este festival las circunstancias de los cines de África eran muy diferentes a los de ahora. En estos 16 años ha habido un cambio generacional muy importante, los padres del cine africano ya no están, se han ido. Y el segundo gran cambio es la irrupción de las nuevas tecnologías que ha democratizado el acceso al cine y que ha permitido también incorporar otros lenguajes. Tenemos que hacer una adaptación necesaria, y dar una respuesta rápida y decidida ante los cambios de un continente joven, dinámico, en plena creación de nuevas identidades” (Mane Cisneros. Directora FCAT. Entrevistas. Del Diario de Campo, febrero 2019).

Pero a día de hoy, el principal patrocinador del FCAT sigue siendo la AECID y se da la paradoja de que las críticas más feroces a la tutela y padrinaje de los “cines africanos” parten de los propios cineastas, los potenciales beneficiarios de las ayudas (Bamba, 2011). En la misma dirección apunta Oliver Barlet, quien afirma que la gran debilidad de los “cines africanos” se debe a la gran presión que existe sobre sus temáticas y sus políticas de ayuda, pues desde su punto de vista, ambas nacen de una necesidad de “occidente” de obtener imágenes provenientes del “sur”¹³⁹. Dice un viejo adagio popular que “nadie es profeta en su tierra”. A lo largo de las conversaciones mantenidas con cineastas africanos y como una afirmación constante en los diferentes discursos del Festival de Tarifa (FCAT), el gran reto del “cine africano” es ser visto en África, ser consumido por los propios africanos, más que ser conocido fuera de África. Esa sería

¹³⁹ De Barlet, O. (1996). *Les cinemas d'Afrique noire: le gard en question*. Paris. Le Harmattan. En Bamba, M. (2011) *El papel de los Festivales en la recepción y divulgación de los cines africanos*. En el Blog AfricaenCine. Recuperado de: <https://africaencine.com/2011/10/10/el-papel-de-los-festivales-en-la-recepcion-y-divulgacion-de-los-cines-africanos/>

para muchos cineastas africanos la verdadera legitimación de esta etiqueta y por ende de sus “expertos”. Su “africanidad” y de ahí su legitimación resultaría más de ser aceptado y consumido por los africanos que de ser producido por ellos, porque este “cine de autor” que se proyecta en el FCAT no es el cine que se ve en África¹⁴⁰. Algunos cineastas y productores africanos¹⁴¹ hablan de la necesidad de construir una serie de “héroes creíbles”, una serie de iconos culturales que den consistencia a la etiqueta y que permitan que el africano se pueda sentir identificado con estas cinematografías, y no solo el africano que vive en la diáspora, sino principalmente, el africano que vive en África. Así lo expresaba el cineasta Sene Absa en un interesante grupo de discusión sobre el etiquetado “africano” sobre estos cines:

“(Necesitamos) Héroes que encarnen el africano global, iconos universales de “lo africano” que marquen tendencias con sus personajes y con sus vidas, con sus avatares cotidianos, que llenen páginas de otros medios de comunicación (deseables mass media), que marquen modas, tendencias. Estos héroes facilitarían además el camino a los productores, abriendo la puerta a posibles mecenas africanos que también se identifiquen con estas cinematografías” (Moussa Sene Absa. Cineasta y teórico de cine Africano. Jurado FCAT. Grupo de discusión. Del Diario de Campo, 26 mayo 2010, pp.67).

Estos discursos sobre la necesidad de la construcción de “iconos africanos universales”, estos “héroes africanos totales”, en definitiva nos devuelven en un irónico bucle a la idea por la que comenzamos, a esa imagen de “África como un todo”. La última tendencia entre los “expertos” del “cine africano” es nombrarlos en plural. Las políticas de lo “políticamente correcto” prestan una gran atención a los usos del

¹⁴⁰ Para esta cuestión véase el epígrafe 6.3.1 sobre Nollywood.

¹⁴¹ Moussa Sene Absa. Keith Shiri. Jurados FCAT. Grupo de discusión. Del Diario de Campo (26 mayo 2010, pp. 67).

lenguaje, especialmente en cuestiones relacionadas con el género o la etnicidad. Pero desde mi punto de vista, no deja de ser un planteamiento ingenuo, casi fetichista en su consideración de que la nueva “etiqueta” tenga el poder de transformar por sí sola los “desajustes”. El plural al hablar de “los cines africanos” no consigue des-alterizar el producto, pero sí es cierto que comienza a haber un reconocimiento de su diversidad.

Resulta tentador terminar este epígrafe emulando a David Schneider y su celebre afirmación “el parentesco no existe en ninguna cultura conocida por el hombre”¹⁴². El “cine africano” tal vez no exista en ninguna cultura conocida por el hombre, pero una cosa es bien cierta, y es que cada vez existen más festivales que aseguran proyectarlo¹⁴³.

5.3.1- Nollywood, “la voz de África”

La gran industria del “cine africano”, para ser consumido en África, está en manos de la industria cinematográfica nigeriana, Nollywood, capaz de producir hoy 2.500 títulos al año, y de completar una producción en apenas dos semanas, dejándola lista para su distribución, con millones de copias en la calle. Pero en palabras de la directora del FCAT “*este cine no es cine*”¹⁴⁴, o al menos es la consideración que merece para los programadores de la mayoría de los Festivales de Cine Africano teniendo en cuenta su ausencia en ellos. Si atendemos a los estándares de calidad necesarios para exhibirse en este tipo de festivales, Nollywood no consigue su inclusión en ellos. En la clase magistral que ofreció el cineasta nigeriano Kunle Afolayan en el Aula de Cine Africano

¹⁴² Schneider, D. “What is kinship all about?” en Parkin, R. & Stone, L. (2007). Antropología del parentesco y de la familia. Madrid. Ramón Areces.

¹⁴³ Según se desprende de los listados ofrecidos por Dovey (2015), en la actualidad hay en el planeta 160 festivales de cine que o bien son específicos para el “cine africano” o al menos tienen alguna sección dedicada a su proyección.

¹⁴⁴ Mane Cisneros. Fundadora-directora FCAT. Presentación de la 1ª edición del Festival de Cine Africano de Guinea Ecuatorial. La 2 TVE. 2010. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=45MRMzDuMyg

ofrecido por el FCAT y al cual asistí como alumna¹⁴⁵, afirmaba con énfasis que no todo el cine nigeriano es Nollywood. A pesar de ser presentado en el curso de cine como un “cineasta de Nollywood”, él insistía en un discurso que desmarcara sus obras de un tipo de producción que encarna un cine según sus palabras “rudimentario”, “primitivo” y aun “por desarrollar”:

“Algunos nigerianos hacemos buen cine, con buena técnica y buenas historias y buen presupuesto también. Por eso yo estoy aquí y también estuve presente en el Festival de Cine Africano de Londres, donde las salas se llegaron a colapsar por la presencia de público africano para ver mi película “Araromire. El figurín”. No se puede etiquetar como “Nollywood” a todo lo nigeriano” (Afolayan, K. Aula de Cine Africano. Grupo de Discusión. Del Diario de Campo, 28 mayo 2010, pp. 124).

En los últimos años, algunas de estas producciones han conseguido ser representadas en estos festivales especializados, y más aun, abarrotar las salas como fue el caso de “Araromire” en Londres, donde las salas se colapsaron de africanos y hubo que repetir más de un pase según nos narró con satisfacción su director en el curso de cine. El hecho de presentarse en este tipo de festivales parece legitimar estas producciones como “buen cine africano”. Pero por lo general, Nollywood participa en secciones no competitivas. Este “fuera de concurso” habla de forma explícita sobre su no inclusión en la categoría “cine” definitivamente. Festivales pioneros en la introducción de esta categoría de cine “Nollywood” en su programación, responden a patrones bien diferente del que nos ocupa, pues sin duda las salas se llenan de africanos en el Festival de Londres, cosa que para el FCAT no sucede. El cine es una potente “industria cultural”, y Nollywood se convierte en “cine” siempre y cuando haya africanos dispuestos a

¹⁴⁵ Invitado en una de las sesiones del Aula de Cine Africano del 7º FCAT en 2010

consumirlo. No es el caso de Tarifa. En su séptima edición, el FCAT 2010 creó una sección especial, fuera de concurso, dedicada a este cine de “Nollywood”. Una curiosidad que se hace en África, como un segundo nivel de “exotismo”, pero sin valor cinematográfico. Demasiado presente para no ser incluido en la muestra representada, pero demasiado “local” para poder ser considerado como una muestra del séptimo arte.

Según Keith Shiri, director del Festival de Cine Africano de Londres e importante productor de “cine africano” (y miembro del jurado en el FCAT) uno de los secretos del auge de Nollywood es que han creado un *“star sistem con estrellas equiparables a un Brad Pitt o a un Leonardo Di Caprio”*¹⁴⁶. Precisamente lo que le falta al “cine africano” de festivales. Shiri asegura que “Nollywood” se ha perfilado como “una avanzadilla para el continente africano”, un cine al que se le empieza a prestar atención:

*“El cine nigeriano se ha convertido en la voz de África”*¹⁴⁷

Sabemos que África, como todos los continentes, no tiene voz. Pero la definición de “calidad” que imponen los Festivales de Cine Africano constituye un filtro que deja fuera de estos espacios de exhibición la representación de África mayoritariamente compartida por los africanos en África. Gaironissa Paleker, profesora de Estudios Culturales en la Universidad de Pretoria, considera el cine de Nollywood como un producto cultural contrahegemónico, una forma de manifestar localmente el rechazo a la apropiación de la identidad africana exportada por la industria cinematográfica global (Paleker, 2005).

¹⁴⁶ Buen Momento para el cine nigeriano (2 junio 2010). Blog Lente Creativo. Recuperado de: <http://lenteCreativo.wordpress.com/2010/06/02/buen-momento-para-el-cine-nigeriano/>

¹⁴⁷ Buen Momento para el cine nigeriano (2 junio 2010). Blog Lente Creativo. Recuperado de: <http://lenteCreativo.wordpress.com/2010/06/02/buen-momento-para-el-cine-nigeriano/>

La exclusión de discursos que son más difíciles de “digerir” para un consumo local (español para el caso del FCAT), a pesar de ser el cine que masivamente se realiza y consume en África, deja la puerta abierta a muchas cuestiones sobre el tema de la representación “fidedigna” y la “autenticidad”. No se trata solo de una cuestión técnica sobre la calidad de las imágenes o del sonido. Las historias contadas por el cine de Nollywood, cargadas de símbolos y significados compartidos en África por los africanos, pero desconocidos para la interpretación y la traducción cultural por el europeo, para el español en nuestro caso, hablan de un cine “demasiado africano”:

“Las películas de Nollywood son divertidas e interesantes. Pero muchas de ellas carecen de calidad y sobre todo pienso que les falta algo muy importante y esto es la capacidad de que el espectador “occidental” se pueda sentir identificado en ellas” (Marion Berger. Entrevistas. Del Diario de Campo, febrero 2019).

El desconocimiento de la historia, de las tradiciones y los mitos africanos, de las prácticas sociales y las actitudes contemporáneas en África hoy, se nos presentan pues como intraducibles a la comprensión para “occidente”, cuestionando la supuesta “universalidad” del lenguaje cinematográfico y produciéndose desde mi punto de vista la interesante paradoja entre la intención de mostrar un África “más fidedigna” y la ocultación de un África que se muestra como “excesivamente fidedigna”. Así, en una especie de “profecía auto cumplida”, no podemos llegar a conocer África porque la desconocemos completamente. Esta herramienta de conocimiento del “otro” que nos propone el FCAT, el “cine africano”, excluye los discursos y las representaciones mayoritariamente compartidas y consumidas por los africanos, las temáticas que en África interesan, las historias que construyen el imaginario cinematográfico de los africanos hoy. El África “cognoscible” es la que se nos muestra en estos festivales. Lo

demás, sencillamente, “no es cine”. Pareciera entonces que África “habla” a dos voces y algunas son valoradas como “más comprensibles” y tal vez por ello ¿más “legítimas”?

En resumidas cuentas, Nollywood se presenta como una curiosidad que hacen los africanos, pero sin la suficiente calidad como para ser considerado cine de Festival o demasiado localista en sus discursos como para ser comprendido por un público amplio. Nollywood es lo que los africanos miran, o mejor dicho, como una buena parte de los africanos se auto representan, pero si hablamos de cine, Nollywood aun no es cine, según los estándares del FCAT. Con la exclusión de los contenidos de Nollywood de las secciones oficiales a concurso, el camino que emprende el Festival para acercarnos “África a través del cine”, nos acerca una representación de África que la gran mayoría de los africanos desconoce.

Y es que la concepción “occidental” del cine tiene un cierto sabor etnocéntrico, pues su pretensión de contar historias con valor “universal”, sigue hablando a las claras de lo que “nosotros” consideramos como “universal”. ¿Quién no podría entender claramente Hamlet? (Cruces, 2007).

Conclusiones

Los primeros Festivales de Cine Africano surgieron en África como símbolo de un momento. El cine se ponía por primera vez al servicio de las independencias africanas y los nuevos proyectos nacionales. Las obras proyectadas en estos primeros festivales han querido ser vistas por los teóricos del cine como un cine reivindicativo y contestatario, a la manera del “tercer cine” latinoamericano, pero lo cierto es que estas producciones africanas nunca se adhirieron a un estilo homogéneo ni a una escuela o corriente concreta. Sin embargo, estas producciones serán asumidas desde “occidente” como un arte de vanguardia con tintes contestatarios y exóticos, especialmente aptas para un público cinematográfico que quería sustraerse a las producciones de Hollywood, convirtiéndose en un producto de cine club y pequeños festivales. A partir de la década de los años ochenta y especialmente de los noventa, comienzan a surgir por todo el planeta una serie de festivales específicamente creados para proyectar “cine africano”, ofrecidos al público como un contexto contrahegemónico a las visiones que se dan de África desde los medios de comunicación. Hoy existen en el mundo casi medio centenar de estos festivales y el caso que nos ocupa, el Festival de Cine Africano de Tarifa, es uno de ellos.

Este festival nació en la ciudad de Tarifa en el año 2004 como una pequeña muestra de “cine africano”, pero después de tres años de existencia el evento se transformó en un potente festival con un gran respaldo económico detrás, posicionándose con solo ocho años de vida como “el festival de cine africano más importante de Europa”.

La elección de la ciudad Tarifa por parte del FCAT como un contexto geopolítico con una alta carga simbólica en relación al continente africano por su proximidad, sin duda, puede considerarse una elección problemática. Precisamente porque la intención del Festival de Cine Africano de Tarifa ha sido reelaborar el significado de esta carga simbólica. Tarifa es una frontera, y las fronteras no solamente son simbólicas, son el paisaje cotidiano de la acción social de aquellos las habitan.

Cuando “las gentes del festival” llegaron para hablar de África, en un primer momento su mensaje, su discurso sobre África fue uno más entre todos los discursos que se producen en la ciudad. Mientras el MCAT (Muestra de Cine Africano de Tarifa) se ofrecía como una modesta muestra sobre los cines que se hacían en el continente próximo, su rol en la ciudad no fue problemático. La perspectiva sobre este evento cambió cuando el FCAT en su labor de cambiar los estereotipos sobre lo africano se erigió como la única voz legitimada para hablar de África, excluyendo de sus representaciones otras voces que también querían expresarse en este espacio simbólico de “puente con África” que quiere construir el festival. El descontento de algunos colectivos locales como ONGs, Asociaciones de Padres y Madres o diferentes “expertos” sobre África a nivel local, comenzó a manifestarse dejando de acudir a los actos que el FCAT organizaba en la ciudad. Este rechazo se vio magnificado cuando el FCAT comenzó a crecer de forma exponencial. Más aún, porque el crecimiento a base de fondos públicos hizo que el FCAT se convirtiera en un símbolo de las políticas de Cooperación al Desarrollo de los gobiernos de izquierda. El crecimiento del festival fue propiciado por las políticas de Cooperación al Desarrollo, impulsadas por el gobierno socialista de Rodríguez Zapatero, que abarca desde el año 2004 hasta el 2011. Esta cronología del gobierno socialista coincide con el nacimiento, auge y declive del festival en la ciudad de Tarifa.

El Festival de Tarifa, convertido en un “gestor cultural”, patrocinado por el gobierno de España, presentaba y representaba la cara amable de las políticas culturales y las definiciones identitarias relacionadas con el continente africano. Y así quedó inserto en “la política” local. De ahí el rechazo de muchos tarifeños. La continuidad o la erradicación del FCAT han llegado a ser parte de los programas políticos locales.

La crisis económica española del año 2011 y el cambio de gobierno en España y en la ciudad de Tarifa en el mismo año, afectaron duramente al FCAT. Ese año prácticamente desaparecieron sus apoyos económicos al mismo tiempo que crecía el descontento hacia el festival y el cuestionamiento de su interés y utilidad. En el año 2012 el festival se traslada a la ciudad de Córdoba.

La idea de un festival de cine para cambiar la imagen de África necesita de un grupo de agentes que realicen esta labor de “curaduría” sobre todo un continente. En el presente trabajo, el FCAT ha sido valorado como un “sistema experto”, que construye formas de legitimación y sistemas de verdad sobre su “África más certera”, convirtiéndose en guardián y vigilante de lo que ha objetivado como “ortodoxia identitaria” a través de sus programaciones y selecciones. Sin duda esta ortodoxia no gustó a los “expertos locales” que, o bien no participaban en los actos del festival, o bien organizaban otros actos paralelos para hablar de “lo africano”, mientras la mayor parte de la población de Tarifa parecía vivir de espaldas al evento. El FCAT es sentido como algo “de fuera”, su público es “de fuera”, sus organizadores son “de fuera”, sus invitados son “de fuera”,.... Por esta razón, afirmo que el FCAT construye en Tarifa una heterotopía, construye un lugar poblado por nuevos espacios, por nuevos tiempos y por nuevos actores sociales la cotidianidad de la localidad. El Festival crea un nuevo subsistema funcional, incluido en Tarifa a partir de la exclusión de lo cotidiano. Construye nuevos sistemas de referencia, nuevos discursos y nuevos marcos para la

acción y la representación de África. Elabora nuevos sentidos de pertenencia, nuevas definiciones sociales, al tiempo que se configura como un nuevo escenario, en el que son excluidos otros discursos y agentes.

El FCAT durante ocho años ha querido situar la ciudad de Tarifa en un nuevo mapa del consumo, el consumo de “la cultura”. Durante ocho años la ciudad figuró con fuerza en el mapa de los circuitos de Festivales de Cine Africano internacionales, queriendo convertirse en un motor económico para la localidad donde se ubica, atrayendo un tipo de turismo especialmente valorado como es el turismo “cultural”. Tarifa está orientada desde hace varias décadas hacia el turismo deportivo, especialmente a los deportes de vela ligera, por lo que ya figura en un mapa de consumo turístico y sus políticas de promoción turística están orientadas hacia este sector. La repercusión económica del FCAT no es valorada como significativa por parte de la población. El propio festival admite que el aporte económico del FCAT a la economía local no ha sido especialmente relevante si bien achaca el poco peso de este aporte a la falta de apoyos claros y decididos por parte de la ciudadanía y su reflejo en el gobierno de la ciudad, que se ve constreñido en su capacidad de apoyo al evento ante el temor de perder parte de su electorado. Pero el festival defiende que ha realizado un aporte importante a la ciudad, construyendo una imagen de espacio de “cultura” que antes no poseía. Son este tipo de discursos por parte del Festival de Tarifa y por parte de los legisladores locales que los apoyan, considerando la ciudad como un baldío cultural hasta la llegada de este evento, los que consiguen crear un fuerte desafección de la población local hacia el FCAT.

Este “sistema experto” que es el FCAT y que gestiona un acercamiento a una determinada idea de África, es al mismo tiempo un “régimen performativo” que basa la legitimidad de sus representaciones y discursos en la presencialidad de estos “expertos” en los tiempos del evento. “Expertos” que son elegidos por el propio festival dentro de

una variada muestra de conocedores de “lo africano” que a nivel planetario, de festival en festival, va validando con su presencia este tipo de eventos: Organizadores de otros Festivales de Cine Africano, directores de “cine Africano”, estudiosos de estos cines y de estos eventos,... De esta manera, quedan al margen del FCAT otros agentes locales, también “expertos” que quisieran tener voz. Los años de bonanza del FCAT llenaron la ciudad de glamurosos “expertos” de lo africano que focalizaron aún más la idea de este evento como algo “de fuera” y para los “de fuera”. La puesta en el mercado de las identidades étnicas significa en gran medida sustentar sus discursos en los signos externos donde la etnicidad se reafirma. Los atuendos, en este caso, son un elemento importante para la validación de los contenidos que el festival representa. En un festival de cine que construye Áfricas, el “sistema experto” se mostraba como un “África de cine”, quebrando con fuerza los estereotipos de la ciudad. En parte, esta era la voluntad expresa del FCAT, “romper con el estereotipo del África enferma y cuna de todos los males”; pero por otra parte, esta quiebra despegaba al evento de su contexto local inmediato, donde el público principal del evento en los primeros años era básicamente un público orientado al mundo de las ONGs. Resulta interesante ver como el “sistema experto”, presente en el evento para legitimar los discursos, de alguna manera se convertía en una fuente de deslegitimación para la población local, que no identificaba esta África como “real”.

Por otra parte, otra de las estrategias para la legitimación de las representaciones del FCAT es la afirmación de convertirse en una plataforma no mediada para la representación de África, como si fuese el propio continente el que hablara directamente en sus pantallas, en sus carteles, en sus celebraciones, obviando la autoría de los artistas y obviando los criterios seleccionadores del propio FCAT.

Una cuestión importante en este trabajo ha sido el análisis de la etiqueta “africano” para estos espacios de exhibición como son los Festivales de Cine Africano, en concreto el FCAT, y también para las proyecciones que se exhiben en él. El etiquetado de estos eventos y de estas cinematografías, por un lado, ha conseguido darle una cierta visibilidad a una producción cinematográfica en gran medida desconocida, pero ha sido a costa de etnificar el producto, de alterizarlo y separarlo de una concepción de cine a secas, comodificando su procedencia, su “africanidad”, para así poder ser situado en el mercado global cinematográfico de manera exitosa. El criterio para nominar las producciones que se exhiben en estos eventos como “africanas” es absolutamente heterogéneo y muchas veces arbitrario, pues podemos ver que se trata de películas seleccionadas en función a su temática (que hablen de África), o que transcurran en África, o que sus directores sean africanos, o que sean “de origen africano”, o que incluya una productora africana,.... En muchas ocasiones estas obras solo son presentadas como africanas porque se exhiben en estos espacios de exhibición.

No solo la etiqueta “africano” ha constreñido estos cines al espacio limitado de estos festivales y a la idea de un cine “diferente”, sino que además lo ha rodeado de un aura de cine desvalido y necesitado. Esta noción de “cine pobre” en buena parte es necesaria para sostener todo un entramado de festivales, que como el FCAT, surgen del mundo de las ONGs y son sustentados por políticas de Cooperación al Desarrollo. La gran paradoja es que la labor de estos festivales de difundir una idea de África que salga de los contenidos estereotipados que ofrecen los medios de comunicación, mostrando algo de la diversidad del cine que se produce en relación con este continente, ofreciendo otras lecturas de lo africano, en buena parte se ve comprometida por la inserción de estos discursos como parte de las políticas de ayuda y solidaridad, posicionando en gran medida las expectativas del público en lo que respecta a las representaciones de África.

Los eventos organizados por el FCAT en torno a la etiqueta “cine africano”, sitúan al espectador en un posicionamiento determinista, pues la idea de la particularidad, de la “otredad”, prevalece sobre el discurso narrativo. No es cine, es “cine africano” y por lo tanto, envuelve en el bucle del estereotipo al espectador, precisamente en el bucle del cual el festival intenta sustraerse.

Del análisis sobre las representaciones de África en los medios de comunicación españoles para contextualizar el discurso del Festival de Tarifa, resulta obvio que la mayoría de estas representaciones mediáticas inciden en un discurso fuertemente estereotipado sobre el continente africano y sus habitantes. Discurso que en buena medida se ha visto sustentado por la escasa presencia de representaciones sobre la historia colonial de España en África, fundamentalmente basadas en una idea paternalista, civilizadora y evangelizadora sobre este continente. En los estereotipos mediáticos sobre África en España hoy sigue presente esta representación del África tutelada y en su mayoría inciden en una idea catastrofista de las realidades africanas. La estrella de todas estas estereotipaciones mediáticas es sin duda la representación del africano como inmigrante, y Tarifa, precisamente el lugar “simbólico” donde se asienta el festival, aparece indisolublemente unido a esta concreta representación.

La diversidad de la muestra cinematográfica que ofrece el FCAT consigue sin duda ofrecer otras perspectivas sobre el continente, si bien incide en algunos de sus contenidos en los mismos estereotipos que reproducen los medios de comunicación. Como he mostrado en el presente trabajo, las representaciones que el FCAT ofrece de un continente en pleno cambio, de ciudades en pleno crecimiento, que escapan a la idea de un continente catastrófico y eminentemente rural y “tradicional”, son interpretadas como una lectura “no realista” y no representativas de “lo africano” por una parte importante de su público. El FCAT ha apostado por mostrar esta cara “moderna” y

“cosmopolita” de África en el diseño de su cartelería de las últimas ediciones, si bien esta perspectiva resulta una paradoja, pues por un lado mantiene el casillero de “lo africano” para estos cines al mismo tiempo que se anuncia con carteles que apelan a la “universalidad” del arte.

El último epígrafe de este trabajo está relacionado con esta idea de la “universalidad” del arte, en este caso concreto de la “universalidad” del lenguaje cinematográfico. Si los Festivales de Cine Africano se presentan como un contexto contrahegemónico que trata de apartarse de los clichés y estereotipos sobre el África representada por los medios de comunicación de masas para mostrarnos una realidad africana “más certera”, es ciertamente interesante que este tipo de festivales excluya de sus representaciones, y en particular de sus secciones a concurso, toda la cinematografía de Nollywood. Nollywood es el cine que los africanos miran y en buena medida como los africanos se auto representa y según los estándares de calidad de estos festivales carece de la suficiente “calidad” como para ser considerado cine de Festival. No solo, sus discursos son considerados demasiado localistas como para ser comprendidos por un público amplio; por lo que estos festivales, creados para acercarnos “África a través del cine”, nos acercan una representación de África que la gran mayoría de los africanos desconoce.

Los últimos diez años han supuesto importantes cambios en las tecnologías del medio audiovisual, permitiendo el abaratamiento de las producciones cinematográficas y el acceso de muchos jóvenes africanos a la construcción de textos cinematográficos. Jóvenes cineastas que aspiran incluir sus obras en festivales de cine a secas, apartándose de la etiqueta que hasta entonces ha servido para diferenciar sus producciones y sus espacios de exhibición. Resulta apropiado terminar con las palabras de Marion Berger, programadora del Festival de Cine Africano de Tarifa durante sus dieciséis ediciones,

en una reciente entrevista realizada poco antes de terminar este trabajo, en la que reflexiona sobre la continuidad de la etiqueta de “africano” para estos cines:

“Después de todos estos años de programar cine africano, ahora pienso que no es necesaria la etiqueta. Esto ya lo hemos dicho y re dicho muchas veces. Creo que hay películas africanas y resulta que son africanas porque son dirigidas por cineastas africanos pero creo que nos interesan porque podrían ser de cualquier parte. Obviamente suelen reflejar realidades del continente que no existen todas en nuestro continente, pero al final son historias de humanos” (Marion Berger. Programadora FCAT. Entrevista. Del Diario de Campo. Febrero 2019)

Esta tesis ha sido un trabajo prolongado, un seguimiento de años a un evento que a lo largo de todos estos años no solo ha ido cambiando de ubicación. En el año 2016 el FCAT volvió a situarse en Tarifa. Y también en Tánger. Por primera vez el discurso del “puente de dialogo con África” se ofrecía en las dos orillas. El primer acto del FCAT en Tarifa, para mi asombro, consiguió llenar el teatro de tarifeños: Aforo completo. No solamente el patio de butacas, el escenario también estaba llenos de niños, cantando canciones de cuna en tosha, en zulú, en wolof,... También es cierto que cuando acabaron su actuación, la mitad del teatro quedo vacío. “Pequeños pasos para lo nuevo”, como indica la directora del FCAT, “pequeños pasos para ver si conseguimos deshacernos de la desafección de Tarifa hacia el FCAT”. Esta podría ser una posible vía de continuación de este trabajo. El regreso a Tarifa del FCAT después de un periodo de cuatro años de “exilio” y dieciséis años de experiencia en las espaldas. No solo en Tarifa, pues la implantación del FCAT en la ciudad de Tánger se ofrece como un fascinante campo de estudio sobre las temáticas abordadas en este trabajo. En la última

entrevista realizada a la directora del FCAT, narra algunas de estas diferencias, dejando vislumbrar un inmenso potencial:

“Tánger es otra historia, es otra ciudad que está cambiando a una velocidad impresionante, en Tánger estamos intentando consolidar un equipo local para que trabaje con autonomía. Este año hemos vuelto a no conseguirlo, se ha intentado pero ha habido cambios políticos, así que todavía sigue siendo Tarifa quien tiene que tomar la iniciativa en el otro lado, junto con un grupo de gestores culturales y de gente de la cultura importantes del otro lado. El público es completamente diferente, también porque probablemente la sala es una sala que tiene un público expatriado y de élite, el público es este, el público tangerino. Ese es un problema que tiene Tánger en general, el consumidor de cultura en Tánger es la élite europea, la élite extranjera y la élite marroquí, pero todavía no han dado el paso y están lejos aún de darlo. Están construyendo por todas partes, es una explosión urbanística, pero están construyendo mezquitas, en cada barrio hay una mezquita nueva, pero no hay un centro cultural, y eso es una apuesta muy clara, y dice mucho. Entonces, si tú quieres poner tu mezquita, muy bien, ok, pero construye también un centro cultural, un teatro, una sala polivalente, en cambio esto no se está haciendo, con lo cual las expectativas de que cambie el panorama a nivel de público en Marruecos, yo creo que personalmente, Mane Cisneros no lo verá.” ((Mane Cisneros. Directora FCAT. Entrevista. Del Diario de Campo. Febrero 2019).

Por último, reseñar que en la realización de esta investigación, en ningún momento me pareció pertinente aplicar un corte de género para crear información significativa sobre las temáticas abordadas. Pero a lo largo del proceso de investigación se han ido perfilando algunos datos que me hacen pensar en una posible vía donde una perspectiva

de este tipo podría dar como resultado información valiosa. El hecho de que la mayoría del público de este festival en Tarifa sean mujeres, o que casi la mitad de los Festivales de Cine Africano que existen fuera de África estén dirigidos por mujeres, o la constatación de un creciente número de mujeres cineastas cuyas obras acceden a estos espacios de exhibición, o la intención expresa de algunas de estas películas de romper con los estereotipos construidos sobre la imagen de la mujer africana, muestran de manera clara que un estudio de género podría convertirse en una interesante vía de exploración y obtención de conocimiento.

Hasta aquí llega mi trabajo. Mi principal deseo es haber sido capaz de arrojar algo de luz sobre las temáticas abordadas y que sirva de punto de partida para nuevas investigaciones.

Bibliografía

Bibliografía citada

- AIXELÁ, Y. (2011). *Guinea Ecuatorial: ciudadanías y migraciones transnacionales en un contexto dictatorial africano*. Barcelona, Ceiba, Colección laboratorio de recursos orales.
- ANDERSON, B. (1997). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- APPADURAI, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires, Trilce/FCE.
- AUGÉ, M. (1993). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- BALANDIER, G. (1969). *Antropología política*. Barcelona, Nueva Colección Ibérica. Ediciones Península. Recuperado de:
https://monoskop.org/images/4/40/Balandier_Georges_Antropologia_Politica_1969.pdf
- BAMBA, M. (2011, 10 octubre). El papel de los festivales en la recepción y divulgación de los cines africanos. *Africaencine*. Recuperado de:
<https://africaencine.com/2011/10/10/el-papel-de-los-festivales-en-la-recepcion-y-divulgacion-de-los-cines-africanos/>
- BARLET, O. (1996). Les cinemas d'Afrique noire: le gard en question. Paris. Le Harmattan. En BAMBA, M. (2011) El papel de los Festivales en la recepción y divulgación de los cines africanos.
- BARLET, O. (2013). Comunicación oral. Ponencia en Actividades Paralelas del FCAT. Córdoba.
- BARLEY, N. (2005). *El antropólogo inocente*. Barcelona, Anagrama.

- BARTH, F. (Comp.) (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras: la organización social de las diferencias culturales*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BARTRA, R. (1996). *El salvaje en el espejo*. Barcelona, Destino.
- BARTRA, R. (2002). El Otro y la amenaza de transgresión. *Desacatos* 9. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13900908>
- BENNETT, A., TAYLOR, J. & WOODWARD, I. (2014). *The Festivalization of Culture*. Burlington, VT: Ashgate, Farman Surrey.
- BOIA, L. (1997). *Entre el ángel y la bestia*. Santiago de Chile, Andrés Bello.
- BRUBAKER, R. & COOPER, F. (2000) Beyond “identity”. *Theory and society*. 29(1), 1-47 Recuperado de: https://www.sscnet.ucla.edu/soc/faculty/brubaker/Publications/18_Beyond_Identity.pdf
- CÁMARA DE COMERCIO DEL CAMPO DE GIBRALTAR. (2013-2014). Análisis del sector turístico de Tarifa. Resultados de la encuesta sobre motivaciones y frenos del Turista para la elección de Tarifa como destino vacacional. Recuperado de: <http://www.camaracampodegibraltar.com/wp-content/uploads/2015/09/Informe-turismo-Tarifa-2013-2014.pdf>
- CÁNEPA, G.E. (2014). Performatividades contemporáneas y el imperativo de la participación en las tecnologías digitales. *Revista Antropológica*, 33, 67-82. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/antropologica/article/view/11326/11835>
- CÁNEPA, G.E. (2014). Marca ciudad como gubernamentalidad neo-liberal. *Videoconferencia Canal UNED*. Recuperado de: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/23358>
- CASTEL, A. & SENDIN, J.C. (Eds.) (2009). *Imaginar África. Los estereotipos occidentales sobre África y los africanos*. Madrid, Casa África. Los libros de La Catarata.
- COMAROFF, J. & COMAROFF, J. (2011). *Etnicidad S.A.* Buenos Aires, Katz.
- CONRAD, J. (2006). *El corazón de las tinieblas*. Barcelona, Círculo de Lectores. Galaxia Gutemberg
- CORNEJO, R. (2007). *Memoria colonial e inmigración. La negritud en la España posfranquista*. Barcelona, Bellaterra.

- CRUCES, F. (2007). Los límites de la traducibilidad. Variaciones sobre un tema de Laura Bohannan. En FERNÁNDEZ, N. (2007). *Lecturas de Etnología: Una introducción a la comparación en Antropología*. Madrid, UNED.
- DE VALCK, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Recuperado de: <https://doi.org/10.5117/9789053561928>.
- DEL MORAL, M. (2010). Nollywood llega al Sur de España: los “popular video-films” como prácticas culturales entre las gentes nigerianas. *Congreso Internacional de Estudios Africanos 7*. Lisboa. Recuperado de: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/2231/1/CIEA7_26_MORAL_Nollywood%20llega%20al%20Sur%20de%20Espa%C3%B1a.pdf
- DIAWARA, M. (1994). On tracking world cinema: African cinema at film festivals. *Public Culture. Winter 1994 6(2)*: 385-396. DUKE University Press.
- DÍAZ DE RADA, A. (2010). *Cultura, antropología y otras tonterías*. Madrid, Trotta.
- DÍAZ DE RADA, A. (2019). *Discursos del Etnos. Una etnografía incompleta sobre los procesos étnicos y etnopolíticos en el ártico europeo*. Recuperado de: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:EditorialUNED-aa-ANTR-0101075CT01L01>
- DAVIS, M. (1937). “Foreword”. En NOTCUTT, L.A. & LATHAM, G.C. (1937). *The African and the cinema. An account of the work of the Bantu Educational Cinema Experiment during the period March 1935 to May 1937*. London. International Missionary Council. En Aula de Cine Africano. FCAT 2010.
- DICKEY, S. (1997). *La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación*. Recuperado de: <http://www.antropologiasyc-106.com.ar/biblioteca/Dickey.pdf>
- DOUGLAS, M. (1966). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- DOVEY, L. (2010). Director's Cut: In defence of African film Festivals outside Africa. En Iordanova, D. (2010). *Film festival yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. Great Britain, St. Andrews Film Studies.
- DOVEY, L. (2015). *Curating Africa in the age of film festivals*. New York, Palgrave Macmillan.
- DOVEY, L. & OLIVIERI, F. (2015). Festivals and the politics of space and mobility: the Tarifa/Cordoba African Film Festival (FCAT) as nomadic heterotopia.

- Screen (spring, 2015)*, 56(1), 142-148. *Oxford journals*. Recuperado de: <http://screen.oxfordjournals.org/>
- EVANS-PRITCHARD, E. E. (1997). *Los Nuer*. Barcelona, Anagrama.
- FCAT CATÁLOGO OFICIAL (2006), (2007), (2008), (2009), (2010), (2011), (2016), (2017), (2018). Centro de Divulgación Cultural del Estrecho Al Tarab.
- FCAT CATÁLOGO OFICIAL (2012), (2013), (2014), (2015). Diputación de Córdoba.
- FERNÁNDEZ, N. (2009). *Antropología y colonialismo en África subsahariana*. Madrid, Ramón Areces.
- FERNÁNDEZ, N. (2011). *Temas de etnología regional*. Madrid, UNED.
- FERNÁNDEZ, N. (2015). Discursos coloniales y resistencias nativas. La evangelización de la isla de Bioko a principios del siglo XX (Guinea Ecuatorial). Recuperado de: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:500383-Libros-5015>
- F-FÍGARES, D. (2003). *La colonización del imaginario. Imágenes de África*. Granada, Universidad de Granada.
- FOUCAULT, M. (1986). Of other spaces, *Diacritics*, 16, 22-27. Recuperado de: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>
- FOUCAULT, M. (2010). El cuerpo utópico y las Heterotopías. Utopías y Heterotopías urbanas. *Conferencias radiadas del autor en los días 7 y 21 de diciembre de 1966*. Recuperado de: <http://utopiasyheterotopiasurbanas.blogspot.com.es/2010/10/foucault-el-cuerpo-utopico-las.html>
- GALÁN, E. (2006). La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. El comisario y Hospital Central. *Revista latina de comunicación social*, 61. La Laguna. Recuperado de: <http://www.uil.es/publicaciones/latina/200608galan.htm>
- GALEANO, E. (2010). Los pecados de Haití. *Cubadebate*.
Recuperado de: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2010/01/15/los-pecados-de-haiti/#.Wsy3Ti5uaM8>
- GETINO, O. & SOLANAS, F. (1969). Towards a Third Cinema. *La Habana, Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina*, 14, 107-132. Recuperado de: <https://uifsinfronteradotcom.files.wordpress.com/2011/05/tercer-cine-getino-solanas-19691.pdf>

- GIDDENS, A. (1994). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, Alianza.
- GINSBURG, F. (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?. *Cultural Anthropology*, 6 (1), 92-112.
- Recuperado de: <https://files.nyu.edu/fg4/public/pdfs/Ginsburg%20-%20Indigenous%20Media%20Faustian%20Contract.pdf>
- GONZÁLEZ, A. (2015). El alcance de las teorías sobre la parentalidad. La comparación transcultural como extensión de modelos etnográficos. *Comunicación oral. Sesión de Clausura (10 julio 2015)*. I Congreso Internacional de Antropología AIBR. Madrid.
- GOYTISOLO, J. (1998) *Paisajes después de la batalla*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- HALL, S. (1997). El espectáculo del “Otro. En CRUCES, F. & PÉREZ, B. *Textos de Antropología Contemporánea*. Madrid, UNED.
- HALL, S. (2008) ¿Cuándo fue lo postcolonial? En MEZZADRA, S., CHAKRAVORY, G., TALPADE, CH., SHOHAT, E., HALL, S., CHAKRAVARTY, D., MBEMBE, A., YOUNG, R., PUWAR, N. & RAHOLA, F. (2008) *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid, Traficantes de Sueños. Recuperado de: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Estudios%20Postcoloniales-TdS.pdf>
- IORDANOVA, D. (2010) *Film festival yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. Great Britain, St. Andrews Film Studies.
- LEAL, B. (2011) La gran mentira del cine contemporáneo: ¿los festivales de cine “independiente” como alternativa? www.africaencine.com. Recuperado de: <http://wp.me/p1RG6A-17>
- LEAL, B. (2012). “Festivales de cine africano. ¿Moda o necesidad?”. *Africaneando* (nº 8, 4º trimestre). Pp. 89 - 106. Recuperado de: <https://africaencine.com/2012/03/04/festivales-de-cine-africano-moda-o-necesidad/>
- LEVI-STRAUSS, C. (2009) *Raza y Cultura*. Madrid. Cátedra
- LONSDALE, J. (2000). Etnicidad moral y tribalismo político. *Nova África*, nº 8, julio 2000. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5179317>
- MILLÁS, J. (2011) Todo un género ya: Hambre en el mundo. *El País Semanal*. Edición impresa. Domingo 28 agosto 2011. Pp. 11

- MORENO, P. (2014). *De lo lejano a lo próximo. Un viaje por la Antropología y sus encrucijadas*. Madrid, Ramón Areces.
- NERÍN, G. (2011) *Blanco bueno busca negro pobre: Una crítica a los organismos de cooperación y las ONG*. Barcelona. Roca editorial de libros. Recuperado de: <http://cosal.es/wordpress/wp-content/uploads/2016/04/Blanco-bueno-busca-negro-pobre-Gustau-Nerin.pdf>
- OLIVIERI, F. (2009). The representation of Africa within (contemporary) spaces for African cinema's exhibition: A case study of the African Film Festival of Tarifa. MA Global Media and Post-National Communication. (Comunicación personal)
- OLIVIERI, F. (2016) *Los cines de África: textos, pretextos y contextos para la interculturalidad*. Tesis doctoral. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla. Recuperado de: <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/4263/olivieri-mattia-tesis-16-17.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- ORDOÑEZ, M. (2011) La enseñanza de la historia de África a través del cine africano. *Congreso Internacional de Estudios Africanos 7*. Lisboa.
- Recuperado de:
http://repositorioiul.iscte.pt/bitstream/10071/2273/1/CIEA7_26_ORD%C3%93%C3%91EZ_La%20ense%C3%B1anza%20de%20la%20historia%20de%20C3%81frica.pdf
- PALEKER, G. (2005) Nigerian Video Films as Counter-Hegemonic? Some Exploratory Ideas on Video Films in the Context of African Cinema. *Occasional Paper Series. Summer Institute on "International Hegemony and the South: A Tricontinental Perspective". The Africa, Asia and Latin America Scholarly Collaborative Program. Swedish International Development Cooperation Agency. Havana, Cuba, 2005*. Recuperado de: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sursur/20120301113847/OP8_PALEKER_WANJALA.pdf
- PETTY, S. (1999) The Archeology of origin: Transnational Visions of Africa in Borderless Cinema. *JSTOR: African Studies Review*, vol. 42. N° 2. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/525365?seq=1#page_scan_tab_contents
- PINKOLA, C. (1998) *Mujeres que corren con los lobos. Mitos y cuentos del arquetipo de la Mujer Salvaje*. Barcelona: B. S.A.
- PLAN ÁFRICA (2006-2008). Ministerio de Asuntos Exteriores de España. Recuperado de: <http://www.crea-africa.org/mediareources/files/Documentos/LIBROPLANAFRICA.pdf>

- PLAN ESTRATÉGICO DE DESARROLLO TURÍSTICO EN TARIFA. Objetivos y alternativas de modelos. Ayuntamiento de Tarifa. Concejalía de Cultura.
Recuperado de:
http://www.atclave.es/publicaciones/descargas/planes/78_pedt_tarifa.pdf
- RAMÍREZ, E. (2011). *Etnicidad, identidad e interculturalidad. Teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana*. Madrid, Ramón Areces.
- REGUEIRA, J. & REGUEIRA, E. (1993) *Túnicos y tunantes en las almadrabas de las costas gaditanas*. Algeciras. Colección Castillo de Jimena, Regueira.
- REGUILLO, R. (2002) El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*. 29.
Recuperado de: www.raco.cat/index.php/Analisi/article/download/15119/14960
- SAID, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona, Mondadori.
- SANTAOLALLA, I. (2005) *Los "Otros": Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza
- SARAMAGO, J. (2002) *El hombre duplicado*. Madrid, Alfaguara.
- SCHNEIDER, D. (2007) What is kinship all about en PARKIN, R. & STONE, L. (2007) *Antropología del parentesco y de la familia*. Madrid. Ramón Areces.
- SHOHAT, E. & STAM, R. (2009). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- TABOADA, J. (2011) Tercer cine: tres manifiestos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXVII, n° 73 Lima-Boston. Primer semestre. Pp. 37-60. Recuperado de:
https://www.jstor.org/stable/41407228?seq=1#page_scan_tab_contents
- VELASCO, H. (1982). *Tiempo de fiesta*. Madrid, Tres-Catorce-Dieciséiete.
- VELASCO, H. & DIAZ DE RADA, A. (1997). *La lógica de la investigación etnográfica*. Madrid, Trotta.
- VELASCO, H., DÍAZ DE RADA, A., CRUCES, F., FERNÁNDEZ, R., JIMÉNEZ DE MADARIAGA, C. & SÁNCHEZ, R. (2006) *La sonrisa de la institución. Confianza y riesgo en sistemas expertos*. Madrid, Ramón Areces.
- WAINAINA, B. (2005) How to write about Africa. *Granta*, 92. *The view from Africa. Essays and Memoir 19th January 2006*. Recuperado de: <http://granta.com/how-to-write-about-africa/>
- WOLF, E. (2005). *Europa y la gente sin historia*. México, Fondo de Cultura Económica.

YAO, J.A. (2015) Sobre paracaidistas, turistas, ong y otras aves de paso. *Cuadernos Africanos* n° 4. Casa África. Recuperado de: http://www.casaffrica.es/casaffrica/Publicaciones/Cuaderno_4.PDF

W ebs y enlaces a noticias citadas

Festivales, Cine Africano, África

African Film Database <https://www.africanfilmdatabase.com/>

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo <https://www.aecid.es>

Blog Cine Africano FCAT Africaescine <https://www.africaescine.es>

Casa África <https://www.casaffrica.es/>

Centro de Estudios y documentación internacionales de Barcelona CIDOB <https://www.cidob.org/>

Blog África no es un país. Diario El País <https://blogs.elpais.com/afrika-no-es-un-pais/>

Festival de Cine Africano de Cambridge <https://www.cambridgeafricanfilmfestival.org.uk/>

Festival de Cine Africano de Londres <http://www.filmafrica.org.uk/>

Festival de Cine Africano de Nueva York <http://www.africanfilmny.org/>

Festival de Cine Africano de Quebec <http://www.vuesdafrique.com/>

Festival de Cine Africano de Tarifa <https://www.fcat.es/>

Festival Internacional de Cines Africanos de Barcelona http://ficab.cat/es/home_es/

Festival Internacional de Cine del Sahara <https://www.festivalsahara.com>

Festival Panafricano de Cine de Ougadougou <https://www.fespaco.bf/fr/>

Festival Sundance <http://www.sundance.org/>

Film Festival Research <http://www.filmfestivalresearch.org/>

- Grupo de Estudios Africanos GEA-UAM <http://www.uam.es/otros/gea/>
- Media anthropology working papers <http://www.media-anthropology/workingpapers.htm>
- Muestra de Cine Africano de Barcelona
<http://www.ullanonim.org/Mostra/Mostra2011/es/default.htm>
- Productora y distribuidora cine africano <https://raphia.fr/>
- Radio SOAS Universidad de Londres <http://soasradio.org/london-african-film-festival>
- Revista de Artes y culturas africanas Wiriko <http://www.wiriko.org>
- Revista de Cine y Cultura Africana Africaencine <http://www.africaencine.es/>
- Revista de Cultura Africana Africultures www.africultures.com/
- Revista de Noticias y Cultura Islámica Webislam www.webislam.com/

Noticias sobre Inmigración y Tarifa. (Orden cronológico)

- Redacción. “Cinco inmigrantes muertos en el naufragio de una patera en Tarifa”
Diario La Vanguardia (2004, 31 julio) Recuperado de:
<http://www.lavanguardia.com/vida/20040731/51262796198/cinco-inmigrantes-muertos-en-el-naufragio-de-una-patera-en-tarifa.html>
- “Detenidos casi un centenar de inmigrantes en menos de 24 horas en Canarias y Tarifa”
ultima Hora Noticias. (2004, 19 agosto). Recuperado de:
<https://ultimahora.es/noticias/sociedad/2004/08/19/646815/detenidos-casi-un-centenar-de-inmigrantes-en-menos-de-24-horas-en-canarias-y-tarifa.html>
- “España, mayor receptor de inmigrantes africanos”
Diario El Mundo. (2006, 16 julio).
Recuperado de:
<http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=25201>
- Chaves, M. Opinión. “Europa ante la inmigración”.
Diario El País. (2008, 21 junio).
Recuperado de:
https://elpais.com/diario/2008/06/21/opinion/1213999212_850215.html
- Bejarano, J. “La inmigración suma la cifra de 18.000 víctimas en 20 años”
diario La Vanguardia. (2008, 2 noviembre). Recuperado de:
<http://www.lavanguardia.com/vida/20081101/53570779981/la-inmigracion-suma-la-cifra-de-18-000-victimas-en-20-anos.html>

- Espinosa, A. “El rescate de otra patera eleva a 33 los inmigrantes interceptados en 12 horas”. Diario El Mundo. (2010, 29 octubre). Recuperado de: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/28/andalucia/1288254972.html>
- León, J.M. (2011, 10 abril) *Tarifa, cárcel frente a África*. Diario Público. Recuperado de www.publico.es/espana/370467/tarifa-carcel-frente-a-africa
- Sánchez, P. “Llegan 214 inmigrantes a Melilla en el mayor asalto a la valla desde 2005” Diario El Mundo. (2014, 28 febrero). Recuperado de: <http://www.elmundo.es/espana/2014/02/28/53103064268e3ea9138b456e.html>
- Machado, A. “La oleada de pateras más numerosa en el estrecho desde 2010”. Diario El Mundo. (2014, 12 agosto). Recuperado de: <http://www.elmundo.es/andalucia/2014/08/11/53e8dd72e2704e513e8b4587.html>
- Agencia. “Un millar de inmigrantes son atendidos en dos polideportivos de Tarifa tras su rescate”. RTVE. (2014, 13 agosto). Recuperado de: <http://www.rtve.es/noticias/20140813/casi-millar-inmigrantes-ocupan-dos-pabellones-deportivos-tarifa-tras-su-rescate-estrecho/992080.shtml>
- Ribera, A. “África invade Europa”. El Periodico. (2014, 13 agosto). Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/politica/20140813/africa-invade-europa-3447049>
- Pérez, C “La llegada de inmigrantes irregulares a Europa se triplica en 2015 Diario El País (2015, 18 abril). Recuperado de: https://elpais.com/internacional/2015/04/18/actualidad/1429312153_199778.html
- “La inmigración ilegal amenaza Europa, dice Hungría” Diario El Universo (2015, 25 julio). Recuperado de: <https://www.eluniverso.com/noticias/2015/07/25/nota/5037004/inmigracion-ilegal-amenaza-europa-dice-hungria>
- Cabrera, M. “13 muertos y 43 desaparecidos mientras intentaban llegar en patera a las costas andaluzas en 2014”. Diario El Mundo. (2015, 26 julio). Recuperado de: <http://www.elmundo.es/andalucia/2015/07/26/55b4b333268e3e89418b4578.html>
- "El problema de la inmigración ilegal se intensifica en Europa" Telemundo (2015, 2 agosto) Recuperado de: <https://www.teledoce.com/telemundo/internacionales/el-problema-de-la-inmigracion-ilegal-se-intensifica-en-europa/>
- Amoedo, D. “El drama de la inmigración ilegal desborda Europa”. Diario Perfil. (2015, 27 agosto). Recuperado de: <http://www.perfil.com/internacional/fotos-el-drama-de-la-inmigracion-ilegal-desborda-europa-0825-0020.phtml>

- “Más de 400 inmigrantes acceden a Ceuta en un asalto masivo a la valla” Diario El País. (2017, 17 febrero) Recuperado de:
https://politica.elpais.com/politica/2017/02/17/actualidad/1487318490_091673.html
- Opinión. “Urge encontrar una solución al problema de la inmigración”. Diario El Mundo. (2017, 5 marzo). Recuperado de:
<http://www.elmundo.es/opinion/2017/03/05/58bb0bf3468aebfe4e8b4673.html>
- Cañas, J. A. “Hallada una patera con tres cadáveres cerca de Tarifa” diario El País. (2017, 24 marzo). Recuperado de:
https://politica.elpais.com/politica/2017/03/24/actualidad/1490357920_422443.html
- Cañas, J. A. “El estrecho se cobra la vida de 6.000 inmigrantes en 20 años” Diario El País (2017, 4 julio). Recuperado de:
https://politica.elpais.com/politica/2017/07/04/actualidad/1499167114_284634.html
- Sánchez, E. “Nuevo asalto masivo a la valla de Ceuta”. Euronews.com (2017, 1 agosto). Recuperado de: <http://es.euronews.com/2017/08/01/nuevo-asalto-masivo-a-la-valla-de-ceuta>
- Opinión. “La inmigración ilegal, problema europeo” Diario ABC (2017, 8 agosto). Recuperado de: http://www.abc.es/opinion/abci-inmigracion-ilegal-problema-europeo-201708080804_noticia.html
- “Mil inmigrantes intenta un nuevo asalto masivo a la valla de Ceuta” Agencia EFE. (2017, 8 agosto) Recuperado de: <https://www.efe.com/efe/espana/sociedad/mil-inmigrantes-intentan-un-nuevo-asalto-masivo-a-la-valla-de-ceuta/10004-3346767>
- Redacción. “La inmigración irregular procedente de África se dispara en España”. Diario La Vanguardia. (2017, 11 agosto). Recuperado de:
<http://www.lavanguardia.com/vida/20170811/43481968720/la-inmigracion-irregular-procedente-de-africa-se-dispara-en-espana-este-ano.html>
- “Tres muertos y un desaparecido en el naufragio de una patera en Tarifa” Agencia EFE. (2017, 29 noviembre). Recuperado de:
<https://www.efe.com/efe/espana/sociedad/tres-muertos-y-un-desaparecido-en-el-naufragio-de-una-patera-tarifa/10004-3453300>

Noticias sobre el FCAT y Tarifa. (Orden cronológico)

Web Ayuntamiento de Tarifa <https://www.aytotarifa.com>

La fotografía clásica de Seydou Keita. Genius of photography. BBC (2007, octubre).

Recuperado de: <http://bbc.adaactio.com/photography/genius/gallery/keita.shtml>

Cine Africano de Tarifa en FITUR 2008. (2008, 30 enero). Recuperado de:

<http://www.youtube.com/watch?v=0K9rFPFLrZs>

Entrevista a Mane Cisneros. Fundadora-directora FCAT. Presentación de la 1ª edición del Festival de Cine Africano de Guinea Ecuatorial. Días de cine. La 2 TVE. (3 marzo 2010). Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=45MRMzDuMyg

Terán, Sh. “El FCAT presenta su cartel y vaticina la comunión con el empresariado local” Diario de Cádiz. (2010, 14 mayo). Recuperado de:

https://www.diariodecadiz.es/ocio/FCAT-presenta-vaticina-comunion-empresariado_0_368663550.html

Elortegui, G. “Buen momento para el cine nigeriano”. Blog Lente Creativo. (2010, 2 junio). Recuperado de: <http://lenteCreativo.wordpress.com/2010/06/02/buen-momento-para-el-cine-nigeriano/>

Quiroz, S. “Dar Al Naim Mubarak: En Sudán hay quien piensa que las mujeres artistas no pueden tener ideas”. En Afribuku. Revista de Cultura Africana Contemporánea. (2013, 16 abril). Recuperado de:

<http://www.afribuku.com/daralnaimart>

En este link podemos ver el proceso de creación de la obra. La pintora Sudanesa Dar Al Naim Mubarak-Carmona se desplazó a Córdoba para dejarse inspirar y crear la imagen del 10º Festival de Cine Africano de Córdoba. (2013, 18 septiembre).

Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=-imOsTRj_ao

Gómez, G. Entrevista a Mane Cisneros, directora Festival cine Africano de Tarifa. Mundo Negro. (2013, 28 octubre). Recuperado de: <https://vimeo.com/77963683>

“Cineastas africanos acercan la realidad del continente hasta la ciudadanía”. FAMSI. Andalucía Solidaria. (2014, 25 marzo). Recuperado de:

<http://www.andaluciasolidaria.org/noticias/item/72-cineastas-africanos-acercan-la-realidad-del-continente-hasta-la-ciudadania>

“El cartel del FCAT2014: un viaje de Córdoba a África con dignidad, fuerza y alegría” Blog Africaescine. FCAT. (2014, 5 septiembre). Recuperado de:

<https://www.africaescine.com/cartelfcat2014/>

- “El cartel del FCAT rinde homenaje a los fotógrafos africanos”. En Wiriko Revista de Artes y Culturas Africanas. (2016, 22 abril). Recuperado de: <https://www.wiriko.org/cine-audiovisuales/fcat-2016-homenaje-los-fotografos-africanos/>
- Arranz, A. (2016, 22 agosto). Tarifa, cómo disfrutarla contra viento y marea. En Portal de viajes Ocholeguas. Com. Diario El Mundo. Recuperado de: <http://viajes.elmundo.es/2016/07/26/espana/1469533274.html>
- Martín, A. La nueva fotografía africana en auge en Nueva York. En Wiriko Revista de Artes y Culturas Africanas. (2016, 27 septiembre). Recuperado de: <https://www.wiriko.org/wiriko/recent-histories-nueva-york/>
- Entrevista a Mane Cisneros, directora del Festival de Cine Africano de Tarifa. Canal Sur. (2017, 22 marzo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uEykJI9UKmg>
- Europe’s windsurfing capital: Tarifa. En Pilot Guides. Recuperado de: <http://www.pilotguides.com/articles/europes-windsurfing-capital-tarifa/>
- Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Convenio colaboración FCAT. (2017, 12 abril). Recuperado de: http://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/convenio/17/04/Convenio_2.pdf
- “El FCAT no ha invitado al grupo Popular de tarifa ni a ningún representante del gobierno de España de la zona” Diario Tarifa Directo. (2017, 29 abril) Recuperado de: <http://www.tarifadirecto.es/component/content/article/17609-el-fcat-no-ha-invitado-al-grupo-popular-de-tarifa-ni-a-ningun-representante-del-gobierno-de-espana-de-la-zona>
- “El Festival de Cine Africano de Tarifa-Tánger cumple 15 años con una mirada a la afrodescendencia” diario Algeciras al minuto.com. (2018, 16 marzo). Recuperado de: <http://www.algecirasalminuto.com/index.php/noticias/general/82720-el-festival-de-cine-africano-de-tarifa-tanger-cumple-15-anos-con-una-mirada-a-la-afrodescendencia>

Otros

- “Masais en Atapuerca”. En Historias de antes de la historia (2012, 17 julio). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=8Vc_CdkohEc

Ovelar, M. ¿Qué raza envejece antes. Diario El País. (2015, 11 octubre). Recuperado de: <https://smoda.elpais.com/belleza/que-raza-envejece-antes>

“¿Quieres ser curador?” Master en estudios de comisariado de la Universidad de Navarra. Recuperado de: <http://www.unav.edu/web/master-in-curatorial-studies/presentacion/-quieres-ser-curador->

Comisariado arte. Wikipedia. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Comisario_\(arte\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Comisario_(arte))

El oso de plata del Festival de Berlín se lo lleva la película francesa Félicité, de Alain Gomis (20 febrero 2017) En Unifrance. Recuperado de: <https://es.unifrance.org/actualidad/14866/el-oso-de-plata-del-festival-de-berlin-se-lo-lleva-la-pelicula-francesa-felicite-de-alain-gomis>

Imágenes

Imagen 5: Programadora del FCAT y “expertos”. Jornadas profesionales FCAT 2008. Flickrriver.com. Recuperado de: <http://www.flickrriver.com/groups/728257@N20/pool/random/>

Imagen 9: Clausura FCAT 2011. Fuente: FCAT. Recuperado de: <http://www.africaescine.com/emocion-en-los-premios-fcat/>

Imagen 15: Muere un inmigrante tras un salto masivo a la valla en Melilla (21 octubre 2018) Fuente: diariosur.es. Recuperado de: <https://www.diariosur.es/sociedad/-inmigrantes-saltan-valla-melilla-20181021123540-ntrc.html>

Imagen 18: Fotograma de Love the one you love (2014) . Dirigida por Jenna Cato Bass (Sudáfrica). Fuente: FCAT. Recuperado de: <https://www.fcat.es/peliculas/love-the-one-you-love/>

Imagen 19: Fotograma de Reluctantly Queer (2016) Dirigida por Adoma Akosua Owusu (EEUU, Ghana). Fuente: FCAT. Recuperado de: <https://www.fcat.es/peliculas/?s=reluctantly&&pais=&&ano=&&genero=&&director=>

Imagen 20: Fotograma de Crumbs (2015) Dirigida por Miguel Llansó (España, Etiopía). Fuente: FCAT. Recuperado de: <https://www.fcat.es/peliculas/?s=CRUMBS&&pais=&&ano=&&genero=&&director=>

- Imagen 21: Fotograma de Madame Brouette. Dirigida por Moussa Sene Absa (2002) (Canadá, Francia, Senegal) Fuente: CACUCO Canal de Cultura Contemporánea. Universidades Públicas de Andalucía. Recuperado de: <https://www.cacocu.es/evento/cine-madame-brouette/>
- Imagen 22: Fotograma de Fèlicité. Dirigida por Alain Gomis (2017) (Alemania, Francia, Bélgica, Líbano, Senegal) Fuente: Berlinale Annual archives 2017. Recuperado de: https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2017/02_programm_2017/02_Filmdatenblatt_2017_201711638.html#tab=filmStills
- Imagen 23: Fotograma de Binta y la Gran idea. Dirigida por Fresser, J. (2007) (España) Fuente: Aula intercultural. Recuperado de: <https://aulaintercultural.org/2014/04/14/binta-y-la-gran-idea/>
- Imagen 24: Carátula de Marock. (2005). Dirigida por Laïla Marrakchi. (Marruecos-Francia). Fuente: African Film Data Base. Recuperado de: <http://africa-archive.com/ma/marock>
- Imagen 40: Olivier Barlet. Conferencia. Jornadas Profesionales, FCAT 2013 Fuente: web FCAT. Recuperado de: <https://www.africaescine.com/wp-content/uploads/2013/11/Barlet-1170x550.jpg>

Bibliografía consultada

- ALEIXO, D. (1998) Local y global: Periodismo y xenofobia en la era de la globalización. *Revista Latina de Comunicación Social* 7- Julio 1998. Recuperado de: <http://www.revistalatinacs.org/a/64dal.htm>
- APPADURAI, A. (1990) Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture, primavera 1990* 2(2): 1-24. Recuperado de: <https://programaddsrr.files.wordpress.com/2013/05/dislocacic3b3n-y-diferencia-en-la-economc3ada-cultural-global.pdf>
- ARDÉVOL, E. (1994) *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Recuperado de: http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm.
- ARDÉVOL, E. & PEREZ, L. (1995). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada, Diputación provincial de Granada.
- ARMES, R. (2006). *African Filmmaking. North and South of the Sahara*. Edinburgh University Press.

- ARTEAGA, F. (compilador) (2006). *Guía de investigación*. Madrid, Instituto Universitario Gutiérrez Mellado, UNED.
- ASCH, T. (1992) Entrevistado por José A. González Alcantud. *Gazeta de Antropología*. 9. Recuperado de:
http://www.ugr.es/~pwlac/G09_04Timothy_Asch.html
- BARLET, O. (2000). *African cinemas: Decolonizing the gaze*. Londres, Nueva York, Zed Books.
- BARLET, O. (2016). *Contemporary african cinema*. Michigan State University Press.
- BOHANNAN, L. Shakespeare en la selva. En VELASCO, H. (Compilador) (2010) *Lecturas de Antropología Social y Cultural: La cultura y las culturas*. Madrid, UNED.
- CÁNEPA, G.E. (2013) Imágenes del mundo, imágenes en el mundo: del archivo a los repertorios visuales. *Poliantea*, 9 (16). Pp. 179-207 Recuperado de:
<http://journal.poligran.edu.co/index.php/poliantea/article/view/398/376>
- CARRITHERS, M. (2010). *¿Por qué los humanos tenemos culturas?* Madrid, Alianza.
- CERDÁN, J. Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución: tensiones estructurales. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, núm. 66-67, pp. 151-164. Recuperado de: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/28380-28304-1-PB.pdf>
- CHIKHAOUI, T. (1999) Idrissa Ouédraogo, el protagonista de los 90. *Nosferatu n° 30*. Recuperado de:
https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41137/NOSFERATU_030_006.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- COLOM, A. (2009) La Cooperación al Desarrollo en África ¿compasión o derechos de ciudadanía? En AIXELÁ, Y., MALLART, LL. & MARTÍ, J. (2009) *Introducción a los estudios africanos*. Barcelona, Ceiba.
- CRUCES, F. (2007). *Símbolos en la ciudad. Lecturas de Antropología urbana*. Madrid, Cuadernos UNED
- DIWARA, M. (1988). Black Spectatorship: Problems of identification and resistance. En BRAUDY, L. & COHEN, M. *Film Theory and Criticism* (1999). Oxford University Press.
- DIAZ DE RADA, A. (2003) Las formas del Holismo. La construcción teórica de la totalidad en etnografía. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. LVIII, 1: 237-262. Recuperado de:

- <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:500383-Articulos-5120&dsID=Documento.pdf>
- DÍAZ DE RADA, A. (2015) *El taller del etnógrafo. Materiales y herramientas de investigación en etnografía*. Madrid, UNED
- ELENA, A. (1999). *Los cines periféricos*. Barcelona, Paidós.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. (1997) *Brujería, magia y oráculos entre los Azande*. Barcelona, Anagrama.
- FCAT. AULA DE CINE AFRICANO (2010) Acercamiento a la historia de los cines en África. FCAT Espacio profesional.
- FERNÁNDEZ, N. (2007). *Lecturas de Etnología: Una introducción a la comparación en Antropología*. Madrid, UNED.
- GARCÍA, N. (1999). *La globalización imaginada*. México. Paidós.
- GARIAZZO, G. (1999) Souleyman Cissé, la magia de lo real. *Nosferatu n° 30*.
Recuperado de:
https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41139/NOSFERATU_030_008.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- GEERTZ, C. (1997). *El antropólogo como autor*. Barcelona, Paidós.
- GETINO, O. El cine: entre lo “universal” o lo “universal situado” Medio de comunicación antes que “séptimo arte”. *Pensar Iberoamérica. Revista de cultura. Número 9 - julio - octubre*. Recuperado de:
<http://octaviogetinocine.blogspot.com.es/2010/06/el-cine-entre-lo-universal-o-lo.html>
- GINSBURG, F. (3-10 May 2007) Rethinking the digital age. *E-Seminar on Fay Ginsburg's working paper*. Recuperado de: <http://www.media-anthropology/workingpapers.htm>
- GÓMEZ, F. (2004). *Imágenes cruzadas: Percepciones españolas de la inmigración marroquí en la comunidad de Madrid*. Madrid, UNED.
- GONZÁLEZ, A. (1990). *Etnografía y comparación*. Barcelona, Bellaterra.
- GRAU, J. (2005) Antropología, cine y refracción. Los textos filmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología, N° 21*. Recuperado de:
<http://hdl.handle.net/10481/7177>
- GRAU, J. (2005) Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación. El legado filmico de Jean Rouch. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*,

- nº 41. Mayo-junio 2005. Recuperado de:
<http://www.aibr.org/antropologia/41may/articulos/may0502.pdf>
- GUBERN, R. (1993) Hollywood, fábrica de sueños. *Historia 16. Colección Cuadernos del Mundo Actual. Nº 21.* Madrid. Información e Historia S.L. Recuperado de: <http://www.mediafire.com/view/?caik3ad2ukdaqsy>
- HALL, S. (1997) Representación: Representaciones culturales y prácticas significantes. En CRUCES, F. & PÉREZ, B. (Compiladores). (2010) *Textos de Antropología Contemporánea*. Madrid, UNED.
- KABUNDA, M. & SANTAMARÍA, A. (2009). *Mitos y realidades de África Subsahariana*. Madrid. Casa África. Los libros de La Catarata.
- LEAL, B. (2011). Hacia una madurez en la utilización de la música en el Cine Africano: Sembene, Sissako y Sene Absa. *Ensayo presentado para el Concurso de Ensayos Casa África, 2011*. (Comunicación personal)
- LEAL, B. (2012). El discurso institucionalizado del cine: La posición paradójica de los Festivales de cine en España. *Dialnet. Literatura, cine y prensa: criterios, valores y actitudes. ISBN 978-84-8408-638-3, Pp.129-136*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4086754>
- LEVI-STRAUSS, C. & ERIBON, D. (1990) *De cerca y de lejos*. Madrid. Alianza Editorial
- LÓPEZ, A. (2003). De tribus, tribalismos y tribalidades. Mapas de África, reconfigurar un continente. *Seminario. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*. Recuperado de: http://www.cccb.org/rsc_gene/lopez_bargados.pdf.
- MARCUS, G. (1995) Ethnography in/of the world system: The emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology, vol. 24, 95-117*. Recuperado de: <http://www.dourish.com/classes/readings/Marcus-MultiSitedEthnography-ARA.pdf>
- MARÍN, A. (2005). El futuro de las relaciones entre la Unión Europea y África Subsahariana: Cotonú y los Acuerdos de Asociación Económica. *Documento de Trabajo (DT) 6 /2005.28/1/2005 Real Instituto Elcano*. Recuperado de: http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/africa+subsahariana/dt6-2005
- MARTÍNEZ, J. (1996) La historia de África en la universidad española. *Cuadernos de Historia Contemporánea, nº 18*, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid. Recuperado de: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/7898-7981-1-PB.PDF>

- MONARE, M. (2015). Si hablas de nosotros.... *Cuadernos Africanos n° 4. Casa África*. Recuperado de:
http://www.casafrika.es/casafrika/Publicaciones/Cuaderno_4.PDF
- MORALES, V. (1994). *II Jornadas sobre fuentes orales y gráficas para el estudio de las migraciones. El desafío de la inmigración africana en España*. Madrid, UNED.
- MORALES, V. (1993). *Inmigración africana en Madrid: marroquíes y guineanos*. Madrid, UNED.
- MORENO, P. (2004) *Entre las gracias y el molino satánico. Lecturas de antropología económica*. Madrid. Cuadernos UNED.
- MORENO, P. (2010). *Encrucijadas Antropológicas*. Madrid, Ramón Areces.
- MURPHY, D. (2000) Africans Filming Africa: theories of an authentic African cinema. *Journal of African Cultural Studies*. 13.2. December 2000. 239-249.
Recuperado de:
<https://pdfs.semanticscholar.org/d253/62ed93c4fa48afdf4251141d059cc0724267.pdf>
- NKRUMAH, K. (1965) *África debe unirse*. Buenos Aires. Eudeba
- OFEIMUN, O.(2004) In Defence of the Films We Have Made. *West Africa Review: Issue 5, 2004*.
- REYNOSO, C. (2008) *Corrientes teóricas en Antropología. Perspectivas desde el siglo XXI*. Buenos Aires. SB.
- RIESGO, J. (1983). Coloquio sobre “Relaciones entre España y África” en la UNED. *Revista de Estudios Internacionales Vol. 4. Número 3. Julio-septiembre 1983*.
Recuperado de: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Dialnet-ColoquioSobreRelacionesEntreEspanaYAfricaEnLaUNED-2494081.pdf>
- RUEDA, A. (2009). Las relaciones norte/sur en el cine contemporáneo. Representaciones del “otro” en la construcción de redes transnacionales. *Revista CIDOB d’Afers Internacionals, número 88, p. 119-141*. Recuperado de:
<http://www.raco.cat/index.php/RevistaCIDOB/article/view/164489/216462>
- RUEDA, J. & CHICHARRO, M. (2004). La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos. Número 11-12 - 1er y 2º Semestres de 2004 (pp. 427-450)*. Recuperado de:
<http://grupo.us.es/grehcco/ambitos11-12/laffond.pdf>

- SANTAMARINA, C. (2015) Mitos de alteridad y filmación etnográfica entre los Inuit. *Ponencia (9 julio 2015). I Congreso Internacional de Antropología AIBR*. Madrid.
- SANTANA, A. (1997). *Antropología y turismo*. Barcelona, Ariel.
- SILVA, J. (2005). Discursos de frontera: La otredad y la mismidad en tres documentales. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 9. Pp. 57-70. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=45901006>
- SEDEÑO, A. (2004). Lo visual como medio de reflexión antropológica. Cine etnográfico versus cine documental y de ficción. *Gazeta de Antropología*, n° 20. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/7279>
- SEDEÑO, A. (2006). Diferenciaciones teóricas e históricas entre cine etnográfico y cine documental y de ficción: lo visual como herramienta de reflexión antropológica. *Revista Historia y Comunicación Social* N° 11. Pp. 217-228. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0606110217A/19176>
- SEGALEN, M. (2005). *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid, Alianza.
- SPECIALE, A. (1999). Djibril Diop Mambéty, el África re-inventada. *Nosferatu* n° 30. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/41141>
- THACKWAY, M. (2003). *Africa Shoots Back*. Oxford. James Currey.
- TODOROV, T. (2008). *El miedo a los barbaros*. Barcelona, Círculo de lectores.
- TRENZADO, M. (200). La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz. *Revista de estudios regionales*, n° 58, Pp. 185-207. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=75505807>
- UKADIKE, N. (2002). *Questioning African Cinema: Conversations with African Filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WASKO, J. (2006). La Economía Política del cine. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*. 2006, vol. 11 Pp. 95-110 Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93501108>
- WILLIAMS, R. (1977) *Marxism and literature*. Oxford University Press. Recuperado de: <https://english.as.uky.edu/sites/default/files/raymond-williams-marxism-and-literature.pdf>

Anexos

Anexo 1: Filmografía visionada

Palmarés

Palmarés 2007

RÊVES DE POUSSIÈRE (2006). Dirigida por Laurent Salgues. (Francia, Canadá, Burkina Faso). Griot de Viento Mejor Largometraje. FCAT 2007.

BARAKAT (2006). Dirigida por Djamila Sahraoui. (Francia, Argelia). Griot de Arcilla. Premio Mejor Dirección. FCAT 2007.

LA PELOTE DE LAINE (2005). Dirigida por Fatma Zohra Zamoum. (Francia, Argelia). Premio Mejor Cortometraje. FCAT 2007.

Palmarés 2008

MAKING OF, LE DERNIER FILM (2006). Dirigida por Nouri Bouzid. (Túnez). Griot de Viento. Premio Mejor Largometraje. FCAT 2008.

EZRA (2007). Dirigida por Newton I. Aduaka. (Nigeria, Bélgica, Francia, Austria). Griot de Arcilla. Premio Mejor Dirección. FCAT 2008.

USUKU LWAM (2006). Dirigida por Bela Lukac. (Sudáfrica). Mejor Cortometraje. FCAT 2008.

Palmarés 2009

J'AI TANT AIMÉ (2008). Dirigida por Dalila Ennadre. (Marruecos). Griot de Ébano. Premio Mejor Documental. FCAT 2009.

PRINCESA DE ÁFRICA (2008). Dirigida por Juan Laguna. (España). Griot de Arena. Premio al Mejor Documental Español. FCAT 2009.

L'ABSENCE (2009). Dirigida por Mama Kéïta. (Senegal, Francia). Griot de Viento. Premio al Mejor Largometraje. FCAT 2009.

LE CHANT DES MARIÉES (2008). Dirigida por Karin Albou. (Túnez, Francia). Griot de Arcilla. Premio a la Mejor Dirección. FCAT 2009.

Palmarés 2010

TEZA (2008). Dirigida por Haile Gerima. (Etiopía, Alemania, Francia). Griot de Viento. Premio al Mejor Largometraje. FCAT 2010.

IMANI (2010). Dirigida por Carolina Kamya. (Uganda, Suecia). Griot de Arcilla. Premio a la Mejor Dirección. FCAT 2010.

LES LARMES DE L'EMIGRATION (2010). Dirigida por Alassane Diago. (Senegal, Francia). Griot de Ebano. Premio Mejor Documental. FCAT 2010.

Palmarés 2011

MICROPHONE (2010). Dirigida por Ahmad Abdalla. (Egipto). Griot de Viento. Premio al Mejor Largometraje. FCAT 2011.

A JAMAÂ (2010). Dirigida por Daoud Aoulad Syad. (Marruecos, Francia). Griot de Arcilla. Premio a la Mejor Dirección. FCAT 2011.

Palmarés 2012

TEY (2011). Dirigida por Alain Gomis. (Senegal, Francia). Griot de viento. Premio al Mejor Largometraje. FCAT 2012.

GANSTER PROJECT (2011). Dirigida por Teboho Edkins. (Sudáfrica, Alemania). Griot de Ébano. Premio al Mejor Documental. FCAT 2012.

MATIÈRE GRISE (2011). Dirigida por Kivu Ruhorahoza (Ruanda). Griot de Arcilla. Premio a la Mejor Dirección. FCAT 2012.

Palmarés 2013

CÉST EUX LES CHIENS... (2013). Dirigida por Hicham Lasri. (Marruecos). Griot de Viento. Premio al Mejor Largometraje. FCAT 2013.

MILLE SOLEILS (2013). Dirigida por Mati Diop. (Senegal, Francia). Griot de Ébano. Premio al Mejor Documental. FCAT 2013.

Palmarés 2014

Esta edición del FCAT no fue competitiva.

Palmarés 2015

LÁRMÉE DU SALUT (2013). Dirigida por Abdellah Taïa. (Marruecos, Francia). Griot de Viento. Premio al Mejor Largometraje. FCAT 2015.

BEATS OF THE ANTONOV (2014). Dirigida por Hajooj Kuka. (Sudán del Sur). Griot de Ébano. Premio al Mejor documental. FCAT 2015.

Palmarés 2016

LONBRAZ KANN (2014). Dirigida por David Constantin. (Isla Mauricio). Griot de Viento. Premio al Mejor Largometraje. FCAT 2016.

LA ROUTE DU PAIN (2015). Dirigida por Hicham Elladdaqi. (Marruecos). Griot de Ébano. Premio al Mejor Documental. FCAT 2016.

Palmarés 2017

FÉLICITÉ (2016). Dirigida por Alain Gomis. (Senegal, Francia). Griot de Viento. Premio al Mejor Largometraje. FCAT 2017.

ATLAL (2016). Dirigida por Djamel Kerkar. (Argelia, Francia). Griot de Ébano. Premio al Mejor Documental. FCAT 2017.

AKHER WAHED FINA (2016). Dirigida por Ala Eddine Slim. (Túnez). Premio a la Mejor Película Árabe. FCAT 2017.

Otros títulos visionados

AALA KAF IFRIT (2017). Dirigida por Kaouther Ben Hania. (Túnez, Francia, Noruega, Líbano, Qatar, Suiza).

ABOUNA (2002). Dirigida por Mahamat Saleh Haroun. (Chad, Francia).

AFRICA PARADIS (2006). Dirigida por Sylvestre Amoussou. (Benín, Francia).

AFRIQUE, JE TE PLUMARAI (1993). Dirigida por Jean Marie Teno. (Camerún, Francia, Alemania).

AFRIQUE: LA PAROLE ESSENTIELLE (2005). Dirigida por Ibrahima Sarr. (Senegal).

AINSI MEURENT LES ANGES (2001). Dirigida por Moussa Sene Absa. (Senegal).

- À LA RECHERCHE DU MARI DE MA FEMME (1995). Dirigida por Mohamed Abderrahman Tazi. (Marruecos).
- ALGERIE, HISTORIES Á NE PAS DIRE (2007). Dirigida por Jean-Pierre Lledó. (Algeria, Francia).
- AL OTRO LADO, UN ACERCAMIENTO A LAVAPIES (2002). Dirigida por Básel Ramsis. (España).
- APATRIDE (2018). Dirigida por Narjiss Nejjar. (Marruecos, Francia, Qatar).
- APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA (1970). Dirigida por Pier Paolo Pasolini. (Italia).
- A TRIP TO THE COUNTRY (2000). Dirigida por Jean Marie Teno. (Camerún).
- BAB EL WEB (2005). Dirigida por Merzak Allouache. (Argelia, Francia).
- BAMAKO. (2006). Dirigida por Abderrahmane Sissako. (Mali).
- BINTA Y LA GRAN IDEA (2004). Dirigida por Javier Fesser. (España).
- BOROM SARRET. (1962). Dirigida por Ousmane Sembène. (Senegal).
- BOXING LIBREVILLE (2018). Dirigida por Amédée Pacôme Nkoulou. (Gabón, Bélgica, Francia).
- BWANA (1996). Dirigida por Imanol Uribe. (España).
- CARTAS DE ALOU (1990). Dirigida por Montxo Armendáriz. (España).
- ÇA TWISTE A POPANGINE (1994). Dirigida por Moussa Sene Absa. (Senegal, Francia).
- CAYUCO (2007). Dirigida por María Miró. (España).
- COME BACK AFRICA. (1959). Dirigida por Lionel Rogosin. (Sudafrica, Estados Unidos).
- CRISTO NEGRO (1963). Dirigida por Ramón Torrado. (España).
- CRUMBS (2015). Dirigida por Miguel Llansó. (España, Etiopía).
- DARRAT (SAISON SÈCHE) (2006). Dirigida por Mahamat-Saleh Haroun. (Chad, Bélgica, Francia, Austria).
- DARWIN'S NIGHTMARE (2004). Dirigida por Hubert Sauper. (Francia, Austria, Bélgica).
- DELWENDE (2005). Dirigida por S. Pierre Yameogo. (Burkina Faso, Francia, Suiza).
- DISTANCIAS (2008). Dirigida por Pilar Monsell. (España).

- DJIARAMA (2007). Dirigida por Alicia Fernández, Chus Barrera. (España).
- DÔLÉ MONEY (2001). Dirigida por Imunga Ivanga. (Francia, Gabón).
- EL EJIDO, LA LOI DU PROFIT (2006). Dirigida por Jawad Rhalib. (Bélgica).
- EL JARDINERO FIEL (2005). Dirigida por Fernando Meirelles. (Reino Unido).
- EL TAAIB (EL ARREPENTIDO) (2012). Dirigida por Merzak Allouache. (Argelia, Francia).
- EN ATTENDANT LES HOMMES (2007). Dirigida por Katy Léna N'diaye. (Mauritania, Senegal, Bélgica).
- ENEMIES OF HAPPINESS (2006). Dirigida por Eva Mulvad. (Dinamarca).
- FLOR DEL DESIERTO (2009). Dirigida por Sherry Horman. (Alemania, Austria, Francia).
- GABBLA (2009). Dirigida por Tariq Tegua. (Argelia, Francia).
- GAMBIA, THE SMILING COAST (2010). Dirigida por Daniel Verdín Castro. (España).
- HARRAGAS (2009). Dirigida por Merzak Allouache. (Argelia, Francia).
- HEREMAKONO (2002). Dirigida por Abderrahmane Sissako. (Mauritania).
- HYÈNES (1992). Dirigida por Djibril Diop Mambéty. (Senegal, Francia, Suiza).
- I'M NOT A WITCH (2017). Dirigida por Rungano Nyoni. (Reino Unido, Francia, Alemania, Zambia).
- INVISIBLES (2007). Dirigida por Isabel Coixet, Fernando León, Mariano Barroso, Javier Corcuera y Wim Wenders. (España).
- JE VOUDRAIS VOUS RACONTER (2005). Dirigida por Dalila Ennadre. (Marruecos, Francia).
- JUANITA DE TÁNGER (2005). Dirigida por Farida Benlyazid. (España, Marruecos).
- KARMEN GEÏ (2011). Dirigida por Joseph Gaï Ramaka. (Senegal).
- KEÏTA, L'HERITAGE DU GRIOT (1994). Dirigida por Dany Kouyate. (Burkina Faso).
- KINSHASA MAKAMBO (2018). Dirigida por Dieudo Hamadi. (República Democrática del Congo, Francia, Suiza, Qatar, Noruega).
- LA BATTAGLIA DI ALGERI (1965). Dirigida por Gillo Pontecorvo. (Argelia, Italia).
- LA GRAN FINAL (2006). Dirigida por Gerardo Olivares. (Alemania, España).

- LA NOIRE DE (1966). Dirigida por Ousmane Sembène. (Senegal, Francia).
- LA VIE SUR TERRE (1998). Dirigida por Abderrahmane Sissako. (Mauritania, Francia).
- LE BEURRE ET L'ARGENT DU BEURRE (2007). Dirigida por Alidou Badini y Philippe Baqué. (Burkina Faso, Francia).
- LENDEMAINS INCERTAINS (2018). Dirigida por Eddy Munyaneza. (Burundi, Francia, Bélgica).
- LES BIENHEUREUX (2017). Dirigida por Sofia Djama. (Argelia, Francia, Bélgica, Qatar).
- LES FESPAKISTES (2001). Dirigida por Eric Münch y François Kotlarski. (Burkina Faso, Francia).
- LES INDÉPENDANTRISTES (2008). Dirigida por Ibrahima Sarr. (Senegal).
- L'ESPRIT DE MOPTI (1999). Dirigida por Moussa Ouane. (Mali, Francia).
- LES SÉNÉGALAISES ET LA SÉNÉGAULOISE (2007). Dirigida por Alice Diop. (Senegal, Francia).
- LOVE THE ONE YOU LOVE (2014). Dirigida por Jenna Cato Bass. (Sudáfrica).
- MADAME BROUETTE (2002). Dirigida por Moussa Sene Absa. (Canadá, Francia, Senegal).
- MANDABI (1968). Dirigida por Ousmane Sembène. (Senegal, Francia).
- MAROCK (2005). Dirigida por Laïla Marrakchi. (Marruecos, Francia).
- MEMORIA NEGRA (2006). Dirigida por Xavier Montanyà. (España).
- MEMORIAS DE ÁFRICA (1985). Dirigida por Sydney Pollack. (Estados Unidos).
- MESTRE BIMBA, A CAPOEIRA ILUMINADA (2005). Dirigida por Luiz Fernando Goulart. (Brasil).
- MISIÓN BLANCA (1946). Dirigida por Juan de Orduña. (España).
- MOGAMBO (1953). Dirigida por John Ford. (Estados Unidos).
- MOOLAADÉ (2004). Dirigida por Ousmane Sembène. (Francia, Senegal).
- MORTU NEGA (1988). Dirigida por Flora Gomes. (Guinea-Bissau).
- MOSSANE (1996). Dirigida por Safi Faye. (Senegal).
- NAMIBIA: THE STRUGGLE FOR LIBERATION (2007). Dirigida por Charles Burnett. (Estados Unidos, Namibia).

- NO HABRÁ PAZ PARA LOS MALVADOS (2011). Dirigida por Enrique Urbizu.
(España).
- NORD-SUD.COM (2007). Dirigida por François Ducat. (Francia, Bélgica).
- NYANI (2006). Dirigida por Amadou Kassé Thera. (Mali).
- OCTUBRE (1992). Dirigida por Abderrahmane Sissako. (Mali, Mauritania).
- PALMERAS EN LA NIEVE (2015). Dirigida por Fernando González Molina.
(España).
- PARIS SUR MER (2007). Dirigida por Munir Abbar. (Marruecos).
- PERDEDORES (2006). Dirigida por Driss Deiback. (Alemania, España, Marruecos).
- PRE COLONIAL MISUNDERSTANDING (2004). Dirigida por Jean Marie Teno.
(Camerún).
- QUATA (2016). Dirigida por Paulo César Nsue Nnang. (Guinea Ecuatorial).
- QUESTIONS À LA TERRE NATALE (2006). Dirigida por Samba Félix N'diaye.
(Senegal, Francia).
- RELUCTANLY QUEER (2016). Dirigida por Adoma Akosua Owusu. (EEUU, Ghana)
- RENGAINE (2012). Dirigida por Rachid Djaïdani. (Francia).
- RETORNO A HANSALA (2008). Dirigida por Chus Gutierrez. (España).
- SEMILLAS QUE EL MAR ARRASTRA (2008). Dirigida por El Hadji Samba Sarr.
(España, Senegal).
- SEXE, GOMBO ET BEURRE SALE (2008). Dirigida por Mahamat-Saleh Haroun
(Francia).
- SINESTESIA, CAIRO'13 (2017). Dirigida por Maged El Mahedy. (Egipto, Italia).
- SOMETHING NECESSARY (2013). Dirigida por Judy Kibinge. (Kenia, Alemania).
- TABLEAU FERRAILLE (1997). Dirigida por Moussa Sene Absa. (Senegal, Francia).
- TARZÁN DE LOS MONOS (1932). Dirigida por W. S. Van Dyke. (Estados Unidos).
- THE FIGURINE (ARAROMIRE) (2009). Dirigida por Kunle Afolayan. (Nigeria).
- TILAÏ (1990). Dirigida por Idrissa Ouédraogo. (Burkina Faso, Suazilandia, Francia).
- TOUKI BOUKI (1973). Dirigida por Djibril Diop Mambéty. (Senegal).
- TUKKIYAKAR (2008). Dirigida por Natalia Díaz. (España).
- UMURAGE (2002). Dirigida por Gorka Gamarra. (España).
- VICTIMES DE NOS RICHESSES (2006). Dirigida por Kal Touré. (Mali, Francia).

- VILLA NESMA (2012). Dirigida por Homeïda Behi. (Francia, Túnez, Emiratos Árabes).
- VIRGEM MARGARIDA (2012). Dirigida por Licínio Acevedo. (Mozambique, Angola, Francia, Portugal).
- VIVRE RICHE (2017). Dirigida por Joël Akafou. (Burkina Faso, Francia, Bélgica, Costa de Marfil).
- VOORTREKKERS (1916). Dirigida por Harold Shaw. (Estados Unidos).
- VOTE OFF (2017). Dirigida por Faysal Hammoum. (Argelia).
- WARD MASMOUM (2018). Dirigida por Ahmed Fawzi Saleh. (Egipto, Francia, Qatar, Emiratos Árabes).
- YAABA (1989). Dirigida por Idrissa Ouédraogo. (Burkina Faso, Francia, Suazilandia).
- YELEEN (1987). Dirigida por Souleymane Cissé. (Francia, Japón, Alemania, Burkina Faso, Mali).
- YEMA (2012). Dirigida por Djamila Sahraoui. (Argelia, Francia).
- ZAINEB TAKRAHOU ETHELJ (2016). Dirigida por Kaouther Ben Hania. (Francia, Túnez).
- 942 DAKAR, HISTORIA DE UNA FAMILIA (2008). Dirigida por Fermín Lizarraga, Ojocítrico, Adolfo Ramírez. (España).