

# La ciudad africana poscolonial: imaginario urbano y realidad en la ficción audiovisual

The postcolonial African city: urban imaginary  
and reality in audiovisual fiction

**Ricardo Manuel Luque Revuelto** 

[ch1lurer@uco.es](mailto:ch1lurer@uco.es)

*Departamento Ciencias del Territorio  
Universidad de Córdoba (España)*

**Daniel Moreno Muñoz** 

[gt2momud@uco.es](mailto:gt2momud@uco.es)

*Departamento de Ciencias Sociales, Filosofía, Geografía y Traducción e Interpretación  
Universidad de Córdoba (España)*

## Resumen

El medio natural y la evolución histórica, junto a diferentes culturas y religiones, han modelado unos conjuntos urbanos únicos y muy diversos en África. Aunque dicho continente continúa siendo el menos urbanizado del mundo, sus ciudades están sometidas a procesos de macrocefalia y se ven impulsadas por un acelerado ritmo de crecimiento. El análisis se centra en un extenso número de películas filmadas que posibilitan abordar un estudio que ofrezca reflexiones teóricas sobre las relaciones entre ficción audiovisual y las áreas urbanas en dicho continente con la finalidad de conocer que espacios se representan, cuáles son sus características y que imaginarios urbanos proyecta la ciudad africana. Desde un punto de vista metodológico se emplea un enfoque amplio, relacionado con la Geografía del Paisaje y la

Geografía Cultural y se acota el estudio a las filmaciones de las últimas décadas. Entre los resultados se puede destacar la existencia de nuevas referencias visuales y nuevas claves interpretativas que permiten caracterizar los paisajes urbanos actuales de África.

**Palabras clave:** cine; Geografía; paisaje urbano; urbes africanas.

## **Abstract**

The natural environment and historical evolution, together with different cultures and religions, have shaped Africa's unique and diverse urban fabric. Although Africa remains the least urbanized continent in the world, its cities are subject to processes of macrocephaly and are driven by an accelerated rate of growth. The analysis focuses on a large number of filmed movies that make it possible to approach a study that offers theoretical reflections on the relationship between audiovisual fiction and urban areas in that continent in order to know what spaces are represented, what are their characteristics and what urban imaginaries the African city projects. From a methodological point of view, a broad approach is used, related to Landscape Geography and Cultural Geography, and the study is limited to the films of the last decades. Among the results we can highlight the existence of new visual references and new interpretative keys that allow us to characterize the current urban landscapes of Africa.

**Key words:** cinema; Geography; urban landscape; African cities.

## **1 Introducción**

África es cuna de la civilización y en ella se localizan algunas de las ciudades más antiguas de la humanidad, dentro de un conjunto de regiones naturales que resulta ser el más diverso del planeta y que va desde el Sahel y los desiertos cálidos hasta las selvas ecuatoriales, la Sabana o los Grandes Lagos. Aunque continúa siendo el continente menos urbanizado del mundo, sus urbes están sometidas actualmente a procesos de macrocefalia, impulsadas por un acelerado ritmo de crecimiento de la población urbana. Así, este territorio cuenta ya con tres ciudades, El Cairo (Egipto), Kinshasha (República Democrática del Congo) y Lagos (Nigeria), cuya proyección demográfica para 2025 se estima respectivamente en 23 074 000, 17 768 000 y 17 156 100 respectivamente (Urban Indicators Data Base, n.d.). Si bien se produjeron importantes procesos urbanos en época colonial, no sería hasta la segunda mitad del siglo XX cuando comienza a transformarse sustancialmente la estructura urbana y en menor medida el tejido socioeconómico de todos estos países (Cebrián, 2005). La visión etnocéntrica con la que la filmografía colonial

mostraba el continente, paulatinamente comienza a transformarse en historias de mestizaje e interculturalidad (González García, 2009), a la par que los cascos históricos han desaparecido o transformado su fisonomía, y a la vez que nuevos barrios de estilo occidental conviven con inmensos suburbios informales, alimentados por incontrolados flujos migratorios. Otros factores de conformación de la ciudad africana, además del medio natural y la evolución histórica, han sido las diferentes culturas y religiones que las han modelado, de manera que existen unos conjuntos urbanos únicos y muy diversos en dicho continente. La ficción audiovisual no ha sido ajena a estos hechos, de manera que se ha servido de imagen actual de las urbes, o de su recreación pasada, con las finalidades propias que definen dicha industria.

Se podría afirmar que los estudios, desde el punto de vista de la Geografía, sobre las producciones fílmicas son relativamente recientes y limitados (Kennedy & Lukinbeal, 1997; Gámir Orueta & Manuel Valdés, 2007; González 2011). Ello se debe a que en las producciones cinematográficas es frecuente la disociación del lugar geográfico y el lugar filmado, alterando el sentido de nociones fundamentales en la disciplina tales como espacio, lugar o paisaje. También existe la consideración de que las informaciones procedentes de los medios de comunicación son secundarias, al no proceder de la observación directa y estar mediatizadas. A lo que se añaden las dificultades que entrañan los soportes del cine y la evolución de estos. También han sido habituales los errores, falsedades o banalizaciones en los que ha incurrido la ficción cinematográfica sobre los paisajes naturales, los espacios rurales o los urbanos, razones por las cuales se ha extendido la consideración del escaso valor de las informaciones procedentes de este medio o de otros medios de comunicación.

Sin embargo, desde los campos de la literatura, la historia o la antropología no se puede decir que exista tal consideración, y se viene aceptando como una eficaz fuente de investigación. Hecho que se corrobora tras el análisis e incluso el empleo de ciertas obras procedentes de dichas disciplinas en el presente estudio de la ciudad africana, coincidiendo con Harper y Rayner (2010) en la necesidad de emplear una óptica multidisciplinar en el estudio de la cinematografía.

Dentro de la Geografía igualmente se pueden encontrar presupuestos válidos, como los que plantea la Geografía Cultural, la Geografía del Paisaje y, por supuesto, la Geografía Urbana que emplean técnicas y enfoques que serían válidos para abordar dicha tarea. Autores como Burgess y Gold (1985), Konstantarakos (2000), Gámir Orueta & Manuel Valdés (2007), Gámir Orueta (2012, 2016), Elena (2011), González (2011) aseveran que la fuerza de las filmaciones

cinematográficas contribuye significativamente a crear imaginarios relacionados con aspectos, sociales, históricos o culturales y, por supuesto, una determinada concepción del espacio geográfico. Además, frente a otros soportes de representación del territorio, la filmografía ha sido en muchos casos la primera representación que ha obtenido el imaginario colectivo de diferentes generaciones, a falta de otras fuentes de conocimiento.

Los imaginarios urbanos se construyen, como advertía Lynch (1960) a partir de la *imaginabilidad* o los mapas mentales que los individuos elaboran a partir de diferentes elementos: los bordes, caminos, distritos, nodos y puntos de referencia. De esta forma es posible encontrar diferentes concepciones de un mismo espacio urbano dependiendo de cómo estos elementos se perciben y combinan entre sí. Igualmente, categorías como subjetividad, percepción o imaginarios culturales han pasado a formar parte de los estudios territoriales (Gómez & Muñoz, 2002), de manera que el estudio de los paisajes urbanos permite, a través de la percepción de los aspectos visibles de la ciudad, diferenciar los rasgos más importantes de aquellos elementos que son objeto de estudio de la Geografía, como el viario, las edificaciones, los transportes, los servicios o la población y las actividades que realiza. Aspectos que el cine tiene también la capacidad de reflejar, como rasgos señeros de los paisajes que describe o en los que se inserta la acción cinematográfica (González, 2011).

Partiendo de la idea de que el paisaje urbano es un constructo cultural Maderuelo (2010) analiza la interpretación de la ciudad a lo largo de los diferentes periódicos históricos, destacando la configuración lineal de las mismas desde la visión antropomórfica en el Renacimiento, escenográfica en el barroco y su ruptura actual por la banalización que han inducido los procesos de la globalización. Así una de las principales particularidades negativas que transmiten los paisajes urbanos actuales ha sido una transformación generalizada de las grandes urbes del mundo y que ha tenido como denominador común el acelerado y desorganizado proceso de urbanización (Pérez, 2000).

Estos paisajes vistos desde la percepción, la imaginación o la memoria interpretan la ciudad de forma narrativa, discursiva, en primera persona o como vivencias de otros (Lindón, 2012). En el estudio de las urbes el paisaje se convierte en dispositivo capaz de proyectar narraciones, y en conexión con la ficción cinematográfica, capaz de proyectar sueños, miedos o expectativas en un espacio urbano determinado (Ramírez, 2015). Hasta tal punto que se han construido y se pueden identificar imaginarios paisajísticos que han permitido el fortalecimiento de identidades

territoriales (Nogué, 2012), muchas de las cuales se han visto consagradas por la ficción cinematográfica.

Pero es la dimensión cultural y participativa, más allá de la perceptiva, valorativa o recreativa, la que puede presidir la consideración de los paisajes urbanos y entronca directamente con la actividad cinematográfica. La posición participativa es la que modifica o mantiene un paisaje, la que permite las interpretaciones individuales, de protagonistas, guionistas o directores. Esa misma variedad participativa resulta ser un axioma del mismo concepto de paisaje y consecuentemente vamos a encontrar en los paisajes urbanos que aparecen en las filmaciones las características sociales y psicológicas de las personas como si fuesen elementos definitorios de los paisajes urbanos, difuminándose el aspecto físico y real de aquellos (Bailly, 1979).

Otra de las características del cine es la capacidad para *hacer lugares* urbanos mediante un doble proceso: el del encuadre, la cámara, la edición y la postproducción; y el de seleccionar las localizaciones de las escenas que sostienen las relaciones espaciotemporales y narrativas de la ficción (Brunsdon, 2010). A partir de unos fundamentos teóricos cada vez más sólidos la idea de la *cinematic city* fue creciendo desde la década final del pasado siglo hasta el presente, tanto en las investigaciones que proceden de los estudios geográficos como de los cinematográficos. Algunos referentes son las obras de Kostantarakos (2000), Barber (2002), Costa (2003). Koeck y Roberts (2010), Brunsdon (2010), Gámir Orueta (2010), Ponce (2011) y Webb (2014).

Sin embargo, la ciudad africana desde un punto de vista cinematográfico carece de un bagaje crítico y analítico parangonable al de las ciudades norteamericanas, europeas o, más recientemente, de Asia Oriental (Barber, 2002; Elena, 2011). Son repetidas las representaciones de Nueva York, Los Ángeles, Roma, Londres, París, Shanghái, Beijing o Tokio, mientras apenas se dibuja ninguna ciudad africana en el panorama reciente que no haya sido la tradicional de El Cairo o Casablanca. Sin embargo, este hecho está cambiando, pues coincidiendo con la expansión urbana en África, un extenso número de películas filmadas a lo largo del siglo XX y primeros años del XXI posibilita abordar un estudio que ofrezca reflexiones teóricas sobre las relaciones entre ficción audiovisual y las nuevas áreas urbanas en dicho continente.

Se propone un estudio sobre las relaciones entre el cine y los espacios urbanos de África, que permita alcanzar los siguientes objetivos:

1. Analizar la filmografía reciente de las ciudades de África desde una mirada poscolonial.
2. Reseñar cuáles son las nuevas referencias visuales urbanas de África en una amplia selección filmográfica.

3. Determinar cuáles son las claves interpretativas de los paisajes urbanos del cine africano.

Igualmente se propone resolver los siguientes interrogantes:

- ¿Existe un nuevo imaginario urbano de la ciudad africana?
- ¿Se puede hablar de un efecto de las producciones audiovisuales en la ciudad real como el *screen tourism*?
- ¿En definitiva, las filmaciones analizadas permiten caracterizar los paisajes urbanos de África?

En este sentido, el texto se estructura en torno a cinco grandes apartados. El primero de ellos es la Introducción, donde se expone el marco teórico y los objetivos que guían la presente investigación. Seguidamente, la siguiente sección muestra la metodología llevada a cabo para abordar la pesquisa. Tras ello, se evidencian los resultados en varios subapartados, donde se indaga en aspectos como la cartografía de la producción cinematográfica africana, la industria cinematográfica en África, la ciudad como protagonista, como refugio y en conflicto, así como de la ciudad tópica a la distópica. Tras los resultados obtenidos éstos son respaldados y discutidos a raíz de la literatura especializada existente. Finalmente, se muestran las conclusiones y la bibliografía utilizada.

## 2 Metodología

El planteamiento metodológico de este trabajo se sustenta en varias líneas fundamentales para dar respuesta a los objetivos y las hipótesis planteadas. En primer lugar, se plantea el estudio de fuentes documentales, valorando la pertinencia de estas, atendiendo a investigaciones que utilizan planteamientos similares para el estudio de los procesos relacionados con la industria cinematográfica.

La propuesta metodológica utilizada responde al análisis bibliográfico y a los enfoques de diferentes disciplinas como la Geografía (Kennedy & Lukinbeal, 1997; Gámir Orueta & Manuel Valdés (2007), Gámir Orueta (2012, 2013), la Historia del Cine (González García, 2009), la Arquitectura (Pérez, 2000; Koeck & Robderts, 2010) o la Historia del Arte (Leal, 2011). Se trata de autores que emplean una metodología de estudio amplia, pero a su vez complementaria, en bastantes casos sobre filmaciones concretas. Por estas circunstancias los epígrafes expresados en los resultados se fueron rehaciendo a medida que avanzaba la investigación en la búsqueda de denominadores comunes.

Seguidamente se ha efectuado la búsqueda, selección, visionado y análisis de las filmaciones. A partir de este punto se contrastan las hipótesis de partida con la bibliografía y la filmografía, lo que dará lugar a unos resultados, su discusión y unas conclusiones.

La investigación se ciñe solamente a los paisajes urbanos, es decir, a películas que representen escenas que, según la información facilitada en la narración tengan lugar explícita o implícitamente en ciudades, y dentro de este tipo de paisajes se tratan preferentemente los que describen situaciones contemporáneas, es decir que no excedan más de tres o cuatro décadas de la producción de la película. Igualmente, las filmaciones deben encontrarse accesibles a través de colecciones de bibliotecas y plataformas de transmisión digital. También se han considerado las valoraciones de Internet Movie Database (IMDb), de The Movie Database (TMDb), Metacritic o FilmAffinity en el momento en que se verificaron (enero de 2022). Conviene advertir también que en la elección de las películas se ha tenido también en cuenta que no es suficiente las valoraciones medias de los usuarios que recogen las puntuaciones de bases de datos comunes, pues suelen beneficiar a las producciones más comerciales. Ha sido necesario consultar referencias bibliográficas, revistas especializadas o portales de cine, en los que aparecen películas más minoritarias, aunque no menos significativas. No obstante, solamente se utilizarán las que aparecen en el cine comercial, desestimando trabajos de otros tipos de cinematografía, como la documental, la educativa, de animación, la publicitaria, series de televisión, etc., igualmente interesantes, pero que precisarían de un análisis particular y diferenciado del que aquí se plantea.

La búsqueda de la filmografía para su posterior selección y estudio se llevó a cabo realizando una investigación que incluye todas las filmaciones contenidas en las bases de datos (AllMovie, The Movie DataBase (TMDb), The American Film Institute (AFI), FindAnyFilm, Internet Movie Database (IMDb) y FilmAffinity). Las dos últimas han sido las más utilizadas, pues permiten búsquedas detalladas por cronología o países, a partir de las reseñas aparecidas y que incluyesen referencias a los espacios urbanos. A partir de esa amplia búsqueda se fue reduciendo el número de filmaciones, seleccionando de manera que exista variedad en los países de producción y procurando evitar comentar varias películas de un mismo director. Igualmente se han seleccionado, preferentemente, filmaciones realizadas por productoras que se localicen en los países africanos, sus directores sean africanos y que hayan sido rodadas en dichos países, intentando también que exista coincidencia entre el espacio fílmico y el espacio real.

En la filmografía seleccionada se analiza fundamentalmente la función que tienen los paisajes urbanos en la estructura narrativa de las películas. Según la finalidad que tiene éste en la narración podemos diferenciar tres tipos de protagonismo: la ciudad como mero escenario, como personaje o como protagonista (González, 2011). En muchas filmaciones la ciudad aparece de forma fugaz, solo como separación o para ubicar las escenas de la trama. En otras los paisajes urbanos pasan a formar parte de la narración cuando interactúan con los personajes mediatizando sus acciones o estados de ánimo. Pero también la ciudad puede dar el título a la filmación de manera que su antes y su después, sus barrios, sus hitos o incluso sus sonidos y matices cambiantes en las estaciones o los días entran a formar parte de la trama principal y de los personajes.

Asimismo, se tratan las ciudades que actúan como polo de atracción o de repulsión de la población africana. La figura del migrante, el desplazado o del refugiado tienen roles muy diversos en unas urbes que acogen o expulsan a sus habitantes por causas y de formas muy diversas. La ciudad africana real es también cuna de conflictos sociales, políticos o económicos que igualmente tiene un reflejo en el cine y en sus protagonistas. Pero, además, el cine ha creado también una ciudad africana distópica o de ficción de la cual se verán algunos ejemplos.

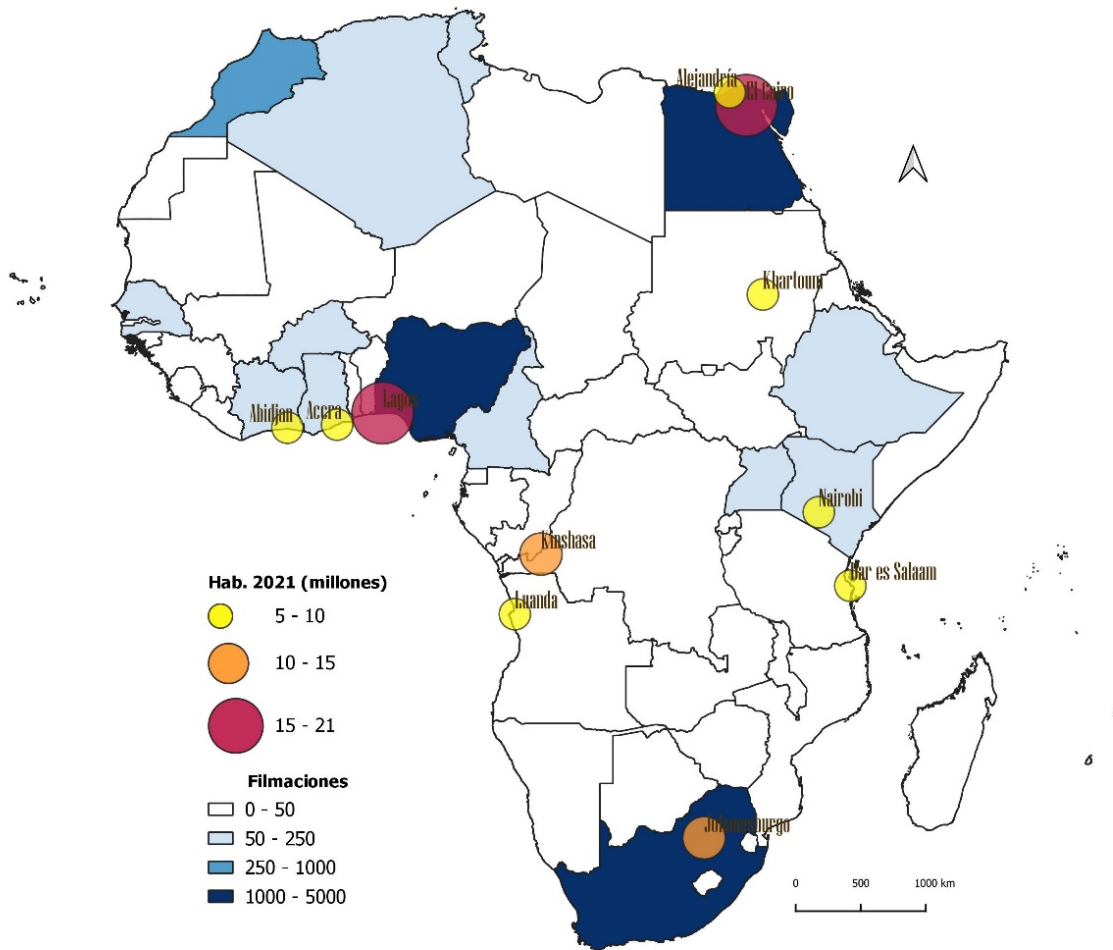
### **3 Resultados**

#### **3.1 Cartografía de la producción cinematográfica africana**

En la figura 1 se representa el número de filmaciones, excluyendo series, documentales o películas de animación, que se han producido en cada país africano utilizando la consulta de las bases de datos señaladas en el epígrafe anterior. Se incluyen tanto las producidas por naciones africanas que hayan sido rodadas en otra, como las que pertenezcan a una productora no africana pero que hayan sido filmadas en un Estado africano.



Figura 1. Filmaciones por país y principales ciudades de África



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del Departamento de Asuntos Sociales y Económicos de la ONU (2018)

En el mapa se aprecia un desigual reparto de las producciones cinematográficas en África, pero existe una coincidencia espacial entre el desarrollo de la industria del cine y aquellas naciones que han experimentado un mayor auge demográfico y urbano. Es notorio en el caso de Egipto que, aunque cuenta con una larga trayectoria cinematográfica, ya supera las 3000 filmaciones. Pero Nigeria, que se ha incorporado recientemente a esta industria, alcanza las 1700, con un crecimiento exponencial, paralelo al de su principal ciudad Lagos, que se aproxima a los 20 millones de habitantes. El caso de Sudáfrica hay que relacionarlo con el hecho de que este país es la primera economía africana, que muchas películas extranjeras han sido producidas en su territorio y que cuenta con una producción independiente específica, que se apoya en las escuelas de cine y en los festivales de cine existentes en él, alcanzando las 2000 filmaciones.

A un segundo nivel se encuentran países del Magreb como Marruecos (487), Túnez (250) y Argelia (239). En África Occidental destacan Ghana (159), Burkina Faso (110), Senegal (109), Camerún (95) y Costa de Marfil (56), mientras que en África Oriental se encuentran Kenia (147), Uganda (133) y Etiopía (60).

Finalmente, coincidiendo con los vacíos demográficos del Sahel y de África Central se hallan la mayoría de los países africanos que no cuentan con un número significativo de producciones, a excepción de Tanzania (45) y Angola (41), cuyas populosas capitales, Luanda y Dar es Salaam, comienzan a ser escenarios cada vez más recurrentes.

### **3.2 La industria cinematográfica en África**

La industria cinematográfica africana, aunque incorpora muchos códigos occidentales, ha desarrollado y mantiene en la actualidad una personalidad diferente, que se fundamenta en la expresión de unos valores culturales y una conciencia nacional propia (Quevedo Revenga, 2011). Se distancia de otros cines occidentales o asiáticos estilísticamente y en sus narrativas recurre a tradiciones, lenguas y cosmovisiones propias para romper con los estereotipos que la colonización política y cultural había impuesto.

Durante el período colonial, el cine fue una herramienta considerada de vital importancia para difundir los contenidos propagandísticos de las metrópolis en su afán de justificar las bondades que reportaba la colonización, esgrimiendo los conceptos de modernidad, civilización, cultura o de posibles beneficios económicos, con la finalidad de promover la lealtad de los pueblos sometidos (Rodríguez, 2020). Sin embargo, hoy en día, a las filmaciones coloniales, obviando las anteriores consideraciones, se les otorga el valor de tratarse de documentos históricos de primer orden.

Los gobiernos coloniales crearon o apoyaron la creación de compañías o instituciones dedicadas a controlar la producción y distribución de obras audiovisuales en los territorios bajo su mandato (Quevedo, 2010). Así, en los territorios de influencia anglófona se estableció en los años cuarenta la Colonial Film Unit (CFU), con sucursales en Kenia, Nigeria, Uganda, y Ghana. Los franceses promovieron dos compañías: la Société d'Exploitation Cinématographique Africaine (SECMA) y la Compagnie Africaine Cinématographique et Commerciale (COMACICO). Por su parte, los belgas, ya en los años treinta, establecieron la Bantu Educational Kinema Experiment que difundía cortometrajes sobre higiene y modales occidentales.

A partir de los años sesenta en el marco de la descolonización comienza a fraguarse un cine africano independiente que nace con un espíritu de denuncia sociopolítica y un marcado interés

en crear su propio imaginario (Elena, 1999). El trabajo que inaugura la cinematografía africana sería el cortometraje *Borrom Sarret* (El carretero) dirigido en 1963 por Ousmane Sembene que concebía el cine como una herramienta de educación y descolonización de las mentes. Igualmente, la fundación en 1969 de la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI) marcaría una nueva pauta en el intento de diferenciarse de las filmografías occidentales. La década de los setenta, a la par que se continúa descolonizando la mirada del cine, se inicia un enfoque crítico y de acusación hacia las élites corruptas y también hacia las costumbres obsoletas que entroncaban con las tradiciones ancestrales de África, como refiere Aurenburg (2010). En los años ochenta y noventa se consolidan las infraestructuras de la televisión, aparecen los sistemas digitales de grabación y reproducción, además se ensancha la base cinematográfica que hasta esos momentos tenía a los países de Egipto, Senegal, Níger y Sudáfrica como protagonistas. Sin duda, los dos países más sobresalientes en la filmografía africana son Egipto y Nigeria, el primero fue uno de los pioneros, mientras que el segundo ha creado recientemente una industria propia que ha recibido el sobrenombre de *Nollywood*, en clara competencia con *Bollywood* o incluso con *Hollywood*.

En Egipto se han proyectado más de 3000 películas desde los años treinta del pasado siglo y cuenta con su propia escuela de cine, denominada Escuela del Cine Egipcio. Sería a partir de los sesenta cuando se emancipa el cine egipcio, con producciones propias que se caracterizan por un enfoque patriótico y realista. La inauguración del complejo de la Ciudad del Cine en la Ciudad de las Artes de Guiza en 1964 y los trabajos de Mohammed Khan o Atef al-Tayeb marcaron nuevos enfoques, que se vinieron a denominar *nuevo cine árabe*. El nuevo canon que estableciera el gobierno de este país por rodar en su suelo o la censura supusieron un descenso importante de las producciones que, finalmente, optaban por ambientar sus filmaciones en otros países del Magreb o recrear escenarios en otros lugares. Aun así, Egipto continúa siendo una potencia cinematográfica de África y ha desarrollado un importante turismo de cine o *screen tourism*.

Pero hoy en día es la industria nigeriana la que más películas rueda, constituyendo la mayor industria de entretenimiento, no solo del continente sino también para las comunidades de origen africano en Europa y Estados Unidos (Peris, 2009). Esta industria coincide con la explosión urbana que absorbió los grandes contingentes migratorios de las zonas rurales a las ciudades, en donde los recién llegados debían enfrentarse a una nueva configuración social, con roles, códigos y valores nuevos que transgredían la autoridad de las tradiciones y de las comunidades rurales. El nuevo imaginario serviría como inspiración a unas narraciones que

tienen como argumento principal el ascenso social, las relaciones humanas, la violencia o el desempleo, en un marco urbano caracterizado por los contrastes entre los cinturones de pobreza y los nuevos barrios de la élite socioeconómica de una pujante Lagos, una ciudad con imponentes edificios que concentra la riqueza petrolera del país (Rodríguez, 2020).

Otras naciones que destacan desde el punto de vista de la industria cinematográfica son Senegal, Tanzania, Burkina Faso, Kenia o Sudáfrica. Senegal, desde los años sesenta, continúa sobresaliendo por su producción cinematográfica. Buena parte de ella está presente en los festivales de cine en todo el mundo, pero sobresale particularmente por el número de directores que han obtenido reconocimiento internacional como Ousmane Sembéne, Djibril Diop Mambéty o Safi Faye, entre otros. También cabría destacar la aparición, hace una década, de una nueva industria denominada como *Swahiliwood* o *Bongowood* en Tanzania. Las películas *bongo*, como se les conoce coloquialmente, se realizan con bajo presupuesto o incluso videocámara y tienen una amplia difusión en DVD, si bien solo un corto número de ellas han accedido a los cines o festivales africanos. Los estudios se localizan en su mayoría en la ciudad de Dar es-Salam, la ciudad más poblada de Tanzania y donde más de la mitad de su población vive en chabolas.

Si en muchos países fueron las potencias colonizadoras y, posteriormente los procesos de descolonización, los que impulsaron las industrias cinematográficas, es a posteriori cuando las políticas e iniciativas culturales, auspiciadas o apoyadas por los gobiernos, y más recientemente, la extensión de los festivales de cine, los que han consolidado dicha industria. Sin embargo, se dan avatares políticos que han hecho cambiar la evolución positiva de la cultura cinematográfica como las guerras recurrentes, las dictaduras o los fundamentalismos, que han coartado o impedido la libertad de expresión. Así, por ejemplo, Estados como Níger, Camerún, Costa de Marfil, Malí o Burkina Faso han visto decaer sus industrias cinematográficas por dichas causas.

Se podrían citar bastantes iniciativas en pro del cine en los países africanos. Por ejemplo, en los años sesenta en Egipto nació la Asociación del Nuevo Cine, bajo el impulso de Samir Farid y Youssef Cherif Rizkallah, que apostaron por el debut de nuevos realizadores. En Alto Volta (actual Burkina Faso) se crearía en 1970 el SONAVOCI (Sociedad Nacional Voltaica del Cine), impulsando las salas de cine y las producciones locales. Dicha sociedad sería el germen del Instituto Superior de Imagen y Sonido o del Centro Nacional de Cinematografía que el director Gastón Kaboré dirigiera desde 1977. El gobierno keniano promovía en 2006 la Comisión de Cine de Kenia (KFC), dentro del propio Ministerio de Información y Comunicación proporcionando instalaciones y formando a los cineastas locales. En la misma fecha, en Gabón,

el presidente Omar Bongo, fundó el Centre National du Cinéma con la productora Les Films Gabonais. Por el contrario, la Société Nationale du Cinéma (SNC), creada por el gobierno senegalés, hoy en día ha desaparecido. Hay que destacar también la existencia de asociaciones con carácter internacional como la Federación Panafricana de Cineastas (Fédération Panafricaine des Cinéastes, o FEPACI), que ha centrado sus objetivos en la promoción de las industrias cinematográficas africanas en lo concerniente a la producción, distribución y exhibición.

Pero quizás sean los festivales de cine africanos los que mejor ayudan a visibilizar las producciones realizadas en este continente más que los canales internacionales de difusión y comercialización. El Festival de Cine de Cartago es de los más antiguos del continente, fue creado en Túnez en el año 1962 y desde sus inicios se ha comprometido con la causa de los países africanos y árabes, en el presente recibe producciones de todos los países del mundo y aboga por el dialogo con Europa y la cooperación cinematográfica Norte-Sur y Sur-Sur. También cabe destacar el Festival Panafricano de Cine de Ouagadougou (FESPACO) en Burkina Faso, creado en el año 1970 junto a la FEPACI y que recibió el impulso del presidente cinéfilo del país Thomas Sankara. Este festival contribuyó a dar a conocer a actores y a los noveles directores africanos, algunos de los cuales alcanzaron una talla internacional, como Gaston Kaboré o Idrissa Ouedraogo. El FESPACO acepta para competición únicamente películas de cineastas africanos y preferentemente las producidas en África. El Festival Internacional de Cine de Durban, en Sudáfrica, constituye uno de los más grandes certámenes al sur de África desde 1979, abarcando producciones diversas como largometrajes, cortometrajes y documentales del todo el mundo, y una amplia gama de actividades, tales como una feria de coproducciones o proyecciones de películas en zonas donde los cines son inexistentes. Entre los más recientes se encuentra el África International Film Festival (AFRIFF) celebrado anualmente en Nigeria desde 2010. El evento incluye no solo los premios sino también clases de formación cinematográfica.

Fuera del continente se celebran también festivales de cine africano que bien de forma esporádica o continuada se dedican a promover la cultura de este territorio a través del cine. Entre los que tienen más relevancia se encuentran: el Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT) y el estadounidense African Film Festival (AFF). El primero nace en el año 2004 y ha celebrado alguna edición en Córdoba (España) o en Tánger (Marruecos) (Olivieri, 2011), mientras que el AFF estadounidense presenta un festival de cine anual y programas durante todo el año. Su sede está en la ciudad de Nueva York y fue fundado en 1990.

Las salas de cine o el turismo de cine podrían considerarse igualmente dos indicadores importantes de la actividad cinematográfica en África. Sin embargo, en el primer caso, su evolución ha estado supeditada a los avatares recientes que igualmente afectan a otros continentes, como es el declive de los cines en favor de otros medios y formatos de visualización; o en el segundo caso, siendo constantes los cambios en la oferta y destinos turísticos. Además, las estadísticas oficiales internacionales o de los países difícilmente recogen los datos relacionados con las salas de cine o estadísticas fiables del *screen tourism*.

Al igual que la propia historia cinematográfica, las salas de cine tienen una larga e interesante vida que analizar desde que, en 1897, se abriera la primera sala en Alejandría para mostrar el cinematógrafo Lumière, hasta superar las 400 salas, la década pasada, en todo Egipto. En cambio, en Senegal, de las más de 80 salas de cine que llegó a albergar el país, hoy solo quedan cuatro funcionando. Camerún cerraba en la ciudad de Duala la última sala comercial que quedaba en todo el país en el año 2009. Para evitar la agonía de las salas de cine se idearon nuevas estrategias, como la creación de multicines o su traslado a los centros comerciales. Ejemplos de ello son los Multiplex en Nigeria o la creación de una cadena de salas de cine que se distribuyen por diversos países del continente y que se denomina Canal Olympia. Existen varias filmaciones que ilustran muy bien el cambio de tendencia en el consumo audiovisual en distintos momentos y que además muestran cómo se alteraría el paisaje urbano de muchas ciudades africanas: el primero en los años 90 con el auge de las parabólicas y el segundo en las dos últimas décadas con las antenas de telefonía y datos. En la comedia *De Hollywood a Tamanrasset* (Mahmoud Zemmouri, 1990) se muestra una ciudad que parece regida por la llegada de las antenas parabólicas y en donde sus personajes mezclan la realidad y ficción, los elementos típicos de la cultura estadounidense con la tradición y el islam. En el filme *Babe la web* (Merzak Allouache, 2005), también en clave de comedia, el protagonista vive en Bab el Oued, un barrio popular de Argel y escapa de la monótona realidad mediante el acceso a las redes sociales como forma de ocio y relacionarse con otros jóvenes.

Cuando se vincula el cine con la actividad turística se produce, entre otros efectos, lo que se ha denominado *screen tourism* o turismo de cine que tiene como destino aquellos lugares concretos que aparecen representados por las películas. El cine se convierte así, llevando a cabo una propaganda más sutil y encubierta, en patrocinador de lugares visitables que serán objeto de consumo posterior por parte del turismo y con efectos tanto positivos como negativos (Aertsen, 2011). Fue *El Señor de los Anillos* (Peter Jackson, 2001, 2002, 2003), y su impacto en la economía de Nueva Zelanda, la filmación que demostró la importancia de este nuevo tipo de

turismo (Gámir Orueta, 2013). Seguidamente fue la película de animación *Madagascar* (Eric Darnell y Tom McGrath, 2005) la que desataría un boom turístico en la isla africana, que se vio gravemente dañado por la crisis política de 2009, llegando a cerrar el 80% de los hoteles y hundirse la economía local. Méndiz (2011) estudia el *city placement*, el emplazamiento de ciudades, desde un punto de vista económico, pero sobre desde la producción de lugares. En este sentido destaca el papel de las *Film Commissions*, cuyo fin principal es atraer el mayor número de producciones a determinadas ciudades. Desde 1975 existe la Association of Film Commissioners International (AFCI) que cuenta con miembros en todo el mundo y en las ciudades africanas más importantes. Y aunque, *Memorias de África* (Sydney Pollack, 1985), por ejemplo, desató el afán en muchos espectadores de conocer los espacios naturales de África, no ha ocurrido lo mismo en lo relacionado con sus ambientes urbanos, a excepción del turismo consolidado en las grandes urbes históricas de Egipto y otros países del norte de África. Cuestión que quizás se pueda dilucidar en los siguientes apartados.

### **3.3 La ciudad como protagonista**

En el cine, la ciudad puede llegar a ser tan importante que incluso adquiera las funciones de un personaje integrado en el relato, e interactuando con otros personajes. Y es por lo que en ocasiones se conoce una urbe más por lo que se ha visto en las pantallas que por otras fuentes de información. En las filmaciones recientes en las que aparece la ciudad, bien sea como trasfondo, como un personaje más, o incluso como protagonista (González, 2011; Camarero, 2018) se pueden considerar nuevas referencias visuales urbanas en las grandes metrópolis de todo el mundo, y por supuesto en las ciudades africanas. En ellas destaca el contraste, sin solución de continuidad, entre la nueva ciudad de rascacielos similar a la europea, asiática o norteamericana con la ciudad informal de madera y chapa de la zona tropical y ecuatorial, o de piedra y adobe en el Magreb, que finalmente se funden con el paisaje de selva o desértico que rodea a las ciudades. Esta arquitectura informal se mimetiza extraordinariamente con el entorno, de la misma forma que sus habitantes o los personajes de la ficción. Son constantes los sonidos de las actividades humanas, de los mercados, o el incesante ruido tráfico. La contaminación acústica es una de sus señas de identidad, envuelve las tramas y enlaza los diferentes escenarios urbanos. En algunos casos, cuando la miseria económica y social se une a la miseria urbana de los suburbios más degradados, se produce una retroalimentación entre los personajes y los lugares, de manera que hay escenas en las que los personajes parecen ser engullidos por una ciudad sucia, oscura, o en ruinas que ya no reconocen.

Las ciudades monumentales o coloniales, las llamadas *Ciudades de Cine*, que marcaron el ideario colectivo de diferentes generaciones, se mantienen en la filmografía, pero adquieren un nuevo enfoque y apelan a nuevos escenarios. La *Casablanca* de Michael Curtiz (1942) con el trasfondo de la guerra mundial aparece ambientada ahora con el trasfondo del terrorismo islámico, la miseria y la drogadicción, pero no en la ciudad colonial sino en un poblado de chabolas en el filme *Los caballos de Dios* (Nabil Ayouch, 2012). En *Ali Zaoua, príncipe de Casablanca* (2000), del mismo director, un grupo de niños de la calle abandona su banda, lo que provoca la represión del líder de esta. Tras la muerte de uno de los niños, el resto trata de reunir los recursos para dar a su amigo un entierro adecuado. Marrakech que fue escenario de las intrigas de la Guerra Fría en *El hombre que sabía demasiado* (Alfred Hitchcock, 1956) continúa siendo escenario de dramas y romances en la actualidad (*Hideous Kinky*, Gillies MacKinnon, 1998), aunque con nuevos encuadres en los sórdidos clubes nocturnos y en su oscura medina (*Exit Marrakech*, Caroline Link, 2013). El aire de misterio insondable que parecía haber adquirido Tánger en la etapa en la que tenía el estatuto de Ciudad Internacional (1923-1956) se perpetua hasta el presente tanto en las sagas de Bond como de Bourne (Elena, 2011). Sin embargo, la ciudad va a ir presentando nuevas realidades y miradas con el concurso de los cineastas marroquíes, como Jilali Ferha-ti que presenta un Tánger con el trasfondo de la emigración a Europa (*Khuyul al-hatt*, 1995) o consumida por la corrupción local (*Dhafair*, 1999). Sin embargo, otra localidad marroquí como Uarzazat continúa siendo escenario casi en exclusiva de producciones extranjeras de tema histórico, de aventuras o ficción gracias a la ubicación en ella de los estudios de cine Atlas. En esta turística ciudad, conocida como *La puerta del desierto*, se han rodado desde la mítica *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), hasta *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) o las escenas de la serie *Juego de Tronos*.

Si acaso existe una ciudad africana que durante generaciones haya fascinado tanto a los cineastas como a los espectadores esa es El Cairo. Se pueden recordar títulos como: *The Egyptian* (Michael Curtiz, 1954), *Valley of the Kings*, (Robert Pirosh, 1954), *Land of the Pharaoh* (Howard Hawks, 1955), *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), etc. Frente a la ciudad histórica o colonial ahora El Cairo es una gran metrópoli que supera los 20 millones de habitantes y en donde conviven modos y costumbres antiguas y modernas, orientales y occidentales. En su urbanismo parece convivir también la tradición y la modernidad en espacios contiguos. En la urbe colonial, los márgenes del Nilo e incluso en los monumentos y cementerios han proliferado soluciones informales de vivienda. El deterioro y el hacinamiento de los bloques de viviendas y de barrios enteros no se oculta ya en las filmaciones más recientes, como tampoco los nuevos y



lujosos hoteles de Heliópolis o Zamalek. Los barrios históricos como el árabe o el copto con sus mezquitas o iglesias, plano desordenado y callejuelas, con casas de adobe o piedra presentan una apariencia semiderruida y una clara diferenciación por sexos, en donde la calle es para los hombres y las terrazas para las mujeres, que guardan un estilo de vida tradicional y dependiente. aunque se entrecruzan constantemente con otras mujeres profesionales y que muestran una apariencia occidentalizada. El tráfico vertiginoso y un constante ruido parece envolverlo todo (Calero, 2014). Ejemplos de esta ciudad, en donde convive tradición y modernidad, son *Cairo Time* (Ruba Nadda, 2009) o *La Vierge, les coptes et moi* (Namir Abdel Messeeh, 2011). Pero el conflicto también está presente, por ejemplo, en *El Cairo, 678* de Mohamed Diab (2010) que narra la defensa de tres mujeres egipcias tras sufrir acoso sexual. Alejandría o Luxor son escenarios igualmente recurrentes, en esta última podemos visualizar en *Luxor* de Zeina Durra (2019) un itinerario por las zonas más concurridas de la ciudad, desde su famoso templo hasta los barrios más humildes o los lujosos hoteles. Igual que en *Luxor*, en ocasiones, los filmes adoptan en su título el nombre de la ciudad en donde se desarrolla la trama, siendo estos escenarios de romances, intrigas, acción o aventuras. Entre muchas otras citemos: *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), *Tánger* (Michael E. Briant, 1982), *Tartina City, Ciudad de N'Djamena* (Issa Serge Coelo, 2007), *24h Marrakech* (Christian Mrasek, Munir Abbar y Daniel Gräbner, 2010), *Nairobi Half Life* (David 'Tosh' Gitonga, 2012), *The Kampala Story* (Kasper Bisgaard y Donald Mugisha, 2012), *Monrovia on Fire* (Nick Masao, 2014), *Tunis Ellil: Tunis by Night* (Elyes Bacchar, 2017), *Lagos Real Fake Life* (Mike Ezuruonye, 2018) y *A Girl from Mogadishu* (Mary McGuckian, 2019).

Los cineastas van a explorar también la ciudad a una escala mayor, la del barrio. Un microcosmos urbano, económico y social dentro del océano de la gran urbe y que actúa como reducto de los personajes, los clanes o las familias. En efecto, el barrio brinda una seguridad en donde opera la solidaridad, se alivia el desarraigo de la emigración y en donde las dificultades se suavizan; aunque tampoco es una burbuja, como opinan muchos personajes, pues en ellos descubrimos también los mismos problemas que azotan a toda la ciudad: la infravivienda, el hacinamiento, la falta de servicios públicos, la corrupción o la violencia. En *Bamako*, de Abderrahmane Sissako (2006), el protagonista es el patio de una casa maliense que comparten muchas familias. En él se organiza un juicio para procesar a las instituciones financieras internacionales a los que consideran responsables de la trágica situación del continente, con el trasfondo de una pareja en conflicto: Melé la cantante de bar y su marido Chaka que está sin trabajo. En un barrio de Maputo se cuenta la historia un niño mozambiqueño que promete a su

madre moribunda seguir estudiando y cuidar de su hermana pequeña. Las dificultades y el desamparo del entorno urbano se hacen patentes en toda la trama, y finalmente el pequeño decide volver a su pueblo (*Nico: Maputo*, Peter P. Gudo, 2013). En un barrio de viviendas informales llamado Katutura (Windhoek, Namibia) se narra la lucha de los personajes por sobrevivir día a día y en donde por encima del crimen se muestra la fuerza de la comunidad que apoya un joven en silla de ruedas y que llega a desafiar a un conocido traficante de drogas (*Katutura*, Florian Schott, 2015). Sambizanga es el nombre del barrio obrero de Luanda. En la filmación que lleva su nombre *Sambizanga* (Sarah Maldoror, 1972) se retrata muy bien el ambiente de una ciudad industrial en la Angola de los años 70, aunque el protagonismo se centra en la prisión portuguesa que se encontraba en el barrio y que fue el centro de detención de los revolucionarios angoleños.

La vivienda urbana, desde la lujosa villa con jardines y seguridad privada de una de las protagonistas de *Binti* (Seko Shamte, 2021), hasta la casa con tejado de chapa o chamizo y una sola habitación para toda la familia de otros de los personajes del mismo filme, refleja el universo interior de las ciudades africanas, en este caso en Tanzania. La piedra, el barro, la madera o los materiales reutilizados o modernos como el acero y el vidrio empleados en las construcciones son visibles y marcan igualmente las distancias sociales de los personajes.

La ciudad africana tiene ritmos de vida distintos a las ciudades occidentales, en aquella el tiempo parece discurrir pausadamente, pues sus protagonistas suelen recorrerlas más despacio: a pie, en bicicleta, en carro o en un destartado taxi que recoge a varias personas. No encontramos esas fugaces visiones urbanas, apenas visibles tras los cristales de un tren de alta velocidad, o de los vehículos que circulan por amplios cinturones de autopistas que muestran una dispersión de elementos urbanos en lugares indefinidos de la urbe occidental. Los directores africanos, en bastantes ocasiones, parecen recrearse en los itinerarios fílmicos que realizan los personajes de ficción en la ciudad. *Bendskins* es el nombre que reciben los mototaxistas de Camerún. En el filme *Bendskins* del director Narcisse Wandji (2021) se cuenta la vida llena de drama y tragedia de tres pieles dobladas que se van abriendo camino, por vías llenas de baches, en el caos de la ciudad. Una magnífica retrospectiva de la ciudad de Dakar en los años sesenta se puede contemplar a través de un conductor de carromatos en *Borom sarret* (Ousmane Sembène, 1962), en donde el protagonista reproduce en su jornada laboral una rutina que va desde el barrio de chabolas, donde vive, hasta los mercados y el barrio de clase alta. Andando, en moto o en bus Nawara, una sirvienta, va a trabajar todos los días, acompañada de sus preocupaciones, desde el barrio pobre a las villas de un complejo de lujo, en los momentos que precedieron a la

primavera de 2011 en Egipto, dejándonos una visión actual y bulliciosa de la ciudad (*Nawara*, Hala Khalil, 2015). Conocer en taxi las calles de Argel y de Lagos es posible en los filmes *Taxi Hassan* (Mohamed Slimane, 1982) y en *Taxi Driver* (Oko Ashewo, 2015). Recorridos urbanos que entrelazan, a lo largo de la jornada, desde los bulliciosos días hasta las peligrosas noches, los avatares cómicos y trágicos de los personajes. Los transeptos entre la ciudad y el campo son visibles también en algunas películas. Por ejemplo, en *Kukurantumi* (Rey Ampaw, 1983), Addey es un camionero que llega a fin de mes ejerciendo su oficio entre Accra y Kukurantumi, su pueblo. En *TGV* (Moussa Touré, 1998) se compara, en clave de comedia, el famoso tren de alta velocidad francés con el desvencijado autobús del protagonista, en un trayecto que une Dakar, la capital de Senegal, y Conakry, la capital de Guinea.

### **3.4 La ciudad como refugio**

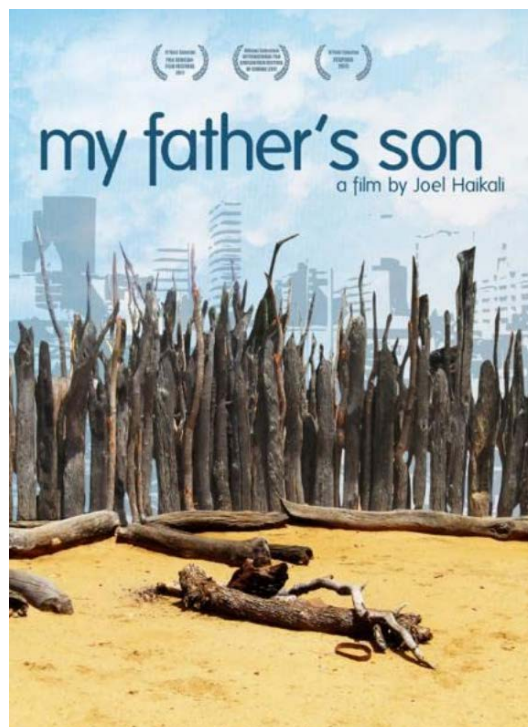
Las ciudades africanas han sido y continúan siendo un lugar de refugio de los conflictos bélicos, de la pobreza extrema o el hambre ocasionado por las sequías o inundaciones que asolan los territorios. La inmigración ha provocado una expansión urbana en forma de anillos o cinturones que rodean las periferias de estas urbes. En lo social también ha provocado una nueva organización de las relaciones sociales y de la forma que estas se perciben. El resultado, claramente visible en los filmes ha sido una segregación espacial y cultural. Para el cine, la ciudad sigue siendo un lugar de confusión moral, de pérdida de valores, de violencia, frente al orden de unas tradiciones claras e inmutables, de unos espacios rurales ordenados espacial y moralmente. Para los que llegan a la urbe se abre un panorama incierto de oportunidades, de dejar atrás conflictos y frustraciones, de anonimato y libertad. Los urbanitas los ven como una amenaza y ridiculizan al provinciano atrasado e inculto. Esta dualidad campo/ciudad ya se retrataba en fechas tempranas en *Layla, la campesina* (Togo Mizrahi, 1941,) en donde el cine egipcio se vale de la protagonista para ridiculizar el provincianismo frente al moderno cosmopolitismo caiota. En la filmografía suele ser un tema recurrente el campesino que migra o es desplazado a la ciudad, pero también se dan migraciones de retorno o migraciones de unas urbes a otras, atravesando fronteras políticas o incluso fuera del continente.

La causa principal del éxodo rural se relaciona con la búsqueda de empleo o la mejora de las condiciones de vida. Brahim Babaï aborda en *Wa Ghadan?* (Brahim Babaï, 1971), en la Túnez independiente, las desigualdades entre la ciudad y el campo. En Malawi, Innocent y Loda son una joven pareja que se aventura a ir a la ciudad en busca de trabajo (*Thokozani*, Gregory Collins, 2010). A veces son los niños, como el pequeño Baba en Kouroussa, los que deben

abandonar sus pueblos natales para continuar sus estudios, en este caso en Conakry (*L'enfant noir*, Laurent Chevallier, 1995). Sin embargo, Kini y Adams son dos amigos burkineses que llevan ya cinco años reparando coches para ir a la ciudad (*Kini & Adams*, Idrissa Ouedraogo, 1997) soportando las burlas de familiares y campesinos. En ocasiones los protagonistas deben huir a las urbes en busca de refugio o anonimato por romper las reglas de su poblado en Gabón (*Les tam tams se sont tus*, Philippe Mory, 1972).

Pero cuando la ciudad defrauda las expectativas de los inmigrantes, o estos se ven superados por la posibilidad de encontrar un empleo, por la violencia o por otros problemas, se produce una migración de retorno. La filmografía lo ha reflejado generalmente en forma de drama, como le sucede a Azalí, una niña de 14 años del norte de Ghana que debe encontrar la manera de volver a casa desde un barrio marginal de Accra (*Azalí*, Kwabena Gyansah, 2018), o al médico argelino que abrumado por los problemas de la capital decide volver a su pequeño pueblo en las montañas (*L'opium et le baton*, Ahmed Rachedi, 1969). En *My Father's Son* (Joel Haikali, 2010) (Figura 2). Ngilifa, que ha prosperado económicamente en Windhoek, regresa a su aldea rural del norte de Namibia para "liberar" a su familia como pastores de ganado. El choque cultural, en clave de comedia, relata la relación entre el modo de vida urbano del África moderna y el mundo rural tradicional.

Figura 2. Portada de *My Father's Son*



Fuente: IMDb (2022)

Entre otras comedias que tratan de forma recurrente esta cuestión se podrían destacar también *Cocorico monsieur Poulet* (Jean Rouch, 1974) o *Au Pays Des Merveilles* (Jihane Bahar, 2017). A veces las familias se trasladan dentro de la gran ciudad, como en *Aziza* (Abdellatif Ben Ammar, 1980) en donde se abandona la ciudad vieja de Túnez para establecerse en los barrios de las afueras.

Cuando la guerra pone en peligro a la población civil se produce el desplazamiento forzado hacia otros países africanos y a sus ciudades principales. Es el caso de Gabriel de 10 años expatriado en Burundi desde Ruanda (*Petit Pays*, Eric Barbier, 2020) o de MoMo un refugiado somalí que vive en Nairobi (*Wazi?FM*, Vincenzo Cavallo, 2015). Y ese drama trasciende incluso las fronteras del continente y los emigrantes se dirigen a Europa o América, como *Ilda y Maria*, niñas que llegan a Lisboa huyendo de la Guerra Civil angoleña (*Alda e Maria, por Aqui Tudo Bem*, Maria Esperança Pascoal, 2011). Sin embargo, en los países de llegada las dificultades para adaptarse a las nuevas formas de vida o encontrar trabajo son un tema recurrente en los filmes: *Moseka* (Roger Kwami Zinga, 1971), *Le thé à la mente* (Abdelkrim Bahloul, 1984) o *Lambadina* (Messay Getahun, 2015). Empero, para muchos directores es la forma de alcanzar el país de destino el principal argumento de sus trabajos. Historias del Estrecho, de contrabandistas o de deportaciones figuran en una extensa lista de filmaciones: *Heremakono* (Abderrahmane Sissako, 2002), *Harragas* (Merzak Allouache, 2009), *Un matin bonne heure* (Gahité Fofana, 2006), *Après l'Océan* (Éliane de Latour, 2006), etc.

La ciudad africana recibe también emigrantes extranjeros e inmigrantes que retornan a su país. Igualmente se reproducen estereotipos, como el de la persona triunfadora que regresa a su país natal (*La cage*, Robert Darène, 1963), el europeo desencantado con su vida que se establece en una nueva ciudad y cultura (*Hideous Kinky*, Gillies MacKinnon, 1998) o el cooperante internacional que pierde sus ideales al encontrarse con la dura realidad (*Journal d'un coopérant*, Robert Morin, 2010). La búsqueda de los ancestros por sus descendientes (*Djon Africa*, João Miller Guerra y Filipa Reis, 2018) o el regreso tras la jubilación (*Chacun sa vie*, Ali Ghalem, 2007) constituyen también crónicas urbanas de generaciones que han sido fragmentadas por las migraciones.

### **3.5 La ciudad en conflicto**

La imagen que se muestra de muchas ciudades africanas en la actualidad es con frecuencia y sin paliativos la representación de unos sitios descarnados y rotos, fragmentados desde un punto de vista espacial y social. Ya no se ocultan los suburbios en donde impera la pobreza extrema, o

ciudades destrozadas por los conflictos bélicos, barrios y calles en las que domina el trabajo precario o informal, viviendas en las que se oculta la violencia de género o los dramas como el del Sida, la COVID-19 o los problemas étnicos. Tampoco se escatiman las críticas hacia sus gobernantes o la valorización de las formas importadas de vida occidentales. Sin embargo, en la ciudad africana los contrastes extremos entre el lujo y la pobreza extrema parecen vivirse con naturalidad, de la misma forma que el campo y la ciudad aparecen sin saber dónde empieza uno y termina el otro. Pobreza y riqueza, campo y ciudad parecen fundirse o diluirse los unos y los otros. Es el caso de las películas denominadas *uju*, en donde los posibles cambios de estatus social en la ciudad se vinculan a los rituales de brujería de la aldea rural que igual se realizan en el moderno apartamento de un bloque de viviendas que en la chabola del suburbio. Ocurre en las películas de *Nollywood* que intentan construir sus tramas incluyendo leyendas populares que explican los miedos y angustias sociales surgidos con la explosión urbana de la ciudad de Lagos (Peris, 2009). En Kinshasa prospera un contrabandista de gasolina llamado Riva que deambula de día en una urbe de lujosas villas y se sumerge de noche en la prostitución o la homosexualidad, temas tabúes de la sociedad congoleña (*Viva Riva!*, Djo Tunda Wa Munga, 2010). La ciudad de contrastes también se muestra en Abiyán, la capital de Costa de Marfil, no solo entre buenos y malos, sino entre la impactante arquitectura moderna del centro y la de las casas más humildes de los suburbios (*Jusqu'au bout*, Hyacinthe Hounsou, 2019). Tras visualizar el drama nigeriano *Los niños del barro*, la representación de los contrastes urbanos y sociales parecen ser difícilmente superable. Su director, Imoh Umoren, narra el drama de los niños de la calle, en este caso el de una niña y su hermano menor ciego que fueron expulsados de su hogar (*Children of Mud*, Imoh Umoren, 2020).

La nueva población urbana del continente parece que no ha aislado de forma radical a grupos sociales en función de su riqueza, lo que permite la convivencia geográfica del lujo y la pobreza o el cambio de estatus social de forma fulminante, en unos nuevos espacios en donde la autoridad de la tradición ha dejado de ser intocable, tanto en el descolorido paisaje urbano del barrio suburbial como en los luminosos bloques de apartamentos del centro de la ciudad. Así, por ejemplo, en la trama de una comedia que se desarrolla en Dar es Salaam, un joven adinerado se ve obligado a realizar el trayecto entre su casa y la casa de su novia en un barrio pobre (*Kiumeni*, Nicolás Marwa, 2017).

Las funciones urbanas están determinadas por las actividades que desempeñan el mayor número de habitantes de la ciudad y rebasan los límites de esta en forma de bienes y servicios, extendiendo su influencia en la región. La mayoría de las ciudades presentar varias funciones:

administrativa, industrial, minera, cultural, religiosa, comercial, turística, etc. y estas dejan su particular impronta en los paisajes urbanos. En muchas de ellas en África el paisaje que dibujan las funciones urbanas está presidido por el predominio de un sector terciario informal, de manera que son constantes las imágenes de vendedores ambulantes, trabajadores domésticos, personas que trabajan en su propio domicilio o taller realizando los oficios más diversos, aprendices o familiares sin remuneración y una multitud de jóvenes desempleados que sobreviven de las formas más inverosímiles. Es el caso de Sili, una pequeña mendiga que se dedica a la venta ambulante de periódicos en Dakar (*La Petite vendeuse de soleil*, Djibril Diop Mambéty, 1998) o de Tony, que se gana la vida vendiendo cigarrillos en las calles de Wassakara, un barrio pobre en Abiyán (*Le Djassa a pris feu*, Lonesome Solo, 2012). En la RD. de Congo los *shegués* son niños vendedores ambulantes, que vagan por las calles de Kinshasa y son en buena parte huérfanos de la guerra civil, víctimas de las mafias o de los policías corruptos (*Maki'la*, Machérie Ekwa Bahango, 2018). El filme nigeriano *Petanqui* (1983) de Kozolua Yeo es una clamorosa denuncia de la lacra de la corrupción protagonizada por funcionarios y políticos corruptos del país.

La falta de empleo conduce en muchas ocasiones a la delincuencia, que es un tema recurrente en muchos filmes de Nollywood. En la ciudad de Lagos se proyectan violentas tramas narrativas que conectan con una sensibilidad sobreestimulada de unos espectadores urbanos que ahora conciben nuevos mensajes y códigos heterogéneos (Peris Blanes, 2009). Relatos y estéticas de violencia abundan en muchas ciudades: en Bamako (*Macadam tribu*, Zeka Laplaine, 1996), Johannesburgo (*Tsotsi*, Gavin Hood, 2005), Kampala (*Hustle (I)*, Dhikusooka Denis Jr, 2017), Kinshasa (*Viva Riva!*, Djo Munga, 2010), Libreville (*Dolè*, Imunga Ivanga, 2000), Malabo (*Anu Ngan*, Santiago Nfa Obiang, 2016), Uagadugú (*Haramuya*, Drissa Toure, 1995; *Ouaga saga*, Dani Kouyaté, 2004), o Windhoek (*Uushimba*, Khama Nakanduungileh, 2016).

La espacialidad de la violencia tiene que ver con el género también porque cuando se presentan dramas de violencia hacia la mujer estos suelen ser urbanos y preferiblemente se desarrollan dentro de los espacios domésticos. En los reducidos lugares de habitación de los barrios de chabolas o en las mansiones de estilo hollywoodense se alternan escenas en donde la mujer africana es heroína o víctima del maltrato (Almazán, 2004), en unas narraciones que ahora presentan nuevos puntos de vista, al hilo de un cada vez mayor elenco de guionistas y directoras de cine (Leal, 2011). Así, de nuevo parece apreciarse el binomio existente entre la atracción visual y estética de la ciudad moderna africana y los conflictos de género que ahora presentan nuevos matices en la conflictiva modernización urbana. Es en el cine nigeriano donde mejor se

muestran los efectos de la explosión urbana de las últimas décadas y la conflictiva integración de las relaciones de género en una vida urbana (Perís, 2009). Celos, secuestros, violaciones, incestos, venganzas, asesinatos y exorcismos tiñen multitud de películas de *Nollywood* y no precisamente de muy buena calidad. La vigencia de la tradicional autoridad patriarcal, los nuevos modelos de masculinidad y, sobre todo, de feminidad, marcada ahora por nuevas exigencias laborales y sociales auguran un filón inagotable de argumentos dramáticos presentes ya en todas las filmografías africanas.

Los matrimonios forzados se siguen llevando a cabo a través de los familiares no solo en el campo sino también en las ciudades, por ejemplo, en el filme *Aricó Caliente* (Raimundo Bernabé, 2015), que se desarrolla en una casa de madera con tejado de chapa del barrio marginal de Bata (Guinea Ecuatorial). El secuestro es otra forma de matrimonio forzado (*Difret*, Zeresenay Mehari, 2015) o incluso de moderna esclavitud, como en la historia de Malia, que es secuestrada en las montañas de Nuba y vendida a una mujer que vive en Jartum (*I am Slave*, Gabriel Range, 2010). Souleymane Cissé en *Den muso* (1975) relataba, dentro del Malí urbano de los años setenta, el drama de las jóvenes que quedaban embarazadas por ser violadas y el rechazo social al que encima se exponían. Esta temática adquiere enfoques diferentes según sus directores o países de origen. Se pueden destacar algunas filmaciones recientes: un drama en donde se exige a la madre los papeles del padre antes de atender a la protagonista en el hospital (*Sofía*, Meryem Benm'Barek-Aloïsi, 2018); un suceso trágico de violación a una estudiante tunecina que encima es acosada por la policía cuando denuncia el hecho (*Beauty and the Dogs*, Kaouther Ben Hania, 2017); una historia de solidaridad entre mujeres en *Adam* (Maryam Touzani, 2019); esperanzas en un centro creado para ayudar a las mujeres víctimas de la guerra del Congo (*City of joy*, Madeleine Gavin, 2017); hasta la narración documental de una agente de policía congoleña que encabeza la lucha contra la violencia sexual en Kisangani (*Mama Colonel*, Dieudo Hamadi, 2017).

La mujer también ha sido víctima del integrista islámico y Abderrahmane Sissako lo lleva a la pantalla en el filme *Le chagrin des oiseaux* (*Timbuktu*) de 2014 inspirándose en los sucesos de 2012, durante la Guerra de Malí, cuando una pareja que no estaba casada fue lapidada y serían solo las mujeres las que presentaron resistencia al grupo islámico Ansar Dine.

Los cineastas enarbolan también la lucha contra la mutilación genital femenina, dándose el caso que a veces en la ciudad las protagonistas pueden escapar o encontrar más protección. Ousmane Sembene en *Moolaadé* (2004) narra en Burkina Faso el amparo a un grupo de niñas



por parte de la protagonista. En *The Price of a Daughter* (2003) la directora Jane Munene traslada el drama a Kenia, pero en esta ocasión es la niña la que desafía las tradiciones de la familia.

Otro drama urbano, filmado generalmente en ambientes nocturnos y en las partes más sórdidas de la ciudad, es el de la prostitución. En Blantire (Malawi) Rubia tiene que enfrentarse a un juicio de homicidio por intentar defenderse de un adinerado agresor (*The road to sunrise*, Charles Shemu Joyah, 2017). En Bobo-Dioulasso (Burkina Faso) es la anciana Coda la protagonista y cuidadora durante décadas de los hijos de estas mujeres (*Night Nursery*, Moumouni Sanou, 2021). En Mozambique se narra la historia de las mujeres de Maputo que son internadas y reeducadas por el Estado para *limpiar las calles* en sus inicios como país independiente (*Virgem Margarida*, Licínio Azevedo, 2012).

Historias urbanas de lucha, en un picado en blanco y negro sobre la ciudad de Argel, las descubrimos en *Leïla et les autres* (Sid Ali Mazif, 1977) (figura 3), donde mujeres árabes se debaten entre los valores conservadores y la nueva sociedad moderna. Una historia de superación es la de Selam, una niña que vive en las afueras de Adís Abeba y decide dedicarse al atletismo para sacar a su familia de la pobreza (*Alesh?*, Amleset Muchie, 2019) o la de cuatro mujeres tanzanas que tienen la capacidad de sobrevivir al caleidoscopio de dificultades extremas de Dar-es-Salaam (*Binti*, Seko Shamte, 2021).

En las partes más oscuras de la ciudad también aparecen las drogas (*Mor w'Sbar*, Nasreddine Shili, 2014) o la discriminación a la que se ven sometidos los seropositivos en Malawi (*B'ella*, Tawonga Taddja Nkhonjera, 2014), Kenia (*Unseen, Unsung, Unforgotten*, Njoki Mbutia y Mona Ombogo-Scott, 2008; *Wamba*, Yves Tchouta, 2010) o Tanzania (Pili (I), Leanne Welham, 2017). Pero ha sido más recientemente la pandemia de COVID-19 la que cobra protagonismo en un Dakar vista a vuelo de pájaro en *Cas Communautaire* del director Mara Zizou Fall (2020) o en *Comunión* de Néjib Belkadhi (2021), en donde la ciudad aparece vacía desde las ventanas de personas angustiadas o que están teletrabajando.

La homosexualidad continúa siendo un delito en algunos países africanos y el cine se hace eco de ello presentando a los protagonistas en espacios urbanos en los que pueden ocultarse con el apoyo de sus familiares y a veces con su reprobación. Entre otros filmes destacamos: *L'armée du salut*, (Abdelá Taia, 2013), *Stories of Our Lives* (Jim Chuchu, 2014), *Dans la peau* (Jilani Saâdi, 2015), *Rafiki* (Wanuri Kahiu, 2018) o *Kapana* (Philippe Talavera, 2020).

Figura 3. Portada de *Leïla et les autres*



Fuente: IMDb (2022)

La etnicidad recibe también un tratamiento diferenciado en las zonas urbanas frente a las rurales, aunque no se siguen viendo adecuados los matrimonios entre etnias como narra el cortometraje *Dejo de ser fang* de Raimundo Abaga (2016) y que fue premiado en el Festival de Cine Itinerante Sur-Sur de Guinea Ecuatorial (FECIGE) por un relato que se desarrolla en los barrios intermedios de Bata, de casas unifamiliares de un piso de madera y hormigón, a caballo entre los barrios de chabolas del extrarradio y los modernos edificios del centro. Tintes dramáticos tienen las historias contadas de albinos que deben de huir perseguidos por traficantes o hechiceros locales que pretenden conseguir partes de su cuerpo para sus rituales (*White Shadow*, Noaz Deshe, 2013)

Cuando los relatos de violencia trascienden a toda la ciudad y de forma generalizada afectan a toda la población nos encontramos con un nuevo tipo de conflicto: la guerra. Los conflictos armados han sido una constante en todos los países de África desde los procesos de descolonización. A las guerras coloniales les sucedieron golpes de estado, guerras civiles o enfrentamientos entre países que llegaron a arrasarse muchas ciudades, las cuales se convirtieron en el escenario de los conflictos.

Los procesos de descolonización violentos serían uno de los temas preferidos de los directores africanos hasta los años setenta. *Essas São As Armas* (1978) de Murilo Salles cuenta la guerra colonial por el recién fundado instituto de cine de Maputo a partir de imágenes de archivo. En *El Fayr* (Omar Jilifi, 1966) se muestra la guerrilla urbana en los últimos meses de la colonización francesa de Túnez. En la actualidad, aparecen nuevas filmaciones que retoman estos temas desde ópticas diferentes, como el drama que supusieron para mujeres y niños. Es el caso de *El Jaïda* (Selma Baccar, 2017), drama de cuatro mujeres encarceladas durante la independencia de Túnez. En *Na Cidade Vazia* (2004), el director Maria João Ganga narra la guerra de Angola sufrida por los niños, muestra una imagen de la ciudad africana sin sensacionalismo ni condescendencias, pero con la aflicción que produce el retratar uno de los conflictos más duraderos de África.

Escenas de gran crudeza se visualizan en las producciones sobre la guerra civil de Ruanda (*Hotel Rwanda*, Terry George, 2004; *Sometimes in April*, Raoul Peck, 2005), de la República Centro Africana (*Camille*, Boris Lojkine, 2019) o del Chad (*Un homme qui crie*, Mahamat Saleh Haroun, 2010; *Tartina City*, Issa Serge Coelo, 2007). De conflictos más recientes, como las protestas árabes de 2010-2012, conocidas como Primavera Árabe también se cuenta ya con una filmografía propia, es el caso de *Parfum de printemps* (Farah Khadar, 2014) en el que Aziz, vive estos acontecimientos desde los tejados de Túnez. Las secuelas de la guerra, como es la existencia de los mutilados que mendigan en la ciudad, se muestra en *O Herói*, Zézé Gamboa, 2004, igual que los niños huérfanos que se mencionaban, o el drama de los niños soldado (*Johnny Mad Dog*, Jean-Stéphane Sauvaire, 2008; *Imaní*, Caroline Kanya, 2010). El fundamentalismo islámico ha sido llevado al cine en dramas como *El Manara* de Belkacem Hadjadj (2004) o, en el más reciente, de *Papicha* de Mounia Meddour (2019) que narra las vicisitudes de las jóvenes argelinas frente a los que quieren un estado islámico.

Con la finalidad de restar dramatismo a muchos de los problemas ya relacionados en este epígrafe, hay directores que optan por tratarlos en clave de humor, por ejemplo, al tratar la cuestión de las drogas (*Bajarse al moro*, Fernando Colomo, 1988), el problema de la vivienda (*House of Lungula*, Alexandros Konstantaras, 2013), o el mundo de las relaciones afectivas (*Thom*, Tassere Ouédraogo, 2016; *Disconnect*, David 'Tosh' Gitonga y Michael Jones, 2018).

### **3.6 De la ciudad tópica a la distópica**

Para llegar a la ciudad distópica o de ficción es preciso transitar la ciudad tópica y utópica. En el apartado anterior se veía la ciudad real, transida de conflictos y problemas, aunque también de

ilusiones. En este apartado se comentan primeramente algunos títulos de la ciudad africana como escenario de aventuras y acción y otros tópicos africanos, aunque sin detenernos demasiado en ellos. En efecto, las ciudades del continente africano tienen un aire de insondable misterio que ha atraído a públicos de todo el mundo, y para ello los productores no prestan mucha atención a los errores o banalizaciones que se puedan producir con tal de atraer la atención de los espectadores.

Se trata generalmente de trabajos auspiciados por productoras norteamericanas o europeas que desde muy temprano explotaron este carácter mítico del Continente. Destaquemos *Shaft in Africa* (John Guillermin, 1973), *The wind and the lion* (John Milius, 1975) o las sagas de aventuras de James Bond en el Cairo (*The Spy Who Loved Me*, Lewis Gilbert, 1977) y en Tánger (*The Living Daylights*, John Glen, 1987 o *Spectre*, Sam Mendes, 2015). Paulatinamente los superhéroes de Marvel irán también ambientando sus películas en África (*Black Widow*, Cate Shortland, 2021). El Tánger nocturno será también la ciudad donde se desarrollen las peripecias de dos vampiros (*Only lovers left alive*, Jim Jarmusch, 2013) apuntando ya a un tipo de ciudad diferente, una ciudad onírica en la que va desapareciendo la naturaleza y los edificios se amontonan de forma abigarrada. La ciudad deja de ser luminosa.

Ahora la ciudad de un futuro impreciso está envuelta en niebla y su área central aparece densa y compleja, mientras que las periferias, cuando aparecen, adquieren una dimensión vertical y se convierten en el refugio o en la isla donde naufragan los proscritos. Los espacios de la ciudad del futuro, advierte Ponce (2011), parecen estandarizados y amorfos, con una superposición de arquitecturas y falta de normas, en unos escenarios eclécticos y con personajes mestizos. Así cuando se recrea la ciudad de Mos Espa en Túnez para la primera parte de *Star Wars* (George Lucas, 1977) se muestran ambientes con una atmosfera natural en una civilización que es capaz de diseñar un medio ambiente artificial (Ramírez, 2015). Esta ciudad igualmente se podía haber recreado en cualquier parte del mundo, lo que tiene en común con los demás universos de ficción es la desurbanización y la introducción artificial de la naturaleza.

Por tanto, la ciudad de ficción en África apenas se diferencia de otras recreadas en cualquier otro lugar, tiene rota su forma física y su tejido social, sin embargo, a diferencia de otras filmografías no requiere grandes avances en tecnología digital para generar un producto exitoso, a veces solo necesita de un ambiente histórico o real al que se le añade una nave alienígena o un interior espacial para crear un futuro distópico. Así en *Crumbs* (Miguel Llansó, 2015) los efectos visuales y el paisaje etíope recrean una situación post-apocalíptica en la que el personaje

debe emprender un viaje épico para embarcar en una nave espacial. En la misma Luanda se rodó *Ar condicionado* (Mário Bastos, 2020) que narra el pasado, presente y futuro de una ciudad en donde los aires acondicionados comienzan a desprenderse de los edificios y las personas se convierten en un mero reflejo del estado de inercia que preside las distopías o esperanzas verticales de la ciudad. En *District 9* (Neill Blomkamp, 2009) rodada en Johannesburgo, Soweto y otras localizaciones se narra un nuevo apartheid, pero esta vez hacia una raza extraterrestre que ha quedado atrapada en la Tierra. La ciudad apenas ha cambiado respecto a la actual, como en *Crumbs*, se observan los mismos suburbios, chabolas de chapa y vehículos que en las actuales ciudades sudafricanas.

#### 4 Discusión

Abordar el estudio de la filmografía africana que se desarrolla en los espacios urbanos no es tarea fácil si se quiere llevar a cabo solo desde los métodos y contenidos de la Geografía Urbana, puesto que el cine no proyecta una imagen científica u objetiva de la ciudad. Una mirada multidisciplinar que incluya presupuestos de la Geografía Cultural o la Geografía del Paisaje ha sido más plausible en este estudio, coincidiendo con Burgess y Gold (1985), Konstantarakos (2000), Gámir Orueta & Manuel Valdés (2007), Gámir Orueta (2016) o Elena (2011) que argumentan que la fuerza de las filmaciones cinematográficas puede crear una determinada concepción del espacio geográfico teñida de aspectos, sociales, históricos o culturales. En esta tarea ha contribuido la existencia de pujante filmografía urbana que parece desbancar las filmaciones realizadas en los espacios rurales o naturales del continente. Sin duda ahora se puede hablar de la aparición de nuevas referencias visuales urbanas de África, tanto en las ciudades consagradas como El Cairo o Casablanca, que ya habían formado una identidad propia en el cine colonial, como en un rosario de ciudades que eran desconocidas para los espectadores: Lagos, Dar es Salaam, Abidjam, Accra, Luanda, etc.

En este momento de la investigación, y tras resultados expuestos, se está en disposición de responder y discutir los dos primeros interrogantes planteados en los objetivos de este trabajo:

- Al interrogante de si existe un nuevo imaginario urbano de la ciudad africana se podría contestar afirmativamente, pues la descripción de los paisajes urbanos africanos es novedosa y se fundamenta en la expresión de unos valores culturales y en unas tradiciones, lenguas y cosmovisiones propias, totalmente diferentes a los valores y estéticas occidentales. Convenimos, no obstante, con Quevedo (2011) que el cine

africano tampoco escapa por completo de la aculturación o la reproducción de los estereotipos propios de la globalización.

Pero, ¿cuáles son las nuevas claves interpretativas del cine africano? Se puede destacar en primer lugar la descripción de los contrastes entre la nueva ciudad y el suburbio, que son permeables espacial y socialmente, y a veces se funden entre sí o con el paisaje que rodea a las ciudades, sea la selva o el desierto. De acuerdo con Hall (1990), resulta fácil distinguir las diferencias entre el uso del espacio en ciudades occidentales, del uso del espacio en comunidades indígenas donde la naturaleza no es considerada como una enemiga a subyugar, sino como una extensión de la misma arquitectura humana y este sería el caso de la ciudad africana. En otras ocasiones son los ruidos los que enlazan los diferentes escenarios urbanos. además de envolver las tramas. También la miseria económica o social más clamorosa se retroalimenta con la ciudad sucia, oscura o en ruinas resultando en muchos casos narraciones desgarradoras. El tratamiento de los barrios y de los espacios domésticos permite igualmente hablar de un cine con identidad propia donde se expresan nuevas formas de vida urbana que a veces poco difieren de las rurales, lugares que parecen como el reducto de la tradición o los clanes. Los ritmos de vida también son distintos a los de las ciudades occidentales y el tiempo fílmico parece transcurrir más despacio al hilo de unos protagonistas que caminan o se desplazan en bicicleta o en un carro. Pero, sobre todo la ciudad africana es refugio de una ingente inmigración que busca trabajo, refugio o anonimato, en unos espacios segregados espacial y socialmente, en donde es posible encontrar todos los problemas y lacras humanas, así como los desenlaces más solidarios o inverosímiles como refiere Peris (2009). Pobreza y riqueza, campo y ciudad parecen fundirse o diluirse los unos y los otros, de la misma manera que la ciudad distópica africana no va a requerir tecnologías digitales punteras para generar productos exitosos. Sin duda esta nueva realidad o imaginario no sería posible sin el concurso de los cineastas africanos, algunos ya consagrados como Souleymane Cissé, Gaston Kaboré, Idrissa Ouedraogo, Djibril Diop, Regina Fanta Nacro, Diop Mambéty o Mahama Traoré, y otros más noveles que aportan sus trabajos a los ya numerosos festivales de cine africano. Convenimos con Quevedo (2011) en que, por fin, los africanos han encontrado mecanismos para hacer oír su voz.

- Respecto a la cuestión de si se puede hablar de un efecto de las producciones audiovisuales en la ciudad real como el *screen tourism* se constata la dificultad para

intentar caracterizar desde un punto de vista cuantitativo o estadístico este fenómeno, aunque no sucede lo mismo desde un punto de vista cualitativo o descriptivo como demuestran Zimmermann (2003) o Aertsen (2011). Desde luego se mantiene, aunque con altibajos, el turismo ya consolidado en las grandes urbes históricas de Egipto y otros países del norte de África, pero no se ha producido el mismo efecto en las nuevas ciudades de cine africanas. Esto se debe sin duda a la imagen actual que reflejan las producciones nacionales, más interesadas en narrar conflictos o en consolidar imaginarios más relacionados con los paisajes naturales que con los urbanos que permitan el fortalecimiento de identidades territoriales, como señala Nogué (2012). Por su parte las producciones occidentales tampoco parecen interesadas en crear nuevas marcas urbanas sino más bien en continuar explotando una imagen tópica o banalizada de la ciudad africana. O quizá, en última instancia, sea la pérdida de personalidad de las nuevas ciudades modernas y la estandarización de los nuevos escenarios urbanos que han perdido calidad topográfica o localizadora, como afirma Ponce (2011).

## 5 Conclusiones

En este apartado se intenta responder al último interrogante planteado: ¿En definitiva, las filmaciones analizadas permiten caracterizar los paisajes urbanos de África? que es el más importante y el que guía la investigación.

La respuesta sería afirmativa, aunque se debiera matizar. En efecto, se debe convenir en que se ha evidenciado la importancia de la producción cinematográfica como soporte para la representación de los espacios urbanos africanos, sin embargo, se llevan a cabo de forma desigual, desde las filmaciones más interesantes, que convierten a la ciudad en protagonista, a las que tan solo permiten dibujar un mero esbozo de la urbe y su espacio geográfico. No se puede perder de vista que las nuevas voces del cine africano distan mucho de ser homogéneas, puesto que presentan los variadísimos matices de algo tan complejo como es África. Con frecuencia, la imagen que se muestra en la actualidad es, sin paliativos, la representación de unos sitios descarnados y rotos, fragmentados desde un punto de vista urbanos y social por la guerra, los conflictos étnicos o la pobreza, que por otra parte las producciones no africanas han banalizado y mezclado de forma grosera. La visualización de las nuevas metrópolis africanas ha servido como criterio diferenciador entre los espacios naturales y rurales, entre las sociedades ancestrales y las nuevas formas de vida urbanas. Y aunque la urbe sea enemiga o resulte incomprensible al campesino es cierto que en ellas la sociabilidad difiere notablemente del

anonimato omnipresente de las europeas. Aunque se apuntaba ya la existencia de una elevada creación filmográfica en muchos países del continente, que no solapa los importantes vacíos filmográficos, se podría decir también que poco ha cambiado el imaginario colectivo sobre las urbes africanas y esto se debe a que la filmografía africana, igual que su geografía o su cultura, es la gran olvidada. Como relata Salvador (2011), para el gran público, África se resume en el urbanismo de *Casablanca* o en las ondulantes colinas de Kenia que aparecen en *Memorias de África*. Esta imagen superficial se debe a la falta de espíritu crítico de los espectadores (Sorlin, 2001), pero también al desinterés de las poblaciones por su propio cine como detecta el director angoleño Mário Bastos en su propio país.

Evidentemente es tan necesario promocionar el cine africano como pertinente ampliar los estudios de este desde las diferentes áreas de conocimiento, particularmente desde el punto de vista de la Geografía. La cinematografía es de gran importancia como soporte para la representación del territorio y para visibilizar las áreas urbanas de África, por ello hoy en día también parece necesario seguir planteando análisis y trabajos sobre las vinculaciones cine-geografía.

**Declaración responsable:** Las/os autoras/es declaran que no existe ningún conflicto de interés con relación a la publicación de este artículo. Las tareas se han distribuido de la siguiente manera: el artículo ha sido coordinado por R.M. Luque. Las/os dos autoras/es han participado en el planteamiento del artículo. R.M. Luque ha sido el responsable del apartado metodológico, siendo este completado por D. Moreno. La cartografía fue elaborada por R.M. Luque. Los resultados y discusión del trabajo han sido abordados por R.M. Luque y revisados por D. Moreno. Por último, la redacción del texto se llevó a cabo por ambas/os autoras/es.



## Bibliografía

- Aertsen, V. (2011). El cine como inductor del turismo, la experiencia turística en Vicky, Cristina y Barcelona. *Razón y Palabra*, 77. <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N77-2/index77.html>
- Almazán Tomás, D., & Ortega Sánchez, I. (2011). Mutilación genital femenina en África: *Moolaadé* (2004) de Osmane Sembène. *Quaderns de cine*, 7, 55-66. <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2011.7.06>
- Aurensburg, G. (2010). *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*. Ediciones de Casa África.
- Bailly, A.S. (1979). *La percepción del espacio urbano*. IEAL.
- Barber, S. (2002). *Projected Cities. Cinema and Urban Space*. Reaction Books.
- Brunsdon, C. (2010). Towards a History of Empty Spaces. In R. Koeck & L. Roberts (Eds), *The City and the Moving Image* (pp. 91-103). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9780230299238\\_6](https://doi.org/10.1057/9780230299238_6)
- Burgess, J., & Gold, J.R. (1985). *Geography, the media and the popular culture*. St. Martin's Press.
- Calero Ruiz, C. (2014). El Cairo: entre el ruido y la furia. In F. García Gómez, G.M. Pavés Borges (Coords.), *Ciudades de cine* (pp. 93-102). Ediciones Cátedra.
- Camarero Gómez, G. (2018). *Ciudades americanas en el cine*. Akal.
- Cebrián, A. (2005). *Estructuras socioespaciales y niveles de desarrollo. Geografía de las desigualdades regionales del mundo*. Diego Marín.
- Costa Mas, J. (2003). Visiones de la ciudad funcional europea y la ciudad blindada norteamericana en el imaginario del celuloide. *Scripta Nova*, VII(146). [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(037\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(037).htm)
- Elena, A. (1999). *Los cines periféricos*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Elena, A. (2011). De Argel a Bombay: paisajes urbanos en el cine contemporáneo. *Archivos de la Filmoteca*, 67, 13-23.
- Gámir Orueta, A., & Manuel Valdés, C. (2007). Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos*

Españoles, (45), 157-190. <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/643>

Gámir Orueta, A. (2010). La cartografía en el cine: mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales. *Scripta Nova*, XIV (334). <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-334.htm>

Gámir Orueta, A. (2012). La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine. *Scripta Nova*, 16, 387-424. <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-403.htm>

Gámir Orueta, A. (2013). Produciendo lugares: Industria cinematográfica e imaginario espacial. *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, 33(1), 33-61. [https://doi.org/10.5209/rev\\_AGUC.2013.v33.n1.42220](https://doi.org/10.5209/rev_AGUC.2013.v33.n1.42220)

Gámir Orueta A. (2016). *Geografía y Cine. La representación del espacio geográfico en las películas de producción occidental*. Tirant lo Blanch.

Gómez, M., J & Muñoz, J. (2002). *El pensamiento geográfico*. Alianza Universidad Textos.

González García, F. (2009). Memoria del colonialismo en el cine africano subsahariano. Secuencia: *Revista de Historia del Cine*, 30, 11-33. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4021>

González Monclús, A. (2011). El paisaje urbano en el cine. *Revista de Filología Románica*, 2, 87-95. <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0808330087A>

Hall, E. T. (1990). *El lenguaje silencioso*. CNCA.

Harper, G., & Rayner, J. (2010). *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*. University of Chicago.

Konstantarakos, M. (2000). *Spaces in European Cinema*. Intellect.

Kennedy, C., & Lukinbeal, C. (1997). Towards a holistic approach to geographic research on film. *Progress in Human Geography*, 21(1), 33-50.

Koeck, R., & Roberts, L. (2010). *The City and the Moving Image Urban Projections*. Palgrave Macmillan.

Leal Riesco B. (2011). La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación. *Quaderns de cine*, 7, 29-39. <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2011.7.04>

Lindón, A. (2012). Geografías de lo imaginario o la dimensión imaginaria de las geografías del Lebenswelt. In A. Lindón & D. Hiernaux, *Geografías de lo imaginario* (pp. 65-86). Anthropos - UAM.

Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. MIT Press.

Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. *Estudios Geográficos*, 71(269), 575-600. <https://doi.org/10.3989/estgeogr.201019>

Méndiz Noguero A. (2011). Emplazamiento de ciudades en el cine "City placement" una estrategia de doble sentido entre la producción cinematográfica y la industria del turismo. In C. Mateos Martín, A.I, Ardèvol Abreu & S. Toledano Buendía (Coords.), *La comunicación pública, secuestrada por el mercado* (pp.1-13). Sociedad Latina de Comunicación Social. Retrieved from [URI https://hdl.handle.net/11441/113132](https://hdl.handle.net/11441/113132)

Nogué, J. (2012). Intervención en imaginarios paisajísticos y creación de identidades territoriales. In A. Lindón & D. Hiernaux, *Geografías de lo imaginario* (pp. 129-139). Anthropos-UAM.

Olivieri F. (2011). El Festival Africano de Tarifa y la representación de África. *Quaderns de cine*, 7, 79-91. <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2011.7.08>

Pérez Hernández, E. (2000). Paisaje Urbano en Nuestras Ciudades. *Bitácora Urbano-Territorial*, 4(1), 33-37.

Peris Blanes J. (2009) Sueño y pesadilla de la modernización urbana: relatos y estéticas de la violencia en los vídeos nigerianos. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 62, 56-71.

<https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/148/153>

Ponce Herrero, G. (2011). Futuro imperfecto: las ciudades del mañana en el cine. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (55), 127-152. <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/1316>

Quevedo Revenga, V. (2010). Los cines africanos. In J.L de Caramés Lage, V. Quevedo Revenga, C. Taboada Ferrero & J.F. Hennart, *Pensamiento, magia, literatura y cine en el África subsahariana de influencia inglesa* (pp. 221-281). Bohodón Ediciones.

Quevedo Revenga, V. (2011). La voz del cine africano desde sus orígenes al presente. *Quaderns de cine*, 7, 7-16. <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2011.7.02>

- Ramírez Ibarra, R. (2015). Futuro imaginario: representaciones del paisaje urbano en el cine contemporáneo. *Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital*, 4(2), 42-67. <https://revistas.uca.es/index.php/cayp/article/view/3095>
- Rodríguez Martelo, T. (2020). *La producción cinematográfica en el contexto africano: estudio de caso del cine de Nigeria, Nollywood* [Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid, Spain]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58791/1/T41657.pdf>
- Salvador Ventura, F. (2011). *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*. Intramar Ediciones.
- Sorlin, P. (2001). El cine y la ciudad: una relación inquietante. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 13, 21-28. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4386/4796>
- Urban Indicators Data Base (n.d.). Población en aglomeraciones urbanas. *Urban Indicators Data Base*. <https://data.unhabitat.org/datasets/population-in-urban-agglomerations-2000-2035-thousands/explore>
- Webb, L. (2014). *The Cinema of Urban Crisis: Seventies Film and the Reinvention of the City*. Amsterdam University Press.
- Zimmermann, S. (2003). "Reisen in den Film" – Filmtourismus in Nordafrika. In *Tourismus—Lösung oder Fluch? Die Frage nach der nachhaltigen Entwicklung peripherer Regionen* (pp. 75-83). Geographisches Institut & Johannes Gutenberg-Universität Mainz. [https://www.researchgate.net/publication/238731973\\_Reisen\\_in\\_den\\_Film\\_-\\_Filmtourismus\\_in\\_Nordafrika](https://www.researchgate.net/publication/238731973_Reisen_in_den_Film_-_Filmtourismus_in_Nordafrika)