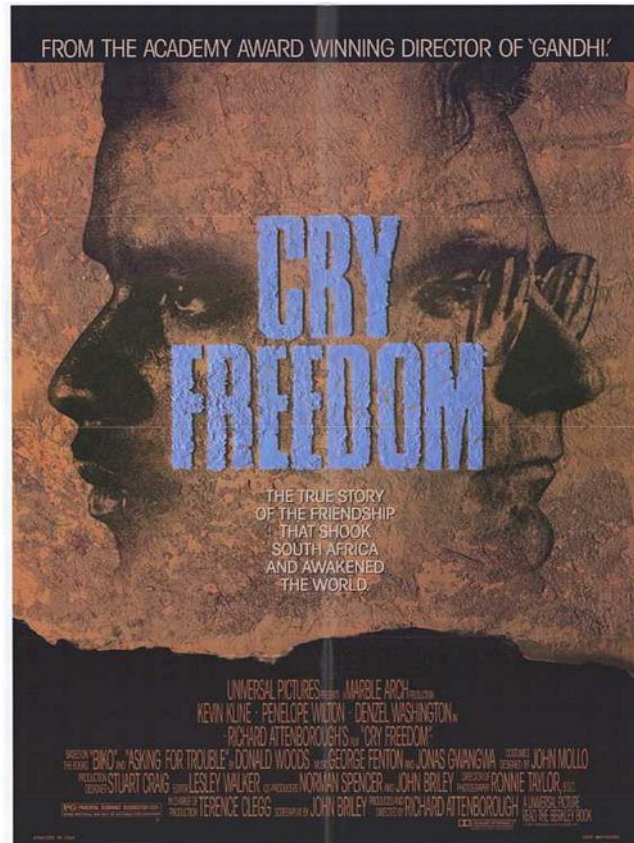


Grita libertad: el cine contra el apartheid **Pepe Gutiérrez Álvarez**



Edita Els Arbres de Fahrenheit
2009

Grita Libertad: el cine contra el apartheid.

Pepe Gutiérrez-Álvarez

**Edita Els arbres de Farenheit
2009**

Nota introductoria	4
1. El país del apartheid	5
2. La conciencia liberal.....	8
a. Dos adaptaciones menores	12
b. Alan Paton.	13
c. Las leyes del "apartheid".	13
3. La «Conciencia Negra».....	14
a. Churchill y Gandhi.	17
b. El apartheid.	18
4. La conciencia afrikaners.....	18
a. Un debate en EE.UU.	21
5. La conciencia "comunista".	22
Acotaciones	25
a. El ANC y el Partido Comunista.....	25
6. Mandela como símbolo.	26
a. Alegatos documentales contra el apartheid.....	31
7. Rupturas.....	34
8. Responsabilidades.	37

Nota introductoria.

Este proyecto de libro formó parte de las actividades del autor en la segunda mitad de los años ochenta como militante activo representando a la LCR –y a veces a la Asociación de Amigos de la ONU que facilitó local y medios- del comité Acció contra l’Apartheid, organizado en Barcelona con el apoyo de un cierto número de entidades solidarias y una fuerte presencia de ciudadanos británicos. Este pequeño grupo estaba inserto en la red internacional contra el apartheid y sus tareas eran, primordialmente, desarrollar una campaña de agitación contra el régimen racista de Pretoria y sus aliados (entre los que se contaba “inocentemente” el gobierno “socialista” de Felipe González en un apartado crucial, el de la venta de armas, además llenando el hueco abandonado por otros países presionados por la opinión pública, aspecto que por cierto, dio lugar a una fuerte discusión con un representante del PSC-PSOE que trató de tomar parte en dicho comité), así como divulgar en lo posible la historia de la resistencia nacional y social sudafricana y del continente africano en general, y quizás especialmente de los países del cono Sur que tras haberse libertado del colonialismo portugués, ahora se veían enfrentados a una guerra de desgaste tremenda mediante el impulso de actividades “contras” (tan similares a las puestas en práctica contra la Nicaragua sandinista) en la que se combinaban fracciones derechistas de estos países con el apoyo beligerante de Sudáfrica, Israel y naturalmente, los Estados Unidos...

Dichas actividades cobraron e mi caso diversas formas, por ejemplo llevé a cabo numerosas conferencias en toda clase de entidades, una de ellas según recuerdo, en la sede de las juventudes convergentes que derivaron –como solía ocurrir muchas veces- en una dura discusión sobre los derechos de los emigrantes... También a través de artículos aparecidos en los medios militantes (*Combate, Demá*), y en las revistas de historia en las que colaboraba, tales como *Historia 16, Historia y Vida y L’Avenç*. Igualmente colaboré en ediciones como las de IEPALA (Instituto de Estudios Políticos para América Latina y África), concretamente en la recopilación titulada *Apartheid* (Madrid, 1989). En este cuadro se incluye un libro, *Nelson Mandela. La lucha es mi vida*, presentado como “Elementos para una biografía”, del que fui responsable de la “Edición y traducción” (tomando como base una edición francesa), y que se publicó en Ediciones 29 (Barcelona, 1988), editorial en la que había publicado diversas antologías de narraciones y escritos de Jack London, el autor preferido del editor, un personaje singular que decía admirar por igual a José Antonio como a Durruti. Este libro dio pie a una biografía de Nelson Mandela contratada por la colección “Biografías” de la editorial Lumen que cerró antes de sacarla a la calle...

A principios de los noventa, Ediciones 29 aceptó la propuesta de un libro sobre los alegatos cinematográficos contra el apartheid, un proyecto que el comité vio como un buen medio para impulsar cine-forums contra el “poder blanco”, pero los acontecimientos se precipitaron: el régimen racista entró en crisis, Mandela fue liberado, etc. El comité languideció para finalmente, desaparecer, y algo parecido sucedió con la editorial aunque, obviamente, por otros motivos. El proyecto se quedó sin editorial, y las propuestas a otras editoriales no prosperaron, nadie creía que algo así podría interesar. Repasado a lo largo de los años noventa, el proyecto se quedó en el “cajón de sastre” hasta que fue publicado en partes en Kaosenlared, y en algunas páginas electrónicas solidarias con África. Una propuesta remozada para la Editorial Sepha que había publicado mi ensayo sobre Orwell, tampoco ha prosperado. Esta última propuesta contemplaba una puesta al día de las últimas películas, pero finalmente el editor ha desconfiado de la viabilidad de la idea...Lo

que sigue es básicamente el proyecto editorial originario con algunas modificaciones.

Y nuevamente tengo que dar las gracias a los amigos y amigas de L'Espai Marx por la oportunidad que me brindan de "colgar" un libro mío y ponerlo de esta manera al alcance de los lectores y lectoras que quieran saber como el cine hizo su aportación propia a la lucha contra el apartheid.

Pepe Gutiérrez, Sant Pere de Ribes, 19-07-09

1. El país del apartheid.

Hasta bien entrado los años ochenta Sudáfrica era presentada en Occidente como un modelo de desarrollo indiscutible frente a todos los nacionalismo africanos normalmente envueltos en conflictos crónicos, y suscitaba comentarios escritos como el siguiente: «...la selva virgen cede paso, casa vez de modo más intenso, a las carreteras, las ciudades y pueblos, postes y telégrafos, puentes y edificios de todas clases...Todo ello se debe a que el Sur de África fue colonizado por hombres blancos procedentes de Europa hace trescientos años». El autor, un «africanista» bastante representativo de los (entonces) numerosos «amigos del apartheid», llega a comparar seráficamente a los bóers con los componentes de la comunidad Amish (deliberadamente arcaica y radicalmente pacifista, a lo cuáquero), que serían popularizados por el film de Peter Weir, *El único testigo*. (Whitness, 1984). La conclusión era sencilla: Sudáfrica (Azania en bantú), acabaría solventando e integrando los posibles problemas interraciales gracias a este armonioso desarrollo.

Este país que ha sido dominando por el "poder blanco" hasta muy recientemente cuenta con unas fronteras se extienden sobre 1.123.226 km² que no incluyen los (indebidamente llamados «Estados negros independientes», que jamás fueron reconocidos ni por los negros ni internacionalmente. Su costa atlántica mide 872 km², en tanto que el Índico cubre 2.028 km². Limita con Mozambique, Swazilandia, Zimbabwe, donde, después de diversos gobiernos colonialistas, otro experimento de apartheid acabó también siendo derrotado, Botswana y Lesotho, países que gravitan militar y económicamente alrededor del gigante sudafricano que había asumido en la zona el papel de «centinela de Occidente» en el sentido más destructivo del termino: o sea no permitía que nada creciera a su sombra (y la del imperialismo occidental). A pesar de que los blancos eran son una minoría, han sido los depositarios tradicionales de todos los derechos en un pretendido «desarrollo por separado» (o sea el apartheid) que les permitía ocupar el 87% de las mejores tierras, y dejar a los africanos el resto.

La misma lógica se reproducía en la distribución de la renta, dos piezas que siguen sin ser modificada después de la revolución democrática que dio el voto a los negros, liquidó las leyes racistas y llevó a Nelson Mandela a la presidencia de la nación en una época en la que las transformaciones sociales marchaban a favor de una concentración de las riquezas en unas pocas manos, en unos pocos países. Como primera potencia industrial del continente, Sudáfrica es, por razones obvias, absolutamente especial dentro del contexto del África subsahariana, sería desde los inicios del cine el país africano con más de sala de proyecciones en su mayoría orientada hacia los blancos, por lo menos hasta el desmantelamiento del apartheid. Sudáfrica también contó con unos estudios propios en Johannesburgo. Sin embargo su producción propias es muy endeble, de ahí que (por citar un ejemplo) en el *Diccionario del Cine* no le dedique ni una sola línea mientras que Burkina Faso, uno de los países más empobrecido del continente, tiene un apartado.

Durante mucho tiempo, el único nombre que ha trascendido sus fronteras sería

el del también actor Jamie Uys (1922). De formación autodidacta y, responsable de dos títulos conocidos: *Dingaka* (1966), pero su mayor éxito será con *Los dioses deben estar locos* (*The God Must Be Crazy*), 1983, CBS/FOX) en la que con una técnica similar a los programas televisivos de la «cámara indiscreta» se narra la historia de un bosquimano que confunde una botella de Coca Cola con un objeto enviado por los dioses, y decide devolverla porque únicamente ha provocado problemas. Se trata de una especie de *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, España, 1965), y las ocurrencias» se derivan de la extrema inocencia del nativo. A pesar de que despertó «una notable polémica por las posibles connotaciones racistas del discurso (...), muy en línea del espíritu del *apartheid* todavía incólume», resultó ser el mayor éxito del cine sudafricano en toda su historia y muchos espectadores se habrían sentido molestos si alguien les hubiera puesto en aviso por sus evidentes connotaciones racistas. Su éxito llegó hasta nosotros, e incluso provocó una segunda parte (*Los dioses deben estar loco II*) amén de otra del mismo estilo tal como *Esa gente maravillosa*, aunque ambas pasaron desapercibidas. No mucho más honorífico es el listado de películas rodadas en los privilegiado escenarios sudafricanos que durante décadas fueron un atractivo reclamo para un turismo que aceptaba fácilmente las premisas racistas del régimen.

En su mayor parte se trataron de coproducciones, sobre todo con Gran Bretaña, sobre las que ya me extiendo en el capítulo sobre la resistencia zulú. Dentro de una lista bastante extensa, en general de películas de aventuras o policíacas, y en las que Sudáfrica prestaba sus escenarios «afros» o urbano, anotemos unos cuantos títulos tan anodinos como *Intriga en Ciudad del Cabo* (Robert D. Webb, 1966), un insípido "remake de las *Manos peligrosas* (Samuel Fuller, 1953), en el que, si acaso se puede anotar la presencia de dos señoras de Hollywood, la veterana Claire Trevor, y una juvenil Jacqueline Bissett, *Costa de los diamantes* (*Coast of the Skeletoris*, GB, 1964), de Robert Lynn, con Richard Todd, Dale robertson, Heinz Drake y Marianne Koch, con una trama basada en las andanzas de un personaje de Edgar Wallace; *African Rage* o *Target off an Assassin* (USA, 1976), una película de aventuras políticas en el cono sur africano dirigida por el olvidado Peter Collinson con Anthony Quinn en su decadencia, John Philip Law y dos actores sudafricanos como Simon Sabela y Kem Gampu, y se estrenó aquí con estúpido título de *Los tigres no lloran*, e iba de un asesino profesional a lo Chacal que quiere acabar con un presidente negro conciliador...

También es verdad que no faltan algunas con puntos de interés, como *Soga de Arena* (*Rape of sand*, 1949), un inconfeso «remake» de «*Casablanca*» (con tres de sus protagonistas: Paul Henreid, Claude Rains y Peter Lorre), con un joven y enérgico Burt Lancaster y la francesa Corinne Calvet, y que es considerada como el último gran trabajo de Willian Dieterle. Tavernier-Coursodon subrayan la crueldad del jefe de policía (Henreid) que «era el Némesis de Burt Lancaster, a quien atormentaba sádicamente a lo largo de la bobina. Su enfrentamiento final en medio de una nocturna tempestad de arena iluminada por los faros de un todoterreno, es un fragmento de cine antológico, de excepcional violencia para la época. El guión de John Paxton, se distingue por incisivas frases de un cinismo a lo *Casablanca*... (p. 404).

Mejor suerte de la que tuvo en su distribución casi clandestina merecía *Dust* (Bélgica-Francia, 1985), obra la cineasta feminista belga Marion Hänsel que adapta la novela del escritor sudafricano J.M. Coetzee *In the heart of Country*, y cuya acción transcurre en un tiempo indeterminado --sin duda a principios del siglo XX- en un granja aislada de Ciudad del Cabo. Magda (una sobria y trágica Jane Birkin) vive bajo la férula

de su padre, «el Amo» (un oscuro y brutal Trevord Howard en uno de sus últimos papeles). Entre ellos no existe ningún afecto, realidad que ella asume como fatal e inevitable. Sueña con matar a su padre que, además de determinar toda la vida de la granja, trata de seducir a una joven negra, Kleine Anna (Lourdes Christina), mujer del capataz Hendrick (John Matshikiza), lo que provoca que los antiguos criados se marchen. Magda padece la indiferencia de su padre y la ausencia de una relación amorosa, el aislamiento le impide conocer a ningún hombre. La frustración amorosa colma el vaso, y no soporta sentir la presencia de una sensualidad de la que está excluida. En un momento de desesperación cumple su sueño y mata a su padre. Pero su liberación será costosa, Hendrick la deja que sea ella la que tenga que enterrar sola a su padre e trata de doblegarla con exigencias.

Aunque expulsa a éste y a su esposa con la escopeta, él vuelve y la viola, cumpliendo dolorosamente una necesidad trágica. Magda intenta convencer a la pareja de africanos que se queden viviendo en igualdad, pero estos tienen a parecer responsable de la muerte del padre por ser negros. Desesperada, Magda incluso trata de seducir a un niño bóers, y al final enloquece. Sueña con una relación con el padre en la que éste dependa únicamente de ella...Película dura y ambigua que se desarrolla entre las oscuras paredes de la granja y la tierra árida, desértica, establece un paralelismo entre el absolutismo de un padre castrante y la existencia de un «poder blanco» representado por el padre, por dos jinetes bóers, por supuesto, en el miedo de los criados negros, así como por la voluntad de Magda de ser justa con ellos a pesar de ser blanca.

Entre los numerosos telefilmes de procedencia sudafricana estrenados en formato video y un poco al socaire de la rabiosa actualidad que estaba cobrando este país, quizás el más interesante sea el que *Un sueño africano* (*Africana Dream*, Gran Bretaña-Sudáfrica, 1992), el único título conocido de John Smallcombe. Se trata de una modesta versión de la autobiografía de Katherine Hastings escrita por Margaret Harding y Percival Gibbon, y producida --seguramente para la TV- por el propio director y Nodhi Murphy. Estamos en 1906, y desde una estación de tren Hampshire, Inglaterra, parte una bella joven llamada Margaret Hastings (Kitty Aldridge), que luchó tempranamente por su propio "sueño africano" de igualdad entre las diversas razas que ocupaban el país. Este sueño se concreta en Cladock, Ciudad del Cabo, donde le espera su prometido, Reginald (Dominic Jephcott), dueño de una hermosa granja en una tierra fértil y hermosa. En la carátula se cita una frase que ilustra sobre la evolución de los acontecimientos: Cada época es un sueño que muere o uno que empieza a nacer. Katherine no muestra el menor interés por las reuniones de "Las hijas del Imperio" que congrega a las señoras de los granjeros que se reúnen para reafirmar su trivialidad y sus sentimientos de superioridad respecto a los nativos.

Un pequeño detalle nos ilustra como el jefe de policía trata a éstos dándole unos azotes al niño que a ha tratado de ganarse una propina en la estación a la que llega Katherine. Un día ésta se encuentra con Khetama (John Kani) mientras se adentra en la llanura, un lugar prohibido para las damas. Khetama es el hijo del jefe Xhosa, Chieftain, que se rebeló contra los colonos y fue asesinado. Khetama es un joven culto que ha estudiado en Inglaterra, y le cuenta a Katherine lo que eran aquellas tierras para sus mayores y sus proyectos de crear una escuela. Ella no solo le ayuda a crearla, también le lleva a sus fiestas sociales donde las damas se sienten ofendidas y los señores tratan de mostrar su superioridad. Mientras transcurre otra fiesta en la que desde un teatrillo unos actores se mofan de los negros, unos jóvenes relacionados con las fuerzas vivas que tachan a la pareja de "liberales", incendian la escuela y al huir, matan a Khetama. Mientras que Reginald se acomoda a la versión policíaca que no encuentra pistas de los culpables. Katherine abandona su sueño de ama de casa

granjera, le da la espalda a su marido, y se va con xhosas a trabajar como maestra. Una tarea a la que dedicará el resto de su vida. Realizada con escasa ambición pero con evidente sinceridad, la película tiene todas las características de un digno telefilme que se ve con interés y que habla de una de las muchas mujeres blancas que «traicionaron» su clase y su hogar y sirvieron a los oprimidos.

Algunas décadas más tarde, llegaría a las pantallas españolas una singular producción rodada en afrikáans (antes de llegar la TV se realizaban alrededor de una docena de películas en esta lengua) *El secreto de la magia* (*Paljas*, Sudáfrica, 2001), obra de la cineasta afrikánder Katinka Heyns que se hacía eco de lo difícil que se lo pusieron: "Me dijeron que no importaba lo bueno que fuera el proyecto, que rodar con un reparto de actores blancos nos les permitiría recuperar la inversión. Y es que felizmente superado el apartheid, la situación se ha invertido. Siempre pensé que tenía sentido de la justicia y que entendía por lo que pasaron los cineastas negros que intentaban trabajar bajo el régimen del apartheid. Pero hasta ahora, no tenía ni idea". La película, protagonizada por Marius Weyers que ya hizo lo propio en *Los dioses deben estar loco*, cuenta la historia de un circo que transmite la alegría de vivir al hijo mudo de una familia desestructurada que vive en una estación de ferrocarril, y resulta una interesante muestra de un cine que, ya de espaldas al racismo, también puede ofrecer productos de interés. Que nos lleguen o no, esa es otra cuestión.

2. La conciencia liberal.

En el capítulo dedicado a los bóers se registra como la guerra anglobóers había acabado con una victoria de la minoría blanca en litigio, y como los vencedores, los británicos, no tenían en mente imponer a los vencidos ninguna constitución democrática, ni mucho menos, sino que establecieron un condominio en detrimento de la mayoría africana, y de otras minorías, y que fruto de este auténtico "compromiso histórico se fueron estableciendo leyes, un camino que, inexorablemente, llevó al *apartheid* durante casi medio siglo. Durante este tiempo, un sector relacionado sobre todo con la élite intelectual de origen británico (alimentada por los laboristas y liberales en la isla), se opuso "lealmente" a los aspectos más impresentables del *apartheid*, y en algunos casos buscó una "tercera vía" entre dos extremos, el representado por el Partido Nacional, y el "racismo" o "extremismo" del Congreso Nacional Africano, aunque también es cierto que dentro de esta minoría sobresalió un sector muy minoritario que no creía posible crear esta suerte de diagonal. Esta hipotética "tercera vía" tuvo como principal adalid el Partido Liberal que defendía la libertad, los Derechos humanos, etc, pero que negaba que estas hermosas propuestas se concretaran en la exigencia elemental de, una persona, un voto, porque, aseveraban, esto significaría otra forma de dominación injusta

Desde estas coordenadas, el Partido Liberal fue estableciendo algunos criterios tácticos opuestos al Congreso Nacional Africano, uno fue el repudio toda la acción ilegal, otro, la hipótesis de que el tiempo iba contra el "apartheid", y que este acabaría por lo tanto por sus propias contradicciones. Una tercera objeción pasaba naturalmente por el rechazo al "comunismo", concepto dentro del cual se englobaba al Partido Comunista sudafricano, pero también a los partidarios de una vía propia al socialismo que significaría, entre otras cosas, expropiar a los expropiadores, o sea restablecer para el conjunto del pueblo sudafricano lo que la minoría blanca le había sustraído sin interrupción desde que comenzaron a tratar a los africanos como seres inferiores. Algunos de los liberales más inquietos pasaron de la "tercera vía", a tomar partido contra el racismo institucional con todas las consecuencias, evidenciando al mismo tiempo las afinidades y contradicciones con la élite a la que pertenecían. Dos de ellos fueron

especialmente famoso, uno fue Alan Paton, seguramente el escritor "liberal" sudafricano más famoso desde finales de los años cuarenta hasta su muerte. La novela de Paton inspiró hasta cuatro versiones diferentes, efectuadas en épocas y desde percepciones muy distantes.

No deja de resultar paradójico que el responsable de la primera –y comercialmente prematura- adaptación de *Cry the Beloved Country*, 1952), la célebre novela de Alan Paton, fuese el segundo de los Korda, Zoltan, el responsable de algunos de los títulos más emblemáticos de la educación sentimental colonialista en el cine británico en los años treinta en relación a los cuales este alegato liberal supone una muestra de la existencia de una cierta ambivalencia "laborista" en las concepciones del clan que, por otro lado, no se distinguieron precisamente en su trayectoria por unas preocupaciones sociales y críticas sino por su afán de comercialidad, y de "servicio" a las ideas dominantes de su patria de adopción. Esta película no responde en absoluto dicho canon, y fue seguramente su proyecto personal más independiente, un trabajo situado claramente a "contra corriente", prueba de ello es que se trata de una película francamente "maldita" que apenas si consiguió ser distribuida, y que únicamente ha podido ser recuperada por los países por la pequeña pantalla. Sin embargo, no hay duda de que a Zoltan le encantó la novela, muestra de ello es que se avino a escribir el guión con el propio Alan Paton, cuyo éxito en las librerías le había hecho célebre. No obstante. Una película es algo distinto a un libro, y no solamente por los problemas de adaptación, sino, como ocurre en este tipo de caso, porque mientras un libro tiene unos círculos muy focalizados, una película puede –hipotéticamente- llegar a un personal mucho más extenso. No pudo ser así, y prueba de ello quizás sea que, mientras el libro llegó a las librerías españolas, la película, no.

Con estos dudosos antecedentes resulta un tanto extraño que los Korda patrocinaran una película que considerada ofensiva por las autoridades de Pretoria que, de alguna manera, consiguieron que llegara a ser un auténtico título "maldito". Hay que recordar que entonces la oposición internacional al "apartheid" era, aparte de minoritaria, fácilmente identificable con el comunismo contra el cual el "poder blanco" que sería el "centinela de Occidente" en la región durante varias décadas, y de ahí que *Tierra prometida* posea el indiscutible honor de ser un alegato antirracista sin parangón incluso entre los productos liberales de Hollywood ya que no apuntaba exclusivamente contra un sector social normalmente presentado como "extremista" sino contra un régimen político que no tuvo problemas dignos de mención con las potencias democráticas imperantes. Se trata también de una obra plurirracial, la primera protagonizada por actores negros: Canada Lee al que los aficionados recordaran entre los *Náufragos*, de Alfred Hitchcock, y al que el maccarthysmo sepultaría en el olvido, y un jovencísimo Sidney Poitier, que como consecuencia de su intervención en esta película tardaría en volver a trabajar. Rodada "in situ", representó una excepción hasta que un cuarto de siglo más tarde la industria del cine retomara la tragedia sudafricana con *Cry Freedom*, rodada como la mayoría de alegatos contra el *apartheid*, en el Zimbabue de Robert Mugabe que había superado una guerra civil y una difícil transición tras superar la tentativa de un régimen que trataba de copiar el sudafricano.

Narrada con buen oficio, *Tierra prometida* sigue el curso de la novela de Paton reproduciendo con una voz en "off" parte del texto, de manera que la película suena a veces como un sermón en el que la ingenuidad y la buena de Kumalo se acaba imponiendo, contra el terrateniente Jarvis que pasará de negar la mano a los negros a reconocer la verdad a través del hermoso testamento de su hijo, pero también contra el radicalismo comprensible de Simako (Sidney Poitier), el cura joven e impaciente. Éste le replica que, aunque sus espaldas sean tan grandes como el cielo, sus bolsillos estén repletos de oro, y su piedad sea infinita, nada se podrá hacer sin cambiar la estructura social, algo que tratan de hacer los

africanistas. Korda es enteramente fiel al discurso –pretendidamente-- superador de Paton, de la posibilidad del encuentro gracias a la tierra amada, a la Iglesia comprometida con el mensaje de Cristo, y al final a la pregunta sobre cuando "despertaremos del miedo a la esclavitud y de la esclavitud del miedo", la respuesta es: "eso nunca se sabrá".

La ciudad se dividía urbanísticamente entre el centro ocupado por los blancos instalados en un sistema que había integrado sus conflictos sociales internos desplazándolos hacia el "desarrollo por separado"; en la ciudad la separación se desmarcaba por un cordón periférico repleto de chabolas, y en el que los blancos apenas si entraban si no eran uniformados. En este ámbito, el ANC tenía una gran implantación. Paton describe con hermosas imágenes el contraste entre la aldea todavía inmersa en la naturaleza y sujeta a los sólidos valores tradicionales, y la ciudad descontrolada en la que los jóvenes sobreviven lejos de dichos valores. En este foco tiene un lugar un acontecimiento sobrecogedor, cargado de valor simbólico: un bisiño delincuente negro se introduce en un centro de acogida para robar, y dispara involuntariamente contra un voluntario blanco. Casualmente esta tragedia se cierne sobre sus padres que representan igualmente dos polos diferenciados en la Sudáfrica de entonces. El padre del muchacho negro es Khumalo, un "afrondisi" o sea el párroco de una aldea en la que vive un orgulloso terrateniente blanco, Jarvis, que por su parte es el padre del joven idealista. Ambos ven a sus hijos desviados de sus propios ejemplos, para Khumalo se ha extraviado de los valores cristianos, para Jarvis el suyo es un traidor a su raza de señores. Entre uno y otro aparecen numerosos personajes intermedios, los sacerdotes blancos y negros que trabajan pacíficamente en el centro social que tienen un sesgo claramente positivo por más que las dudas ante la ineficacia de su lucha les corroa, y de otro está el hermano de Khumalo que resulta ser un activista del ANC y que Paton contrapone a su hermano. De un lado la vía pacífica y resignada, de otro la acción movilizadora, el rechazo militante de la hegemonía blanco.

De una manera clara, *Tierra prometida* es también un alegato por la "tercera vía", la que acaba imponiéndose al final cuando la actuación ejemplar del sacerdote acaba por imponerse a la del terrateniente, que de esta manera se reconcilia también con su hijo. Aunque toda resulta bastante esquemática, la novela trasciende sus limitaciones por la riqueza de sus evocaciones, por la fuerza de sus personajes y por su abrumadora sinceridad. Por otro lado, dicho esquematismo, junto con sus prestigio en Occidente, jugó a favor de una traslación cinematográfica que se desarrollaría en cuatro versiones realizadas en tiempos y países muy distintos, la última y claro está, la más asequible, en la Sudáfrica de Mandela.

La cuarta versión de la novela de Paton es también la primera realizada en la propia Sudáfrica, bajo la dirección de un cineasta nativo, el más "ilustre" del país: Darrell James Roodt, responsable también de *Sarafina*, aunque sus "pinitos" en Norteamérica no han podido resultar más deleznable: Darrell es el responsable de un bodrio llamado, *Mi padre, ¡que ligue!*, con Patrick Swayze, un título para no salir más a la calle de vergüenza. Evidentemente, Llanto por la tierra amada no puede compararse con algo así, entre otras cosas porque parte de un material infinitamente más noble, y porque, quiera que no, se trata de un título "histórico". No desde luego, por sus valores cinematográficos, pero sí por el simple hecho de que un alegato como el de Paton por la "reconciliación nacional", encuentra desde las perspectivas de una República sudafricana presidida por Nelson Mandela el carácter de todo un símbolo.

Se ha llegado a un después del apartheid, y a primera vista se ha impuesto una "tercera vía", equidistante entre el régimen racista y la revolución, aunque el camino ha sido el del sufragio universal, el de una mayoría gubernamental negra abierta, y la reconciliación ha comportado cuanto menos una "comisión de la verdad" que, en vez de un "ajuste de cuentas", ha servido para superar sin olvidar responsabilidades por parte de

la tiranía supremacista. Tampoco deja de resultar chocante que su autor lo hay sido también de la vehemente apología de la "Conciencia negra" , *Sarafina*, situada por lo tanto en una perspectiva muy distanciada que esta elegía a la buena voluntad, pero en la que un homicidio involuntario es castigado sin piedad con una pena de muerte, y en donde el terrateniente Jarvis limite su evolución aceptando dialogar con un pastor tembloroso, capaz de subir a la cumbre de una montaña para expiar sus culpas en dos ocasiones, una cuando estuvo tentado por el adulterio, y la última para pedir a Dios por el alma de su hijo, y el del terrateniente. Antes, Jarvis consideraba que negros y blancos estaban bien cada en su sitio, el paseando por sus tierras al caballo, y los negros con hambre, como lo indica la niña que le lleva al pastor la carta que le reclama a Johannesburgo para buscar a su hijo. El pastor le pregunta sobre si tienen hambre, la niña no lo puede negar, y entonces la envía a la cocina para que le den algo, un abismo social que permanece fuera de cuestión en la novela, y por supuesto en la película.-

La trama literaria de Paton fue escrita justo en 1948, el año en que se oficialmente se instauró el siniestro sistema de "desarrollo separado", un subterfugio que consagraba un desarrollo polarizado, de un lado los blancos con sus beneficios y privilegios, de otro los "bantúes" extranjeros en su propia tierra, condenados a llevar una suerte de pasaporte que las fuerzas represivas podían exigir en cualquier momento. Esa fecha, la postura política y personal del autor, un profesor partidario de la mezcla de razas la tolerancia, y las difíciles circunstancias sociales de la época explican el tono de la vivencia que el filme propone, así como los personajes y sus relaciones. Un tono en el que predomina un sentido religioso de la justicia, la ausencia de referencias a lo acertado o no de la justicia de los hombres y una crítica indisimulada y paradójica a los métodos de enfrentamientos directos propugnados por el Congreso Nacional Africano --en la época que la película evoca, 1946, controlado por su ala más radical-, a cuyos miembros, sin ser nombrados, la ficción pone rigurosamente en la picota en la persona del activista partidario del boicoteo a los autobuses. Se insinúa que éste, hermano del pastor, está más interesado en sus fines políticos que en otras cosas, y es que Paton no creía que las acciones y las movilizaciones de la mayoría fueran una vía correcta.

Utilizando una inteligente mezcla entre lo público y lo privado, de las formas en que una ideología y una práctica económica blancas gravitan -y destrozan- sobre las formas de vida tradicionales de los negros, la película insiste en el contraste entre el poder de la verdad cristiana, y la prepotencia de los blancos, encarnados básicamente en Jarvis, o sea en alguien que aparece como un racista moderado y aislado, con una mujer mucho más comprensiva, y un hijo que "está con ellos". Jarvis que no se había dignado nunca en estrechar la mano de un negro, recibe con la conmoción natural la noticia del asesinato de su hijo, pero al mismo tiempo descubre entre las pertenencias de éste los latigazos de unas críticas que los trata de déspotas, y de gente que será condenada y maldecida por la historia. Luego asistirá complacido a la condena a muerte del hijo del pastor, aunque finalmente, entre las cartas de su hijo, y la bondad del pastor, acaba dejando la puerta abierta a un cambio de actitud. A la contraposición entre padres e hijos con cursos atravesados, se le añade otra más, la existente entre la belleza y la majestad de las tierras verdes y bañadas de luz de los valles en los que habitan los padres, con la oscuridad y la corrupción anuncian las minas que destrozan las tierras, y que se confirman en la ciudad, en Johannesburgo donde, nada más llegar, en la estación que le llevará al sórdido barrio de Orlando, el pastor ya es engañado y robado por un muchacho negro. En su inocencia, el pastor tendrá que enfrentarse con sus fantasmas en un viaje siniestro al corazón de las tinieblas aquí representadas no por la selva, en nuestra imaginación el hábitat negro por excelencia, sino por la maraña incomprensible de la vida

urbana blanca.

El mensaje está claro, sólo el reconocimiento en el dolor, el perdón y el recuerdo podrán clausurar el horror, un mensaje que predicó Alan Paton en su tiempo, y que parece alcanzar su razón de ser aquí y ahora, cuando tantas heridas estaban a punto de cerrarse, y un país multirracial emergía como una posibilidad ya incuestionable. Película de académica escritura, fluida y que mantiene casi siempre el interés, cuenta además con las bazas interpretativas (con un pareja de grandes actores, James Earl Jones y Richard Harris, muy al servicio de la historia) que la hacen atractiva, aunque no puede disimular sus ínfulas de gran producción de consumo. Mientras que su tema resulta adusto y reflexivo, formalmente cuenta con una fotografía que muestra cárdenos atardeceres, verdes montañas, dorados caminos: un poco demasiado *Memorias de África*, con la que comparte el mismo músico, John Barry, que insiste en una banda sonora de melancólica efectividad.

Acotaciones.

a. Dos adaptaciones menores. Aunque nadie la conozca, y casi nadie la mencione, existe una segunda adaptación de la novela de Paton. Se trata curiosamente de una variación musical tomada de Broadway titulada *Lost in the stars*, y fue dirigida por el peor de lo Mann, Daniel, en 1974. Responsable de dos películas de "prestigio", la versión de la famosa obra de Tennessee Williams, *La rosa tatuada* (*The Rose Tattoo*, 1955), y sobre todo por *Mañana lloraré* (*I'll cry tomorrow*, 1955), que le valió un Oscar a una pletórica Susan Hayward, ulteriormente llevó una carrera de lo más errática, y este musical ni llegó a estrenarse aquí ni a merecido la menor recensión por parte de nadie.

Una tercera sería *Amok*, que contiene algunos elementos de interés extrafílmicos, comenzando por el hecho de que resultó un éxito de público en África del Norte. En esta adaptación inconfesa de la novela de Paton, Ben Barka juega también con el método de la coproducción (con el Senegal), utilizando a decrépitos antiguos actores como Edmund Purdom, Richard Harrison, Gianni Garko, Claudio Gora, Jean Servais, etc, que hacen que uno tenga la sensación de estar viendo una coproducción italo-hispano-francesa de los años sesenta de lo más cutre. La trama sigue a grandes rasgos el esquema de la novela. Un modesto sacerdote, Mathew Sempala (Robert Lienson), recibe una carta de Johannesburgo que le cuenta la dramática situación de su hijo, y discute con su mujer (una apagada Miriam Makeba que pone su voz en un fondo musical extrañamente reiterativo), y cuando llega a la gran urbe se encuentra que su hermano es un activista que está organizando una huelga general insurreccional... Todo se precipita, los diálogos parecen propios de una función teatral de parroquia, y entre discusiones y sermones irrumpe la policía y el ejército disparando a diestro y siniestro.

Todo muy radical aparentemente, lo que no es obstáculo para que Ben Barka haya accedido al cargo de director del oficioso Centro de Cinematografía de Marruecos. Su autor, Ben Barka, es posiblemente el director marroquí más reconocido. Antiguo ayudante de Pasolini en *Medea* y de Valentino Orsini (*Moisés*), debutó con *Las mil y una manos* (1972), una "dura historia criminal en el contexto de la explotación de los obreros textiles marroquíes por patronos europeos" (Elena). Ulteriormente Ben Barka, más preocupado por la repercusión comercial que por los compromisos sociales, realizó una versión de *Bodas de sangre*, de García Lorca, y acabará con cualquier prestigio crítico con *La batalla de los tres reyes* (1990; una especie de "peplum" medieval coproducido con España e Italia y en cuyo naufragio toman parte actores de la categoría de Harvey Keitel, Fernando Rey, Claudia Cardinale o Ugo Tonazzi, y que cuenta espantosamente --hasta el extremo que no entiende casi nada- las vicisitudes del sultán Abdelmalek inmerso en la compleja historia mediterránea

del siglo XVI...

b. Alan Paton.

El más célebre de los escritores sudafricanos entre los años cuarenta y cincuenta, Alan Paton (1903-1988), fue autor de una amplia obra en la que sobresale también "*The Late the Phalarope*" (1953), que los especialistas consideran vital para conocer la África del Sur de entonces. Pero fue *Cry, the beloved country* la que le reportó el prestigio. Entre nosotros fue editada tempranamente (en Nova Terra, Barcelona; y reeditada por Ediciones B. BCN, 1995), no en vano sería durante mucho tiempo el mayor testimonio literario de acusación contra el "poder blanco". Éste trató en consecuencia de hacerle la vida imposible en su país, e incluso le retiró el pasaporte después de su visita a New York para recibir el prestigioso premio "Freedom Award". En aquel tiempo, Paton fue también la figura más emblemática del Partido Nacional Liberal, que no siempre mantuvo una actitud consecuente. De hecho Paton fue punto y aparte entre los liberales, alguien con una personalidad propia, mucho más avanzada como lo demuestra su presencia en la Asamblea que redactó y aprobó la "Carta de la Libertad".

Esta novela es al mismo tiempo una obra maestra literaria y una andanada contra el edificio del "apartheid". Su trama condensa en buena medida las experiencias propias de Paton durante las dos décadas que dirigió el "Diepkloof Reformatory", un centro asistencial cristiano que se ocupaba de los jóvenes negros abocados en muchísimos casos a la delincuencia, ya que cualquier reafirmación personal le conllevaba un conflicto con la policía. Paton tiene una alta consideración de este tipo de actividades que contraponen a las respuestas policíacas y represivas. Este centro estaba situado en las inmediaciones de Johannesburgo, uno de los mayores epicentros industriales del país, repleto de nativos en paro. *Cry, the beloved country*, es sin lugar a dudas la novela más célebre de la literatura sudafricana, por lo menos hasta los años sesenta. Fue escrita en la segunda mitad de los años cuarenta, coincidiendo justamente con el período de conformación del régimen del "apartheid".

c. Las leyes del "apartheid".

La ley prohíbe a los negros la posesión absoluta de bienes raíces en la mayor parte de las zonas, prácticamente todas reservadas para propiedad exclusiva de blancos. La Ley de Zonas para Grupos reserva las mejores zonas urbanas, industriales y agrícolas para los blancos e incluso prohíbe a los negros alquilar u ocupar propiedades en las zonas delimitadas para blancos sin permiso del Estado. En general ese permiso sólo se concede a los trabajadores domésticos -las sirvientas o los jardineros- que deben vivir en los suburbios blancos-, pero ese permiso no se extiende normalmente a los cónyuges, y el marido de una criada negra corre el riesgo de arresto y prisión si un inspector gubernamental lo encuentra pasando la noche en el dormitorio de su mujer. Estas leyes forman parte de la legislación de control del ingreso de personas, que tiene por fin limitar el número de negros que permanece en las ciudades zonificadas para blancos. La Ley de Zonas para Grupos también prohíbe a los negros ser propietarios de empresas comerciales en los lugares delimitados para blancos, y limita este tipo de propiedad y los derechos de ocupación a los bantustanes y municipios negros. Los municipios negros son «ghettos» raciales que sirven como reservas de mano de obra de los trabajadores negros que necesitan los empleadores blancos. Pero incluso dentro de los municipios negros las parejas casadas y las familias necesitan permiso del Estado para vivir juntos. Las autoridades niegan estos permisos si consideran que los miembros de la familia de los trabajadores son «negros supennumerarios» y los obligan a abandonar los municipios negros para mantener un número reducido de negros en las cercanías de las ciudades

zonificadas para blancos.

3. La «Conciencia Negra».

Mientras que en la primera mitad de los años ochenta, el régimen del «apartheid» todavía gozaba de «buena prensa», y hasta en los periódicos más liberales aparecían propaganda sobre sus «paraísos» turísticos, artículos de sus notables amigos, en la segunda será acosado por una oposición interna cada vez más masiva, que crece superando todas las pruebas de la represión. Esto implica una nueva correlación de fuerza informativa internacional a pesar del inequívoco apoyo a la «reforma» de Botha por los líderes de la «revolución neoconservadora», se crea una poderosa corriente de contrainformación. Las agencias de prensa informan sobre manifestaciones y denuncias del «apartheid», las televisiones las describen con sus masas de obreros y jóvenes nativos danzando, se publican libros, se emiten documentales, etc. Es en este marco donde se ubica aparece la primera película que aborda de lleno la denuncia del «apartheid», un tema solo entrevisto a principios de los cincuenta por un título «maldito» de los Korda, magnificado parcialmente por Hollywood (especialmente en *Umtamed*, una de las peores películas de Henry King), aunque todo comenzó a cambiar primero con *Conspiración*, y *El factor humano*, para entrar plenamente en un pequeño ciclo de alegatos contra el apartheid cuya utilidad política en las campañas internacionales contra el régimen, fueron incuestionables.

El mérito de resultar la primera de esta serie le corresponde a *Grita libertad* (Cry freedom, USA, 1987) enmaquetada como una «superproducción» de la Universal con un costo que supera los 2.400 millones de pesetas, distribuida --con éxito de taquilla-- prácticamente en todo el mundo, salvo claro está de la propia Sudáfrica que vive en permanente «estado de excepción» que la convertirán en el inicio de toda una serie de alegatos cinematográficos solidarios de cierta talla que ya lo hubieran querido para sí otras grandes causas, como por ejemplo la de la República española. *Grita libertad* es, al mismo tiempo, una denuncia sin paliativos del «apartheid» y un principio de ajuste de cuentas contra el «centrismo» liberal representado por el periodista y director del *East London Daily Dispatch*, Donald Woods, que trata en sus artículos de establecer una línea diagonal entre el «poder blanco» y un incipiente «racismo negro» representado por el principal líder de la «Conciencia Negra» (un movimiento muy similar al del «Orgullo negro» norteamericano que en la película se establece claramente en los debates y en el mitin camuflado en el campo de fútbol) Steven Biko, que habría muerto cruelmente en el olvido si Woods no hubiera publicado dos libros de testimonio en los que contaba su polémica relación con Biko y sus aventuras para escapar de Sudáfrica.

Es evidente que la película consiguió redoblar la ya importante repercusión de los testimonios de Woods que, durante un buen tiempo, ocuparon una página central en la guerra informativa contra el Ministerio de la Verdad del régimen de Pretoria. También lo es que la película, aunque haya sido considerada como «una oportunidad perdida» (Chris Menges), fue reconocida tanto por Pretoria que hizo todo lo posible para hundirla como por el propio Woods que actuó como asesor, y por la familia de Biko. Se ha achacado a la película escaso rigor y superficialidad, sin embargo lo cierto es que se a tiene a los testimonios de Woods: *Biko* y *Atking for Trouble*. Estos son datos objetivos que no se pueden subvalorar. Otra cosa que su traslación fílmica no esté a la altura, o que después de su impacto inicial la película no resista el paso del tiempo.

El honor de haber filmado esta apañada película que fue auténtica bofetada contra el régimen del apartheid y su «reforma», le correspondió a Richard Attenborough (Cambridge, 1923), actor, productor y director, aunque únicamente en la primera faceta

resulta incuestionado. Como actor su carrera es la propia de un buen profesional británico capaz de codearse con James Mason o John Gielgud. En su «curriculum» figuran títulos tan olvidables como *Amargo silencio* (The Angry Silence, Gran Bretaña, 1960), de Guy Green, la historia de un «esquirol» que se niega a participar en una huelga, presuntamente movida secretamente por los comunistas, y tan inolvidable como *El estrangulador de Rillington Place* (Richard Fleischer, Gran Bretaña, 1970). *Gandhi* (1982) le permiten ganar un Oscar como «mejor director», así como a aparecer como un cineasta identificado con posiciones pacifistas y anticolonialista, por más que *Gandhi* tiene la singular «virtud» de contentar a todo el mundo: a Hollywood, a la productora, al gobierno indio y a su historia oficial. Tampoco afectó el honor británico ya que los soldados «malos» son tratados como «enfermos» y no como instrumentos de su dominio.

El éxito de *Gandhi* llevaron a Attenborough además ser nombrado embajador de la UNICEF y ser condecorado con el premio Luther King, créditos mucho más deudores a la imagen del personaje que a su acción concreta. Como ya hemos dicho, *Gandhi* está en el origen de *Cry Freedom*, primero porque, como ya hemos visto, en su primera parte aborda la opresión racial en Sudáfrica, y le lleva a "tomar conciencia" sobre una realidad que le había pasado desapercibida cuando rodó su evocación sobre Churchill, y segundo porque su éxito permitió a Attenborough producir otro «gran tema» que ya no resultaba tan a contra corriente, más bien todo lo contrario, y hacerlo además para un público mayoritario, algo para lo que ya había llegado la hora. Al igual que con *Gandhi*, Attenborough encontró en su biografía para realizar *Cry Freedom* una razones personales y humanitarias que le retrotraen a su infancia, al ejemplo de su padre, un laborista que simpatizaba con Gandhi cuando era habitual tratarlo como un «payaso» en la prensa, que ayudó a refugiados españoles y a judíos perseguidos. Está claro esta imagen de este padre «con una gran responsabilidad social», encajaba más con este tipo de cine como muestra el hecho que su proyecto ulterior --todavía pendiente-- fuese una biografía de Tom Paine (un proyecto no realizado), el representante de la extrema izquierda de la revolución norteamericana de 1776, y hacer mientras tanto dos de sus mejores películas: *Tierras de penumbras* y *Búho Gris*. Bastante maltratado por la crítica por su academicismo y su frialdad, Attenborough tuvo que ser reconsiderado con estos dos últimos títulos que le confirman como un cineasta eminentemente académico pero dotado de un buen hacer y de una notable sensibilidad crítica. En cuanto a *Cry Freedom*, se atiene a lo que promete, es un melodrama social que no trata de «realizar un análisis político o de los conceptos filosóficos (sino que su) propósito es un ataque contra el «apartheid»».

Su evidente simplismo didáctico viene justificado por la ignorancia sobre la cuestión: «En Estados Unidos, por ejemplo, el 85% de los norteamericanos no ha oído hablar del «apartheid», según una estadística sorprendente...De alguna manera, tienes que «educar» a un público en el conocimiento de lo que existe». Su propósito es similar al de cualquier acción social crítica: «Si después de haber visto la película alguien me dice que en adelante no seguirá indiferente ante el tema y que está dispuesto a decir que es intolerable es, para mí, un éxito». Aunque aparezca como autocrítica (Woods se ve obligado a rectificar sus posiciones iniciales), la polémica es su perspectiva liberal blanca. Tras el brutal asesinato de Biko, se inicia «entonces la aventura de la fuga (de Woods) que se ve obligado a emprender para salvaguardar el manuscrito de su primer libro y así poder dar a conocer, fuera de las fronteras sudafricanas, la degradación y la ignorancia que perviven en el interior. Acompañado de su familia, Woods comienza a sufrir en carne blanca las atrocidades que, en su vida anterior, estaban reservadas para

los negros. Cuando la huida llega a concretarse, Attenborough nos recuerda que, si bien para un blanco todavía resulta posible escapar del infierno, la mayoría negra sigue naciendo y muriendo, bajo la opresión del «apartheid» en la tierra que le pertenece» (Carlos F. Heredero, *Dirigido*, nº 156).

Attenborough empero, no oculta que escogió esta óptica, y responde: «Si haces una película centrada principalmente en Steve Biko, haces una película de desesperanza. Cuentas una historia en la que un régimen brutal y represivo sale victorioso. A causa del control totalitario, la imagen que queda en los que no saben nada es que el poder es más fuerte que el derecho. Esa es la historia que cuentas, porque Biko, este joven brillante, genial luchador, ha sido simplemente borrado. Si no fuera por Donald Woods no habría sido conocido por el resto del mundo. Se habría exhibido en un círculo muy reducido y la habrían ido a ver cuatro gatos, aparte de los ya convencidos de la necesidad de luchar contra esta situación. Yo quiero encontrar al público que no sabe nada del apartheid y que va al cine a buscar una película de aventuras, de acción o de una historia de amor, pero al enfrentarse al problema saldrá del cine furioso o indignado, o lo que sea» (todas las citas de Attenborough están extraídas de sus declaraciones con ocasión de su estreno en España).

Escrita por John Briley (el guión novelado fue publicado por Planeta coincidiendo con el estreno), *Cry freedom* cuenta la relación dialéctica entre Woods y Biko y luego las vicisitudes de la familia Woods en su fuga. Estos dos momentos dan pie a un metraje de 157 minutos, un tiempo que se sostiene en buena medida por el trabajo de los actores que, a pesar de tratarse de una gran producción, Attenborough tuvo la inteligencia de apostar por nombres apenas conocidos en el momento, Kevin Kline (Woods) y Denzel Washington (Biko). Ambos están realmente magníficos y aguantan perfectamente una función en la que el «centrismo» de Woods es emplazado delante de una realidad que hasta entonces conocía superficialmente. Biko le hace descender a los infiernos, le lleva a conocer en directo la vida cotidiana de los suburbios negros, y le razona sobre la necesidad de una conciencia sobre unos valores, el de los negros, subestimados incluso por ellos mismos.

Los razonamientos de Biko se apartan de la violencia para apuntar con las armas de la crítica contra el corazón del colonialismo: el complejo de inferioridad de los nativos. No se puede luchar -dice- contra la opresión blanca, si al mismo tiempo se acepta que a los blancos les corresponde ser las autoridades en la cultura, el arte o las ciencias, y al negro las responsabilidades subalternas. Tampoco se puede denunciar el apartheid compartiendo sus ventajas, sus coches, sus piscinas, y sus reglas. Biko no renuncia a la violencia, pero su mensaje retoma la línea pacífica inicial del Congreso Nacional Africano, aunque rechaza el gradualismo liberal de Woods. Este primer viaje de Woods está narrado con sobriedad, sin más énfasis que el que ofrece la realidad proscrita, aunque luego la denuncia se refuerza con la reconstrucción de dos incidentes importantes, la despiadada evacuación de Crossroad, un barrio negro, allanamiento domiciliario, escapa con su mujer y cinco hijos abandonando un país donde su familia vivió durante varias generaciones. Huido a Europa, sin un céntimo, logra publicar la biografía de Biko que evoca el relato.

El pulso cinematográfico de Attenborough es notable, así como su espléndida dirección de actores, especialmente la pareja protagonista, Kevin Kline (el antiguo "héroe" de *Silverado*. sufrido protagonista de *Grand Canyon*) y Denzel Washington que compone un Steve Biko sumamente convincente, en algo así como un firme antecesor de Malcom X, una similitud que, por la identificación de sus vidas y de sus ideas, no es necesario subrayar. También están muy bien rodadas las escenas de masas que tuvieron escenario

Zaire, debido a la prohibición del gobierno sudafricano del momento que, a la hora del estreno puso toda clase de dificultades de manera que *Cry Freedom* tuvo graves problemas de exhibición incluso internacional, pero finalmente, logró impactar y sensibilizar al gran público mundial sobre una problemática humana que entonces se encontraba en un momento muy difícil cuando Mandela y el Congreso Nacional Africano seguían siendo presentados por la mayoría de los medios occidentales como meros guerrilleros. El film concluye con una larga lista de nombres de detenidos políticos, fallecidos mientras se hallaban bajo custodia de la policía sudafricana, seguidos de la "causa oficial" de la muerte. A mitad de esa engañosa relación, puede leerse: "Septiembre 12, 1977. Steve Biko. Huelga de Hambre"

Acotaciones.

a. Churchill y Gandhi.

No deja de resultar chocante que Richard Attenborough pasará de rodar una adaptación de la corrosiva comedia antimilitarista de Joan Littlewood, *Oh, What a Lovely War!*, a la evocación inicial de las memorias de Churchill, *El joven Wiston* (Young Wiston, 1972), que comprende un repaso a su infancia y juventud vagamente inconformista, para llegar a su ingreso en el Ejército, y desde entonces mostrar su valentía en numerosas ocasiones, la más importantes de las cuales durante la guerra anglo-bóers, que la película describe sin plantearse la más mínima cuestión sobre el significado de dicha guerra, ni sobre las opiniones de Churchill sobre "las razas nativas" sudafricanas con las afirmó que simpatizaba "profundamente", de "quienes eran esta tierra mucho antes de que llegáramos nosotros y los forzáramos a aceptar una política de desposesión de tierras, y debería ser la política de todos los partidos hacer justicia a los nativos y tomar todas las medidas más sabias y prudentes para civilizarlos y mejorar su situación. Pero no creo en la política con respecto a ellos (...). Cuando considero el futuro político de los nativos de Sudáfrica, debo decir que sólo veo sombras y oscuridad; y así me siento inclinado, para el futuro, a pasar el intolerable peso de la resolución del problema a espaldas más amplias y a cerebros más fuertes. Es suficiente hasta el día de hoy el mal hecho". (1906, Carta a Merriman). Gandhi y Churchill se curtieron en Sudáfrica e iniciaron allí sus respectivas carreras políticas.

Mientras que Churchill ejerció como periodista, Gandhi había organizado un grupo de voluntarios indios que asistían a los británicos en aquella "guerra de hombres blancos". Así mientras que Churchill subió en dos ocasiones la colina de Spion Kop, para dejar constancia en sus crónicas el espanto que le produjo la visión de tanto cadáver. Gandhi, por su parte, siguió retirando heridos con sus camilleros, casi en la boca de los fusiles bóers, hasta el momento de la definitiva retirada británica. Attenborough volvió a encontrarse con Sudáfrica como actor de *El factor humano*, y cuando evocó la primera batalla política de Gandhi, y su empleo de acción no-violenta a favor de la importante emigración hindú en este país, una experiencia que le sirvió luego para crear su Congreso Nacional Indio cuya influencia en la formación del Congreso Nacional Africano está fuera de duda. Años después, cuando Churchill era premier de Gran Bretaña y Gandhi el líder de la lucha por la independencia de la India, los dos hombres volvieron a cruzarse, ahora en el campo de batalla de la política, esta vez como adversarios. Louis Fisher, uno de los biógrafos de Gandhi, anota: "Un gran hombre es un hombre de una sola pieza, como todas las buenas estampas. Churchill y Gandhi se parecían en que ambos consagraban su vida a una sola causa (...) Churchill era un Napoleón byroniano. Odiaba apasionadamente a las tiranías extranjeras que amenazaban a Inglaterra y dirigió contra ellas todo el fervor moral que podía generar su genio, pero no simpatizaba con la

lucha de Gandhi contra la dominación inglesa. Hubiera muerto por mantener libre a Gran Bretaña, pero detestaba a los que querían ver libre a la India. Para él, los hindúes eran un pedestal del trono." Tampoco simpatizó con la resistencia africana en Sudáfrica, aunque tampoco Gandhi les dedicó a lo largo de su vida ninguna atención.

b. El apartheid.

El apartheid o "desarrollo por separado" (aunque la expresión correcta sería, desarrollo blanco, subdesarrollo negro) es "un sistema de 317 leyes restrictivas sancionadas por Sudáfrica que limitan los derechos basándose en motivos de raza. En virtud de esta legislación los derechos civiles se reservan para menos de cinco millones de blancos y se niegan a más de 25 millones de negros. Esta batería de leyes, instituida oficialmente cuando asumió el poder en 1948 el Partido Nacionalista Afrikánder, sistematiza las leyes y costumbres de segregación racial existentes anteriormente para convertirlas en un código generalizado de disposiciones legales raciales a las que se añadieron otras a lo largo de los treinta años subsiguientes. Entre éstas pueden mencionarse la Ley de Zonas para Grupos, que determina dónde deben vivir las personas, y las leyes sobre bantustanes, mediante las cuales se relega a los negros a zonas marginales en los límites de la Sudáfrica industrializada, lo que los priva eficazmente de la ciudadanía y permite - al Gobierno blanco desentenderse de su desarrollo económico y social.

El apartheid hace de Sudáfrica el único país del mundo que ha legalizado el racismo y hecho de la discriminación basada en el color de la piel la ley del país. Esto es lo que distingue al régimen sudafricano de otros regímenes represivos. Varias leyes que rigen el derecho nacional al voto privan a los negros de sus derechos civiles, les prohíben intervenir en actividades políticas y ejercer sus derechos democráticos. Se les permite una forma limitada de derecho regional al voto en relación con "los bantustanes" o «territorios patrios». Los negros que se niegan a respetar las restricciones sobre actividades políticas normales corren el riesgo de caer presos o sufrir la muerte y desde 1963 más de cien presos políticos, detenidos por la Policía de Seguridad, han muerto en prisión de muerte violenta. Decenas de miles de negros han sido presos (muchos de ellos sin ser sometidos a juicio y sin que se les permitan visitas de sus abogados, parientes o amigos) y miles más han muerto en protestas políticas, muchos de ellos abatidos por las balas de la policía o los militares. Las leyes permiten al Gobierno de Sudáfrica detener indefinidamente a cualquier ciudadano sin someterlo a juicio, o coartar o exiliar a todo «disidente». El exilio («banishment») entraña el destierro a un lugar remoto del país, y la coartación de actividades («banning») entraña la prohibición por decreto estatal de viajar, escribir, hablar en público, ser citado por la prensa, permanecer en una habitación con más de una persona a un tiempo o hablar con más de una persona por vez. No hay recurso legal ni derecho de apelación contra estos decretos. (Donald Woods, «*Apartheid: propaganda y realidad*».)

4. La conciencia afrikaners.

Hay una película, *Una árida estación blanca* (*A Dry White Season*, 1989) que se diferencia de los alegatos anteriores. Primero porque su realizadora es Euzhan Palcy, un joven negra; segundo, porque la familia blanca protagonista pertenece al sector «bóer»; tercero, se trata de la adaptación de una obra literaria, una novela de André Brink (*Vrede*, Sudáfrica, 1935), de familia «afrikaners» que se dio a conocer en 1962 con su novela *Lobola vir die lewe*, que se erigió en una forma de ruptura dentro de la literatura «afrikaners», varias de sus novelas estuvieron prohibidas, como *Looking on darkness* (1973), *An instant in the wind* (1975), pero fue *Una árida estación blanca* (1979),

la que le dio un mayor renombre internacional. Se trata de una obra radicalmente pesimista, con un enfoque muy diferente del liberal de Paton; cuarto, se inserta en un período en el que la situación del régimen de Pretoria era ya cada vez insostenible. Todo ello hace que *A Dry White Season* resulte mucho más dura e incisiva que las anteriores, y también más próxima a lo que vendrá después, cuando la escena inicial en la que niños de una raza y otra juegan sin prejuicios, se hará común y natural.

La novela de Brink había entusiasmado a la realizadora, Euzhan Palcy, nacida en 1957 en la Martinica, donde su padre era director de personal de una envasadora de piña. Euzhan lo recuerda como «un hombre feminista y muy progresista». Ayudada por su padre, cuya única condición fue que acabase su «baccalauréat», Palcy que tuvo clara su vocación cinematográfica desde niña, estudió literatura francesa y cinematografía en la Sorbona, en París. En 1975 se movilizó por conseguir financiación y apoyos. Los tuvo de François Truffaut, de Jean Rouch, el autor de *Crónica de un été*, así como del poeta surrealista Aimé Césaire. El resultado fue *La rue Cases Nègres*, película con connotaciones autobiográficas ambientada en los poblados de cortadores de caña en la Martinica en los años treinta, fue recompensada con sendos premios, el León de Plata de Venecia y el César francés. Se la considera algo así como la película «constituyente» del cine de la isla, y se basa en una novela de Joseph Zabel (publicada en 1950), que «se convirtió en «best-sellers» en varios países africanos pero que fue prohibida en su país de origen, durante veinte años». La película «denuncia el colonialismo francés con un tono ecuánime, despojado de violencias ideológicas y mezclando fuertes dosis de emoción, ironía y ternura» (*Antología del cine latinoamericano*, editado por la 36 Semana de Cine, Valladolid, 1991, p. 200).

Euzhan tiene una percepción clara de su lugar como oprimida: «Desde niña me he sentido en rebeldía contra el sistema audiovisual que nos bombardea con películas francesas y norteamericanas donde todos los personajes son blancos, y si por casualidad hay algún negro, se trata de un delincuente o de un sirviente: personajes negativos, feos y tontos. Yo era una niña y aunque no entendía el por qué de las cosas, me negaba a identificarme con esos personajes, pero tampoco me identificaba con los blancos. Siempre me he sentido orgullosa de mi raza y de mi país, tal vez porque en mi familia de condición media, siempre fuimos muy nacionalistas» (idem, p. 201). Cuando los productores de Hollywood le fueron a ver tras su rotundo éxito en Venecia, le dijo: «Hay mucha gente que puede hacer otros tipos de películas, así que si me dais a mí una, tratando de que sea algo que hable también de los negros...». Es desde este punto de vista que enfoca *A Dry...*, «que es una historia de un hombre blanco, pero lo importante es lo que hice con ella. Ben, el hombre blanco, no existiría sin Gordon, Stanley, Jonathan o el resto de los negros (...) Hice *Una árida estación blanca* porque el apartheid es algo entre negros y blancos». Quería hablar sobre el «apartheid», pero hacerlo «desde una familia negra en Sudáfrica y mostrar que tipo de vida vivían»

Después de mantener tratos con la Warner (que desconfiaba de un proyecto contra el «apartheid» considerando que *Cry Freedom*, no había resultado demasiado bien en los Estados Unidos), fue la Metro Goldwyn Mayer la productora que, a través de su directiva Paula Weinstein, se implicó en el, aceptando las siguientes condiciones de Palcy que intervino en el guión --escrito inicialmente por Colin Welland--: primero, que el protagonista fuera Donald Sutherland, en tanto que las colaboraciones de Marlon Brando y Susan Sarandon fueron --la segunda, voluntariamente-- por abierta empatía con el contenido de la película, que todos los personajes negros fueran actores sudafricanos, y que la adaptación de la novela fuera totalmente libre.

Conviene recordar que Brink publicó su obra en 1979, en una fase en la que el

apartheid gozaba de buena salud, y el protagonista muere dejando en evidencia la situación desesperante, de «impasse». Pero Palcy argumentó que en diez años la situación había tomado otro cariz --algo de lo que el propio cine era un reflejo nada desdeñable--, por lo que prolongó la trama añadiendo una secuencia en la que Ben Toit es vengado, dejando claro que --como proclamaría Fritz Lang en uno de sus más vibrante alegatos antinazis-- *Los verdugos también mueren*. Esta conclusión que no desdeña la violencia liberadora, viene combinada con la proclamación de una posible Sudáfrica en la que los niños blancos y negros podrán jugar juntos, como ocurre al comienzo de la película, casi como un prólogo que conecta a un blanco padre de familia «instalado» con una familia negra que aunque no quiere involucrarse con la resistencia, si quiere mantener su propia dignidad.

Los hechos narrados se sitúan en 1976. Gordon Ngubena (Wiston Ntshona) es un responsable jardinero en la casa de Ben de Toit (Donald Sutherland), un respetado «afrikánder», padre de una familia perfectamente instalada, antigua estrella del rugby, que no se ha cuestionado las «verdades» del sistema del cual es beneficiario. El hijo de Gordon, al que le paga los estudios y que juega habitualmente con el suyo en el césped, es uno de los miles de niños que no aceptan la educación en lengua «afrikaners», ni una versión de la historia y de la vida, que los menosprecia. En una primera ocasión lo cogen y lo flagelan en una comisaría, pero una vez advertido, Ben Toit no le da mayor importancia, y comenta «Algo habría hecho», mientras que su familia entiende que la policía ha de cumplir su función, y no entiende la familiaridad que emplea Ben. Los escolares negros han respirado el aire de la *Conciencia Negra*, no consideran suficiente que sus padres, incluso siendo buenos y trabajadores, no puedan aspirar a más que trabajos subalternos como el de Gordon. Éste le advierte contra el activismo, pero el niño se rebela y se manifiestan. Algunos lo hacen en compañía de sus hermanos pequeños.

La policía sin mediar apenas advertencia comienza a lanzar gases lacrimógenos y a disparar contra los niños, algo que Ben Toit se niega a creer. La matanza se reconstruye con total veracidad, no hay la menor exageración en la descripción. Ya nada será como antes. Estos hechos están relacionados con lo que más tarde serán famosos como la revuelta de Soweto, que dejó las calles llenas de cadáveres infantiles. Entre las víctimas está el hijo de Gordon. Éste y su mujer quieren, primero saber que ha sido de su hijo, luego, cuando le confirman su asesinato y desaparición, quieren su cadáver. Vuelven a recurrir a Ben Toit, que trata de encontrar una explicación satisfactoria. Se muestra razonable con las autoridades que visita hasta que el propio Gordon es detenido, encarcelado y torturado con la presencia activa de una policía negro. El cabeza responsable de estas acciones es el capitán del Cuerpo Especial de la policía, el capitán Stolz, que encarna el rostro cínico y brutal del sistema que, como el jefe «paraca» de *La batalla de Argel*, sabe que su trabajo es la base del sistema y que va a encontrar la comprensión del «poder blanco». De hecho, tanto que Susan (Janet Suzman), la mujer de Ben Toit tilda a su marido de irresponsable, y su hija, Suzette (Susannah Harker), lo traiciona entregando un documental capital para la denuncia a Stolz, con la voluntad de «Todo vuelva a ser como antes».

Cuando toma conciencia de los hechos, Ben Toit, recurre a un viejo abogado, Ian McKenzie (Marlon Brando) cansado de perder pleitos contra el poder, y cuyo idealismo se ha convertido en resignación. La resolución de Ben Toit lo convence, por lo que trata con fuerza e inteligencia poner a Stolz contra las cuerdas, pero por encima de toda evidencia, el magistrado en funciones (Michael Gambon) que considera los Derechos Humanos como «doctrina comunista», lo absuelve. Ben Toit que es un ingenuo al creer que su infancia ha sido muy parecida a la de los negros, algo que el activista Stanley (Zakes Mokaes),

le desmiente. Ni su pobreza blanca puede compararse con su miseria negra, ni su buena vida con una biografía marcada por la prisión. Ben Toit se ha convertido en «un negro», y será asesinado de forma que pueda parecer un «accidente»...

Lo que en la novela de Brink es un proceso que transcurre primordialmente a través de los detalles, en la película es una clara voluntad de subrayar una denuncia que Palcy asume con vehemencia, cree que en Hollywood «hay un miedo evidente a los films que adoptan una postura política clara, sin ambigüedades. Este miedo refleja las dudas de Hollywood sobre el público que pueda asistir para películas de este tipo. Tenemos que estimular a la gente a que vaya a ver películas que no son un simple divertimento». En contra de algunas opiniones --como la de Quim Casas en el *Dirigido por*, en el que afirman que «es consciente de que su película no va a cambiar nada», Palcy no duda en declarar: «Yo creo que el cine puede tener un efecto en los cambios sociales. Cualquier cosa, por pequeña que sea, ayuda. Esta película puede obrar como catalizador de las condiciones sociales en Sudáfrica y hacer que la opinión pública en Norteamérica presione sobre su gobierno para que éste a su vez presione sobre el gobierno sudafricano...». En aquel momento, Palcy muestra su escepticismo sobre la capacidad de «escuchar» del gobierno sudafricano, pero a la vista de los acontecimientos posteriores resulta evidente que acabó aceptando el entierro (al menos político) del «poder blanco».

Para Guarnier *A Dry White Season* «tiene la ventaja de que --aún en su ambición épica- esquivando el misticismo conformista de *Grita libertad* y --aun sin su delicadeza psicológica- la manipulación sentimental de *Un mundo aparte*. Y es curioso que la realizadora --además de controlar muy bien a Marlon Brando, en un breve pero brillante «cameo» de abogado escéptico en la tradición de Laughton o Welles--, una cineasta de la Martinica, haya reencontrado para su alegato antirracista el estilo seco, económico, la urgencia de los «thrillers» antinazis del Lang de *Mant Hunt*. Aunque este logro feliz puede no ser ajeno al hecho de que Sam O'Steen, uno de los grandes «editores» norteamericanos se encuentre detrás», Por su parte, Quim Casas en su reseña en *Dirigido* concluye diciendo: «La mirada de la joven directora es más incisiva que la de Chris Menges en *Un mundo aparte*, quizás porque ha vivido más de cerca los problemas, pertenece a la raza dominada y se ha tomado las cosas con algo más de calma. No estamos, qué duda cabe, ante ninguna maravilla, pero *Una árida estación blanca* se revela desde sus primeras imágenes honesta y consecuente con la línea trazada. Cinematográficamente no es mucho. Pero tampoco debe pedírsele más de lo que quiere ofrecer. Y ante el aluvión de progresía hollywoodiense mal encarrilada, brilla con luz propia más difícil de extinguir».

Finalmente, cabe añadir que esta cineasta de la Martinica, el haber logrado sacar a flote esta gran producción que, no le permitió empero proseguir en la gran industria y tuvo que refugiarse en el ámbito del telefilme sin abandonar por ello su talante vindicativo, como lo muestra su *Ruby Bridges* (USA, 1998), una sencilla pero apasionada evocación de la historia la niña con dicho nombre que en el ambiente racista de Nueva Orleans en 1960 es elegida por el gobierno para intentar crear escuelas mixtas, y tal como sabemos por la historia, lo consiguió.

Acotaciones.

a. Un debate en EE.UU. Cuando se estrenó la película, una parte, los espectadores norteamericanos no podían ni imaginarse ver en pantalla una historia en la que un individuo de color tuviese la última palabra y, arma en mano, liquidase a un blanco. De hecho, el apartheid tenía en el país del dólar un defensor más o menos encubierto, pero fundamental. Por otro lado, algunos lo interpretaron como una apelación

a la violencia política. En relación a esta cuestión, André Brink, manifestó su gratitud a la directora y apoyó esta resolución del argumento, que no figuraba en el texto original. "Con este final -alegó Palcy- quiero alentar la revuelta de los negros. Me limito mostrar que la situación en Sudáfrica es tan inadmisibles que, si el gobierno no accede a liberalizar el país e instaurar una democracia que permita vivir en paz entre blancos y negros, los negros no tendrán otra alternativa que responder". Por contra, Marlon Brando declaró orgulloso del resultado, por cuanto «era exactamente como lo había concebido». En el *International Herald Tribune* se la trató como "un vehículo perfecto para ilustrar al público en torno al apartheid". Por su parte el *Time* aseguró que la película no induce a la reflexión ni a la simpatía, sino que «suscita la indignación, el horror...».

La Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas se honraron en nominar a Marlon Brando al Oscar, en la categoría de mejor actor secundario, en lo que constituía esencialmente un reconocimiento y mensaje de adhesión para con la causa defendida por el filme. Aunque finalmente no le concedieron la estatuilla, que fue a parar a un actor negro, Denzel Washington, por su trabajo en *Tiempos de gloria* (1989), quien también la había podido haber ganado por *Cry Freedom*. La película fue abreviada por motivos comerciales. Palcy criticó la acción de la productora ya que a su juicio, "destruye el valor del filme, y además no han tomado en consideración los beneficios que los africanos víctimas del apartheid podrían haber obtenido con la versión íntegra".

5. La conciencia "comunista". Estrenada poco después del éxito de *Cry Freedom...*, esta película tiene una manera bastante diferente de plantear la misma denuncia. De entrada su «presupuesto es siete veces inferior, solamente alcanza los dos millones de dólares» (Menges), luego su perspectiva se caracteriza por el intimismo. No obstante, a pesar de su modestia, la producción británica *A World Apart* (1998) contará a su favor con la aureola de una causa justa amén del apoyo entusiasta de su protagonista, Barbara Hershey (responsable original de que Scorsese se embarcara en *The last temptation of Christ* donde interpretaba de una manera muy singular a una María Magdalena que hizo temblar los cimientos del cristianismo constantiniano). Tendrá por lo tanto una repercusión internacional que resultará acrecentada por su exitoso paso por los festivales y también por las buenas críticas.

También en este caso se da una experiencia previa sobre el apartheid por parte de su director, Chris Menges, hasta entonces un fotógrafo con dos oscars –*Los gritos del silencio* y *La misión*, ambas con Roland Joffé-, y una extensa colaboración con Ken Loach del que reconoce «haber aprendido muchísimo», así con Stephen Frears y otros. Menges es también responsable de centenares de documentales, y recuerda que a «principios de los años sesenta estuve en Sudáfrica trabajando en un programa de *World in action* que mostraba la realidad del apartheid; programas equivalente a los que llegaron aquí bien entrado los ochenta. Entonces -sigue diciendo- «Mi responsabilidad se limitaba a cuidarme del encuadre, pero tuve la oportunidad de conocer aquello. Casi contemporáneamente se produjeron parte de los hechos que muestro en la película». Menges volvió «absolutamente impresionado», no en vano 1963 fue un año crucial y dramático. El Congreso Nacional Africano fue prohibido, Nelson Mandela encarcelado y condenado a cadena perpetua, la plana mayor de la resistencia tuvo que exiliarse, entró en vigor la infame Ley de los 90 días que la policía podía renovar utilizando un método que recuerda a la famosa «ley de fugas» aplicada por la dictadura de Primo de Rivera contra la CNT (detalle que la película recoge con precisión), con la el gobierno racista podía retener y encarcelar a un

ciudadano sin cargos durante el tiempo que quería.

Así es que, cuando la productora Sarah Radclyffe -la productora responsable de buena parte de los filmes británicos más comprometidos de la época- lo contrató como cámara, a Menges le «atrajo el hecho de que hubiera dos historias realmente...La primera, un relato muy sensible de las relaciones entre una niña ya en la pubertad y su madre, metida fuertemente en el mundo de la política, que parece absorberla y llena de celos a la niña, incapaz de comprender que el alejamiento de su madre se debe sobre todo, a querer preservarla de los peligros que corrían en un país y una situación como la de Sudáfrica bajo el apartheid...».

Esta dualidad personal y política la había vivido la guionista, Shawn Slovo, hija del principal dirigente del Partido Comunista sudafricano, Joel Slovo, y de la periodista y también militante comunista judía de origen lituano, Ruth First, editora de los discursos de Mandela y activa publicista que fue asesinada en 1982. «La mataron -declaro Shawn-- agentes de los servicios secretos sudafricanos cuando ya vivíamos exiliadas en Mozambique. Ella y yo habíamos pasado épocas muy difíciles; ella, encarcelada y luchando contra el *apartheid*; yo, echando en falta una vida familiar como el de las otras niñas». Y añade: «El asesinato me impulsó a escribir el guión, quise que la muerte de mi madre tuviera un sentido claro, que otra gente supiera lo que había sucedido y porqué». En los diálogos la palabra «comunista» proviene siempre desde fuera, utilizada por la policía naturalmente, pero también por el padre la su mejor amiga de la muchacha, y por sus compañeras de colegio. En esto, existe una razón dictaminada por la propia Shawn: «Para mí era muy importante poner alguna distancia entre el relato y la vida. Por eso he cambiando los nombres de los protagonistas, he inventado algunas secuencias y personajes y, sobre todo, he mantenido como punto de vista narrativo el de una niña de 13 años, que da al relato una dimensión universal y concreta a un tiempo, pues, sin disminuir para nada la dimensión política, le da otra más humana» (idem).

Cabría añadir que Slovo falleció a principios de enero de 1995 mientras ocupaba la cartera de Vivienda en el gabinete de Unidad Nacional presidido por Mandela. Este judío lituano nacido en 1907, se afilió al Partido Comunista cuando estudiaba para abogado, oficio que ejerció junto con Mandela --ambos estudiaron en la Universidad de Witwatersrand-- en los años cuarenta y cincuenta. Considerado como un estalinista, Slovo acabó criticando duramente el estalinismo en un opúsculo titulado *¿Es el socialismo un fracaso?*, en el que defendía la idea de un socialismo pluralista y con elecciones libres. Delante de su tumba, Nadime Gordimer subrayó su «coraje y sus cualidades revolucionarias». Ruth First también era de procedencia judía lituana y militaba en el Partido Comunista desde su juventud. Sus actividades como periodista se hicieron insostenibles para el régimen de Pretoria que acabó con su vida con una carta-bomba

A World apart fue rodada en 1986 en Bulamayo y en Zimbabwe, y fue seleccionada para el Festival de Cannes donde consiguió aparecer en el palmarés Menges, como mejor director, el premio a la mejor interpretación femenina fue repartido exaequo entre las tres actrices protagonistas, mientras que la película ganó un Premio Especial del Jurado. La fotografía corría a cargo de Peter Biziou, colaborador habitual de Alan Parker, y el enfoque para Menges radicaba en «reflejar en la pantalla adecuadamente las dos historias (...), y para ello hacía falta dos estilos de iluminación totalmente diferentes, precisamente en exteriores e interiores. Cada historia se refería a uno de esos espacios; una luz enorme, pero no cegadora, y una oscuridad inquietante, pero matizada...». Ulteriormente, Menges combinaría su oficio inicial con el

de director, pero no volvió a revalidar el prestigio que le otorgó *A World apart*.

La trama nos lleva a Johannesburgo en 1963, para examinar la experiencia de Molly Roth (Jodhi May, una de las actrices más seguras del actual cine británico), hija de dos periodistas blancos acusados de «comunistas», y que apoyan la causa anti-«apartheid». Una noche es testigo del abrazo de despedida entre sus padres. Su padre Gus (Jeroen Krabe), implicado en las actividades del Congreso, se ve obligado a desplazarse hacia la clandestinidad y el exilio. Su madre, Diana (Barbara Hershey), toma el relevo, y participa asiduamente en reuniones y manifestaciones contra el gobierno, provocando en Molly la sensación de abandono, y Elsie (Linda Mvusi), la doncella negra cuyo hermano Salomon (Albee Lesotho), también está implicado en las mismas actividades de oposición. Elsie le presta más atención que su propia madre, pero también tiene sus problemas (tiene que ayudar a sobrevivir a su propia familia, y en sus visitas le acompaña Molly que comparte con ellos una prolongación calurosa de la vida familiar), y no tiene mucho carácter. La abuela también resulta desbordada por las tareas, y le reprocha a Ruth «si no tiene corazón». Ésta considera que no puede abandonar su causa, y sufre con concentración la doble presión. Molly trata de refugiarse en la amistad de su compañera de colegio Ivonne, hija de una familia conservadora, pero el padre de ésta reacciona violentamente. Diana será víctima de la Ley de los 90 días, por lo que la soledad y la desesperación de Molly se acentúan. Muller (David Suchet), el policía «bueno» que la salva de los malos tratos físicos de sus compañeros *afrikaners* y virulentamente anticomunistas, trata de cercarla ahondando esta herida. Si declara, le dice, podrá volver a ser una madre para sus hijos, si persiste podrá incluso resultar «desaparecida», una insinuación sostenida por ejemplos que ella conoce de sobras. Ruth está incluso al borde del suicidio, hasta que finalmente comienza a darse cuenta que no solo es necesaria para la lucha, también lo es para su hija.

El acoso policial, la relación con Elsie y su familia, y finalmente, el asesinato de Salomon, unirá a las dos en un entierro que concluye siendo un abierto desafío a las autoridades racistas. Esta relación madre-hija vértebra toda la historia, concebida también como «un diálogo póstumo» que llevará a Molly (Shawn Slovo) a «aceptar mejor su desaparición». Este drama intimista reproduce, como raramente lo había hecho antes el cine, uno de los problemas centrales en la historia del activismo femenino contra la opresión. La propia lucha contra la dictadura franquista está repleta de ejemplos, anónimos en la práctica totalidad de los casos, de mujeres «comunistas» o no, que tuvieron que abandonar sus funciones de madres, produciendo un desgarramiento añadido a sus años de cárceles y ostracismo con un desencuentro que, en muchos casos, les acompañó el resto de sus vidas.

Desde este punto de mira, cabe plantear la cuestión que plantea Batlle Caminal *Cry freedom*, y esta, que describen «lo mal que lo pasan en Sudáfrica...los blancos, porque ese color pintan los protagonistas principales y los desgarradores gritos, las lágrimas derramadas provienen de ellos, aunque su lucha sea en favor de la raza negra». Una respuesta pasa por una constatación que argumenta Attenborough, una película que se arriesgara por contar la vida y la muerte de Biko no tendría una salida comercial, eso quizás podría venir más tarde. De momento, el alegato cinematográfico contra el «apartheid» --incluyendo un «biopic» como el de Mandela hecho a la medida de la opinión pública de las izquierdas establecidas- solo se ha mostrado posible desde este ángulo, aunque sus autores no han titubeado a la hora de presentar inequívocamente cuales son las víctimas de verdad, que los blancos lo son solo en la medida en que asumen una «toma de conciencia» a favor de los negros, y

por lo tanto, cuestionándose sus propios privilegios.

También existe entre ellos una diferencia, y los únicos blancos torturados de este ciclo son los comunistas. Otra cuestión es que en esta historia están las dos partes, y se invita a los blancos a aceptar y a luchar por las razones de la mayoría negra. Y como *A World apart* existen menos dudas que con *Cry freedom*, por otro lado, su valor fílmico también resulta ser muy superior. De ello se hace cargo José Luis Guerner cuando escribió en su reseña en *La Vanguardia* de Barcelona: «Esta situación límite podría inspirar un clásico melodrama humanista para buenas conciencias liberales (...) aunque aquí no esté por suerte, el espíritu canonizador de Richard Attenborough...Lo que *Un mundo aparte* tiene de especial está en su título ambiguo. Porque no se trata de mostrar simplemente las injusticias masivas de una minoría blanca contra una mayoría negra en Sudáfrica. Lo que se trata de mostrar aquí es el dato incalculable que la represión causa a las relaciones familiares, hacernos comprender el enorme coste humano que significa tener conciencia bajo una tiranía. De ahí que el extraordinario trabajo interpretativo de las dos protagonistas (...) es una carta de triunfo que Menges juega a fondo para hacernos compartir sus emociones y mantener a raya el bacilo de la infección sentimental, que diría don Luis Buñuel».

Después de compararla --favorablemente- con *Cry freedom*, Carlos García Brusco resume su evaluación marcada por un cierto escepticismo sobre la eficacia del cine comprometido, escribiendo: «...hay que dudar de que *Un mundo aparte* pueda llegar a un alto grado de eficacia política. Pero ello no obsta para indicar que el film de Chris Menges es, en todo caso, un buen film sobre el despertar de una conciencia que comprende que el mundo no es algo que se limita a su medio habitual que, como se dijo y se olvida, «la injusticia hecha a uno es una injusticia hecha a todos...». Es decir, un film que puede ser celebrado más allá de la buena voluntad y que tiene valor por si mismo». Por su parte, Jordi Batlle Caminal en su breve reseña en *Fotogramas*, llega a escribir que en «su intimismo, Menges consigue una película sobria y sensible, y una escena magnífica, la de las niñas y la criada negra comiendo en una mesa en la que la ausencia de los padres pesa tanto como sus propias presencias, incluso nos recordó otra parecida de *El río* de Renoir. Ese momento, por lo menos, es de los que la maleza de la memoria retiene para siempre». *A World apart* es también, y conviene no olvidarlo, un homenaje a los comunistas sudafricanos, los únicos blancos --con algunas feministas y religiosos heterodoxos- que en todo momento estuvieron al lado de la resistencia negra, y sufrieron unos grados de represión equiparable

Acotaciones

a. El ANC y el Partido Comunista.

Aunque en una época Mandela defendió la idea de que los comunistas fueran vetados en el ANC, fue derrotado por la mayoría dentro de la cual había una amplia representación del sector más moderado del movimiento. Finalmente acabó haciendo suyo unos criterios que él mismo expresó en los siguientes términos. “Respecto al Partido Comunista, y si yo comprendo su política correctamente, pretende el establecimiento de un Estado basado en los principios marxistas. Si bien está dispuesto a trabajar por la Carta de la Libertad, como una solución a corto plazo de los problemas creados por la supremacía blanca, considera la Carta de la Libertad como el principio, no como la finalidad de su programa (...) El ANC, a diferencia del partido Comunista, sólo admitió africanos como miembros. Su principal meta era, y es, obtener la unidad del pueblo africano y sus plenos derechos políticos. El fin principal del partido Comunista, por otro lado, era desplazar a los capitalistas y sustituirlos por un gobierno de la clase trabajadora.

El Partido Comunista trataba de enfatizar las diferencias de clase, mientras que el ANC trata de armonizarlas. Ésta es una diferencia vital (...) La historia de la humanidad está llena de ejemplos semejantes. Acaso la más notable ilustración puede encontrarse en la colaboración entre la Gran Bretaña, los Estados Unidos de América y la Unión Soviética en la lucha contra Hitler. Sólo Hitler habría osado insinuar que tal colaboración convertía a Churchill o a Roosevelt en comunistas o en instrumentos comunistas, o que Gran Bretaña y Estados Unidos trabajaban por la realización de un mundo comunista (...) Creo que los comunistas han jugado siempre un papel activo en la lucha de los países coloniales por su libertad, porque los objetivos del comunismo, a corto plazo, corresponden siempre a los objetivos a largo plazo de los movimientos de liberación.

Así los comunistas han jugado un papel importante en las luchas libertadoras libradas en países como Malasia, Argelia e Indonesia, no obstante, ninguno de estos países son hoy comunistas. Del mismo modo, en los movimientos de resistencia clandestina que surgieron en Europa durante la última Guerra Mundial, los comunistas desempeñaron un papel importante. Incluso el general Chiang Kai-Shek, uno de los más acervos enemigos del comunismo, luchó junto a los comunistas contra la clase dominante, en la lucha que le llevó al poder en China en los años treinta. Esta forma de cooperación entre comunistas y no comunistas se ha repetido en el movimiento de liberación nacional de Sudáfrica. Antes de la prohibición del Partido Comunista eran muy aceptadas las campañas conjuntas entre el Partido Comunista y los diversos Congresos. Los comunistas podían convertirse en miembros del ANC y muchos lo hicieron, y otros trabajaron en los comités provinciales y locales y en el nacional (...) Quizás es difícil para los blancos sudafricanos, con un prejuicio arraigado contra el comunismo, comprender por qué políticos africanos con mucha experiencia aceptan tan abiertamente a los comunistas como sus amigos.

Pero para nosotros la razón es obvia. Las diferencias teóricas entre los que luchamos contra la opresión es un lujo que no podemos permitirnos en esta etapa. Es más, durante muchas décadas los comunistas fueron el único grupo político en Sudáfrica que estaba dispuesto a tratar a los africanos como seres humanos y como sus iguales; que estaba dispuesto a comer con nosotros. Eran el único grupo político que estaba dispuesto a trabajar con los africanos por el logro de los derechos políticos y por una participación en la sociedad. Por este motivo hay muchos africanos que, actualmente, tienden a equiparar la libertad con el comunismo (...) En el campo internacional, los países comunistas siempre han acudido en nuestro apoyo. En las Naciones Unidas y otras asambleas mundiales, el bloque comunista ha apoyado la lucha afroasiática contra el colonialismo y con frecuencia parece tener más simpatía por nuestra situación que algunas de las potencias occidentales. Aunque hay una condena universal de la segregación, el bloque comunista habla contra ella con la voz más alta que la mayor parte del mundo blanco. En estas circunstancias sería un impetuoso político joven, como lo era yo en 1949, el que proclamara que los comunistas eran nuestros enemigos " (Nelson Mandela, *La lucha es mi vida. Elementos para una biografía*, Ed. 29, Barcelona, 1988, p.44-45).

6. Mandela como símbolo.

Mandela (Gran Bretaña-USA, 1987) es una serie de la BBC producida por Richard Bamber en 1987, y obtuvo un gran éxito internacional. Entre nosotros, fue emitida por la TV1 en horas punta a finales de la década, y conoció una distribución en los video-clubs donde era reconocida como «de multinacional» o sea entre las más potenciadas. Escrita por Ronald Harwood basándose en la recopilación de los escritos

de Mandela, se da cuenta de importantes trazos autobiográficos, contados de manera enérgica con ocasión de juicios como el «de Traición» y el de Rivonia, en el que salvó la vida para convertirse en el prisionero político más famoso del mundo. Dada la hostilidad del régimen racista, la serie se rodó en Rodhesia en 1987 con una fuerte protección armada por parte del ejército de Robert Mugabe, un africano marxista que había accedido al poder después de ser considerado, justamente como Mandela, un peligroso terrorista.

Su director fue Philip Saville, era autor de algunos telefilmes con un sello claramente comprometido y de cierta notoriedad, tal son los casos de *Compañeros de viaje* («Fellow Traveller», 1990), con Ron Silver en el papel de un guionista norteamericano amenazado por el maccarthysmo, o también *Max y Helen* (Max and Helen», USA, 1990), adaptación de una novela de Simon Wiesenthal (Martin Landau), famoso judío cazador de nazis quien, después de muchos esfuerzos consiguió el testimonio del Dr. Rosenberg (Treat Willians) contra el comandante Schultze, jefe de un campo de concentración. En ambos casos, la realización resulta tan bienintencionada como plana. A pesar de ser un telefilme más bien discursivo, *Mandela* fue un éxito notable en los EE.UU. Estrenada en plena restauración conservadora, fue objeto de una campaña en contra de la prensa neoconservadora que consideraba a Mandela como un terrorista, no en vano la CIA colaboraba estrechamente con el régimen racista y Reagan lo justificaba) especialmente entre la comunidad afronorteamericana, fuertemente comprometida en movilizaciones contra el «apartheid» y presente a través de sus principales actores protagonistas que ponen todo su oficio y un alto poder de convicción. En dos largos capítulos, la serie cuenta la trayectoria de Nelson Mandela (Danny Glover) desde que instaló el primer despacho de abogados negros junto con Oliver Tambo, su compañero inseparable que le sustituyó en la secretaria general del ANC.

En uno de los anuncios en video de *Mandela* se proclama: «Ponga un líder carismático en prisión y el movimiento puede convertirse en una cruzada». Una frase extraída de la serie, que también acaba con otra muy oportuna de Sören Kierkegaard que dice que mientras el tirano acaba su reinado con la muerte, el mártir lo inicia entonces. Los 147 minutos del telefilme son fieles al texto propagandístico en el que se puede leer que Mandela «está actualmente en una celda de la tercera planta del ala de máxima seguridad de la prisión de Pallsmoor, 10 millas al sur de Ciudad del Cabo. Su espíritu se cierne dramáticamente sobre el conflicto racial que en 1986, costó más de mil vidas y que, en el actual, lleva camino de duplicarse por lo menos. Para la mayoría del mundo exterior, la mujer de Mandela, Winnie (Alfre Woodard), de cincuenta y dos años, se ha convertido en su sustituta y un símbolo de la lucha contra el movimiento *antiapartheid*, y todo su desarrollo, matizado con tintes sangrientos, hasta nuestros días».

En otro anuncio se insiste: «Desde su juventud, este hombre de color ha dedicado toda su vida a la defensa de los derechos humanos, tratando de conseguir la igualdad para los negros en su país, gobernado por la minoría blanca. En principio, Mandela intentó conseguirlo en base a poner de manifiesto el abuso del poder, no utilizando la violencia al pedir sus reivindicaciones en manifestaciones pacíficas, pero no logró su objetivo, aunque si consiguiera concienciar la opinión pública mundial (...) Mandela, poco a poco, se convirtió en todo un símbolo para su pueblo, lo que le supuso convertirse en un peligro a los ojos del gobierno, siendo condenado en 1963 a cadena perpetua, junto con sus más alegados colaboradores(...) Ha recibido diversas ofertas de su gobierno para concederle la libertad, pero este hombre siempre ha realizado la

misma declaración: «Mientras mi pueblo siga como está, yo no puedo abandonar la causa por la que murieron muchas personas»... Por lo tanto, no hay duda que se trata de un trabajo propagandístico, un «biopic» posiblemente en el sentido más noble, pero también más conformista del término.

De hecho, *Mandela* es un encargo efectuado desde la coalición de entidades activistas contra el «apartheid» anglosajonas. Estas cuidaron su distribución, hasta sus más mínimos detalles ya que no es habitual este tipo de comentario en un medio no demasiado idóneo para «arte y ensayo» ni para mensajes humanistas (ni siquiera para el cine en blanco y negro). La película se corresponde estrictamente a dicho objetivo. Informa detalladamente de las vicisitudes personales de Mandela, haciendo un especial hincapié en sus actividades centrales, en sus elocuciones programáticas durante sus intervenciones procesales, sobre todo en Rivonia.

También se subraya su relación con Winnie que sabe que vivir con él será vivir sin él, y que sufre un impecable cerco policial, amén de un encierro infernal. Menor papel tienen los otros dirigentes del Congreso Nacional Africano, exceptuando quizás a Walter Sisulu, presente en casi todas sus actividades y compañero de noviazgo y de prisión. Igualmente se ha cuidado la «corrección política» de sus discursos, dejando bien claro que ni Mandela ni el Congreso Nacional Africano son «comunistas», y que esta cuestión se deriva ante todo de la voluntad del gobierno racista de homologar -a la manera de Franco- toda oposición con el comunismo, algo que aún siendo cierto, no quita, primero, que el Partido Comunista tuviera una gran importancia en el interior del ANC, y segundo, que tanto en la Carta de la Libertad (una verdadera propuesta constitucional que proclamaba Sudáfrica como una nación de todos, y abogaba por todas las libertades y por un nuevo reparto de las riquezas) como en los discursos de Mandela persistan unas fuertes concepciones antiimperialistas y socialistas. Se le hace un retrato en siguiendo el modelo liberal de izquierdas, de manera que en la reconstrucción de sus famosas elocuciones durante el juicio de Rivonia, se subrayan las partes en la que Mandela enfatiza su admiración por el Estado de Derecho, y más concretamente por la Constitución norteamericana, dejando a un lado sus referencias socialistas e igualitarias.

Por supuesto, también se evitan otros aspectos polémicos como la adopción de la lucha armada, presentada desde el ángulo más oficialista, escamoteando sus conflictos con la izquierda panafricanista o la discusión sobre hasta donde llegaría el alcance disuasorio, y se ofrece el respaldo del patriarcal Albert Luthuli, presente en la primera quema del «pase» (una especie de «pasaporte» que convertía a los nativos en extranjeros en su propia tierra). Se trata pues de una biografía en la que, de un lado está el poder opresor representado por una política que, desde las primeras imágenes, se presentan como de terror para la mayoría africana. No hay titubeo al mostrar un gobierno brutal, una policía cruel e ignorante, aunque se busca dejar clara la presencia de blancos, indios y mestizos en las actividades opositoras. Y del otro, se presenta la resistencia negra personificada casi integralmente por Mandela. Sin dejar de ser esto lícito, y básicamente cierto, no lo es menos que la historia del Congreso Nacional Africano también tiene sus problemas, y está atravesada por numerosos debates y conflictos que no siempre se solucionaron con claridad, por ejemplo, en el caso de la lucha armada, suscitada a continuación de la célebre matanza de Shaperville. En este momento, Mandela es influenciado también por experiencias como la de la revolución argelina que coexiste con la gandhiana originaria. Ni que decir tiene que no se hace ningún apunte crítico hacia la persona Winnie Mandela a la que se había descrito como «la madre del pueblo negro de Sudáfrica...la encarnación del espíritu

negro», entre otras cosas porque su parte turbia afloró justamente cuando Mandela fue liberado de sus cadenas como consecuencia de una crisis social sin precedentes en Sudáfrica, y una campaña de solidaridad internacional igualmente sin precedente, que culminó en el célebre concierto de Londres, que batió récord de público.

Como personaje Mandela tiene una intervención especial en la ambiciosa *Malcom X*, de Spike Lee, y en la que aparece con toda su autoridad moral dando una clase a los niños sobre las sinrazones del racismo. Se trata de un momento "documental" inserto bastante torpemente en una acción que no encuentra su punto de cierre, pero cuyo valor testimonial resulta indudable, sobre todo considerando el perfil "extremista" de Malcom X.

En un primer apartado hemos efectuado un repaso de las diversas películas centradas en la trayectoria militante de Mandela, un personaje sobre el que también hemos ofrecido diversos apuntes biográficos en el contexto de la resistencia africana contra el "apartheid". Por la importancia reestratégica de Sudáfrica, esta lucha fue la clave de bóveda de la lucha por la libertad y el socialismo, y su victoria política cerró un período de la historia del continente. Esa historia sigue abierta, quizás con más llagas que nunca, y por lo tanto, esta experiencia volverá a ser recordada, y necesitará ser estudiada. Recuerdo haber leído un artículo de Félix de Azúa en el que este sacaba su trasfondo más airado (y creo que más olvidado), para escribir una trágica y veraz conclusión: "África es el Auswitsch del capitalismo".

No es de otra manera que se puede mirar actualmente la realidad africana, con un pasado de esclavismo y colonización y un presente neoliberal que nos es más que otra vuelta a la tuerca de pasado. Como ya he escrito ampliamente en estas páginas, hay un cine de aventuras coloniales, y hay también una filmografía contra el "apartheid" que, después de diversos preámbulos, consigue el éxito internacional con *Grita libertad*, que ponían en tela de juicio o criticaban abiertamente la actuación de los gobiernos occidentales, y que llegaba justamente cuando se desencadenaba una campaña internacionalista de amplio calado que tuvo su correlato en España, y quizás especialmente en Cataluña. En los últimos tiempos, el cine ha vuelto a África para ofrecer sus propias aportaciones y denuncias, títulos como *Diamante de sangre*, *El jardinero fiel*, o *El último rey de Escocia*, sobre los que habrá que volver ya que se impone reforzar al máximo los trabajos internacionalistas que se siguen haciendo, y que actualmente cobran más sentido con la tragedia de la emigración, y los asesinatos institucionales inherentes a la llamada "Ley de Extranjería". Una Ley que habrían aplaudido los gobiernos del "apartheid".

En estas fechas hay en marcha un ambicioso proyecto cinematográfico sobre Mandela que retoma el título de una obra de Graham Greene, que, curiosamente comportaba una de las principales alegatos internacionales contra este sistema, *El factor humano*, que por lo demás fue llevado al cine por Otto Preminger, y dio lugar a una película desigual pero muy importante. Su productor, Morgan Freeman, es a la vez su protagonista. No es la primer vez que Freeman se asoma a Sudáfrica, recordemos igualmente que su "ópera prima" como director fue la adaptación de *Bopha*, una denuncia muy dura de la actuación policial, amén de una película muy correcta. Morgan cuenta que conoce a Mandela desde hace algún tiempo, y que "su dimensión humana agiganta su figura histórica. Interpretarlo será un honor".

The Human Factor cuenta como Mandela aprovechó la copa del Mundo de Rugby de 1995 en Sudáfrica para luchar contra la herencia del "apartheid" y crear una conciencia común de país más allá de las diferencias en el color de la piel. El guión está firmado por Anthony Peckham y es una adaptación de la obra del periodista y escritor John Carlin,

The Human Factor: Nelson Mandela and the Game that Changed the World, un capítulo histórico sobre el que el lector encontrará una información en mi artículo *Conoce tu enemigo. Una lección política de Nelson Mandela*, publicado en Kaosenlared. La historia de John Carlin ha dado lugar a una adaptación cinematográfica que cuenta con importantes elementos a favor, uno es la presencia de Clint Eastwood detrás de las cámaras, el otro es la encarnación de Mandela por parte de Morgan Freeman, dos detalles de entrada que garantizan que la película no pasará desapercibida como tantas otras sobre la cuestión.

Otra aportación importante es la del cineasta sueco Bille August cuenta en *Adiós Bafana* (USA, 2006) la que hasta ahora sido su última película la historia del celador sudafricano blanco James Gregory, cuya vida se vio implicada con la de Nelson Mandela, como prisionero. El tema de fondo pasa por el cuestionamiento de en semejante situación, cuál de los dos era realmente el preso y cuál el hombre libre. Esta historia carcelaria de Mandela sobre la que John Carlin había escrito unas estupendas crónicas (aparecidas aquí en *El País*) era desde hacía tiempo un guión en espera de ser llevado a la pantalla. Cineasta de corte tradicional, bastante irregular (suyas son perlas como *Las buenas intenciones*, basada en un guión de Bergman, y *Jerusalén*, una magnífica adaptación de Selma Lorgeoff sobre la que me gustaría dar más detalles), en este trabajo opta por un enfoque soslayado, centrado en la lenta y previsible transformación del punto de vista blanco. De un personaje absolutamente repulsivo, pero obviamente, también un ser humano, producto de unas circunstancias que estaban cambiando vertiginosamente fuera de la prisión,.

Curiosamente, la trama está basada en las memorias del carcelero, un tal James Gregory (Joseph Fiennes), es por lo tanto otra historia sudafricana contada por un hombre blanco. Pero a la postre, la historia de Gregory es la prueba de las ideas de Mandela sobre la capacidad de cambio, explica el cineasta. Se demuestra la importancia de la reconciliación en un mundo con más conflictos que nunca. El tal Gregory es un arquetipo de blanco racista que considera a los negros como una especie subhumana. Creció en una granja de Transkei y aprendió a hablar xhosa de niño, de ahí que sea el escogido para vigilar a Mandela (Denis Haysbert) y a sus compañeros en la prisión de Robben Island. En un principio, Mandela reacciona con ira, luego recapacita. A las malas todo puede ser peor, se trata de saber cambiar las actitudes, y así es, lentamente la lealtad del carcelero se inclina poco a poco hacia la lucha de liberación de Sudáfrica.

Dado el escaso conocimiento de los espectadores, justo es agradecer a August el empeño de recreación del momento histórico y las vicisitudes de Mandela a través del rodaje en escenarios naturales y de una documentación rigurosa. La narración no escatima información de las tres décadas que Mandela pasó una cárcel ideada para destruirlo. Como ya hemos contado en otro lugar, en 1963 se le acusa de sabotaje, traición y de conspirar con otros líderes políticos, por lo que es condenado a cadena perpetua. Cuando el presidente Frederik De Klerk levantó la prohibición que pesaba sobre el CNA, Nelson Mandela fue liberado en medio de la movilización más impresionante de la historia africana. Como presidente del CNA, un año más tarde se sentaba con De Klerk para negociar el fin del apartheid, pero también la garantía de que la minoría blanca mantendría sus privilegios en medio de un contexto internacional francamente reaccionario. Por una cosa y ambos fueron galardonados con el Nobel de la Paz en 1993, punto especialmente celebrado en la miniserie *Mandela y De Klerk*, que bajo la batuta del amanuense Daniel Petrie interpretaron Sidney Poitier y Michael Caine, quienes, por cierto otra vez, casi treinta años atrás habrían protagonizado una de las primeras aproximaciones tangenciales a la resistencia contra el "apartheid" en *La conspiración de*

Wilby (Ralph Nelson, USA, 1975), y en la que el personaje de Poitier es un trasunto de Mandela.

Las primeras elecciones de la historia de Sudáfrica se celebraron al año siguiente y Mandela fue elegido presidente de la llamada "nación del arcoiris". Ocupó el sillón presidencial desde 1994 a 1999, y su actitud fue básicamente integradora partiendo de la consideración de que esta primera fase era ineludible, y por supuesto preferible a una guerra civil cuyas consecuencias eran completamente imprevisibles. Radical y moderado pues, la trayectoria de Mandela lo ha convertido en uno de los personajes más influyentes en la política del pasado siglo es digna de la hagiografía de celuloide. Eso se vio empañada en los últimos años de su gobierno por algunos casos de corrupción, en la expansión de la tragedia del SIDA, y el aumento de la delincuencia, por supuesto ubicada en los barrios negros. El país ha conocido un importante desarrollo económico que, como es propio del neoliberalismo, ha aumentado todavía más las diferencias sociales. Ahora los negros pueden entrar y salir de donde quieran, nadie se mete con quien se acuesta, su presencia en los cuerpos de seguridad se ha regularizado, también ha crecido una burguesía negra, y en ella destacan algunos de los nombres mayores del CNA. El lector más interesado puede conocer todos estos detalles en el documental de Joyce Shelton para Discovery Channel, *Apartheid: un futuro incierto*.

Con su reconocida pericia, August centra el encuadre en la dura condena de Mandela y su grupo, y en cómo se produce el milagro de un carcelero racista que llega a confraternizar con el condenado. El título, según el propio director, se refiere a la despedida real de los dos hombres tras la liberación de Mandela. "Bafana" significa chico en xhosa y alude a ese carcelero que de niño vivió con los negros y que con los años acaba siendo amigo de uno de ellos. La historia claro está, mezcla hábilmente drama carcelario con sentidas dosis de emoción. Como suele ocurrir, con una película de este cariz, una cosa es su aportación cívica, el interés sobresaliente del tema, su valor histórico, y otra diferente, su calidad cinematográfica. El caso es que sin ser una gran película, se puede decir de ella que es un trabajo fehaciente muy depurado en sus detalles como la ambientación, la interpretación, y que resulta por lo tanto un material de incuestionable interés para un buen cine-forum africanista.

Es una verdadera pena que, con todas las facilidades que hoy permite un sistema como el DVD y las pantallas "cañón" que pueden encontrarse en cualquier entidad social y/o cultural, esta práctica del cine para debatir, no sea aprovechada. Paciencia.

Acotaciones.

a. Alegatos documentales contra el apartheid. Las primeras tentativas fílmicas de la resistencia al «apartheid» se dieron primordialmente en el terreno del documental. Alberto Elena hace notar que: «Cineastas extranjeros como Lionel Rogosin o Henning Carlsen habían rodado importantes filmes clandestinos a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, pero su impacto en el interior del país fueron mínimo. Igual sucede con *Vukani Awake* (*¡Despierta, bantú!*, 1964), realizado por Lionel Ngakane, un miembro del Consejo Nacional Africano a la sazón exiliado en Londres, que se convierte así en el primer cineasta negro sudafricano. Posteriormente Nana Mahomo, también exiliado en Londres, rueda clandestinamente dos importantes medimétrajes sobre el «apartheid», que lógicamente tienen más difusión en el extranjero que en Sudáfrica: *Phela Ndaba* (*El fin del diálogo*, 1970) y *Last Grave at Dimbaza* (1974)...». También serán numerosos los documentales, en su mayor parte producidos por gobiernos con vocación anticolonialistas como Argelia o

Cuba, o por entidades humanistas que han contrainformado sobre la trágica realidad sudafricana, aunque en su mayor parte resultan inasequibles, o han pasado más o menos furtivamente por los espacios documentales televisivos, sin que se faciliten sus datos de producción. Entre los más antiguos cabe mencionar «*La dernière tombe à Dimbaza*» (1972), de firma desconocida que muestra las horribles imágenes del cementerio de Dimbaza lleno de niños muertos por desnutrición en un país donde la otra cara del oro de los blancos era la miseria de los negros.

Este punto suele ser citado en los diálogos de las películas sobre Sudáfrica, y al argumento de que en otros países los nativos estaban mucho peor, la resistencia respondía que ellos formaban parte de Sudáfrica y no de otro lugar, y que eran los que creaban las riquezas con su esfuerzo. Otro título importante es *!Africa del Sur nos pertenece*, documental rodado en 1980 clandestinamente por tres reporteros alemanes (de la República Democrática). De la misma fecha data *Retrato de Nelson Mandela* de Frank Diamond, un alegato en defensa de la libertad del famoso líder de la resistencia que por estas fechas era todavía un ilustre desconocido en Occidente. En 1984, el programa «Documentos TV» emitió *Testigos del apartheid* una crónica de la periodista norteamericana Sharon I. Shoper sobre las dificultades de supervivencia de la comunidad negra bajo el régimen racista del «reformista» Pieter Botha. Ulteriormente (18-1-85) el mismo programa dio a conocer, *Apartheid: una historia*, un espacio documental producido por Granada TV que a través de cuatro capítulos plantea la incapacidad de un país con una de las mayores riquezas potenciales del globo, para adoptar un sistema social más justo, y se interroga sobre una viabilidad que un sistema entonces plenamente apoyado de manera «militante» por la Internacional neoconservadora (Reagan, Thatcher, Kohl...

Por su parte, Manuel Fraga escribió un par de artículos «reformistas» en el diario *El País*, con ocasión de una visita que fue muy bien recibida; por las mismas fechas algunos famosos españoles como Severiano Ballesteros, Julio Iglesias o Manuel Santana hacían caso omiso a las campañas internacionales y declaraban que ellos «no habían visto el racismo» por ninguna parte). El documental sigue las pautas del periodismo de investigación serio, sin concesiones al sensacionalismo, remontándose a *Los orígenes, 1652-1948*, para explicar las bases históricas del conflicto. Este capítulo describe las condiciones de vida de los primeros pobladores, la colonización británica y los primeros balbuceos del Congreso Nacional Africano. En el segundo, *Un nuevo orden, 1948-1964*, se reconstruye los inicios del «apartheid» (con fragmentos de películas antiguas sobre las «guerras kaffirs») y sus repercusiones sociales. En el tercero, *División, 1965-1977*, se incide sobre los primeros síntomas del resquebrajamiento del sistema segregacionista, mientras que en el último, *Adaptarse o morir, 1977-1986*, se cuenta las expectativas del «reformismo» («Se reforma lo que se quiere mantener», había declarado Arias Navarro al presidir el último gobierno de Franco).

El trabajo recopilatorio de archivos es impresionante, y la labor de entrevistas se desarrolla horizontalmente, siguiendo las pautas de la forma «neutra, no partidaria», que por sí misma clama contra la injusticia. Su productor ejecutivo, Brian Lapping, aprovechó el material para editar un libro con el mismo título, tuvo muy en cuenta su experiencia anterior con otro documental, *End of Empire* (Granada TV), sobre el declive de la hegemonía imperial británica en el mundo y la rebelión de sus antiguas colonias. Lapping declaró a la prensa que «los blancos sudafricanos se equivocaron con la política del apartheid no únicamente por razones de maldad, racismo o autoritarismo. Se equivocaron porque la experiencia de 300 años atrás les

había llevado a una situación de frustrado y enfurecido fervor nacionalista que necesitaba desesperadamente un escape». La serie «Siglo XX» (emitida por el Canal 33 en Cataluña), ha ofrecido en dos partes otra visión documental de conjunto rodada en 1992 en la que se trata de explicar el apartheid desde dentro, o sea desde la especificidad bóers o «afrikaners», o sea de unos colonizadores que se impusieron sin tener ninguna potencia colonial detrás, y que establecieron su dominio de una manera muy diferente de los colonialismo más o menos clásicos. En la primera parte se recompone su historia como grupo de campesinos holandeses, disidentes religiosos que combinando la guerra constante contra los nativos. Sobre la opresión de estos se crearon las bases de un «compromiso histórico» con los británicos, y se acabó imponiendo un proyecto de segregación racial justo cuando una experiencia de este tipo acababa de ser derrotada en la IIª Guerra Mundial, y la segregación racial en Norteamérica comenzaba su mayor crisis.

Pero a pesar de este contexto –y con el apoyo decidido de potencias como la propia Norteamérica e Israel--, el «apartheid» vivió su edad dorada hasta que en los años ochenta la mayoría negra, animada por las victorias de las cercanas colonias portuguesas, y del movimiento de liberación en Rodhesia, y por el ascenso de nuevas generaciones que ya no soportaban más las cadenas, acabaron haciéndole la vida imposible a pesar del apoyo que gozaba de las potencias occidentales, por no hablar -paradójicamente- del Israel sionista. Otra producción reciente producida y dirigida por un equipo en el que tomó parte el inquieto Jonatham Demme (emitida en «Documentos TV» a principios de 1999, y titulada *Free Nelson Mandela*, viene a ser como un epílogo de una historia que ya se cuenta desde la perspectiva biográfica del líder nacionalista. El documental comienza con una visita a la prisión de Robbe Island, lugar obligado de peregrinación de reyes y dignatarios que en muy pocas ocasiones mostraron el menor interés por la resistencia, y acaba con la imagen de un niño, el propio Nelson Mandela, que se dispone a comenzar una nueva historia. A lo largo de dos horas, se oye la voz en «off» de Mandela que va aclarando su versión de cada acontecimiento histórico.

El porvenir del proceso de transición emprendido en Sudáfrica depende tanto de la oposición de las fuerzas políticas como de factores económicos. Si el país dispone de riquezas considerables, igualmente presenta problemas que le asemejan a un país tercermundista: mortalidad infantil elevada, analfabetismo y baja escolarización, urbanización anárquica y violencias políticas endémicas. Estas dificultades deben ser vencidas, pero la economía surafricana en crisis se muestra incapaz de proveer de los recursos adecuados para estos desafíos. Por último, el apartheid ha suscitado entre toda una población negra de los townships, mayoritariamente joven, la eclosión de una cultura de la desobediencia, de la violencia y de la resistencia a la autoridad establecida que no augura nada bueno para la posibilidad de reconstruir un Estado legítimo y respetado, y es poco probable que, en la «nueva Sudáfrica» que se perfila, se vean mejorar rápidamente las condiciones de vida. Sin embargo, gracias a una política de discriminación positiva en la contratación, tanto en la administración como en las grandes empresas, está emergiendo una clase media de color al tiempo que se multiplican los casos de éxitos profesionales de jóvenes empresarios negros. Algunos diplomados negros norteamericanos han aprovechado este clima favorable para trasladarse a Sudáfrica. Pero existe también un movimiento inverso de salida de blancos con alta calificación profesional desmotivados por las nuevas políticas de contratación, contrarios a una fiscalidad cada vez más redistributiva o inquietos por el crecimiento de la inseguridad.

7. Rupturas.

En toda la filmografía comercial sobre el apartheid únicamente existen dos películas que reflejan la airada revuelta de los "gettos" africanos, los planteamientos radicales suscitados, primero por la matanza de Shaperville, y luego por la fusilada indiscriminada de niños en Soweto, dos momentos que marcaron la incorporación de sendas generaciones, una que acabaría formando una tentativa de guerrilla, y otra que estaba dispuesta pagar sus altísimas cuotas de jóvenes muertos, torturados y encarcelados hasta hacerle a los gobiernos afrikaners la vida literalmente imposible. Estas películas no ponen el énfasis en que otra Sudáfrica es posible, sino en cómo conseguirlo, y como para ello resultaba fundamental que los africanos superaran sus propios complejos, y se reafirmaran en sus propios valores como personas y como colectivos, aunque para ello tuvieran que enfrentarse, a veces muy violentamente, contra los negros colaboracionistas, personas sometidas e instrumentalizadas por los racistas para hacer los trabajos más sucios, y que en muchos casos fueron quemadas vivas, una realidad que no tratan de esconder sino de "comprender", y cuyo horror se entiende como un precio obligado para la ruptura como para el FLN argelino lo fue limitar la Casbah de delincuentes y soplones antes de organizar la insurrección. Una insurrección que contaba con más motivos a su favor que las protagonizadas históricamente por otros pueblos. Ambas son deudas de piezas teatrales de combate que en su día sirvieron como teatro de agitación representado por todos los rincones del mundo donde alentaba un movimiento solidario contra el "apartheid".

La primera de ellas es *Bopha* (USA, 1994), que aborda un punto muy polémico del «apartheid»: el de los negro reclutados para la policía que reprimía a sus hermanos de raza. Existían no solo para detener a los suyos, los habían también entre los que los que torturaban o «chivateaban» en la convicción, bien de que no había nada que hacer y por lo tanto era mejor apostar por los que pagaban, o porque creían que había que respetar la ley como si Sudáfrica pudiera tener un sistema legal marginando de la vida pública a la gran mayoría de su población. Estos «traidores» suscitaban un odio especial entre los «militantes» (del ANC de otras organizaciones antirracistas), y sus vidas se fue haciendo cada vez más insoportable considerando que habitaban en los mismos barrios periféricos al de los blancos. En la medida en que dichos barrios se fueron convirtiendo en auténticos hervideros de la resistencia, la vida de estos nativos adoptados por la policía blanca para los trabajos más sucios, se fue haciendo cada vez más insostenible, y muchos de ellos murieron castigados con un método horrible: quemados entre las ruedas de coche que le aprisionaban. En otros casos, su tensión tomó la forma de una crisis familiar.

Este es el caso que cuenta esta película presentada al Festival de Berlín de 1994 y «ópera prima» del prestigioso y extraordinario actor que se define a sí mismo como un "norteamericano de origen africano", Morgan Freeman que actualmente está implicado en una gran producción sobre la biografía de Mandela con el título de *No es fácil el camino de la libertad*. Aunque su filmografía resulta más bien irregular, Freeman ha ofrecido en sus interpretaciones una imagen del negro muy diferente al modelo liberal de los cincuenta-sesenta de Sidney Poitier, al que hay que reconocer empero su actuación de pionero. Sus personajes son más propios de alguien que ya ha pasado por diversos calvarios, y que se apoya más en la sabiduría concreta que en la ira o en la amabilidad. Freeman escogió para su debut una conocida obra teatral que había dado la vuelta al mundo representada por actores sudafricanos, aportaba también su contribución a la campaña contra un régimen ignominioso. *Bopha* es una palabra del lenguaje zulú que significa señala a alguien que la policía paraba (algo que los nativos tenían muchos

motivos para temer) o arrestaba, y que también se aplicaba a los policías negros como Micah Magesa (el no menos prestigioso Danny Glover), al que su hijo Zweli (Maynard Ezlashi, el estupendo protagonista de *Mr. Johnson*, de Bruce Beresford) repudia porque que en la Sudáfrica de los años ochenta todavía sigue creyendo que su función está sujeta a la ley, por más que este ley sea la del *apartheid*. Mientras que su mujer (Alfred Woodward) siente más claramente la hostilidad ambiental, y trata de persuadirlo,. Pero su hijo Zweli, en la medida en que va tomando partido, va aumentando sus recriminaciones contra la actuación de su padre, creándose un áspero debate familiar y entre una generaciones, una mayor sumisa y conformista, y una juventud que ya no soporta más el sistema imperante. El atribulado Magesa se verá obligado a distanciarse de sus compañeros, y enfrentarse con su brutal jefe blanco (Malcom Mc Dowell), y optar por lo tanto por su propia forma de ruptura.

Producida por Lawrence Tubman junto con el famoso actor y showman norteamericano Arsenio Hall, cuenta con una ajustada fotografía de David Watkins, que junto con el más que notable grupo actoral confieren a *Bopha* el rango de obra modesta y bien hecha, totalmente ideaba al servicio de su línea argumental, la primera deudora de un escritor sudafricano nativo y que cuenta una historia interna de los oprimidos, dejando claro que en el debate entre padre e hijo coinciden sobre todo dos momentos diferentes de encarar una situación en crisis abierta.

La siguiente fue *Sarafina!* (USA, 1993) tiene el singular formato de un musical en el que Nelson Mandela, considerado todavía producida y rodada en Sudáfrica, es el mayor éxito del cine sudafricano *post-apartheid*. Se trata de la adaptación de la famosa obra teatral homónima de Mbogeni Ngema con música y letra del propio autor, con impresionantes canciones adicionales de Hugh Masukela. Ante de pasar al cine, *Sarafina!* obtuvo una gran resonancia internacional. Y fue representado por doquier por un grupo escénico sudafricano ligado a las actividades de resistencia y solidaridad. Subtitulada aquí --no muy originalmente- *Un grito de libertad* en su edición en video, está dirigida por Darrell James Roodt, y patrocinada por la célebre actriz Whoopi Goldberg, que le dio con su nombre un soporte que no habría conseguido sin ella. Goldberg que se había dado a conocer con su interpretación de la muchacha negra que se libera de su brutal marido negro, y que se busca a sí misma en *El color púrpura*, interpreta en *Sarafina!* a Mery, una profesora de historia inconformista de Soweto que se niega a seguir las pautas oficiales en la enseñanza, y que en vez de explicar la historia de Sudáfrica como una hazaña de los bóers, ofrece los propios datos de la historia nativa no oficial, confiriéndole a los alumnos una «conciencia negra» activa en la que el poder de movilización del pueblo es lo que hace cambiar la historia. Para ello, utilizando simplemente la «historia oficial», les habla sobre quien derrotó a Napoleón en la campaña de Rusia, e insiste, que estando decidida, la gente del pueblo puede con todo. También se hace preguntas de sentido común, como porqué «papa Adán» tuvo que ser blanco, ¿donde se dice algo así en la Biblia?

Su alumna más inquieta es Serafina (Lele ti Khumalo), una «reina de la belleza» de Soweto que por sus actitudes musicales mostradas en las modestas funciones teatrales del colegio. Serafina que se debate entre el ejemplo de Mery, y el abnegado pero sumiso de su madre (Miriam Makeba), una mujer que trabaja resignadamente las 24 horas de días en casa de los «amos» bóers para mantener una extensa familia sin padre, con un tío alcohólico. En sus sueños por ser cantante, Serafina se dirige a Mandela como alguien que podía contribuir al milagro, y en nombre del cual se manifiesta en las calles. Esta actividad política se debate entre dos

variantes, la moderada representada por los profesores que no quieren problemas con la omnipresente policía, y que confían en que la educación permitirá a los niños salir del «getto», y la radical, encarnada por la profesora de historia para la que no hay que buscar problemas: los problemas están allí con la simple presencia de los policías. Se aborda también la contradicción entre la acción pacífica y la violenta, a Mery que odia la violencia le encantaría vivir una vida tranquila, pero no podía obviar una situación en la que la violencia del «poder blanco» se manifiesta disparando contra colegiales. En un cuadro en el que se describe el infierno en el que el «apartheid» somete a miles de niños, la respuesta armada representada por el novio de Mery y por los muchachos más radicales, aparece como algo perfectamente admisible.

Esta situación movió a muchos grupos pacifistas europeos de los años ochenta a matizar mucho las críticas contra «la violencia venga de donde venga», tan habitual en los discursos del cine norteamericano cuando se trata de cuestionar las respuestas antigubernamentales. Las muchachas y los muchachos de Soweto bailan y cantan en la película de una manera muy semejante --casi como una prolongación-- a la que vimos en los informativos de entonces. En sus canciones exaltan a Mandela y a Oliver Tambo, el líder del ANC en el exilio, hablan abiertamente de imitar a Shaka, y de tener una «lanza de la nación», nombre del brazo armado del Congreso creado por Mandela después de la matanza de Shaperville. Lo que la policía llama «comunismo» no es otra cosa que la reivindicación del «orgullo negro», la autoestimación como base de la libertad. Su radicalización viene precedida por la detención de Mery, de la muerte de su novio, y el ulterior «suicidio» de ésta, «se ha tirado por una ventana», comenta el jefe de policía que dirige los interrogatorios. *Serafina* llega incluso a implicar a la heroína en un acto muy polémico: quemar vivo a un policía. Este acto viene precedido por la actuación constante del policía, Sabela (Sabela, Simon, popular actor africano que alcanzó gran popularidad en los años sesenta en películas como *Dingaka* o *Los tigres no lloran*, y al que interpreta el propio autor de la obra, Mbongeni Ngema).

Sabela trata de manosear a las muchachas, obliga a un muchacho a actuar como soplón maltratando a su padre inválido, utiliza los perros contra un joven radical que pretende a Serafina, es la imagen más repugnante del «apartheid», y además, la más próxima, vive también en Soweto. Sarafina sufre por la crueldad que comporta el acto, estuvo allí y no movió un dedo. Después de esta experiencia y de conocer como las gasta la policía, se reconcilia con su madre. Entiende que también ella es necesaria. Al final, por encima de tanta tragedia, la obra musical del instituto se monta, y Serafina puede cantar al tiempo que sueña que Soweto puede ser algún día como Hollywood.

Más allá de sus funcionales propósitos cinematográficos, *Serafina!* es el testimonio más fehaciente de la vitalidad de una generación, la última que asistía resignada al «apartheid». Como proclamará el sacerdote que oficia el entierro de Mery, ellos son portadores de una libertad que llevan dentro, que se puede ver en sus ojos. Una libertad que llegaría poco después de que la obra diera la vuelta al mundo, y por la cual habían luchado mucha gente, gente como una Serafina auténtica, la inmensa Miriam Makeba, «Mamá África» (Johannesburgo, 1932), que tuvo que abandonar Sudáfrica en 1959 para presentar una película, y cuando trató de volver a su país descubrió que le habían retirado el pasaporte. En EE.UU. estuvo casada con Stockey Carmichael, unos de los líderes de los «Black Panthers», y comenzó a tener otros problemas. Miriam Makeba es actualmente, además de una cantante de leyenda, el símbolo de una historia que ya ha cubierto su primer acto, el de la libertad, dejando pendiente otro no menos importante: el de la igualdad. Posiblemente *Serafina* sea,

entre todos los alegatos fílmicos contra el *apartheid*, el más didáctica, dinámico y asequible para un forum en el que se podrán «enganchar» gente de todas las edades.

8. Responsabilidades.

La responsabilidad de los bóers volvió a ser el tema central de otras películas, como *Víctima del odio* (*Inside*, USA, 1996), que ya se sitúa desde la óptica de la Comisión de la Verdad, y de un juez que instruye una causa por la responsabilidad criminal de un inspector de policía, plenamente identificado con los "valores" del *apartheid*. Se trata de una producción para la TV en cable, adaptación de una obra teatral sudafricana dirigida por el declinante Arthur Penn (Filadelfia, 1922), arquetipo de izquierdista liberal en los años setenta con obras de la talla de *La jauría humana*, y una poderosa descripción del fascismo cotidiano en los Estados Unidos, y que andaba más bien extraviado desde que rodó sus últimos títulos de aliento creador, o sea desde *La noche se mueve* (*Night moves*, 1995) y *Georgia* (*Four friends*, 1981). *Inside* es una película enteramente claustrofóbica. Transcurre prácticamente en las cuatro paredes de una penitenciaría de alta seguridad del Estado. Una parte en la celda donde se interroga y se tortura a un detenido, un «afrikaners» disidente (Eric Stolz), y unas celdas donde éste puede hablar con otros detenidos, en particular con un nativo (Louís Gossett jr.) al que otros encarcelados denuncian como delator. El oficial que lleva el interrogatorio (impresionante como casi siempre, Nigel Hawthorne), va destruyendo la personalidad del disidente, acusado de ayudar a la guerrilla con ocasión de un viaje al exterior con ocasión de un concierto solidario de Bruce Springteen y Peter Grabiél. Le recuerda su alcurnia «afrikaners», como sus antecesores y su propio padre figuran entre los notables de dicha «tribu» (así lo calificaban los nativos dando a entender que sus hábitos de pertenencia a un núcleo social étnico no era diferente al que podían tener los zulúes o los xhosas). El disidente no llevaba un camino diferente al de su familia, de hecho tomó parte como policía en la matanza de niños en Soweto, un acontecimiento que se reconstruye por primera vez desde el ángulo de los represores.

Desde entonces su conciencia le había lleva a la disidencia, pero estaba convencido de que su padre lo comprende en el fondo. Trata una y otra vez de ponerse en contacto con él, pero el comisario retiene sus cartas, y le insiste que su padre lo ha repudiado. Atormentado física y moralmente, el disidente trata de suicidarse, pero se arrepiente. Pero cuando un guardián lo trata de ayudar, el comisario no se lo permite. Ha pasado el tiempo y ahora es el comisario el que tiene que responder delante de un juez encargado por el gobierno de Mandela, a responder de sus crímenes. Dicho juez no es otro que el negro que asistió impotente a la destrucción de su vecino de celda, y le aplica las mismas técnicas con otra intención. Después de llegar al fin, y demostrar que se podía hablar de un asesinato, el juez trata de establecer el porqué. El flamante patriota bóer que lo justificaba todo en nombre de los intereses superiores del Estado racista y de su ABC argumental, resulta que era hijo de un padre alcohólico que lo maltrataba. Al final, el padre del disidente aparece en escena. Realmente había entendido las razones de su hijo, y ahora estaba convencido de su error. El juez los confronta y los deja solos. El padre entonces arremete contra el verdugo, un señor bóer, ahora convertido en víctima del engranaje no puede perdonar a los verdugos de su hijo...

La tentación de la venganza está clara, y en este sentido la película recuerda bastante la obra de Ariel Dorfman *La muerte y la doncella* aunque aquí todo es más expeditivo. No parece que sea ajeno a ello el hecho de que Louís Gossett jr, el fascistoíde «sargento negro» duro pero necesario que forma «marines» de cuerpo entero en tantos alegatos neoconservadores comenzando por *Oficial y caballero*, sea su productor a

demás de su coprotagonista. Aparte de este punto de dudoso maniqueísmo (que separa los *bóers* buenos y arrepentidos de los malvados), se trata de una «pieza» que mantiene vivo el interés durante sus noventa minutos, y significa hasta ahora la primera aportación sobre el tratamiento de las consecuencias más dolorosas del *apartheid*.

Aunque desconocida entre nosotros, *El cuarto Reich* (1991) es un título que sobresale dentro del nuevo cine sudafricano relacionado con la responsabilidad afrikáans. Alberto Elena (1991) dice que «reconstruye minuciosamente a lo largo de sus casi tres horas de duración la situación sudafricana durante la Segunda Guerra Mundial y evoca las tentativas de algunas organizaciones extremistas para instaurar un régimen nazi en el país (...) presenta por fuerza paralelismos con algunas circunstancias actuales y propone una profunda revisión del sentido del nacionalismo «Afrikánder» (...) film de abultado presupuesto y excelente acogida crítica, constituyó no obstante un gran fracaso comercial, probablemente debido a su muy irregular distribución fuera de las barriadas burguesas de las grandes ciudades, herméticamente cerradas a un potencial público multirracial» También destaca *Taxi a Soweto* (1992), que «presenta ya como una comedia «tout court» en la que el cineasta abandona sus intereses históricos para explorar el complejo de conflictos de culturas en la Sudáfrica actual en una obra inevitablemente multilingüe (inglés, afrikáans, zulú y tswana)». Esta connivencia ha sido señalada en numerosos documentales y en libros --el primer libro publicado en España, el de Annie Francos, se titulaba: *Sudáfrica: nazismo y apartheid* (Edició de Materials, Barcelona, 1967, en castellano y en catalán.

Otra película que aborda la dimensión nazi de los *bóers* en los años treinta es *La fuerza de uno* (*The Power of the One*, USA, 1992), este tema se toca tangencialmente pues se centra más en la historia de un niño blanco, en la Sudáfrica de los años 30 y 40, hasta que cumple 18 años. Extrañamente, fue dirigida por John G. Avildsen, y señala un cierto cambio de registro en la última filmografía de este cineasta tan estrechamente ligado a algunos de los títulos más emblemáticos de cierto cine fascistoíde al servicio de Sylvester Stallone. Sin embargo, no era esto lo que cabía esperar de sus inicios, bastante críticos y prometedores... John G. Avildsen (Chicago, 1936) se formó como ayudante en varios filmes independientes de Paul Mazursky, concretamente en la fresca *Próxima parada: Greenwich Village*, se hizo notar después con dos películas de cierto interés: *Joe, un ciudadano americano* (1970), una crítica a cierto fascismo norteamericano muy valorada por la crítica que sirvió para aupar el prestigio de sus principales actores, Peter Boyle y Susan Sarandon, y *Salvad al tigre* (1973) que contó con una interpretación antológica de Jack Lemmon como un pequeño empresario a la deriva, ahogado por los bancos y la competencia que provoca un incendio para cobrar el seguro que le permita sobrevivir. Su orientación (y su fortuna) cambió cuando escribió y dirigió en 1976 *Rocky* por la que recibió Oscar. Su éxito daría lugar a una serie en la que su simplista y demagógica exaltación del "american way life" llegaría a alcanzar hasta cinco (insufribles) entregas, todas ellas protagonizadas por Rambo Stallone. Desde mi punto de vista esta serie puede interpretarse perfectamente como una apología de la supremacía blanca, y a buen seguro, hizo las delicias de los espectadores racistas sudafricanos. Después de dirigir otro éxito taquillero (pero trato igual de despectivamente por la crítica seria) *Karate Kid. El momento de la verdad* (1992), que conoció también dos abominables secuelas (aparte de diversas variantes con judokas y sabio chino).

A continuación parece que el más repulsivo Avildsen trató de volver al cine de calidad con esta producción Warner que cuenta historia este "uno", un personaje, huérfano y de ascendencia inglesa pasa también por su calvario personal pues no se

siente aceptado ni por los negros ni por los *afrikaners*, ya que estos fueron perseguidos bajo la dominación inglesa y le odian. Para salir de la soledad en que se encuentra empieza a practicar el deporte del boxeo con el que aprenderá a defenderse ya comprender la lucha que implica mantener la dignidad personal. Su productor dice «África no es sólo un decorado en esta historia, es un personaje más que influye en los restantes personajes de P.K. (Brendan Deary-Guy Witcher, hasta los 7 años) un muchacho inglés nacido en los años treinta en territorio zulú (sus coros conforman el fondo musical primordial de la película) y que, tras la muerte de su padre aplastado por un elefante y la enfermedad de su madre (que morirá poco después), va a parar a un internado bóers, con profesores y muchachos identificados con el nazismo y claman revancha contra sus enemigos: el liberalismo británico, representado aquí exclusivamente por P.K. al que ingresan en el internado al quedarse huérfano. Desde el primer día los bóers lo someten a constantes humillaciones, por lo que P.K. busca ayuda en «Nany», su ama de cría negra que antes de regresar a su tierra, lo lleva a un brujo zulú para que éste le ayude con sus conocimientos ancestrales. Como consecuencia, P.K. se atreve a tocar un elefante.

Cuando estalla la IIª Guerra Mundial, el muchacho está punto de morir a manos de las juventudes hitlerianas del centro. Pero se sobrepone a todas las barbaridades, y su educación será completada por su abuelo, Doc (Armin Sthal-Muller), cuya familia había muerto en su mayor parte durante la Segunda Guerra Mundial y que le enseña a componer canciones. Doc le dice que «hay tantas cosas por aprender en esta vida, que no hay perder ni un solo minuto de tiempo», también aprende él a ver las cosas de otra manera, sobre todo a amar África a través de la naturaleza y los animales. Ésta etapa feliz acaba cuando es ingresado en una escuela secundaria. Es ya casi un hombre (ahora con el rostro del galán juvenil Stephen Dorff), y encuentra sus mejores amigos entre los presos de un campo de concentración. Allí la labor educativa recae sobre un negro que ha sido boxeador, Geel Piet (el siempre auténtico y bregado Morgan Freeman) le enseña sus artes con los puños con el beneplácito del director (nada menos que John Gieguld). Ni que decir tiene, P.K. se convierte en un consumado boxeador que derrota a los bóers. Aunque la película cuenta con una primera parte nada desdeñable, en la que la realidad sudafricana es descrita con un tono oscuro, casi tenebroso, aunque en su descripción simplista es posible deducir la existencia de una tribu buena (los anglófilos), y de otra bastante mala (los bóers), sin que se nos ofrezcan pistas sobre el porque, salvo que están a favor o en contra del muchacho. En la segunda parte, todos los problemas parecen sintetizarse en su apuesta por llegar a algo en el boxeo.

Sobre su grado de pretensión nos puede ilustrar las siguientes declaraciones de Amon Michan, su productor: «África no es solamente un decorado en esta historia, es un personaje más que influye en los restantes personajes. Hay una mezcla de lo terrenal y lo místico que configura la personalidad del protagonista y le da fuerza». Quizás será más justo decir: «Sudáfrica es ante todo un pretexto realzado básicamente a través de la música, y los bóers son malos integrales en esta historia de un huérfano que, gracias a su odio y a su relación mística con los africanos, llega a la cumbre boxeando».

(Ulteriormente, el cine se ha seguido ocupando de la historia del apartheid, pero después de la liberación de Mandela, y de la victoria electoral incuestionable del ANC, el punto de vista dominante ha sido el de realzar la reconciliación, y mostrar la capacidad integradora de la nueva mayoría...sin embargo, esta visión tiende a omitir que en el camino quedaron todas las ideas igualitarias expuestas en la Carta de la Libertad, y también omiten que el precio de la libertad ha sido, de un lado el ascenso social de una

franja de la burguesía negra, pero de otro, el aumento de las diferencias sociales entre los de arriba y los de abajo. La Sudáfrica de la “reconciliación” no tocó un pelo a los privilegios de los blancos derivados del expolio a la mayoría, y se insertó en la dinámica mundial de la “globalización”, del neoliberalismo y las privatizaciones. Las consecuencias han sido demoledoras para el pueblo llano que se ha visto asediado por la miseria, la extensión del SIDA, y el aumento generalizado de la delincuencia de los pobres...)