

Barbara Beatriz Laffita Menocal

LA REPRESENTACIÓN DE LOS NIÑOS EN LOS LARGOMETRAJES DE FICCIÓN DE FLORA GOMES: DIÁLOGO ENTRE EL ARTE AFRICANO Y EL CINE

Introducción

Muchos cineastas del África subsahariana apelan a elementos de su cosmovisión en aras de ofrecer, por una parte, una imagen no estereotipada de sus sociedades (para el público occidental, esencialmente) y, por otra, para una conexión más amplia con posibles espectadores del continente que proceden de etnias y culturas distintas a las suyas. Uno de esos recursos, constatable en un importante número de filmes, es la presencia del arte africano, taxonomía conflictiva en cierta medida. En primera instancia porque los pueblos que lo confeccionaron no lo consideraban «arte» en el sentido que se le otorga al término en Occidente; más bien debía desempeñar otras funciones en la vida comunitaria.¹ Por ende, para una comprensión más cabal, ya sea de la obra *per se* o en un marco más amplio, como puede ser la aparición en un audiovisual, se debe «integrar la experiencia estética con la información etnográfica».² Además, contrario a lo que indicaría su nominalización, solo se refiere a piezas elaboradas por comunidades –con disímil desarrollo socio-económico– asentadas al sur del Sahara³. Y, por último, esa denominación incluye tipologías ya existentes con anterioridad al siglo xx y otras que aparecen en la centuria pasada pero más en sintonía con valores «tradicionales» que con estrategias «contemporáneas». Así, han quedado expuestas las directrices que determinan lo que se entenderá a continuación como arte africano.

Los realizadores que se sirven de él, como norma, lo emplean de tres maneras: para la transición entre planos; en la ambientación, ya sea en filmes que transcurren en el periodo pre-colonial, aun cuando no se trate de recrear un momento histórico concreto, o como parte de la decoración de las mansiones de las clases adineradas e instituciones gubernamentales –supuesto factor «identitario»–; y por último, con un papel mucho más sólido en la trama pues los personajes participan de determinados ceremonia-

MATÈRIA, núm. 18-19, 2021
ISSN 1579-2641, p. 185-202

Recepció: 23-9-2020
Acceptació: 18-2-2021

¹ En la concepción de las piezas no se privilegiaba la función estética, sino otras; entre las más recurrentes se pueden citar ideológica, comunicativa-memorial, social, cognoscitiva, mágico-religiosa y/o educativa general. *Cfr.* Vil B. MIRIMANOV, *Breve historia del arte. Arte prehistórico y tradicional*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1980, p. 52-109.

² Iván BARGNAC, *Arte africano*, Madrid, Editorial Libsa, 2000, p. 11.

³ Las enciclopedias de Historia del Arte incluyen la producción del Antiguo Egipto en los albores del genio artístico, poniendo de relieve más las relaciones con pueblos mediterráneos que con otros del continente africano. Así, por ejemplo, en la editada por Océano Grupo Editorial (1997), se incluyen a los distintos imperios egipcios entre las «Primeras civilizaciones» (Tomo I), y no en

el dedicado a «América. África. Oceanía» (Tomo XIV). De hecho, incluir acervos tan vastos en un mismo volumen, indica, entre muchos aspectos, el carácter periférico que se le otorga a las creaciones pre-coloniales del llamado Tercer Mundo. Por otra parte, con la expansión del Islam las producciones artísticas de los pueblos que habitan en el Valle del Nilo y el Magreb se vinculan a la cultura musulmana.

⁴ Para ampliar más sobre el estado de la cuestión de los cines africanos, Cfr. Blandine STEFANSON, «L'état de la recherche sur les cinémas d'Afrique», *Notre librairie. Revue des littératures du Sud*, No. 49, 2002, p. 48-53. El texto tiene cierta antigüedad, pero resulta útil para comprender hasta ese momento cómo se habían comportado las investigaciones. Lamentablemente persisten muchas de las dificultades planteadas por la autora.

⁵ Cada vez son más los autores que hablan de «cines africanos» para así dar fe de la vasta diversidad que se puede percibir en la cinematografía realizada por directores nacidos al sur del Sahara, diversidad perceptible incluso al interior de un mismo país, por lo que también suele cuestionarse la operatividad de la categoría «cine nacional».

⁶ *Pour une histoire du cinéma africain* de Victor BACHY; *Cinémas d'Afrique francophones et du Maghreb* de D. BRAHIMI; *African Cinema. Politics and Culture* de Manthia DIAWARA; *Black African Cinema* de Nwachukwu Frank UKADIKE; *Postcolonial African Cinemas* de Alexie TCHÉUYAP;

les donde esas piezas son imprescindibles. Debe apuntarse además que, en una misma película, es posible constatar la convergencia de más de una de las posibilidades antes descritas. Entonces, valdría la pena preguntarse si dichos directores –potenciales concedores de los significados que puede encerrar lo que hoy se entiende como arte africano– no se sirven de ese saber con toda intencionalidad.

Existe una importante fortuna crítica⁴ –disponible en gran medida en inglés, francés y alemán– sobre el cine africano;⁵ y en este caso, de manera análoga a lo que sucede con el arte, también se entiende por africano lo subsahariano. Dicho acervo incluye estudios cuyo objetivo fundamental es historiar la producción –desde sus inicios al momento actual o determinado período– sin renunciar al análisis de aquellos aspectos estéticos y/o extra-estéticos que singularizan las cinematografías africanas.⁶ A la par, muchos autores consagran monografías a figuras prominentes, ya sea estudiándolas en solitario o poniendo a dialogar los audiovisuales de varios cineastas de acuerdo a afinidades estéticas o geo-políticas, entre otras.⁷ Además, destaca un grupo importante de investigaciones que se centran en determinados tópicos, siendo los más trabajados: la figura del *griot*; las temáticas de las independencias y de la mujer; esta última sobre todo desde enfoques de género; y las adaptaciones literarias.⁸ No se deben dejar de referir aquellas pesquisas que examinan los cines africanos en un entorno más amplio: en relación con otros países del llamado «Sur Global» o con la diáspora.⁹ Y por último, toda una serie de artículos publicados en revistas especializadas y textos pensados para los catálogos de importantes festivales de cine africano que cubren vacíos identificados o enuncian nuevas líneas de investigación.

En términos metodológicos los *corpora* antes enumerados emplean, fundamentalmente, enfoques provenientes de los estudios literarios, lingüísticos y/o culturales. Y en ocasiones apelan a herramientas aportadas por la apreciación y crítica cinematográficas; mas estas, como lamentan un número cada vez más creciente de especialistas, siguen estando rezagadas con respecto a las estrategias de análisis antes mencionadas. Retomando lo que se había planteado al principio sobre la presencia del arte africano en películas africanas, llama la atención que no haya sido explorado (ni en los estudios académicos, ni desde la crítica cinematográfica) el uso que hacen los directores de objetos tales como máscaras, figurillas, instrumentos musicales, variados utensilios, diferentes textiles, entre otras tipologías, que destacan por su exquisita factura. Y es que tanto estos objetos, como los rituales para los cuales muchos de ellos fueron concebidos, han tenido una presencia –más o menos significativa– en considerables largometrajes de ficción.¹⁰ Ejemplo de ello son *La noire de...* (1966) y *Xala* (1975), ambas

de Ousmane Sembene (Senegal, 1923-2007); *Guimba, un tyran, une époque* (1995), de Cheikh Oumar Sissoko (Malí, 1945); *L'Afrance* (2001) y *Tey (Aujourd'hui)* (2012), de Alain Gomis (Francia –ascendencia senegalesa–, 1972); *Le collier de Makoko* (2011), de Henri-Joseph Koumba Bidi (Gabón, 1957), por solo citar unas pocas películas, que abarcan casi desde los albores del cine africano hasta momentos recientes.

Enseñar el arte africano para estudiantes de la carrera de Historia del Arte, a lo largo de los últimos diez años, me ha permitido vislumbrar el provecho del conocimiento de esa producción simbólica para el estudio de otras esferas de la creación artística, como por ejemplo, el audiovisual, y dentro de este el cine de ficción. Y gracias a ello he percibido puntos de convergencia y divergencia entre problemáticas conceptualizadas para el arte africano y aspectos concomitantes que aparecen en los largometrajes de ficción de realizadores del África subsahariana. Los exhaustivos estudios en torno a una parte considerable del arte africano viabilizaría esta propuesta de análisis que permitirá una mejor comprensión de los aspectos culturales que presentan los cineastas, así como el diálogo que entablan entre los valores tradicionales y la contemporaneidad. Sutil estrategia que posibilita tanto reafirmación como subversión; aspectos ambos que constituyen las distintas facetas de la relación tradición-modernidad. Binomio que un cúmulo importante de directores cinematográficos del África subsahariana presenta no como dicotomía insalvable, sino como espacio conciliatorio.

Ello puede percibirse en los interesantes conflictos –plagados de elementos simbólicos como bien apuntan distintos especialistas– de los largometrajes de ficción de Flora Gomes (Guinea Bissau, 1949). En su producción cinematográfica, uno de los aspectos que permite ver el fecundo vínculo tradición-modernidad es la representación de los niños. Aspecto ya abordado de manera más o menos profunda por varios estudiosos; y que, sin embargo, pretendo retomar ya que mi intención es acercarme desde una vía interpretativa prácticamente inexplorada como se mencionaba con anterioridad: la relación con el arte africano. Entonces, lo que pretendo en este primer abordaje del tema es establecer elementos de similitud y diferencia entre la representación de los niños en la producción de Gomes y las generalidades sobre el tratamiento de los infantes como una de las temáticas abordadas por el arte africano.

Si se consultasen entrevistas concedidas por Gomes se podrán conocer aspectos relacionados con su formación, referentes de diversa índoles identificables en su producción, entre muchos otros elementos sumamente reveladores. Sin embargo, en ninguna de ellas se menciona un posible conocimiento del arte africano (en esa funcionalidad que tenían los distintos

African Cinema. Postcolonial and Feminist Reading y *Trash. African Cinema from Below* de Kenneth W. HARROW; *African Filmmaking. North and South of the Sahara* de Roy ARMES; *African Cinemas. Decolonizing the gaze* y *Contemporary African Cinema*, ambos de Olivier BARLET; *On the national in African Cinema/s* de J. AKOMFRAH; *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* de Melissa THACKWAY; por solo referir a algunos de los autores más referenciados.

⁷ *Un cinéaste rebelle. Med Hondo* de Ibrahim SIGNATÉ; *The Cinema of Apartheid. Race and Class in South African Film* de Keyan TOMASELLI; *Questioning African Cinema* de Nwachukwu Frank UKADIKE; por solo citar un ejemplo de cada caso. Y las tesis doctorales, cada vez más frecuentes, de las que se mencionarán unas pocas cuyos títulos ilustran el amplio diapasón de intereses, *Cinéma sénégalais: évolution thématique du discours filmique dans les oeuvres de Sembene Ousmane, Djibril Diop Mambety, Moussa Sène Absa, Jo Gaye Ramaka et Alain Gomis* de Moussa Sow, *Women in African Cinema: An aesthetic and thematic analysis of filmmaking by women in francophone West Africa and lusophone and anglophone Southern Africa* de Lizelle BISSCHOFF, *La producción cinematográfica en el contexto africano: estudio de caso del cine de Nigeria, Nollywood* de Talía Rodríguez MARTELO, «Precisamos vestirmo-nos com a luz negra»: uma análise autoral nos cinemas africa-

nos – o caso Flora Gomes, de Juscielle CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA.

⁸ Los *Cuadernos Africanos* editados por Casa África, *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone* de Alexie TCHEUYAP, *Gender Terrains in African Cinema* de Dominica DIPIO.

⁹ *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India* de Alberto ELENA; *Au sud du cinema. Films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*, bajo la dirección de Jean-Michel FRODON; *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*, compilación organizada por Mahomed BAMBA y Alessandra MELEIRO.

¹⁰ Ukadike se refiere, a lo largo de su libro, a los filmes que se ocupan de la recreación de determinados mitos y por consiguiente incluyen una serie de piezas que hoy son consideradas obras de arte, y la representación de los rituales, de una manera lo más apegada posible a la norma, en las películas del cineasta Souleymane CISSÉ (Malí, 1940). Nwachukwu Frank UKADIKE, *Black African Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1994.

¹¹ I. BARGNAC, *Arte...*, p. 30.

artefactos antes de ser nominalizados como arte, o con posterioridad, cuando se sobredimensiona el elemento estético). Por ende, no podré afirmar que dialoga de forma deliberada con el arte africano; pero sí podré distinguir y delinear variantes e invariantes entre el modo en que los niños son representados en la producción plástica africana y cómo son percibidos por el cineasta.

1. La representación de los niños en el arte africano. Algunas generalidades

Gracias a las metodologías de estudio más recientes, el arte africano emerge como portador de múltiples valores y saberes de los grupos étnicos que lo producen. Incluso, a veces traspasa esas «fronteras» y aporta información sobre zonas geográficas, climáticas y/o culturales del África subsahariana. Y, de manera análoga a muchos de los productos de la cultura artístico-literaria de esa región, pone de manifiesto, por una parte, la gran diversidad que se puede encontrar incluso hacia el interior de una comunidad; y por otra, evidencia aspectos que le aportan cierta unicidad a tan heterogéneo conjunto. Esta cierta homogeneidad se verifica a través de la reiteración de temáticas, tipologías, elementos estéticos, y soluciones de naturaleza formal, entre otros elementos.

A partir del estudio de la producción artística elaborada por sociedades asentadas al sur del Sahara, sobre todo en zonas rurales, se ha podido corroborar que en muchas de ellas hay coincidencia en cómo es percibido el infante:

[...] el niño constituye una figura de la duplicidad por su proceder de otro lugar, su estar en el límite entre el mundo de los espíritus del que acaba de salir y el de los hombres, en el que aún no desempeña un papel definido. Su permanencia entre los hombres en los primeros años de su vida es más que incierta, y sus lazos con el otro mundo son aún fuertes: y la probabilidad de que vuelva allí sigue siendo muy alta.

El moverse a tropicónes, la incapacidad de hablar, su oscura vocalización, son otras tantas señales de su *status* ambiguo, de estar compinchado con los espíritus de la *brousse*.¹¹

Dicha percepción como ente cuya existencia transcurre en un «espacio» transicional entre el mundo de los espíritus y el de los hombres determina que deba demostrar su madurez mental y física, venciendo distintas pruebas que culminan en el ritual de iniciación. Obviamente la etapa preparato-

ria y la ceremonia iniciática tendrán caracteres propios en dependencia del grupo étnico en cuestión, con diferencias para niños y niñas; sin embargo, se constata la realización invariable de esas dos fases. Ambas, con independencia de los disímiles grados de complejidad –que pueden variar de un grupo étnico a otro– implican una cuidadosa ejecución, lo cual, a su vez, confirma que este es uno de los momentos trascendentales en la comunidad.

Sin embargo, contrario a lo que pudiera pensarse, el niño como tal no constituye una representación iconográfica presente en el ceremonial. Cuando más, en algunos grupos, como parte de la preparación previa se elaboran, o le son entregadas como herencia a las niñas, figurillas empleadas para revelarles los arcanos de la vida adulta y de la religión. Entre los ejemplos más conocidos, realizados por los Ovambo (Namibia), se encuentran las estatuillas que representan niños: *okana kositi* («niños de madera»), *okana konata* («niños de barro») y *okana kondunga* («niños de fruta de la palmera»). Mas en estos casos, el aspecto central no es el niño como tal, sino asegurar la fertilidad femenina y/o celebrar el papel de los hombres en el proceso de fecundación.¹²

Por múltiples razones la fertilidad, sobre todo humana, es un elemento fundamental dentro de la cosmovisión de muchos pueblos del África subsahariana, y un sinnúmero de objetos han sido concebidos para potenciarla. Tal es el caso de las maternidades, tipología escultórica en la que el niño aparece para indicar el rol de madre que ostenta la mujer representada.

En una primera aproximación, podemos quedar desconcertados por la ausencia de afecto que la madre parece mostrar hacia el hijo; sin embargo, sería un error hacer una interpretación psicológica y concluir que se trata de un desapego y una frialdad. La imagen no es el espejo de una relación interpersonal; no nos encontramos ante el relato de individuos concretos, sino ante la representación de la maternidad como tal en la figura fundadora de la antepasada o de la divinidad. Es lo que mancomuna a todas las madres, habidas y por haber, más allá de sus diferencias.¹³

Vuelve el niño a ser complemento, y no el aspecto fundamental (ni en términos simbólicos, ni tipológicos): no interesa representar a una mujer y su vástago en específico; sino la Maternidad como fenómeno de interés para toda la sociedad. Ello hace entendible las grandes semejanzas formales entre obras procedentes de distintas regiones del África subsahariana (notables son las piezas de los ashanti de Ghana, los dogón de Malí, los namún de Camerún y los ibo de Nigeria, por solo citar algunas).

Se puede afirmar entonces que los niños como motivo iconográfico aparecen menos representados en relación a otros mucho más extendidos, como la mujer y los antepasados. De hecho, la única tipología donde no constituye un elemento secundario es en la representación de los gemelos;

¹² Stefan EISENHOFER, *Arte Africano*, Colonia, Taschen, 2010, p. 90.

¹³ I. BARGNAC, *Arte...*, p. 36.

¹⁴ I. BARGNAC, *Ídem*.

¹⁵ I. BARGNAC, *Ídem*.

puesto que, como norma, el alumbramiento gemelar suele tomarse como buen augurio. Y dicha excepcionalidad se vislumbra, por una parte, en la exclusión de la madre; por otra, en la comunión entre los rasgos que apuntan a la corta edad de los seres representados (siendo el más notable la reducción de las dimensiones) y otros propios del adulto. Que los niños sean retratados con «los caracteres sexuales y culturales de la edad adulta (pechos, peinado, tatuajes)»¹⁴ patentiza rezagos de la «marginalidad» –antes señalada– con la cual son percibidos.

En estos casos, de manera análoga al resto de la estatuaria que se inscribe dentro del arte africano, el cuerpo suele ser representado desnudo; aunque en algunos grupos étnicos, como por ejemplo los yorubas, en ocasiones se añaden *cauris*, semejando una túnica, para poner de manifiesto el poder adquisitivo de la prole. Asimismo se constata el desinterés por representar caracteres individuales, si bien es la familia la que encarga la pareja en cuestión:

[...] el descender al detalle con referencias a personas y experiencias concretas no potenciaría el sentido de la figura sino que, por el contrario, lo empobrecería limitándolo a tiempos y lugares determinados, desviando la atención de lo que verdaderamente importa. Precisamente por esto, la escultura africana no persigue el ideal de la representación completa, realista y detallada, sino el de la concentración selectiva en los elementos simbólicamente esenciales: el pecho, el vientre, el ombligo, el peinado, las escarificaciones y pinturas corporales femeninas, más o menos enfatizados según las culturas.¹⁵

El mito en torno a ese tipo de nacimientos es uno de los más sofisticados de la parte del continente al sur del Sahara, sobre todo en la zona occidental donde es más común. De hecho, acciones rituales estarán inexorablemente ligadas a la vida de ambas criaturas; de una de ellas en caso de sobrevivir a la muerte del (de la) hermano(a) o de la madre cuando fallecen los gemelos. Entre las más frecuentes se encuentran las atenciones prodigadas a las figurillas talladas en madera ya descritas, las cuales equivalen a las que tendría(n) la(s) criatura(s) en vida y ofrendas de variada índole (depositadas en los altares donde se ubican las estatuillas). Las ejecutará la madre hasta que el (la) hermano(a) sobreviviente pueda asumir dichos cuidados; o ella hasta su muerte, en caso del fallecimiento de ambos infantes.

Hasta aquí, *grosso modo*, han sido presentadas las variantes plásticas en las cuales aparece la figura del niño. Esta, aun cuando sea el motivo central de la representación (en las Maternidades es un mero complemen-

to), no será lo fundamental desde el punto de vista simbólico; puesto que, lo que interesa resaltar y fijar como conocimiento que será transmitido de una generación a otra es el valor de la fertilidad y la excepcionalidad de la concepción gemelar.

2. Los niños y el cine: apuntes necesarios

Una rápida búsqueda sobre las investigaciones que relacionan infancia y cine arroja tres líneas fundamentales: el cine hecho para niños, el empleo del cine como parte de la educación de los infantes (y por extensión de los adolescentes) y la representación de los niños en las pantallas. Con respecto a esta última destacan, por un lado, aquellos análisis de una naturaleza más bien general que proponen categorías para la intervención del objeto de estudio; por otro, la pesquisa de la filmografía de aquellos directores donde los niños ocupan un papel protagónico y recurrente. En esta última dirección, si bien hay ejemplos en las cinematografías de todos los continentes, determinados cineastas japoneses, coreanos y, sobre todo, iraníes atraen, preferentemente, la atención de los especialistas. En una entrevista que concediera el sociólogo colombiano Camilo Bácares, autor del libro *La infancia en el cine colombiano, miradas, presencias y representaciones*, a Fabiana de Amorim Marcello, profesora en la Faculdade de Educação de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil, ofrece algunas claves que podrían explicar tal fascinación: por una parte, las narrativas sobre la infancia son diametralmente opuestas a las que está acostumbrado el público occidental y, por otra, la subversión de los roles que con asiduidad les son asignados a los niños (víctima, sujeto de cuidado, entre otros).

Ya para el caso específico del cine iraní, su habilidad para llevar a la pantalla problemas de los niños en su vida cotidiana (conflictos al interior del hogar y en la escuela, miedos, etc.),¹⁶ desde la perspectiva de los pequeños, ha cautivado tanto a especialistas como a público. A partir de la emergencia de potentes propuestas, a la altura de la década del ochenta de la centuria anterior, la crítica especializada no pudo escapar a la sugestión de abordar esa producción audiovisual desde una perspectiva sociopolítica, tendencia que se perpetuó durante mucho tiempo, y con ello se evadió el conocimiento de la cultura persa como una herramienta igualmente útil. Sin embargo, se ha producido un giro y cada vez son más los especialistas que hayan asidero en las añejas tradiciones culturales iraníes para dotar de claves que permitan traducir toda una serie de códigos que, de otra manera, pasarían desapercibidos para un espectador occidental. Así, por ejemplo,

¹⁶ Cfr. «Miradas y representaciones de la infancia en el cine. Entrevista de Fabiana de Amorim Marcello con Camilo Bácares Jara», *Desidades. Revista electrónica de divulgación científica de la infancia y la juventud*, 25, 2019, p. 73-84:78-79.

¹⁷ Entre las más conocidas a nivel internacional se pueden nombrar: *Djeli* (1981) de Fadika Kramo-Lancine (Costa de Marfil, 1948), *Wënd Kûuni* (1982) de Gastón Kaboré (Burkina Faso, 1951), *Yaaba* (1989) de Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso, 1954-2018), *La petite vendeuse du Soleil* (1999) de Djibril Diop Mambety (Senegal, 1945-1998), *Heremakono* (2002) y *Tombuctú* (2014) de Abderrahmane Sissako (Mauritania, 1961), *Abouna* (2002) de Mahamat-Saleh Haroun (Chad, 1961), *Moola-de* (2004) de Ousmane Sembene (Senegal, 1923-2007).

¹⁸ «Programa en el país Guinea-Bissau 200846 (2016–2020)». Disponible en <https://www.humanitarianresponse.info/system/files/documents/files/gm-overview-en.pdf> [consulta: 06-09-2019]

Farshad Zahedi, al traer a colación «los niños sabios de la mitología persa» posibilita una mejor comprensión de los periplos, literales y metafóricos, que emprenden los niños en las películas de Abbas Kiarostami (Irán, 1940-Francia, 2016). Es así que, tener en cuenta los códigos culturales del país de origen del director, impulsa aún más a apostar por la correlación entre cine y arte para el caso del África subsahariana.

Varios han sido los cineastas provenientes de esa vasta región que les han dado una voz contundente a los infantes. A lo largo de esa cinematografía es posible encontrar ejemplos donde los niños asumen papeles protagónicos, o mayoritariamente secundarios, pero imprescindibles para revelar al público conflictos cruciales en la trama. Sin embargo, este fenómeno se puede percibir de manera más rotunda a partir de la década de los ochenta. El diapasón de posibilidades es múltiple: desde los niños soldados –uno de los aspectos relacionados con la infancia en África más conocidos a nivel internacional; resulta sintomático que en la entrevista ya aludida Bácsares solo hace referencia a una película relacionada con África, *Rebelle* (2012) de Kim Nguyen (Canadá, 1974), que aborda justo ese tema– hasta pequeños que viven felices la mayor parte del tiempo, aun viviendo en entornos precarios.¹⁷ Sea en ambientes urbanos o rurales, los pequeños participan de conflictos generacionales, de género, los que enfrentan a creyentes (cristianos, musulmanes o aquellos que practican las llamadas religiones tradicionales), etc. A diferencia de realizadores asiáticos no predominan en el África subsahariana filmografías individuales donde los niños constituyan una presencia constante; sin embargo, uno de los pocos que transgrede esa tendencia es Flora Gomes.

3. Flora gomes y los niños: acercamiento imprescindible

En el plano socio-económico actual del África subsahariana, la situación de los niños pertenecientes a las clases desfavorecidas (tanto en el ámbito citadino, como en el rural) muestra gran vulnerabilidad. Y Guinea Bissau es uno de los países donde puede constatarse tal situación con mayor fuerza. Según un informe presentado en el Primer período de sesiones ordinario de la Junta Ejecutiva del Programa Mundial de Alimentos (el cual tuvo lugar en Roma, del 8 al 10 de febrero de 2016)¹⁸ factores como la inestabilidad política, la irregularidad de las precipitaciones y la volatilidad de los precios del anacardo que se exporta condicionaron la difícil situación de ese país del África Occidental (rico, sin embargo, en recursos naturales). Por ese entonces cerca del 70% de la población vivía por debajo del umbral de pobreza, lo cual incidió directamente, entre otros aspectos, en el alto por-

centaje de malnutrición crónica (27,6 %), que afectaba a los niños menores de cinco años de edad; y a la elevada prevalencia del VIH (una de las más altas de África occidental), indicador donde las féminas son las más afectadas. De hecho, las mujeres (y por supuesto las niñas) son las más vulnerables, lo cual se traduce, además, en que perciben bajos ingresos (mucho más que los hombres) y que cuentan con menores oportunidades para acceder a la educación, atención sanitaria, trabajo y servicios sociales. Según comenta la misma fuente, dicho panorama no solo responde a problemas socio-económicos, sino también, en algunos casos, a leyes consuetudinarias que tienen determinados grupos étnicos de ese país africano.

Se estimaba, además, que en el momento de realización del informe referido la mitad de los habitantes que superaban los quince años no habían podido acceder a la escolarización, siendo esta situación mucho más grave para las mujeres (71 % de analfabetismo frente al 45 % en el caso de los hombres). Ello estaba condicionado por diversas razones entre las cuales destacaban: la falta de interés de los progenitores por la educación, la lejanía de las escuelas y los embarazos precoces. De hecho, con respecto a los estudios primarios –salvando las disparidades entre diferentes zonas del país– las tasas netas de matrícula, asistencia y terminación de los estudios eran muy bajas. Ello estaba condicionado, a su vez (sobre todo en zonas rurales), por las matrículas tardías y los elevados porcentajes de repetición y abandono escolar (más frecuente en las niñas) de los infantes cuyas edades oscilan entre cuatro y cinco años. Por último deben señalarse otros aspectos que atentaban contra el completamiento del proceso de escolarización en su fase primaria: las carencias infraestructurales, la falta de maestros cualificados y el trabajo infantil.

Ha quedado presentada aquí, a grandes rasgos, una situación posterior a la realización del último filme de ficción realizado por Gomes y que no es más que el agravamiento de la economía, los servicios sociales y la infraestructura, a partir de la inestabilidad política en la que ha estado sumida ese pequeño país del África occidental en las últimas tres décadas. Sin embargo, resulta pertinente la mención ya que ilustra algunas de las principales problemáticas que afectaban directamente a la niñez en Guinea Bissau, las cuales no lograron ser erradicadas tras la Independencia, y por el contrario se iban recrudeciendo con el paso de los años. Resulta así comprensible el énfasis que pone el cineasta en la educación de los infantes, y también de la población analfabeta en los horarios nocturnos. Además, la importancia que le concede a la educación se puede aludir también, a un matiz autobiográfico como se explicará más adelante.

Si bien la vulnerabilidad a la que está expuesta la niñez, en tan complejo contexto, responde a condicionantes de naturaleza económica, política y so-

¹⁹ Jusciele CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA A, «Precisamos vestirmo-nos com a luz negra», *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, vol. 5, 2016, p. 304-318: 313-314.

cial; pudiera también deberse al papel secundario que se le otorga a los infantes, desde la cosmovisión tradicional. Visto de este modo se pudiera explicar que en muchas comunidades subsaharianas sean desatendidos aspectos antes mencionados, tales como la escolarización, la atención sanitaria, los derechos a no ser explotados de ningún modo, etc. Ello para nada significaría que no haya preocupación por el futuro de los niños desde el ámbito de la tradición —la prueba fehaciente es la cuidadosa preparación del ritual iniciático— sino que se está en presencia de sociedades cuyos códigos culturales les hacen considerar otras prioridades y la importancia de determinados «conocimientos». Entonces, no sería descabellado, como estrategia para subvertir tal situación, apelar a códigos conocidos por esos propios sectores desfavorecidos, en aras de favorecer el pleno desarrollo de los infantes.

4. Los niños van ganando protagonismo

As crianças são mais puras. Não estão ainda contaminadas, não sei até quando... mas elas são minha esperança, todavia, como tudo passa pelo ambiente, quando este não está em condições puras, sãs, os miúdos também serão contaminados. Aí está a tragédia da humanidade. Apesar disso, ainda acredito que as crianças são o futuro da humanidade.¹⁹

Esta opinión de Gomes no solo explica la presencia constante de la «masa» de niños en sus largometrajes de ficción, sino que su representación evidencie rasgos que se vuelven recurrentes. En primer lugar, los pequeños aparecen como parte fundamental de la colectividad, ayudando con sus escasas fuerzas —pero no por ello menos útiles— en la lucha armada (*Mortu nega*, 1988); en las faenas hogareñas (*Udju azul di Yonta*, 1992); y ejecutando misiones políticas y administrativas (*República di mininus*, 2012). De manera invariable, excepto cuando los niños asumen el papel de adultos en *República di mininus*, se combinarán estas actividades con la asistencia a la escuela. Incluso expone el modelo educativo al que se debe aspirar: aquel libre de esquematismos e imposiciones, donde se enseñe a razonar, y se incorpore la Historia, vital para no repetir errores del pasado y construir un mejor futuro. Precisamente la importancia que le concede a la educación pone de manifiesto una referencia autobiográfica ya que Gomes fue enviado por Amílcar Cabral a Cuba, para formarse en el Instituto Cubano de Industria Cinematográfica.

El arte africano permite conocer sobre tres «maestros» fundamentales que pueden intervenir, no todos a la vez y en dependencia del grupo social al que se pertenezca, en la enseñanza que precisan los niños. Ellos son: el

griot, la persona encargada de preparar al infante en el ritual iniciático (algún miembro relevante de la sociedad secreta, u otra organización similar, o un experto en rituales), y aquel que le enseñaba la realización de determinada manifestación artística²⁰. En la filmografía de ficción de Gomes, el papel del educador está concebido desde la perspectiva occidental, es decir, que no hay cabida para las posibilidades antes mencionadas. Sin embargo, en el caso de *República di mininus*, Dubem (personaje interpretado por el actor norteamericano Danny Glover) guarda cierta semejanza con algunas de las figuras ya descritas.

En cuanto a la relación que se establece entre la joven Nuta y Dubem, este recuerda al *griot*, pues la asesora con sus sabios y oportunos consejos. De hecho la seguridad, hidalguía y responsabilidad de Nuta, entre otras virtudes que ostenta, hace pensar que pudiera ser la descendiente de una familia de gran linaje, única que podía contar con los servicios de un *griot* para la educación de los hijos, fundamentalmente hombres. Aquí tendríamos un punto de inflexión con respecto a la tradición. Aunque más que subvertirla se aspira a la conciliación con lo moderno. Ello se percibe, por ejemplo, en los espejuelos (artefacto occidental) que a ella le entrega Dubem, a manera de valiosa herencia: en efecto se pudiera establecer un paralelo entre los anteojos y determinadas figurillas que en algunas comunidades reciben las niñas en esa etapa de transición tan importante que es el inicio de la adultez (momento en el que se encuentra Nuta). Con respecto a la relación que se establece entre el joven Mon-de-Ferro y Dubem, este último se nos presenta como si fuese un miembro ilustre de la sociedad secreta o experto en ritual designado para instruir a los pequeños en su tránsito a la edad adulta.

Asimismo, otra manera bien frecuente de presentar a esa masa de niños es a través de sus juegos: brincando al ritmo de la lluvia, jugando con neumáticos o al fútbol, subidos a los árboles o bailando. En todos los casos se muestran bien felices como puede interpretarse de sus amplias sonrisas cuyo contagiosa resonancia es destacada por encima de otros sonidos ambientes. Con ello se refuerza el alto lirismo y contenido simbólico de escenas donde contrasta la placidez que transmiten los infantes con la «pobreza material» de los entornos (rurales o citadinos) donde muchas de ellas se insertan. Es de menester entrecomillar las carencias pues si bien se patentiza la ausencia de infraestructuras propias de la vida occidental y que los niños vayan semidesnudos, por solo enunciar dos de las más evidentes; ello no solo se debe a la precaria situación económica:

Los niños de las culturas africanas, en efecto, no son seres humanos de pleno derecho sino frágiles proyectos de vida: ya-nacidos pero aún-no-vivos. El

²⁰ En términos generales la talla en madera y otras técnicas artísticas suelen aprenderse desde edades tempranas en muchas comunidades del África subsahariana. En ocasiones, dicho aprendizaje está condicionado por la realización de determinadas máscaras que deben portar los infantes en sus rituales de iniciación.

²¹ I. BARGNAC, *Arte...*, p. 30-31.

acceso a la plena humanidad se tendrá sólo con su inserción social, a través del recorrido iniciático de adquisición gradual del saber que, junto con la madurez sexual, los conduce a la vida adulta. Los tejidos-marcan este proceso: entre los dogón, por ejemplo, túnicas y pantalones aumentan de longitud con la edad: los niños van generalmente desnudos, mientras que los neocircuncisos llevan un taparrabo y una túnica corta abierta a los lados...²¹

Aunque la cita hace referencia a una población de Malí, esto se puede constatar en toda el África occidental, y en el propio cine de Gomes, especialmente en *Mortu nega* y *Po di sangu* (1996). En la primera de estas películas los pequeños portan escasas ropas; sin embargo cuando van a la escuela –espacio si se quiere «occidentalizado»– el vestuario cambia. Un proceso de cierto modo semejante se patentiza en *Po di sangu*: mientras los niños están en la comunidad van casi semidesnudos, y aumentan las ropas que portan cuando emprenden el éxodo. No sucede así en los otros filmes, emplazados ya en ambientes citadinos (con la excepción de *Udju azul di Yonta*, en el cual se opera también una diferenciación entre la ropa de juego y la portada en otros ámbitos más formales). Y no solo aumentan el número de piezas que portan en espacios que de acuerdo a requerimientos occidentales precisan otra vestimenta o cuando se abandona el seno del hogar, sino que estas suelen ser más vistosas y cuidadas.

Las escenas donde los infantes se dedican a actividades lúdicas, para nada alejadas de la realidad, son en extremo necesarias puesto que del continente africano, y en específico de la zona subsahariana, abundan –y esa sobredimensión anula otros matices positivos– imágenes relacionadas con los dilemas más acuciantes del continente, entre los cuales destacan la violencia en disímiles facetas, los conflictos bélicos de variada naturaleza y los problemas medioambientales. Tanto de estos últimos (*Mortu nega* y *Po di sangu*) como de las conflagraciones armadas (luchas para la obtención de la independencia y el fenómeno de los niños soldados, temas que aparecen en *Mortu nega* y *República di mininus*, respectivamente) se hace eco Gomes, y en ambos casos se resiste a ofrecer una cara pesimista. Por ende, se está en presencia de una visión optimista, reflejo del futuro que quisiera el cineasta para todos los niños del mundo, como puede entenderse de la diversidad étnica presente en *República di mininus*.

En la filmografía de ficción de Gomes se constata, a la par de la «omnipresencia» de la masa de niños (personajes secundarios), el protagonismo *in crescendo* de voces que emergerán con un papel cada vez más significativo. Así, en su primer largometraje de ficción, *Mortu nega*, aunque tenían un importante peso simbólico (tanto cuando aparecían en planos generales, como cuando eran el centro de la escena, como en la que conta-

ban un cuento tradicional), no dejaban de ocupar una posición secundaria. Esta se mantiene en su próximo filme, *Udju azul di Yonta*; pero con la diferencia que el personaje de Amilcarzinho, estará presente a lo largo de toda la historia, interactuando con los roles fundamentales. Y será en su siguiente entrega, *Po di sangui*, donde el personaje de una infante, la pequeña N'tem, será fundamental en la trama. Y el protagonismo se tornará coral en su último largometraje de ficción *República di mininus*, mas aquí destacan Nuta y Mon-de-Ferro. Es preciso apuntar que entre las dos últimas películas realizó *Nha fala* (2002), en la cual los niños vuelven a tener un papel secundario. Mas esto no debe ser percibido en términos de retroceso, pues fue un requerimiento de la historia que se pretendía contar. Y es que los niños llegan a las tramas de Gomes de manera orgánica, en consonancias con las necesidades narrativas.

Resulta muy interesante que cuando decide darle el mayor protagonismo (*Po di sangui* y *República di mininus*) coloque en ambos casos a niñas. Los personajes de Amilcarzinho y Mon-de-Ferro, por exigencias argumentales debían ser hombres; ya que, el primero aludía a la figura de Amílcar Cabral (cuyo pensamiento sustenta los ideales políticos de Gomes, presentes a lo largo de toda su producción audiovisual, ya sean filmes de ficción o documentales) y el segundo representaba el nefasto fenómeno de los niños soldados (en su mayoría varones). Sin embargo los personajes de N'tem y Nuta, no tenían que ser interpretados necesariamente por niñas. Pero al hacerlo restaura el respeto que merecen las pequeñas²², el cual es violentado cuando se les impide, por ejemplo, el acceso a la educación. Con tales decisiones envía un claro mensaje a la sociedad y impulsa al espectador «a preguntarse por los miedos y las dificultades de los niños, de los otros niños, de los reales. Y esta, la atención a los problemas ajenos, es una cuestión moral y mover a la reflexión sobre asuntos morales es el cometido de la ética».²³

Ya aquí se puede constatar una divergencia con respecto a la percepción del niño que evidencia el arte africano: aun cuando se trate de personajes secundarios, la «marginalidad» es impensable para Gomes. Y ello se debe a que esa postura es irreconciliable con la idea del cineasta de presentar el relevo, el futuro. Futuro que se garantizará en la medida en que se tenga un mayor acceso a la enseñanza, aspecto que plantea Gomes todo el tiempo, puesto que los niños también son presentados asistiendo a la escuela –como ya se apuntara– y/o aprendiendo el legado transmitido por sus mayores.

Otra generalidad en el tratamiento de los niños será su participación –ya sea como protagonistas o espectadores– en rituales. Estos, atendiendo a cómo son representados en las escenas, pueden clasificarse en tres grupos bien diferenciados. En primer lugar están los que se pudieran clasificar como «asociados a la tradición» (*Mortu nega* y *Po di sangui*): recogen de

²² Además, su escogencia está en consonancia con otro de los sectores que es privilegiado dentro de su discurso creativo: la mujer, también muy vulnerada en ese contexto.

²³ Francesc HERNÁNDEZ y Anacleto FERRER, «Sociología y didáctica de la muerte en la cinematografía de Kiarostami», Mar CORTINA y Agustín DE LA HERRÁN (coords.), *Pedagogía de la muerte a través del cine*, Madrid, Editorial Universitat, 2011, p. 217-243:219.

manera bastante fidedigna las ceremonias, el empleo de máscaras y otros artefactos, la utilización de determinado vestuario, entre otros muchos aspectos descritos en la bibliografía. Asimismo hay otros de «carácter metafórico», como por ejemplo el funeral del «papagayo real» (*Nha fala*). Más que uno de los rituales funerarios presentes en la tradición africana, remeda los enterramientos procesionales de Occidente; pues el improvisado «féretro» es llevado en andas por gran parte de la ciudad, tal cual se procede en los cortejos cristianos de esa naturaleza. La metáfora no reside aquí en la recreación de la ceremonia, sino en el enterramiento de un ave que, a pesar de su capacidad para reproducir cualquier palabra solo aprendió una, «silencio»; situación mucho más sintomática si se tiene en cuenta que vivía en una escuela. Completa el sentido poético de la acción que sean los niños, símbolo del futuro, los que «entierren» los esquematismos y absurdos, quienes le den sepultura al mutismo.

Un último grupo podría definirse como la simbiosis de las variantes antes descritas y es el que acontece al final de *República di mininus*, protagonizado por Mon-de-Ferro. De todos es el más cercano a los rituales de iniciación, único en el cual los infantes tienen un papel central. De hecho puede establecerse un paralelo entre la etapa «preparatoria» que suelen llevar esos ceremoniales y el cambio que se va operando en el antiguo niño-soldado para integrarse al grupo. Todo suele comenzar con un viaje, por lo general hacia la selva, que se puede equiparar al traslado que emprende la pequeña tropa que acompaña a Mon-de-Ferro. Una vez alcanzada la meta los infantes van venciendo pruebas sucesivas que evidencian la madurez física y mental: periplo que también puede encontrarse en el filme puesto que cuando Mon-de-Ferro arriba a la «República de los niños» se verá obligado a pasar por «exámenes» cruciales: integrarse al grupo, aprender a jugar, etc. Como etapa cumbre la *performance* donde, de manera análoga a la «liturgia iniciática», se lleva a cabo una prueba final: Mon-de-Ferro deberá sumergirse y emerger de las aguas, acto simbólico que puede tener múltiples lecturas, sobre todo desde tradiciones occidentales. En el caso del filme Gomes respetará, también, la normativa según la cual solo podrán participar de los rituales aquellos miembros de la comunidad autorizados para hacerlo. Es de este modo que Mon-de-Ferro contará con el apoyo de sus compañeros de grupo y Nuta, quien estuvo involucrada directamente en su transformación.

Como se ha evidenciado hasta el momento hay una plena correspondencia entre las fases de la ceremonia de iniciación y su puesta en escena en la película; sin embargo los resultados son diametralmente opuestos. Si en el caso de los rituales iniciáticos el niño muere y emerge el hombre, en el audiovisual se «asesina» al hombre para dejar libre al niño que fue lleva-

do a la adultez de una forma abrupta. Y con ello «muere» el niño traumatado y «nace» otro «sin cicatrices» (literalmente porque la que tenía en la frente, consecuencia de una herida que sufre el día que su familia es asesinada y él es raptado para ser convertido en niño-soldado, desaparece al emerger del mar). Nace un niño listo para vivir el presente y encarar el futuro como un hombre íntegro.

En cuanto a la representación de la maternidad, si bien no es el tema central de ninguno de los filmes, Gomes nos muestra dos caras. Por una parte esa arista más generalizada al interior del arte africano, y que se evidencia en el caso de N'tem y su madre (*Po di sangui*). Pero esta relación distante, más que explicarse a través de un posible nexo con la representación de dicho vínculo en el arte africano, pudiera entenderse a partir de un posible trauma tras la muerte del marido. Así este peculiar tratamiento, generalizado desde la representación escultórica, resulta más bien una excepción en la filmografía de Gomes.

Y lo que se puede constatar es la existencia de una faceta mucho más personalizada de la maternidad, donde priman los vínculos forjados en el amor y la complicidad. Esta variante se patentiza en casi todos los filmes de ficción de Gomes. En *Mortu nega* a través de Diminga, a quien la muerte de sus hijos no arrebató esa ternura maternal. También por medio de Belante y sus dos hijos, Yonta y Amilcarzinho (*Udju azul di Yonta*). Y en última instancia en la relación que llegan a alcanzar la pequeña N'tem y Du, el tío devenido padre. Y así plantea una relación bastante inusual en el marco de la representación plástica: la que se establece entre padre –que en resumidas cuentas es lo que será Du para N'tem– e hija.

Otra de las tipologías escultóricas donde emerge el niño como tema iconográfico es en las representaciones de los gemelos, y como se apuntaba anteriormente, su culto está asociado a un sofisticado ritual. Es probable que este factor incidiera en su selección, por parte de Gomes, como tema para una historia que visibilizara de manera genuina múltiples valores de las sociedades «tradicionales». Tal es el caso de *Po di sangui*, donde para poder reflexionar en torno a la responsabilidad individual y colectiva selecciona como trasfondo el momento en que el gemelo sobreviviente debe reparar el daño causado por su hermano y así restablecer el equilibrio. Según lo que puede conocerse desde la representación plástica, la muerte de uno de los gemelos implica, como ya se apuntó, que el sobreviviente dedique cuidados a dos estatuillas de madera. Mas, en este caso, donde no hay un culto que implique la presencia de figurillas, lo que acontece es que el gemelo vivo será a la vez oferente y depositario de acciones simbólicas, pero también reales. Y es que a diferencia de la tradición el gemelo que sobrevive no le insufla vida a su «hermano» de madera; sino que deja su camino

para asumir el del difunto y enmendar sus errores. Así, este cambio de rol, motivado por una falta infringida –en este caso la tala de los árboles sagrados– concuerda, en cuanto a estrategia, con el proceder en los rituales cuya finalidad es reparar daños causados.

5. Consideraciones finales

Si bien el interés del presente trabajo estaba en explorar la relación con el arte, una filmografía tan interesante como la de Gomes ameritaría un análisis más exhaustivo y global de la representación de los niños. Así, los referentes metodológicos y enclaves teóricos (provenientes de los estudios culturales sobre todo) empleados por las investigaciones que se interesan por la representación de los niños en el cine podrían arrojar más luces sobre los caracteres esenciales de los infantes que construye Gomes. Y con ello detectar síntomas culturales de la(s) sociedad(es) guineana(s), y por extensión de las africanas. De hecho sería sumamente interesante analizar la representación de los niños a través de varios cineastas del África subsahariana e indagar en torno a semejanzas y diferencias con realizadores del «Sur Global», a través de estudios integradores y transversales.

Se pudiera decir que más que el empleo del arte africano, en relación con el tema de los niños, lo que se puede encontrar en la cinematografía ficcional de Gomes son dinámicas presentes en la manera en la que opera la funcionalidad de las piezas o rituales iniciáticos. Es decir, se manifiesta en términos simbólicos pues las obras físicas como tal, asociadas a la temática de los niños no aparecen en ninguno de los filmes (no así máscaras relacionadas con otras temáticas del arte africano o presumibles representaciones de antepasados). Finalmente, apuntar que como norma, la apropiación se da para establecer un diálogo conciliador entre la tradición y los requerimientos de la vida moderna; ya sea a través de la aceptación o subversión de las reglas establecidas.

Sin lugar a dudas, y gracias al interés que mueve a los estudios más recientes sobre el arte del África subsahariana que pretenden poner a dialogar la información obtenida en el trabajo de campo en la comunidad con los valores ideo-plásticos de las piezas, su conocimiento puede resultar muy valioso. En primer lugar para estudiar cómo receptionan los filmes de sus paisanos los espectadores africanos, conocedores, si no de esa tradición en específico, de otra(s) con códigos similares. Además, puede proveer a los especialistas, sobre todo no africanos, de otros postulados que permitan una mejor comprensión y análisis de la cinematografía del África subsahariana. Y, por demás, pueden ser útiles herramientas para la educación, en

términos de apreciación, del público occidental. Por último, señalar, como se ha pretendido poner de manifiesto, que la tradición no es una camisa de fuerza ni para la vida, ni mucho menos para la creación artística; sino fuente de sabiduría y renovación, fértil nicho para gestar el porvenir.

Barbara Beatriz Laffita Menocal
Universidad de La Habana
beatriz@fayl.uh.cu

LA REPRESENTACIÓN DE LOS NIÑOS EN LOS LARGOMETRAJES DE FICCIÓN DE FLORA GOMES: DIÁLOGO ENTRE EL ARTE AFRICANO Y EL CINE

El presente artículo intenta evidenciar puntos de convergencia y divergencia entre la representación de los niños en el arte africano y en la producción cinematográfica de ficción del realizador de Guinea Bissau Flora Gomes. Primeramente, de manera muy resumida se exponen aquellas tipologías plásticas donde aparece el niño (figurillas como parte de rituales iniciáticos, representación de las maternidades y parejas de gemelos). A continuación se identifican dónde aparecen esas temáticas, y cómo son abordadas en los filmes.

Palabras clave: niños, arte tradicional africano, cine, Flora Gomes, Guinea Bissau

CHILDREN REPRESENTATION IN FLORA GOMES'S FICTION FEATURE FILM: DIALOG BETWEEN AFRICAN ART AND CINEMA

This article intends to show points of convergence and divergence between children representation in African art and fiction feature film by Flora Gomes, filmmaker from Guinea Bissau. First, are displayed in general lines those African art typologies in which children are represented (some figurine used in initiation rituals, motherhood representation and couple of twins). Later are identified these topics in those films and how they are treated by the filmmaker.

Keywords: children, traditional African art, cinema, Flora Gomes, Guinea Bissau

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

