

CARAC TERES

Estudios culturales y críticos de la esfera digital

En este número participan ■ Jaime Almansa Sánchez, María Jesús Bernal Martín, Celia Corral Cañas, Daniel Escandell Montiel, Daniel Esparza, J. Daniel García Martínez, Vassiliki Gkouni, Tzina Kalogirou, Beatriz Leal Riesco, Sheila Lucas Lastra, Enrique Martín Martín, Alessandro Mistrorigo, Pau Damià Riera Muñoz, Israel Roncero, Vega Sánchez Aparicio, Carlos Santos Carretero y Eugenio Tisselli.



Revista Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital

Caracteres es una revista académica interdisciplinar y plurilingüe orientada al análisis crítico de la cultura, el pensamiento y la sociedad de la esfera digital. Esta publicación presta especial atención a las colaboraciones que aporten nuevas perspectivas sobre los ámbitos de estudio que cubre, dentro del espacio de las Humanidades Digitales. Puede consultar [las normas de publicación en la web](#).

Editores

David Andrés Castillo
Juan Carlos Cruz Suárez
Daniel Escandell Montiel

Consejo editorial

Fernando Broncano Rodríguez | Universidad Carlos III (España)
José María Izquierdo | Universitetet i Oslo (Noruega)
Hans Lauge Hansen | Aarhus Universitet (Dinamarca)
José Manuel Lucía Megías | Universidad Complutense de Madrid (España)
Elide Pittarello | Università Ca' Foscari Venezia (Italia)
Fernando Rodríguez de la Flor Adánez | Universidad de Salamanca (España)
Pedro G. Serra | Universidade da Coimbra (Portugal)
Remedios Zafra | Universidad de Sevilla (España)

Consejo asesor

Miriam Borham Puyal | Universidad de Salamanca (España)
Jirí Chalupa | Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa)
Wladimir Alfredo Chávez | Høgskolen i Østfold (Noruega)
Sebastièn Doubinsky | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Daniel Esparza Ruiz | Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa)
Charles Ess | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Fabio de la Flor | Editorial Delirio (España)
Pablo Grandío Portabales | Vandal.net (España)
Claudia Jünke | Universität Bonn (Alemania)
Malgorzata Kolankowska | Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu (Polonia)
Sae Oshima | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Beatriz Leal Riesco | Investigadora independiente (EE.UU.)
Macarena Mey Rodríguez | ESNE/Universidad Camilo José Cela (España)
Pepa Novell | Queen's University (Canadá)
José Manuel Ruiz Martínez | Universidad de Granada (España)
Gema Pérez-Sánchez | University of Miami (EE.UU.)
Olivia Petrescu | Universitatea Babeş-Bolyai (Rumanía)
Pau Damián Riera Muñoz | Músico independiente (España)
Fredrik Sörstad | Universidad de Medellín (Colombia)
Bohdan Ulašin | Univerzita Komenského v Bratislave (Eslovaquia)

ISSN: 2254-4496



Editorial Delirio (www.delirio.es)

Los contenidos se publican bajo licencia [Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 3.0 Unported](#).

Diseño del logo: Ramón Varela. | Ilustración de portada: Ramón Varela

Las opiniones expresadas en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. La revista no comparte necesariamente las afirmaciones incluidas en los trabajos. La revista es una publicación académica abierta, gratuita y sin ánimo de lucro y recurre, bajo responsabilidad de los autores, a la cita (textual o multimedia) con fines docentes o de investigación con el objetivo de realizar un análisis, comentario o juicio crítico.

Editorial, PÁG. 5

Artículos de investigación: Caracteres

- **Ciberpoetas y ciberlectores: arquitectos del ciberespacio.** DE CELIA CORRAL CAÑAS, PÁG. 11
- **El descubrimiento de los manuscritos del mar Muerto y su digitalización.** DE CARLOS SANTOS CARRETERO, PÁG. 18
- **Nuevas reflexiones sobre por qué he dejado de crear e-Literatura.** DE EUGENIO TISSELLI, PÁG. 32
- **La violencia puesta en escena: *Información para extranjeros*, de Griselda Gambaro. Intersecciones entre las estrategias espaciales empleadas en esta obra de teatro y en los videojuegos.** DE MARÍA JESÚS BERNAL MARTÍN, PÁG. 41
- **Crisis de identidad y revolución digital.** DE DANIEL ESPARZA, PÁG. 77
- **La rostrificación del cuerpo abyecto en el entorno de las redes sociales.** DE ISRAEL RONCERO, PÁG. 86
- **Hypertexts: From the digital environment to the printed books of children's literature: a case in Greek.** DE TZINA KALOGIROU Y VASSILIKI GKOUNI, PÁG. 97
- **Stop-motion: comunicación, creación y diversión.** DE J. DANIEL GARCÍA MARTÍNEZ, PÁG. 107
- **Posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías en el desarrollo de los cines africanos contemporáneos.** DE BEATRIZ LEAL RIESCO, PÁG. 119

Reseñas

- ***El lectoespectador*, de Vicente Luis Mora.** POR CELIA CORRAL CAÑAS, PÁG. 130
- ***Elogio del texto digital*, de José Manuel Lucía Megías.** POR SHEILA LUCAS LASTRA, PÁG. 133
- ***La estrategia del simbiote*, de Fernando Broncano.** POR DANIEL ESCANDELL MONTIEL, PÁG. 139
- ***Literatura más allá de la nación*, de Francisca Noguero (et al.) (eds.).** POR VEGA SÁNCHEZ APARICIO, PÁG. 144

Artículos de divulgación: Intersecciones

- **De arqueología (pública) y publicaciones (digitales) accesibles.** DE JAIME ALMANSA SÁNCHEZ, PÁG. 152
- **La voz de Claudio Rodríguez: propuesta para una escucha crítica.** DE ALESSANDRO MISTRORIGO, PÁG. 157
- **La gestación de libros digitales y de bibliotecas virtuales en el marco de la Unión Europea (y el caso concreto de España).** DE ENRIQUE MARTÍN MARTÍN, PÁG. 166
- **Vibraciones digitales. Una breve historia sobre los recursos electrónicos y digitales en la música.** DE PAU DAMIÀ RIERA MUÑOZ, PÁG. 171

Sobre los autores, PÁG. 177



Artículos de investigación:

Caracteres

Posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías en el desarrollo de los cines africanos contemporáneos

Possibilities open by new technologies in the development of contemporary African cinemas

Beatriz Leal Riesco (Investigadora independiente)

Artículo recibido: 30-3-2012 | Artículo aceptado: 21-4-2012

ABSTRACT: From its beginnings with the wave of independence that swept the continent in the middle of the previous century, African cinema has remained subordinate to and dependent upon Western aid. Barring a few prominent exceptions, the effects of this phenomenon have been visible, with films made catering to the tastes of occidental critics and cinephiles while African viewers have been left thirsting for images and sounds of an autochthonous character. Since the 1990's, thanks to new technologies, African cinema has achieved a previously inconceivable vitality and autonomy. The democratizing effects of the reduction in the cost of production, distribution, and exhibition, as well as the easier accessibility of new technologies to non-professionals, has made of Africa a creative flashpoint, where myriad voices work to create a nuanced and polyphonic imaginary leagues beyond those prejudices and stereotypes of occidental provenance that have overshadowed this continent's cinematography for more than five decades.

RESUMEN: Desde su nacimiento con la oleada de independencias que barrió el continente a mediados del siglo pasado, los cines africanos han permanecido subsidiarios y dependientes de la ayuda occidental. Salvo en contadas excepciones, el efecto ha sido visible en películas al gusto de críticos y cinéfilos occidentales, provocando en los espectadores africanos una sed de imágenes y sonidos propios. Gracias a las nuevas tecnologías, estas cinematografías han experimentado desde los años noventa una revitalización y autonomía desconocidas en etapas previas de su historia. El efecto democratizador derivado de la reducción de gastos de producción, distribución y exhibición, así como la menor profesionalización exigida por las nuevas tecnologías, está convirtiendo a África en un espacio de efervescencia creativa en el que múltiples voces están creando una imagen adecuada y polifónica alejada de los prejuicios y estereotipos de raíz occidental predominantes en los cines africanos durante más de medio siglo.

KEYWORDS: african cinema, new technologies, production, distribution, exhibition

PALABRAS CLAVE: cine africano, nuevas tecnologías, producción, distribución, exhibición

“Films, like people, can only circulate because specific channels are in place. However, in the case of African cinemas, especially in recent years, these circuits have changed and established new interrelations between the specific local, national and international networks that have enabled productions to remain not only transnational but radically postnationalist in their discursive articulations”

Alexie Tcheuyap, *Postnationalist African Cinemas*.

1. Introducción

A causa de la práctica inexistencia de industrias nacionales, las cinematografías de África han sido, desde su creación con la oleada de independencias que barrió el continente africano a mediados del siglo pasado, subsidiarias y dependientes de la ayuda occidental. Salvo en contadas excepciones, el efecto ha sido visible en películas que, paradójicamente, han debido adaptarse tanto al gusto de críticos y cinéfilos occidentales como a las agendas de reconstrucción nacional. En la lucha por la liberación colonial y con la llegada de las independencias en los años 60, los directores y escritores africanos se lanzaron a la tarea de reapropiación de su imagen dañada o ausente, considerando al cine en su función instrumental de cambio político-social. Con una base ideológica de emancipación frente a Occidente y las potencias (ex)colonizadoras, artistas y políticos africanos se hicieron eco de los manifiestos del *Tercer Cine* en boga en esa década, cuyos máximos exponentes fueron el brasileño Glauber Rocha y su “Estética del hambre” (Rocha, 1965), los latinoamericanos Fernando Solanas y Octavio Getino en su “Hacia un tercer cine” (Solanas y Getino, 1969) y el cubano Julio García Espinosa a través de su proverbial ensayo “Por un cine imperfecto” (Espinosa, 1969). El efecto fue la exaltación de un cine combativo de raíz realista con función educativa que criticaba e impedía la realización de géneros de ficción considerados menores como el melodrama, el musical, la ciencia ficción o la animación, y cuya consecuencia más importante sería la negación de las necesidades de entretenimiento del público local, sediento de imágenes y sonidos propios. En la promoción y difusión de este cine, la FEPACI (*Fédération Panafricaine des Cinéastes*) y FESPACO (*Festival Panafricain du Cinéma et la Television de Ouagadougou*) creados a finales de los 60, jugaron un papel determinante al establecerse como máximos guardianes de las proclamas panafricanas e internacionalistas que dominaban la época, recogidas en Argelia en 1975 en la *Charte du cinéaste africain*. A esta asociación se unirían directores, profesionales del mundo cinematográfico y críticos, tríada responsable de la construcción y legitimación de un discurso y unos paradigmas críticos de oposición que encorsetaron la producción cinematográfica africana durante décadas y hasta la fecha (Barlet, 2000; Pfaff, 2004; Roy, 2006). La defensa de esta “excepcionalidad” africana (Murphy y Williams, 2007: 17) ha tenido como consecuencia que, hasta muy reciente, el cine africano no haya sido estudiado en iguales términos al de los estudios cinematográficos generales. La escisión es evidente en el olvido del análisis formal, así como en la renuencia a situar en plano de igualdad a sus cineastas con el resto de directores a nivel internacional, lastrados por su condición de agentes de cambio social e impidiéndoles, como efecto, el ser reconocidos en su calidad de artistas *per se* (Bonetti y Prerana, 2003; Bekolo: 2009).

En los estudios cinematográficos sobre los cines africanos la situación ha comenzado lentamente a cambiar, aunque seguimos notando la influencia de los paradigmas críticos anteriores en los escritos más recientes de teóricos tan importantes como Manthia Diawara (2010), David Murphy (Murphy y Williams, 2007), o Kenneth W. Harrow (2007), todavía herederos de las primeras fases de los cines africanos y sus limitaciones de base cultural, histórica y nacionalista, o embarcados en una revisión postmoderna inadecuada para la realidad africana. Tal y como defiende Alexei Tcheuyap en su magnífico libro *Postcolonial African Cinemas* (Tcheuyap, 2011), del cual provienen muchas de las ideas inspiradoras de este artículo, la mayoría de las consideraciones teóricas previas han quedado desfasadas. Hemos llegado a un momento en el que:

African cinemas now deserve full reconsideration in view of the multiple and transforming facets of a filmmaking landscape where several directors have not only come to see themselves as citizens of a global World, but moreover are experimenting with completely new genres, forms and systems; conceptualizations

of nationhood, race, the continent and political contestations appear at times to be almost completely evacuated from these works. (Tcheuyap, 2011: 1)

En la que ya es una obra clave en los estudios sobre el cine africano, Tcheuyap propone una nueva episteme que haga evidentes las limitaciones de críticas previas explicitando nuevos géneros en alza desde los años noventa; analice innovaciones estéticas, intereses temáticos y modos de representación y, finalmente, explique el papel que estos nuevos cineastas y sus obras tienen en el panorama global actual. (Tcheuyap, 2011: 27). Por mi parte y desde una perspectiva de base fundamentalmente histórica, examinaré cómo las nuevas tecnologías están reubicando a los actores y herramientas en juego en las diversas etapas de la industria cinematográfica: producción, distribución y exhibición. La enorme rentabilidad económica de la distribución de obras locales a una audiencia creciente en el continente y en la diáspora tiene mucho que ver en ello.

Tras décadas de miseria tanto en el número como en la variedad de sus producciones, hoy día podemos afirmar que la riqueza y diversidad de propuestas es una tendencia generalizada en los cines africanos desde los años 90, lo cual ha provocado, por primera vez en su historia, que hayan empezado a situarse en el plano global como una de las cinematografías periféricas con mayores posibilidades de futuro.

Antes de abordar mi análisis, es preciso realizar un par de aclaraciones teóricas y metodológicas. La primera explica la acotación de mi objeto de estudio a “los cines africanos”. Durante décadas, los estudiosos de la materia han hablado del “cine africano” en singular. La falta de industrias potentes y una cierta homogeneidad de forma, contenido y objetivos parecía justificarlo. Sin embargo, Nigeria, Burkina Faso y Sudáfrica, por no hablar de Marruecos o Egipto, son industrias nacionales potentes en la actualidad y los géneros y formatos que nos llegan de los cuatro rincones del continente y de sus cineastas en la diáspora son de tal variedad que la simplificación en “cine africano” se convierte en una aberración teórica. A pesar de que este estudio es un sondeo general, la problemática derivada de un ámbito de producción cinematográfica tan amplio como el de los cines africanos me forzará a poner de manifiesto en cada momento los errores, vicios y peculiaridades que inevitablemente surgen de una generalización como la que acometo. Estas cautelas se extenderán al análisis de las tendencias en la producción, distribución y exhibición de estos cines desde una perspectiva sincrónica y diacrónica. A través de una nómina de ejemplos paradigmáticos pretendo, sin ánimo de exhaustividad, ofrecer una visión del momento único que estamos viviendo, en el que nuevas tecnologías están abriendo espacios considerados, hasta hace poquísimos años, inaccesibles para las cinematografías africanas.

Con tal fin, es prescriptivo realizar un seguimiento de las vicisitudes históricas que estas industrias cinematográficas y sus protagonistas han experimentado, ofreciendo una contextualización concluyente y contrastada sobre la realidad presente.

2. Sueños rotos y vocaciones tardías de las jóvenes naciones africanas: el modelo sudafricano

Los cines africanos se han mantenido en una posición subalterna dentro y fuera de sus fronteras a causa de su tardía incorporación al mercado global cinematográfico (años 60) y a sus peculiaridades nacionales derivadas de sus historias pre y postcoloniales. La realidad es que las películas que han anidado en las pantallas africanas durante décadas se producen en Hollywood,

Bollywood, Asia y Egipto y, desde los años 90, en Nigeria con Nollywood¹. A pesar de los objetivos de reconstrucción nacional de las recién nacidas naciones, los sueños utópicos de unas industrias cinematográficas autónomas han sido borrados por una realidad incómoda y compleja que ha acabado con salas de proyección en todo el continente y ha sido incapaz de establecer políticas satisfactorias que empleasen los recursos propios para generar industrias cinematográficas nacionales autosuficientes a través, entre otras, de la creación de cuotas de pantallas favorecedoras del cine local. Diversos (f)actores han sido determinantes: el sometimiento de África a los intereses económicos del FMI y el BM con sus políticas de ajuste estructural y ayudas al desarrollo favorecidas por unas élites locales que han preservado los intereses neocoloniales de las exmetrópolis explican en parte la dependencia del cine africano. Resulta imposible ir caso por caso, pero la política de la *francophonie* gala resulta ilustrativa: desde las independencias y hasta poco tiempo atrás, Francia ha conseguido mantener su dominio en las excolonias a través de una ambivalente política de cooperación basada en subsidios, coproducciones y apoyo a cineastas y técnicos locales. A través de instituciones como el Ministerio de Cultura o el Ministerio de la Cooperación, y de agencias como el *Centre National du Cinéma* y el *Bureau du cinéma*, los cuales construyeron proyectos tan rentables económicamente como ambivalentes en sus fundamentos éticos y sociales como *Le Fond Cinéma du Sud* o el *Fond d'Intervention pour l'Action Culturelle*, Francia ha sido el centro de la industria del cine africano durante décadas. Si a esta actuación económico-cultural francesa unimos la de la Unión Europea y empresas privadas como Channel 4 en el Reino Unido, ZDF, Arte y WDF en Alemania años después, tenemos un paisaje más preciso de los canales y plataformas de distribución hasta la fecha. Sin embargo, es preciso apuntar el papel destacado de los festivales de cine especializados ubicados en occidente, los cuales se convirtieron en nicho de exhibición preferente que bien impedía la circulación de estas películas fuera del circuito de festivales o bien filtraba las obras en base a los criterios de rentabilidad económica de productores y distribuidores internacionales². Eran éstos los que decidían la calidad e interés de la escasa producción cinematográfica africana, obligando a los cineastas pasar por el tamiz de sus gustos de cinéfilos y su visión eurocéntrica o/y exótica. El resultado fue la financiación perversa de obras que mantenían una imagen primitiva, atemporal y esencialista de África, que priorizaba a ciertos *auteurs* reconocibles a la vez que evitaba que obras más críticas y contemporáneas viesan la luz. Es el caso, entre otros, de los obstáculos a los que se enfrentó el pionero senegalés Sembène Ousmane con sus obras más críticas con los poderes (neo)coloniales o, más recientemente, las épicas gestas que ha de superar el cineasta etíope residente en los EE.UU. Haile Gerima para lograr financiar sus películas de manera independiente y vadear la censura. Como afirmaron los jóvenes directores Cheik N'Gaido Bâ (Senegal), Sanou Kollo (Burkina Faso), Lancine Kramo Gatiga (Costa de Marfil) miembros del *Colletif L'Oeil Vert*, para que los cines africanos se liberen es precisa una revolución en las estrategias de producción (Diawara, 1992: 43). Es prioritaria la integración en nivel de igualdad con los demás agentes en competición en el panorama global en las tres fases: producción, distribución y exhibición. En este tablero de complejas aristas y jugadores es donde hemos de ahondar en el análisis de los roles de naciones e individuos. Empecemos por las naciones.

¹ No estudiaré aquí el caso nigeriano por la multitud de publicaciones específicas que se le han venido dedicando en los últimos años. Para una comprensión profunda de esta industria ir a Barrot (2008) y a Saul y Austen (2010).

² Para una mejor comprensión del papel jugado por los festivales en el desarrollo y legitimación de los cines africanos acudir al artículo de Beatriz Leal Riesco: "Festivales de cine africano: ¿moda o necesidad?" En *Africaneando. Revista de actualidad y experiencias*. N° 8 (4º Trimestre). <<http://www.ozebap.org/africaneando/index.htm>>: pp. 89-106. (30-3-2012).

A pesar del fracaso de las políticas estatales, lo cual ha llevado a especialistas a hablar de lo post-nacional (Tcheuyap, 2011), es preciso revisar las potencialidades que residen en la idea de nación a raíz de las experiencias de Sudáfrica, Marruecos y Egipto en los últimos años. Igualmente interesante es el caso egipcio: sintomático de la tendencia de proyección pan-africana que estamos re-viviendo en la actualidad, este 2012 ha visto realizada la primera edición del festival de cine africano de Luxor, evento en el que se desplegaron fastos nunca vistos para una celebración de similar calibre sobre los cines africanos. La realidad es que una de las vías para el establecimiento de cines nacionales competitivos a escala internacional es la instauración de políticas gubernamentales fuertes de apoyo y promoción del cine. Dejando de lado la industria del cine de video de Nigeria (Nollywood) por sus marcadas especificidades históricas y su consiguiente excepcionalidad inimitable, Sudáfrica representa un supuesto único a considerar, tanto por sus posibilidades como por sus limitaciones.

Como ya he apuntado, los 60 del siglo xx, con el advenimiento de las independencias de los estados africanos frente a sus metrópolis coloniales, han sido considerados por los especialistas en cine africano como el punto de arranque de estas cinematografías. Fue entonces cuando surgió un cine hecho por y para africanos y desde el continente. Sin embargo, el cine de Sudáfrica merece cita aparte. La República de Sudáfrica abandonó la *Commonwealth* en 1961, constituyéndose formalmente como un estado autónomo a través de un referéndum de votantes únicamente blancos. Su cine sólo merece atención para este estudio a partir del fin del Apartheid en 1994 y las subsiguientes elecciones por sufragio universal que alzarían al ACN como fuerza principal y a Nelson Mandela como presidente. Desde la llegada de la democracia a Sudáfrica, el país ha apostado por el cine como arma de transformación democrática y crecimiento económico, comenzándose a aplicar políticas activas a favor de una industria cinematográfica nacional. A través de diversas actuaciones, se ha intentado formar una industria cinematográfica competitiva internacionalmente y que sirva para la (re)definición de la identidad nacional. En la constitución de 1996, y posteriormente en leyes concretas para el cine, se considera al medio como favorecedor del multiculturalismo, la libertad de expresión y la transformación. Para ello, se han dado pasos en diversas esferas: fundación de escuelas de cine, construcción de espacios de difusión y distribución, formación de equipos y profesionales competentes a nivel global, instauración de programas de educación audiovisual, etc. Todas estas medidas están dando frutos, manifiestos en la afluencia de películas sudafricanas a Festivales de cine y, este año en especial, en los premios de mejor película y mejor director otorgados a *How to Steal 2 Million* (2011), de Charlie Vundla en la 8ª edición de los AMAA (los Óscar africanos) celebrados en Nigeria el pasado mes de abril.

En la actualidad, la industria sudafricana se puede dividir en dos: una de servicio para producciones extranjeras y una local. Aunque la dinámica parece estar cambiando, las medidas tomadas se han centrado en la primera actuación, enfatizando las coproducciones con Hollywood. A causa de la división racial de la sociedad sudafricana provocada por el apartheid, el público local es predominantemente blanco y de clase media, con el hábito de acudir a centros comerciales fuera del alcance de la población negra. A pesar de los intentos de llevar el cine a zonas rurales y agrupaciones de chabolas como la *Film Resource Unit*, unidades de cine móviles y centros comerciales con salas de cine en los barrios deprimidos, los efectos son lentos y apenas han empezado a hacerse notar. El éxito de estas medidas viene sin duda facilitado por las nuevas tecnologías: la proyección digital y/o *on streaming* permite que las películas lleguen a lugares donde el celuloide no tenía cabida por su alto precio y su cualidad perecedera y altamente inflamable, permitiendo la ampliación de la franja de espectadores nacionales; uno de los

objetivos prioritarios para la subsistencia de la industria. En la fase previa de producción, el abaratamiento de los medios técnicos revierte en una reducción de los costes y, posteriormente, en los de distribución y exhibición. Es posible, por tanto, realizar un mayor número de obras que satisfagan a un público variado aunque prioritariamente joven cuyos gustos han empezado a diversificarse en los últimos años. De ahí la tendencia a promover géneros clásicos de entretenimiento antes despreciados como los melodramas, los musicales, las comedias y los thrillers, la animación y la ciencia ficción.

En la línea de conquista del panorama internacional tenemos las coproducciones, cuyo caso paradigmático es *Drum* (2004) de Zola Maseko. Ejemplo de negociación y sumisión a decisiones extranjeras, a través de este filme vemos cómo esta vía provoca efectos diversos para la cinematografía nacional en su pretensión de obtener audiencias más amplias: el recurso a actores americanos que funcionarán en taquilla impide el reconocimiento de los nativos. La universalización y simplificación de las historias para hacerlas más accesibles atenúa su empuje local; el rodaje mayoritariamente en inglés va en detrimento del empleo de lenguas autóctonas en un país de gran riqueza multicultural y, finalmente, el artista sudafricano se ve obligado a ceder control en lo creativo y editorial a favor del equipo foráneo. Si bien muchas veces estos jóvenes técnicos y cineastas aprenden el oficio al trabajar con gente más experimentada, se establece una relación de sumisión entre el extranjero y el oriundo que es complicado rebasar.

A pesar de las puntualizaciones previas, esta batería de actuaciones está abriendo el camino a una industria cinematográfica estable y competitiva que cubra las necesidades de audiencias locales e internacionales; una labor de negociación constante que está siendo celebrada por el público allí donde se exhiben sus obras más contemporáneas.

3. Efectos de la revolución tecnológica en África: iniciativas individuales y colaboración sur/sur

El efecto democratizador derivado de la reducción de gastos de realización y distribución, así como la menor profesionalización exigida por las nuevas tecnologías, han tenido su máximo exponente en la gigantesca industria del vídeo nigeriano. Hollywood se ha opuesto a los dictados de los altos costes, la subvención y el monopolio occidental en la producción cinematográfica constituyéndose como una industria única basada en gustos y actores locales y donde las leyes van surgiendo *ad hoc* adaptándose a las necesidades coyunturales del país más poblado de África. Sin embargo, éste no es el único ejemplo en un continente en el que se asiste al aumento imparable de producciones audiovisuales. Los teléfonos móviles, el sistema del *crowdfunding*, las coproducciones sur-sur, las cámaras mini DV, YouTube, MySpace y Vimeo... todos ellos están convirtiendo a África en un espacio de fervor creativo en el que múltiples voces trabajan para devolver, por fin, una imagen adecuada y polifónica que se aleje de los prejuicios y estereotipos de raíz occidental predominantes en los cines africanos durante más de medio siglo. Gracias a la accesibilidad de los medios disponibles, el individuo está finalmente liberándose a través de su creatividad y de su capacidad para negociar en primera persona con otros actores en juego. Quizás estemos a punto, por primera vez en la historia, de alcanzar el sueño que tuviera Alexandre Astruc en 1948 de una *caméra-stylo* que igualase al director con el escritor en su capacidad de expresión individual (Astruc, 1948).

A ello hay que unir la capacidad inmensa de reciclaje y uso imaginativo de las nuevas tecnologías de África, con dos casos de moda: los movimientos sociales de la *primavera árabe* promovidos vía

redes sociales³ y el sistema de pago a través de los teléfonos móviles para personas sin cuentas bancarias ideado en Nigeria. En el mundo del arte contemporáneo africano se habla continuamente del reciclaje y la hibridación. En este caldo de cultivo potencial: ¿qué mejor continente para seguir de cerca en los años venideros y observar el desarrollo de las nuevas tecnologías?

Algunas voces se alzan en desacuerdo planteando el peligro de que la apertura global implique pérdida de autonomía creativa y sumisión a estándares universales homogeneizadores. Hemos apuntado la mudanza contemporánea hacia obras centradas en el entretenimiento, las cuales se adaptan a géneros occidentales como la comedia, el musical, la ciencia-ficción o el thriller, todas ellas menos abiertamente combativas que sus predecesoras. Según Tcheuyap esto “is due, at least partially, to a global circulation of cultures that influence one another” (Tcheuyap, 2011: 33). Sin embargo, la influencia no quiere decir domesticación, en especial cuando hemos visto que esta imposición externa o dogmática de un cine depositario de una supuesta “africanidad” impidió el acceso a los mercados globales y a las audiencias locales de estos cines. En realidad, gracias a las nuevas tecnologías, los africanos han fijado espacios de producción, distribución, difusión y exhibición propios, cubriendo áreas que se les habían tradicionalmente vetado.

Las estrategias particulares y colectivas son numerosas, desde la producción a la exhibición pasando por la publicidad y la distribución. Es imposible recoger todos los esfuerzos e iniciativas que han ido brotando, razón por la que señalaré casos sobresalientes de los diversos momentos que preparan la proyección de una película.

Para dar visibilidad a la creatividad africana y distribuir democráticamente sus obras más notables, existen dos iniciativas destacadas: la francesa *TV 5 Monde*, televisión online de parrilla diversificada y popular, y la sudafricana *African Film Library*: la primera plataforma en Internet de difusión planetaria de un selecto conjunto de películas de la historia del cine africano. Me detendré un momento en la segunda por ser un ejemplo único en el ámbito cinematográfico continental⁴. Creada por la empresa privada M-Net, se trata de una selección de 700 películas de la historia de los cines africanos disponibles en alquiler para su visionado *on-streaming*. Se acaba así con décadas de monopolio de distribución de *La Médiathèque des Trois Mondes* francesa (<http://www.cine3mondes.com/>) y la americana *California Newsreel* (<http://newsreel.org/>), empresas que siguieron la estela ambivalente de los organismos occidentales, los cuales se habían erigido en encargados únicos de la difusión de las cinematografías africanas. Asimismo, la emergencia de revistas, blogs y plataformas online sobre arte y cultura africanas, está desafiando construcciones discursivas y críticas inequívocas, permitiendo la ampliación del ámbito de estas conversaciones. Por sus peculiaridades, la *African Digital Art Network* (<http://www.africandigitalart.com/>) merece atención aparte. Estamos ante una plataforma pionera en el uso de las nuevas tecnologías en su aspecto más creativo, y desde donde asomarse a creaciones contemporáneas africanas de disciplinas como el diseño, vídeo, fotografía, cine, pintura, etc. Su

³ La película egipcia colectiva *18 Jours*, de Ahmad Abdalla, Mariam Abu Ouf, Kamla Abu Zekri, Ahmad Alaa, Mohamed Aly, Shérif Arafa, Sherif El-Bendary, Marwan Hamed, Khaled Marei y Yousry Nasrallah es un documento único sobre este tema. Página oficial: <<http://www.18days-movie.com/>> (30-3-2012).

⁴ Para saber más sobre este proyector, consultar el artículo de Beatriz Leal Riesco: “*African Film Library*: cine africano al alcance de cualquiera”. (2012, 26 de marzo). *Rebelión*. <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=146955>> (30-3-2012).

actualización constante y un diseño donde sofisticación y creatividad se mezclan hacen de esta página un referente presente y futuro de la vibrante escena artística del continente.

Cineastas y productores están, por su parte, estableciendo alianzas o sirviéndose, a nivel particular, de las virtudes de la red para difundir y distribuir ellos mismos sus obras. Cada día se cuelgan en Internet numerosos documentos audiovisuales que publicitan a películas y directores. Directamente en páginas Web oficiales o a través de Vimeo, YouTube o MySpace, podemos acceder a extractos de películas, tráilers, *making-of*, entrevistas y otros materiales relacionados. Generalmente estas fuentes han sido colgadas por los propios directores o productores, siendo posible afirmar que la vida útil de los intermediarios parece tener fecha de caducidad, en especial si hacemos caso a las experiencias de cineastas de renombre como Jean-Marie Teno (Camerún) y Haile Gerima. Ambos han creado productoras propias (*Les Films du raphia* y *Sankofa*, respectivamente) y se encargan de distribuir personalmente sus obras. Internet es una herramienta que facilita el contacto y la autopromoción individual, además de ser un baremo fiable de seguimiento de la aceptación o interés por parte de la audiencia.

La aspiración por la colaboración del “eje sur/sur” de la que hablase Rod Stoneman años atrás (Stoneman, 1996) se ha visto favorecida por el brote de nuevos sistemas de producción y distribución audiovisual vía Internet. África sufre de grandes dificultades para la circulación de personas a causa de conflictos bélicos e inestabilidad política, pero en la Web estas limitaciones no existen. Por fin los profesionales del cine pueden comunicarse y colaborar de manera activa independientemente de dónde se encuentren y ayudados por la explosión económica de países meridionales. Es en este ambiente que han podido surgir alternativas como el *Documentary Network Africa (DNA)*, red que aúna a productores y documentalistas con el objetivo de hacer surgir alianzas entre estos y promover la creación, el acceso a obras y la eliminación de estereotipos ligados al género documental africano⁵.

Conclusión

La industria del cine está redefiniendo sus dueños y la dirección de sus flujos monetarios en todo el planeta. Por primera vez en la historia, la realidad de unos cines africanos autónomos empieza a ser factible. Hasta hace poco la financiación y los beneficios de la producción de películas africanas eran fundamentalmente occidentales, pero la situación ha cambiado gracias a las nuevas tecnologías y a Nollywood. Esta industria nacional ha demostrado que hay dinero para ser gastado y multiplicado dentro de sus fronteras y en las poblaciones de la diáspora. Si bien antes quienes se lucraban eran unos pocos actores vía festivales y contadas empresas de distribución, hoy día la diversificación de plataformas de difusión, sistemas de financiación y lugares de distribución está poniendo límites a los monopolios.

La autonomía laboral y creativa que se está recuperando a través de las nuevas tecnologías permite augurar un futuro prometedor a los cines africanos, arropados por un público local y diaspórico de enorme magnitud, el cual no ha hecho sino empezar a reclamar y consumir sus propias imágenes y sonidos. Esto permitirá conquistar nuevos mercados, en la corriente global de consumo de productos diversificados y novedosos como son las películas africanas.

⁵ Para más información, consultar el artículo de Beatriz Leal Riesco: “Documentalistas africanos se unen para crear el Documentary Network Africa (DNA).” (2011, 28 de septiembre). *Africa en cine*. <<http://africaencine.com/2011/09/22/documentalistas-africanos-se-unen-para-crear-el-documentary-network-africa-dna/>> (30-3-2012).

Cansados de ser utilizados por los poderes económicos, políticos y culturales occidentales o nacionales, los propios individuos se han hecho cargo de buena parte de la promoción, producción e incluso distribución de sus obras. Ello ha llevado a un contacto mayor con los intereses de su audiencia y a lo que el crítico sudafricano Njabulo Ndebele llama “redescubrimiento de lo ordinario” (Ndebele, 1994), cuya materialización cinematográfica está en la recuperación anotada de géneros y temas despreciados hasta el momento. La rentabilidad de sus propuestas deberá ser sancionada por el público y, llegado el caso, luchar contra la posibilidad de acabar siendo engullida por el voraz mercado capitalista global. Para combatir estos vicios es necesario abrir espacios de trabajo cooperativo, en los que las ganancias se diversifiquen y crear así una oposición viable a las multinacionales que dominan la producción audiovisual internacional. ¿Serán los cines africanos y sus actores capaces de lograrlo? Podemos mostrarnos optimistas: las plataformas online, la recuperación de la gestión individual y colectiva de las películas, la ampliación de la visibilidad y variedad del cine del continente a escala global... son síntomas de un aumento en la calidad y cantidad de las producciones.

Bibliografía

Alexandre Astruc (1968 [1948]) “The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-stylo”. Ed. Peter Graham. *The New Wave*. Nueva York: Doubleday. pp. 17-23.

Armes, Roy (2006). *African Filmmaking. North and South of the Sahara*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.

Barlet, Olivier (2000). *African Cinemas. Decolonizing the Gaze*. Londres y Nueva York: Zed Books.

Barrot, Pierre (ed.) (2008). *Nollywood. The Video Phenomenon in Nigeria*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.

Bekolo, Jean-Pierre (2009). *Africa For The Future. Sortir un Nouveau monde du cinéma*. Yaoundé: Dagan & medya.

Bonetti, Mahen y Prerana Reddy (eds.) (2003). *Through African Eyes. Dialogues with the Directors*. Nueva York: African Film Festival Inc.

Diawara, Manthia (1992). *African Cinemas: Politics and Culture*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.

Diaware, Manthia (2010). *African Film. New Forms of Aesthetics and Politics*. Munich: Prestel Verlag.

Espinosa, Julio G. (1969). “Por un cine imperfecto”. La Habana: 1969. *Scribd*.<<http://es.scribd.com/doc/28186129/Por-Un-Cine-Imperfecto-Julio-Garcia-Espinosa>> (30-3-2012)

Getino, Octavio y Fernando Solanas (1973). *Cine, Cultura y Decolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Harrow, Kenneth W. (2007). *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.

Leal, Beatriz (2011). "Festivales de cine africano: ¿moda o necesidad?" En *Africaneando. Revista de actualidad y experiencias*. N° 8 (4º Trimestre). <<http://www.oozebap.org/africaneando/index.htm>>: pp. 89-106. (30-3-2012).

Leal, Beatriz (2011, 28 de septiembre). "Documentalistas africanos se unen para crear el Documentary Network Africa (DNA)." *Africaencine*. <<http://africaencine.com/2011/09/22/documentalistas-africanos-se-unen-para-crear-el-documentary-network-africa-dna/>> (8-5-2012).

Leal, Beatriz (2012, 26 de marzo). "African Film Library: cine africano al alcance de cualquiera". *Rebelión*. <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=146955>> (30-3-2012).

Murphy, David y Patrick Williams (2007). *Postcolonial African cinema. Ten directors*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.

Ndebele, Njabulo (1994). *South African Literature and Culture: Rediscovery of the Ordinary*. Nueva York: Manchester University Press.

Pfaff, François (ed.) (2004). *Focus on African Films*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.

Rocha, Glauber (1963). *Revisiao Critica do Cinema Brasileiro*. Río de Janeiro: Editora Civilizaçao Brasileira.

Saul, Mahir y Ralph A. Austen (eds.) (2010). *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century. Art Films and the Nollywood Video Revolution*. Athens: Ohio University Press.

Stoneman, Rod (1996). "South/South Axis: For a Cinema Built by, with and for Africans", in Imruh Bakari y Mbie Cham (eds.) *African Experiences of Cinema*. Londres: BFI. Pp. 175-180.

Tcheuyap, Alexie (2011). *Postnationalist African Cinemas*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.

Este mismo artículo en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol1n1mayo2012/posibilidades-abiertas-por-las-nuevas-tecnologias-en-el-desarrollo-de-los-cines-africanos-contemporaneos>



Sobre los autores

Sobre los autores

A continuación encontrará información sobre los autores que han publicado en este número:

Jaime Almansa Sánchez. Licenciado en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, con un máster en Arqueología Pública por el University College London y eterno doctorando, desde 2010 dirige la empresa JAS Arqueología S.L.U. y sus diferentes líneas de trabajo, incluyendo la editorial. Además de ser activista por una arqueología diferente, trabaja como consultor en Etiopía desde 2006.

María Jesús Bernal Martín. Licenciada en Filología Hispánica (2007) y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (2010). Ha cursado estudios de Filosofía, concretamente, en el área de Estética y Teoría de las Artes. En 2008 completó el Periodo de Docencia del programa de doctorado “Vanguardia y Posvanguardia en España e Hispanoamérica” (Universidad de Salamanca). En esta misma universidad, ha logrado el título de máster “La enseñanza del español como lengua extranjera”. En la actualidad está realizando su investigación principal sobre la cultura material del siglo XIX en el espacio literario español bajo la tutela del Dr. D. Fernando Rodríguez de la Flor Adánez.

Celia Corral Cañas. Becaria de Investigación PIRTU por la Junta de Castilla y León (2011) y FPU por el Ministerio de Educación (2011-2015), realiza su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca. Ha superado el máster “Literatura Española e Hispanoamericana: estudios avanzados” y el periodo de docencia del doctorado “Vanguardia y Posvanguardia en España e Hispanoamérica. Tradición y rupturas en la literatura hispánica”.

Daniel Escandell Montiel. Doctorando en la Universidad de Salamanca con una tesis sobre narrativas digitales, trabaja en el ELElab del Vicerrectorado de Innovación e infraestructuras de esa institución. Ha editado el libro *Best Served Cold: Studies on Revenge* (2010) y participado en volúmenes como *Literatura e internet. Nuevos textos, nuevos lectores* (2011) o *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante* (2012). Ejerce también como crítico de videojuegos en la revista en línea Vandal y es uno de los fundadores de la revista Caracteres.

Daniel Esparza. Profesor en el departamento de Estudios Románicos de la Universidad de Olomouc. Ha impartido clases como profesor visitante en las Universidades de Salamanca, Las Palmas de Gran Canaria y Málaga. Ha sido profesor-tutor de Geografía Humana en la UNED y presentado lecturas en la London School of Economics y en la Columbia University de Nueva York. Doctor en Ciencias Políticas, máster en Turismo y licenciado en Filosofía y Letras (Geografía e Historia). Ha publicado tres monografías, dos de ellas relacionadas con el estudio de la identidad, y más de una decena de artículos en revistas europeas y norteamericanas. Colaborador de El País y del Real Instituto Elcano.

J. Daniel García Martínez. Máster en Investigación y Docencia de la Lengua y la Literatura en la Universitat Autònoma de Barcelona, es en estos momentos doctorando en Medios

Audiovisuales y comprensión en la Universitat de les Illes Balears. Realizó la edición crítica de *Inés de Castro, Escena Trágico-Lírica* (GES XVIII/Ediciones Amnesia) y ha publicado artículos como "Entre: Entre Categorías anda el juego". Firma también el libro de relatos *Paso a nivel sin barrera*. Es docente en el Colegio Agora Portals International School y examinador de International Baccalaureate A1, EE y B1.

Vassiliki Gkouni. Maestra de Educación Primaria y doctoranda en la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas en la especialidad de enseñanza de la lengua y la literatura. Sus investigaciones se centran teoría literaria contemporánea, el acercamiento instructivo a la literatura infantil y la implementación de métodos contemporáneos de enseñanza a través de la literatura. En particular, ha participado en programas de investigación sobre biblioterapia, la función de los círculos de lectores en el aula y el uso de la enseñanza diferenciada a través de la literatura.

Tzina Kalogirou. Trabaja como profesora asociada en la Facultad de Educación Primaria (Departamento de Humanidades) de la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas. Su campo de investigación principal es la Literatura griega contemporánea y la Enseñanza de la literatura. Sus intereses académicos incluyen la lectura y respuesta literaria, la teoría y crítica de la literatura, los usos de la literatura en la educación y las relaciones entre literatura y artes visuales.

Beatriz Leal Riesco. Historiadora de arte, es investigadora *free-lance* en los Estados Unidos, desde donde escribe para diversos medios africanistas y es programadora del African Film Festival de Nueva York. Ha publicado múltiples artículos de teoría e historia cinematográfica en revistas tales como *Secuencias. Revista de Historia del Cine, Film-Historia, African Screens, Africaneando* o *Art-es*, editado libros y organizado seminarios, cursos y eventos centrados en cines minoritarios. Sus intereses se centran el papel de la música en el cine africano contemporáneo y en el papel del cineasta en la construcción de un discurso alternativo propio.

Sheila Lucas Lastra. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca y máster en Gestión de la Documentación por la Universidad Complutense de Madrid. Como profesora de español, ha trabajado en la Universidad de Salamanca y en Escuelas Oficiales de Idiomas de Madrid. Como preparadora de textos, correctora y asesora lingüística, es colaboradora habitual de SGEL desde 2010 y ha intervenido en diversos proyectos para instituciones como la Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua o la Real Academia Española.

Enrique Martín Martín. Ingeniero informático especializado en la creación de aplicaciones web para bibliotecas. Ha trabajado en el ámbito de la digitalización para crear bibliotecas virtuales en el marco del proyecto Europea gracias a su puesto en la empresa Digibís. Se declara defensor del OpenData y del OpenGovernment.

Alessandro Mistrorigo. Actualmente *Visiting Research Fellow* en la Queen Mary University of London, consigue el doctorado en la Universidad Ca' Foscari de Venecia en 2007 especializándose en la poesía española del siglo XX. Es autor de varios artículos publicados en

revistas internacionales y libros colectivos. Su actividad de investigación se dirige principalmente al lenguaje poético contemporáneo en relación con las tecnologías digitales y el elemento de la voz.

Pau Damià Riera Muñoz. Pianista, violonchelista y compositor, ha estudiado en el Conservatorio Superior de Música Municipal de Barcelona y en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC). Combina la docencia con la actividad concertística. Ha trabajado junto a figuras como Calixto Bieito, Marc Rosich, Albert Guinovart, Abel Coll y Jordi Faura. Paralelamente, desarrolla su faceta como compositor, muy enfocada hacia el trabajo con medios audiovisuales, habiendo compuesto música para danza y teatro, y colabora habitualmente con la productora de animación 23 Lunes, junto al compositor y director de orquesta Carles Gumí.

Israel Roncero. Ha cursado Bellas Artes en la Universidad de Salamanca y el máster en Teoría y Crítica de la Cultura de la Universidad Carlos III. Su tesina versó sobre redes sociales y movimientos contraculturales con el título *La ventana abyecta. Persuasión y seducción en los nuevos espacios (in)materiales. Una aproximación antropológica*. Ha participado como ponente en varios congresos sobre feminismo, analizando el papel de la tecnología en la configuración del deseo y la sexualidad.

Vega Sánchez Aparicio. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca. Actualmente cursa los estudios de doctorado en Vanguardia y Postvanguardia en España e Hispanoamérica en la misma universidad. Concretamente, realiza su investigación sobre el escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guédez.

Carlos Santos Carretero. Licenciado en Filología Hebrea y Árabe por la Universidad de Salamanca, está realizando su estudios de posgrado dentro del programa de doctorado de la misma universidad en torno a la literatura apócrifa hebrea. Trabaja como traductor de árabe, hebreo, inglés y español y como redactor en publicaciones electrónicas de ocio y tecnología, como Tallon4 y Ociomedia.

Eugenio Tisselli. Ingeniero en Sistemas Computacionales en el TEC de Monterrey, máster en Artes Digitales en la Universidad Pompeu Fabra (titulación de la que ha sido posteriormente profesor y codirector) y doctorando en Z-Node, ha trabajado como investigador asociado en Sony Computer Science Lab (París) y en el proyecto europeo TAGORA. Es miembro del grupo de investigación Hermenia, asociado a la Universitat de Barcelona. Ha llevado a cabo múltiples proyectos artísticos y desarrollado programas, webs y aplicaciones como MIDIPoet o el PAC (Poesía Asistida por Computadora). Como poeta ha publicado también libros como *El drama del lavaplatos*.

Este mismo texto en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol1n1mayo2012/sobre-los-autores>



Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital



<http://revistacaracteres.net>



Mayo de 2012. Volumen 1, número 1

<http://revistacaracteres.net/revista/vol1n1mayo2012/>

Contenidos adicionales

Campo conceptual de la revista Caracteres

<http://revistacaracteres.net/campoconceptual/>

Blogs

<http://revistacaracteres.net/blogs/>

Síguenos en

Twitter

http://twitter.com/caracteres_net

Facebook

<http://www.facebook.com/RevistaCaracteres>