

Cine del oído: oralidad, memoria e identidad en los cines africanos de lengua portuguesa

Morgana Gama

Universidad Federal do Recôncavo da Bahia



Paulo Cunha

Universidade da Beira Interior



<https://dx.doi.org/10.5209/arab.103376>

Recibido: 15/06/2025 • Aceptado: 17/09/2025

ES Resumen. La oralidad, ya sea en forma de cuentos, relatos de tradición oral o canciones, es un aspecto presente en diversas culturas africanas y se analizará aquí a partir de producciones cinematográficas realizadas en países africanos de habla portuguesa, como Angola (*O ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978; *Nelisita*, 1982; *Kuduro: fogo no Museke*, 2007), Guinea-Bissau (*Po di Sangui*, 1996; *Kadjike*, 2013; *Memória/Calling Cabral*, 2022) e Mozambique (*Canta meu irmão e ajuda-me a cantar*, 1982). El objetivo de este artículo es comprender cómo las expresiones de la tradición oral, transmitidas intergeneracionalmente, al incorporarse a obras audiovisuales operan una “presentificación” de las tradiciones (Hampâté Bâ, 2010) y transmiten una memoria colectiva cuyos valores sirven de base para tejer críticas sobre dilemas contemporáneos al período en que se realizó la película (Gama, 2020). A través del análisis filmico y la contextualización histórica de las obras, se observa que la oralidad va más allá de las palabras e impacta la propia estética de la película al generar narrativas marcadas por la relación intrínseca entre lo factual y lo figurativo, el pasado y el presente.

Palabras clave: oralidad; memoria; identidad; narrativa; cine africano; lengua portuguesa.

EN Cinema from Ears: Orality, Memory and Identity in Lusophone African Cinemas

EN Abstract. Orality, whether in the form of tales, oral tradition stories, or songs, is an aspect present in several African cultures and will be considered here based on film productions made in Portuguese-speaking African countries, namely Angola (*O ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978; *Nelisita*, 1982; *Kuduro: fogo no Museke*, 2007), Guinea-Bissau (*Po di Sangui*, 1996; *Kadjike*, 2013; *Memória/Calling Cabral*, 2022) e Mozambique (*Canta meu irmão e ajuda-me a cantar*, 1982). The aim of this article is to understand how expressions of oral tradition, transmitted intergenerationally, when incorporated into audiovisual works, operate a “presentification” of traditions (Hampâté Bâ, 2010) and transmit a collective memory whose values serve as a subsidy for weaving criticisms about dilemmas that are contemporary to the period in which the film was made (Gama, 2020). Through film analysis and the historical contextualization of the works, it is noted that orality goes beyond words and impacts the very aesthetics of the film by generating narratives marked by the intrinsic relationship between factual and figurative, past and present.

Keywords: orality; memory; identity; narrative; African cinemas; Portuguese language.

Cinema de ouvido: oralidade, memória e identidade em cinemas africanos de língua portuguesa

Resumo. A oralidade, seja na forma de contos, histórias de tradição oral, ou em cantos, músicas cantadas, é um aspecto presente em diversas culturas africanas e será aqui considerada a partir de produções cinematográficas realizadas em países africanos de língua oficial portuguesa, nomeadamente Angola (*O ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978; *Nelisita*, 1982; *Kuduro: fogo no Museke*, 2007), Guiné-Bissau (*Po di Sangui*, 1996; *Kadjike*, 2013; *Memória/Calling Cabral*, 2022) e Moçambique (*Canta meu irmão e ajuda-me a cantar*, 1982). A expectativa com este artigo é perceber como as expressões de tradição oral, transmitidas de forma intergeracional, ao serem incorporadas em obras audiovisuais, operam uma “presentificação” das tradições (Hampâté Bâ, 2010) e transmitem uma memória coletiva cujos valores servem de subsídio para tecer críticas acerca de dilemas que são contemporâneos ao período em que o filme foi realizado (Gama, 2020). Através da análise filmica e contextualização histórica das obras, nota-se que a oralidade vai além das palavras e impacta na própria estética do filme ao gerar narrativas marcadas pela relação intrínseca entre factual e figurado, passado e presente.

Palavras-chave: oralidade; memória; identidade; narrativa; cinemas africanos; língua portuguesa.

Sumario: 1. Introducción. 2. La oralidad que viene de los cuentos. 3. La oralidad que surge de la música y la danza. 4. La oralidad en el lenguaje cinematográfico. 5. Algunas notas finales. Bibliografía. Filmografía.

Cómo citar: Gama, M.; Cunha, P. (2025). Cine del oído: oralidad, memoria e identidad en los cines africanos de lengua portuguesa. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(3), 308-322.

1. Introducción

La relación entre el cine y las tradiciones orales a la que nos referimos aquí no tiene que ver necesariamente con el sonido de las palabras pronunciadas en la película, sino más bien con las imágenes que esas palabras pueden evocar en el espectador. Es lo que llamamos “Cine de Oído”, que se refiere doblemente al órgano humano del oído y también a la conjugación en participio pasado del verbo escuchar (*ouvir* en portugués). Adoptamos aquí la expresión como referencia al modo en que las historias transmitidas oralmente de una generación a otra se han convertido en fuentes de inspiración para las narraciones cinematográficas, especialmente entre los cineastas de África y sus diásporas.

Subrayamos que esta inspiración no se limita a la transposición de cuentos y leyendas al cine o a la reproducción de canciones tradicionales, sino que se expresa cada vez que la narración cinematográfica sugiere una imbricación entre la historia contada y los recuerdos antiguos, un debate que ya se ha llevado a cabo en los estudios sobre la “literatura oral” o la lectura oral (Leite, 1998). Es en este sentido que creemos que la incorporación del legado de las tradiciones orales al cine permite a los cineastas africanos “hablar” del presente, pero siempre incitando al espectador a recordar el pasado. Recordar un acontecimiento pasado como si fuera presente es una de las características centrales de la memoria africana y de lo que constituye las tradiciones orales:

Una de las peculiaridades de la memoria africana es reconstituir el acontecimiento o la narración registrada en su totalidad, como una película que se desarrolla de principio a fin, y hacerlo en el presente. No se trata de recordar, sino de traer al presente un acontecimiento pasado en el que participan todos, el narrador y su público. (Bâ, 2010: 208)

El funcionamiento de esta memoria en las narraciones cinematográficas inspiradas en las tradiciones orales es lo que llamamos “presentificación”.

En este artículo nos centramos especialmente en los países africanos que hablan portugués, como Angola (*O ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978; *Nelisita*, 1982; *Kuduro: fogo no Museke*, 2007),

Guinea-Bissau (*Po di Sangui*, 1996; *Kadjike*, 2013; *Memória/Calling Cabral*, 2022) e Mozambique (*Canta meu irmão e ajuda-me a cantar*, 1982). Gran parte de la memoria e identidad de estos países africanos se remonta al legado transmitido por las tradiciones orales africanas, un aspecto cultural que se remonta a los antiguos imperios africanos y cuyo principal agente de difusión es el *griot*. La tradición oral africana no se limita a cuentos y leyendas, sino que se refiere a todo tipo de conocimientos “transmitidos pacientemente de boca a oído” (Hampaté Bâ, 2010, p. 167). La función del *griot* puede extrapolarse a los simples contadores de historias, pues sería una especie de guardián de la memoria, ejerciendo una gran influencia a lo largo de la historia. Así, el cine realizado en los países africanos de habla portuguesa aporta muchos aspectos relacionados con estas historias escuchadas a los ancianos, permitiendo la perpetuación de las diferentes lenguas y acentos presentes en estos lugares, y la transmisión de recuerdos no siempre registrados oficialmente en el curso de la historia.

Los tres países africanos de habla portuguesa elegidos son similares, principalmente porque invirtieron en cine poco después de su independencia (Guinea-Bissau en 1973; Angola y Mozambique en 1975) y también porque utilizaron la tradición oral en el cine como una forma de valorar las lenguas locales en favor de la formación de culturas nacionales en sus respectivos países. Si antes de la colonización, la memoria contenida en la tradición oral se transmitía de boca en boca, principalmente a través del trabajo de ancianos y contadores de historias, después de la independencia, el cine se convirtió en un guardián y agente estratégico en la difusión de esta memoria, ya sea a través de las canciones de N'gola Ritmos, de Angola, la música del Festival Nacional de Canto y Música Tradicional, de Mozambique, los cuentos del pueblo Nyaneka, representados en *Nelisita*, o el mito de la creación de los Bijagós que inspiró la película *Kadjike*.

En relación con el cine, las tradiciones orales no se manifiestan necesariamente a través de la expresión acústica o sonora de la oralidad, sino de la forma en que estas historias aprendidas de oído se relacionan con un conjunto de recuerdos. Memorias colectivas que, transmitidas en cuentos y canciones, afectan a la narrativa fílmica, es decir, a la forma en que se cuenta una historia en una película. Según David Bordwell (2005), uno de los principios básicos de la narrativa cinematográfica clásica es la disposición de los acontecimientos en secuencia, generalmente vinculados por una relación de causa y efecto y situados en una unidad de tiempo y espacio.

Reflexionando sobre las narraciones cinematográficas basadas en técnicas de tradición oral, Eva Jørholt (2001, p. 105) afirma que la principal diferencia de estas narraciones es que suelen organizar la historia contada en torno a un tema central que se repite en varios episodios que no siempre están vinculados entre sí por una relación de causa y efecto, sino más bien por “paralelismos, fórmulas y comparaciones alegóricas”.

Para Jan Vansina (1985), la concentración en torno a un único tema y su repetición a través de variaciones en la historia oral puede entenderse como una “imagen central” que se transforma con cada repetición, llevando al oyente a profundizar en los significados asociados a ella. Esta forma de organizar los acontecimientos de la narración es también el resultado de la profunda relación entre oralidad y memoria. Walter Ong (1998, p. 45), en sus estudios sobre el funcionamiento de la oralidad y sus diferencias con el lenguaje escrito, afirma que el pensamiento y la expresión basados en la oralidad tienden a moldearse según patrones de memoria (mnemotecnia), patrones que tienden a ser ritmicos, basados en repeticiones, antítesis y proverbios, siempre escuchados, para facilitar el recuerdo.

Además de influir en la forma de contar una historia o de construir una narración cinematográfica, otro aspecto de las tradiciones orales que afecta a la narrativa tiene que ver con su capacidad para evocar imágenes. Como diría el cineasta maliense Souleymane Cissé:

¡Pero la tradición oral es pictórica! Cuando tus abuelos te cuentan historias, lo que ves es la imagen, no el discurso. Oyes la palabra, pero lo que ves desfilar delante de ti son imágenes. Así que esta palabra ya es imagen, ya es cine. (Cissé, 2010: 20)

Otro cineasta africano, el senegalés Djibril Diop Mambety, tiene un pensamiento similar: “La tradición oral es una tradición de imágenes. Lo que se dice es más fuerte que lo que se escribe; la palabra se dirige a la imaginación, no al oído” (Ukadike & Mambéty, 1998, p. 151). Por lo tanto, analizar aspectos de la tradición oral en la narrativa cinematográfica es, ante todo, considerar cómo cooperan los recursos cinematográficos en su conjunto para presentar esas imágenes.

A partir de estas premisas analíticas, la referencia a las tradiciones orales en películas realizadas en el contexto de los países africanos de habla portuguesa propone entender que el uso de determinados dispositivos formales puede estar relacionado con el legado histórico de las tradiciones orales en las culturas africanas y su presencia como fuente de inspiración temática y estética en la producción cinematográfica contemporánea. Así, se discutirán las características relacionadas con las tradiciones orales en las películas seleccionadas a partir de los siguientes ejes de abordaje: 1) obras inspiradas en cuentos de la tradición oral; 2) obras inspiradas en manifestaciones corporales (canto y danza) de la cultura popular; y 3) obras inspiradas en referencias simbólicas asociadas a la cultura oral.

2. La oralidad que viene de los cuentos

Para esta primera sección, hemos elegido dos películas que transponen al cine narraciones orales preexistentes. Esta es una de las formas más comunes que tienen los cineastas africanos de promover sus identidades culturales y memorias colectivas. Además, esta inspiración no difiere mucho de lo que ocurre en el cine occidental, donde las llamadas “películas históricas” pretenden rescatar del olvido períodos y personajes históricos de especial relevancia en determinados contextos políticos. La realización de películas históricas requiere una gran inversión financiera y técnica en términos de producción (especialmente en dirección artística), lo que hace que sea menos habitual en cinematografías con menor capacidad económica. Por otro lado, dado que el continente africano tiene un menor volumen de producción de historia escrita, en comparación con Europa, es por tanto perfectamente natural que los cineastas africanos recurran a la tradición oral en busca de inspiración a la hora de construir sus narrativas cinematográficas, como es el caso del guineano Sana Na N'Hada, con la película *Kadjike* (2013) y del angoleño Ruy Duarte de Carvalho, cuando realizó la película *Nelisita* (1982).

Sana Na N'Hada nació en 1950, en Enxalé, un pueblo balanta de Guinea Bissau, cerca del río Geba. Fue uno de los pioneros del cine en Guinea Bissau cuando, en 1967, junto con otros tres estudiantes (Flora Gomes, José Bolama e Josefina Crato), acudió al Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas (ICAIC) entre 1967-1971, y después estudió en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de París. En 1979, fue Director del Instituto Nacional de Cine de Guinea-Bissau. Participó en la lucha armada del Frente de Liberación de Guinea contra el colonialismo portugués (Sana Na N'hada, 2024). Tras haber dirigido diez películas, la presencia de elementos figurativos en *Kadjike*, una de sus películas, nos lleva también a reflexionar sobre el impacto de las tradiciones orales en su obra.

La película en cuestión narra la historia de un pueblo cuya armonía se ve sacudida tras la llegada de un par de comerciantes que reclutan a jóvenes para traficar con drogas en la ciudad. Sin embargo, antes de abordar este tipo de conflictos, más contemporáneos, la película comienza con una vuelta al pasado, contando la historia mítica del dios Nindo, a partir del cual se crearon todas las cosas, y también de Acapacama, nombre que hace referencia al primer ser humano (que en el contexto del mito es una mujer), que eligió vivir en una de las islas del archipiélago de Bijagós (*Tchom de Bidjugu* en idioma criollo), en Guinea Bissau. Se trata de un relato que remite a la memoria colectiva del archipiélago de Bijagós¹ y que, articulado con el relato de la actualidad, opera lo que aquí llamamos la “transposición espacio-temporal” del mito, en la medida en que trae al presente los valores de la tradición, lo que sería una “presentificación” en los términos de Hampaté Bâ (2010), especialista en tradiciones orales africanas. Al presentar el relato mítico de Acapacama, la película evoca cómo el pueblo Bijagó concibe la relación entre los humanos, la naturaleza y los espíritus en tanto que un sistema cohesivo e interconectado. Es precisamente esta visión compartida –evidenciada por la puesta en escena cinematográfica– la que permite la transposición de los valores del mito de Acapacama al espacio-tiempo presente en el que se desarrollan los demás acontecimientos de la película. Los valores del mito no se limitan al pasado de los relatos, sino que se trasladan al presente (presentificación) para que los nuevos acontecimientos puedan interpretarse desde esta visión.

1 Se puede encontrar constancia de esta memoria colectiva en el libro de Eva Kipp, *Guinea-Bissau: aspectos da vida de um povo* (1994) e en la serie documental *No reino secreto dos Bijagós* (2014), dirigida por Luís Correia y Noémie Mendelle con colaboración de Sana Na N'Hada..

Tras la marcha de Acapacama, la isla queda en manos de sus cuatro hijas: Orácumá, encargada de las tradiciones; Ominca, encargada del mar; Oraca, encargada de los bosques y pantanos; y Ogubané, encargada de los vientos y la lluvia. Tras un largo salto temporal en la historia, las cuatro hijas aparecen en forma de estatuas que representan la continuidad de su memoria a través de la tradición. Este es el preludio de la película, que da a ese espacio - un archipiélago formado por 88 islas - un nuevo significado. Un significado que no se atribuye según una narrativa extranjera, sino que se basa en el mito local que también permite comprender la relación que esa sociedad establece con los elementos del paisaje y, sobre todo, con sus tradiciones. Esto se evidencia cuando un joven pide permiso a los ancianos de la aldea para talar un árbol para hacer una vasija, y estos preguntan: "¿Quieres talar un árbol centenario? ¿Quieres tomar el alma de nuestro antepasado?" (18:57-19:02). La reacción de los ancianos a la pregunta del joven demuestra cómo, según la visión Bijagós, existe una relación intrínseca entre la naturaleza y los seres humanos.

Según el historiador Rafael do Canto (2020), autor de una tesis sobre la cultura de los Bijagós, la construcción social de esta sociedad marítima tiene dos particularidades: la transmisión del conocimiento a través de la oralidad (como herramienta eficaz a lo largo del tiempo) y la importancia del conocimiento endógeno o ancestral. Estos conocimientos, además, se ponen a prueba en cada generación (Canto, 2020, p. 129). Por lo tanto, más que un medio de comunicación, la palabra, según Jan Vansina (1982), es una forma de preservar la sabiduría de los antepasados, como se puede ver en la narración en off que inicia la película y cuyo propósito no es sólo contar una historia, sino, a partir de un relato de la creación del mundo, compartir los valores de ese pueblo.

Como cualquier historia basada en la oralidad, la narración no da ninguna información sobre cuándo tuvo lugar el acto de la creación², pero la forma en que se presentan las imágenes de la naturaleza durante la narración sugiere que se trata de una historia antigua, debido al predominio de la fotografía con una paleta de colores sepia. Imágenes que materializan el mito de la creación al mostrar una playa desierta, un crustáceo alimentándose en la arena y el horizonte de un denso bosque del que emergen cinco mujeres vestidas con ropas de paja, que representan a Acapacama y sus cuatro hijas. A medida que avanza la narración, los valores dejados por Acapacama y sus cuatro hijas siguen presentes en la comunidad que se formó años después. Prueba de ello es que la gente se reúne en el pueblo para hacer ofrendas a Acapacama y a sus hijas, ahora considerados espíritus divinos representados por cinco pequeñas estatuas de madera, también llamadas "Irás".

Por otro lado, esta presentación inicial de la tradición y de la historia asociada a ella es sólo una clave, una pista, que el director nos ofrece para que podamos entender el conflicto entre los valores tradicionales y las llamadas de la modernidad y cómo la armonía del pueblo se va resquebrajando poco a poco por factores internos - como el deseo de los habitantes más jóvenes de dejar de seguir las tradiciones, la muerte de uno de los líderes de la comunidad - y también por factores externos, como la llegada de una pareja de traficantes que sólo están interesados en atraer a los jóvenes hacia el tráfico y explotar los bienes naturales del territorio. Por otro lado, cuando todo parece perdido, es un joven el que asume el reto de ser el sucesor y, armado con poderes sobrenaturales, lucha contra los invasores y los expulsa del pueblo. Un desenlace que hace honor al nombre de la película, *Kadjike*, que significa "bosque sagrado", donde los jóvenes aprenderán los entresijos de la vida.

De ello se desprende que *Kadjike* utiliza una historia mitológica del pasado que, al mismo tiempo, está viva en la vida cotidiana de los Bijagós. Se trata, por tanto, de una narración de ficción que retoma elementos "reales", como el archipiélago y su cultura basada en principios matriarcales, para construir una historia de ficción basada en recuerdos ancestrales y que, independientemente de su "veracidad" o reconocimiento por los dispositivos de la "historia oficial", presenta valores culturales que se dirigen a la generación actual.

Al igual que *Kadjike*, otra película realizada en el contexto de los países africanos de habla portuguesa que se inspira en relatos de tradición oral es *Nelisita*, dirigida por Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010). Nacido en Santarém (Portugal), Ruy Duarte se trasladó a Angola cuando

² Las narraciones épicas o míticas, a diferencia de las narraciones históricas que presentan un espacio y un tiempo definidos, no presentan esta información de forma precisa, característica que les confiere cierta universalidad al transmitirse de una generación a otra (Gagnebin, 1997, p. 19).

sólo tenía 12 años, viviendo en Namibe, una región del sur del país. Formado inicialmente en gestión agrícola 1960), Carvalho trabajó en este campo hasta que, en 1972, fue a estudiar cine a Londres. Regresó a Angola para trabajar como realizador en Televisão Popular de Angola (TPA), donde destacó en programas documentales como *Uma Festa para Viver* (1976), *O Deserto e os Mucubais* (1976) y la serie *Presente Angolano, Tempo Mumuila* (1979). En estas películas, el cineasta recorrió el territorio angoleño para registrar las tradiciones y costumbres de los diferentes grupos étnicos que habitaban Angola. En 1982, como parte de sus estudios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París), presentó la película *Nelisita* y posteriormente se doctoró en Antropología Social y Etnología por la misma institución, convirtiéndose en profesor universitario en este campo.

Nelisita (1982) es la película que queremos destacar. Con un guión inspirado en dos relatos orales de los Ovamwila, una comunidad de pastores seminómadas del sudoeste de Angola, es una de las pocas películas angoleñas habladas en una lengua nativa (en lumuila, de nyaneka, una lengua bantú). Los cuentos fueron recogidos por el misionero Carlos Estermann (*Cinquenta contos bantos do Sudoeste de Angola*, 1971), según narraciones de Constantino Tykwa e Valentim, y se remontan a un período histórico indefinido en el que el hambre domina el mundo y sólo quedan dos hombres con sus familias. Muy brevemente, el personaje Nelisita (“el que se generó a sí mismo”) es un joven que, rechazando una oferta que leería individualmente ventajosa, decide enfrentarse a los espíritus y, con la ayuda de sus animales aliados, acaba rescatando a su pueblo del exilio y devolviéndolo a casa.

Rodada en 1980, en la región de Chibia, en un momento en que el sur de Angola estaba siendo invadido por fuerzas del vecino régimen del apartheid en Sudáfrica, *Nelisita* expresa un “deseo de dar visibilidad, por ejemplo, en el momento fundacional de la Independencia de Angola, a los ‘otros’ angoleños, que no correspondían necesariamente a la figura de lo que era, o debía ser, el nuevo ciudadano angoleño” (Lança, 2015). Pero el tema central de la película es la resistencia a las tentaciones de la “modernidad”, que puede entenderse como una forma de proteger las tradiciones africanas del proceso de aculturación europea experimentado durante los diversos procesos coloniales. Como el momento en que la película (23:05-24:13) presenta a los espíritus malignos como hombres negros vestidos de manera similar a los hombres blancos, con camisas, pantalones y gafas de sol. O como en la escena final de la película (1:02:17-1:03:04), cuando el hombre se deja seducir por las gafas de sol occidentales y una mujer lo reprende y quita de sus manos el objeto de deseo.

Al presentar una narración basada en cuentos populares, la película valora a las poblaciones rurales, algunas de ellas nómadas, que más resistieron a la presencia colonial europea y conservaron sus valores y tradiciones, desde su lengua hasta su modo de vida. Además de transmitirse oralmente, los cuentos populares son narraciones literarias y etnográficas, y es este último aspecto el que hace que su estructura adquiera una densidad semántica y simbólica, capaz de representar un imaginario colectivo (Alcoforado, 2008).

Según el propio director, una cuestión delicada se refería a la legitimidad de ambientar un cuento concebido para la oralidad:

(...) lo que podría llevar a una doble traición en cuanto a la propia vocación del cuento y al tratamiento y organización de las referencias que contiene. Era necesario reflexionar sobre este “tiempo angoleño” y asumir el espíritu de la literatura oral, articulando dos relatos nyaneka para obtener una pieza sostenible capaz de suscitar una lectura fiel a la actualidad, con la introducción de signos materiales actuales como el coche, la moto, el camión y la ropa. (Lança, 2015)

La articulación entre estos dos relatos para Raquel Schefer (2020) acaba configurando una narrativa en la que la relación entre la temporalidad histórica y la concepción mítica del tiempo se problematizan en la medida en que “la película entrelaza el tiempo supuestamente secuencial de la historia (la escasez de alimentos en el contexto de la Guerra Civil) con el tiempo cíclico del mito (la cosmología Mumuhuila)” (Schefer, 2020, p. 4). Por lo tanto, está claro que el acercamiento de la película a las tradiciones orales angoleñas, concretamente a los cuentos Nyaneka, se refleja no sólo en la historia que se cuenta, sino en la forma en que se cuenta, en consonancia con otros parámetros de temporalidad.

Tras ser proyectada y premiada en festivales internacionales (Berlinale, Alemania; Cartago, Túnez; Moscú, Rusia; Amiens, Francia), en 1985 *Nelisita* fue galardonada en el prestigioso FESPACO de Uagadugú, Burkina Faso. Esta amplia difusión refleja no sólo su valor estético, sino también la relevancia cultural y política de la película.

3. La oralidad que surge de la música y la danza

Considerando que la narrativa en el contexto de las tradiciones orales está asociada a una concepción “visual” evocada por las palabras enunciadas, esta segunda sección considerará películas africanas en lengua portuguesa que se inspiran en aspectos relacionados con la interpretación de la oralidad en la música y la danza. Se trata aquí de observar cómo la tradición oral se manifiesta visualmente, ya sea asociada al cuerpo que canta o al cuerpo que baila. Entre las películas que presentan este tipo de enfoque, elegimos los documentales angoleños *O ritmo do N'Gola Ritmos* (António Ole, 1978) y *Kuduro: fogo no Museke* (Jorge António, 2007), y el documental realizado en Mozambique, *Canta meu irmão e ajuda-me a cantar* (José Cardoso, 1982).

O ritmo do N'Gola Ritmos (1978) es un documental sobre el popular grupo musical angoleño N'Gola Ritmos y fue dirigido por António Ole (1951-), artista multidisciplinar (pintura, fotografía, cine) que nació en Luanda (Angola) y trabajó para la TPA, donde realizó varios documentales, como *Resistência Popular em Benguela* (1975) y *Carnaval da Vitória* (1978). Estudió cine en Estados Unidos en dos ocasiones, en el American Film Institute (1975) y en la Universidad de California (1981-85), y desde 1967 ha expuesto su obra en eventos tanto en Angola como en el extranjero.

Filmado pocos años después de la independencia de Angola, en 1975, el documental *O ritmo do N'Gola Ritmos* presenta la trayectoria del grupo musical angoleño desde su creación en 1947 hasta su popularización en las décadas siguientes, demostrando sus fuertes raíces en la cultura popular y en el proceso de liberación de Angola de la colonización portuguesa. Actuando principalmente en barrios obreros, sobre todo en Bairro Operário, el grupo exigía visibilidad y un lugar donde hablar: “Tenemos que volver a contar la historia. Necesitamos contar la historia del principio y al principio era el ritmo”, como se dice al principio del documental.

La narración se construye en torno a una reunión del grupo, 30 años después de su formación, reactivando sus memorias y recuerdos para reconstruir la propia historia de Angola al final del colonialismo, que la censura colonial quiso hacer invisible. Una de las formas de resistencia fue incluir en el repertorio algunas canciones cantadas en quimbundo (uno de los idiomas locales de Angola) y utilizar algunos instrumentos musicales tradicionales, como ngomas (tambores), latas, dikanza (reco-reco), silbatos y otros.

Con texto del escritor y activista político Luandino Vieira (1935-) y narración del músico y activista político Ruy Mingas (1939-2024), dos artistas vinculados al proceso de independencia, y con la colaboración de la Unión de Escritores Angoleños, la película destaca la trayectoria artística del grupo y su contribución a la lucha anticolonial, ya que casi todos sus miembros eran militantes y sufrieron persecución política y encarcelamiento, incluso después de la independencia. Debido a un conflicto entre el grupo y el gobierno angoleño del MPLA, la película de António Ole no pudo proyectarse durante 11 años.

El documental *O ritmo do N'Gola Ritmos* presenta al grupo interpretando varias canciones que marcaron su carrera, siempre cantadas en quimbundo con el objetivo de concienciar a los angoleños sobre sus propias raíces culturales, incluso cuando el país aún se encontraba bajo el dominio colonial. Con letras que abordan temas cotidianos, a lo largo de la película, las canciones del grupo se intercalan con imágenes de los *musseques*, las regiones periféricas de Luanda, donde se originó el grupo, con las imágenes en vivo que nos permiten comprender la dinámica del canto responsorial (llamada y respuesta), y la performance que acompaña al canto. Una de las canciones destacadas, “N'biri Birin” (traducido del quimbundo como “Mi sufrimiento”), también revela que la letra sirvió para expresar los sentimientos de los angoleños sobre el panorama político, con pasajes que dicen “no queremos vivir con ranas”, una alusión a los colonialistas (Alves, 2021, p. 2010).

Otra película en la que se valoran las tradiciones orales es el documental *Canta meu irmão e ajuda-me a cantar* (Canta hermano mío y ayúdame a cantar, en castellano), dirigido por José Cardoso (1930-2013). Nacido en Figueira de Castelo Rodrigo, Portugal, José Cardoso se trasladó a Mozambique en 1939, donde vivió primero en Maputo y, a partir de 1946, en la ciudad de Beira.

Allí se unió al núcleo fundador del Cine-Clube da Beira y tuvo sus primeras experiencias como cineasta aficionado, habiendo sido galardonado en diversos concursos y festivales por películas en 8mm: *O Anúncio* (1966), *Raízes* (1968) y *Pesadelo* (1969). En 1976 ingresó en el Instituto Nacional de Cinematografía y más tarde formó parte del proyecto Cine Móvil, que recorrió Mozambique a lo largo y ancho.

Dedicado a “los artistas, los músicos de nuestro país, / que cantan / los sonidos de la tierra / que trabajan / y nos enseñan a cantar”, *Canta meu irmão e ajuda-me a cantar* es un documental cuyo claro objetivo es registrar para la posteridad los modos populares de expresión cultural de Mozambique como instrumento para consolidar una identidad cultural nacional.³ Narrado a dos voces (una femenina y otra masculina), esta estrategia narrativa también pretende señalar la diversidad cultural de Mozambique, que incluye varias voces.

El documental adopta el modo de producción “en movimiento” del noticario *Kuxa Kanema*, producido por el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) entre 1978-1979 y 1981-1985, y cuyo objetivo era documentar el proceso revolucionario de la independencia mozambiqueña en todo el territorio, asentando en la historia la nueva sociedad socialista, desde su carismático líder Samora Machel (1933-1986) hasta la gente más anónima, en momentos de trabajo y recreación, como danzas y canciones tradicionales. Con este espíritu, *Canta meu irmão e ajuda-me a cantar* también recorre el país, desde Inhambane hasta la histórica Ilha de Moçambique y Mueda, la ciudad del norte del territorio donde, en 1960, un número indeterminado de mozambiqueños fueron masacrados por las autoridades coloniales.

La presencia del propio equipo durante el rodaje, visible en varias escenas (08:33-09:59; 48:29-48:51), y la propia narración metacinematográfica (“Nosotoros, los hombres del cine”, 05:12), confiere al documental mayor “verdad” y sinceridad, al estilo más característico del *cinéma vérité*, exponiendo todo el dispositivo cinematográfico en la mediación de lo real, pero también puede interpretarse como síntoma de una urgencia por filmar la realidad que el propio cine quería transformar. Esto se debe a que muchos de los músicos y grupos entrevistados en el documental no eran conocidos a nivel nacional. Por lo tanto, conocer a estos grupos artísticos que participaban en el Festival Nacional de Canto y Música Tradicional fue una forma de promover la musicalidad de los instrumentos tradicionales y cómo las tradiciones orales se expresaban en canciones cantadas en los diferentes idiomas del país. En este sentido, el documental se inspira directamente en las manifestaciones corporales (canto y baile) asociadas con la interpretación de instrumentos para mostrar el contexto en el que se manifiestan estas tradiciones orales.

Por último, el documental *Kuduro: Fogo no Museke* (2007), dirigido por Jorge António, se centra en la música y la danza *kuduro*, que surgió como expresión popular de las raíces tradicionales (carnaval de Malanje) en los *musseques* de Luanda, donde vivían entonces 4,5 millones de habitantes, y fue el resultado de la apropiación cultural de referencias musicales y visuales occidentales. El director Jorge António (1966-) nació en Lisboa y comenzó a acercarse al cine a través de su trabajo como miembro de un cineclub y como cineasta aficionado. Diplomado por la Escuela de Teatro y Cine de Lisboa y especializado en Producción (1988), divide su vida profesional y personal entre Portugal y Angola. En 1992 realizó su primer largometraje, *O Miradouro da Lua* y, a partir de 1995, se acercó al campo de la danza al convertirse en productor de la Companhia de Dança Contemporânea y, posteriormente, en miembro fundador del FIC - Festival de Cine de Luanda (2008).

Su trayectoria en el cine está marcada por documentales que pretenden abarcar diferentes generaciones de la música angoleña, como demuestran la trilogía *Angola - Histórias da Música Popular* (2005), *Kuduro: Fogo no Museke* (2007) y *O Lendário "Tio Liceu" e os Ngola Ritmos* (2010). Todos ellos son documentales que permiten al espectador conocer las expresiones musicales angoleñas a través de testimonios de los propios artistas.

En la película *Kuduro: Fogo no Museke*, las imágenes de las periferias urbanas de Angola nos ayudan a comprender la naturaleza de las letras y los ritmos impactantes de este género musical.

3 Otros documentales que muestran registros de música popular son el cortometraje *Makwayela* (1977), dirigido por Jean Rouch y Jacques d'Arthuys, que muestra la canción creada por los trabajadores mozambiqueños de una industria de botellas, y el largometraje *Música, Moçambique* (1981), de José Fonseca e Costa, con registros del Festival da Canção e da Música Tradicional de Moçambique, celebrado en Maputo, entre el 28 de diciembre de 1980 y el 6 de enero de 1981.

A diferencia de las canciones militantes de los años setenta, que utilizaban metáforas y analogías, el *kuduro* denuncia directamente las condiciones sociales populares de la sociedad angoleña, reclamando la realización de una nación ideal, con paz política, igualdad social y prosperidad económica (“Fogo no Museke”, 5:00-6:11; “Iniquidade Fora”, 22:19-23:09). Surgido durante la segunda fase de la guerra civil angoleña (1992-1999), en una fase de transición de un régimen de partido único (MPLA) a un sistema democrático multipartidista, la mayoría de las letras de las canciones de *kuduro* ya no abordan la cuestión de la independencia del país, sino que insisten sobre todo en la necesidad de la reconciliación nacional y la superación del trauma de la guerra civil angoleña.

En definitiva, como afirma Marissa J. Moorman (2023), la actividad de músicos y cantantes, en su mayoría procedentes de los *musseques* de Luanda, fue tan importante para la conquista de la independencia como la presencia de soldados armados o de intelectuales que, desde el exterior, luchaban a favor de la liberación de Angola. Por lo tanto, el uso de la música popular angoleña en el cine, especialmente en obras documentales, presenta una oportunidad para conocer aspectos de la historia de Angola a través de la memoria evocada por esta expresión artística.

Nos parece que existe una evidente transversalidad en cuanto a la preocupación por la preservación de la memoria cultural colectiva en estos documentales realizados en décadas tan distantes entre sí. A pesar de documentar procesos sociales y culturales específicos y fechados, existe una voluntad expresa por parte de sus realizadores de identificar una matriz histórica común, que de alguna manera contribuyó significativamente a la consolidación y difusión de las narrativas identitarias en las que se sustentaron los diferentes procesos de independencia nacional, tanto en Angola como en Mozambique.

4. La oralidad en el lenguaje cinematográfico

En el contexto de las producciones cinematográficas africanas contemporáneas, existen obras de artistas que reflejan la importancia de la oralidad y el cine en la construcción de la identidad y la memoria colectiva, entre las que destacan la película *Po di Sangui* (1996) de Flora Gomes y el cortometraje *Memória/Calling Cabral* (2022) del multiartista Welket Bungué. Ambas películas tienen en común el hecho de haber sido dirigidas por artistas de Guinea-Bissau. Sin embargo, al haber sido realizadas por directores de distintas generaciones, se trata de producciones audiovisuales que tienden a reflejar el legado de las tradiciones orales en sus narraciones de maneras diferentes. Mientras Flora Gomes utiliza construcciones figurativas y alegóricas para reflexionar sobre la historia, Welket Bungué invierte en la performance corporal como elemento que, insertado en la película, contribuye a pensar el cuerpo como vector de memorias y expresión narrativa en el cine (Cunha & Gama, 2024).

Considerado un gran cronista y narrador del cine guineano, Flora Gomes (1949-) nació en Cadique, Guinea-Bissau, y ha dirigido nueve películas a lo largo de su carrera. Perteneciente a una generación que fue testigo directo de las luchas por la independencia, obtuvo su formación cinematográfica en el ICAIC de Cuba (1967-1971), con el apoyo de Amílcar Cabral, uno de los grandes líderes de la independencia de Guinea-Bissau y Cabo Verde. Su obra ha sido ampliamente investigada por la investigadora brasileña Jusciele Oliveira (2018), y, en algunas de sus películas, es posible observar la presencia de construcciones alegóricas⁴ que aluden a personajes y acontecimientos históricos de Guinea-Bissau.

Entre estos personajes, destaca la constante referencia en los argumentos de sus películas a Amílcar Cabral (Oliveira, 2024), figura clave en la historia de la independencia de Guinea-Bissau y Cabo Verde. Cabral es la “imagen central” de las narraciones de Flora Gomes, una imagen que reaparece en cada repetición de forma variada y compleja en su significado. Esta repetición es una ilustración directa de uno de los principales legados de las tradiciones orales, mencionado anteriormente: la reiteración de un tema o imagen central a lo largo de una historia, como estrategia para comprenderla mejor y garantizar la continuidad de su memoria. Además de estas películas, Flora Gomes también presenta producciones en las que los aspectos de la tradición

⁴ El concepto de alegoría proviene del ámbito de la literatura, especialmente de los estudios relacionados con la retórica antigua, y es definido por Olivier Reboul (2004, p. 130) como: “una descripción o narración que enuncia realidades conocidas, concretas, para comunicar metafóricamente una verdad abstracta”.

oral aparecen más claramente en la historia que se cuenta, como puede verse en la película *Po di Sangui*, título criollo que se puede traducir como “Árbol de sangre”.

Ambientada en el pueblo ficticio de Amanhã Lundju (Mañana lejano, en castellano), *Po di Sangui* cuenta la historia de dos hermanos gemelos (Hami y Dou) que nacen dentro de una tradición según la cual, por el nacimiento de cada persona, debe plantarse un árbol, creando así un vínculo directo entre el hombre y la naturaleza. Sin embargo, llega un momento en que el número de árboles talados supera al de árboles plantados. En el contexto de la historia, la tala del bosque ya no tiene un significado relacionado sólo con la preservación del medio ambiente, después de todo, si un árbol plantado corresponde a una vida que ha nacido, el acto de talar árboles es matar la propia existencia simbólica de la gente de ese pueblo. Prueba de ello es cuando uno de los personajes (Dou), mientras habla con el árbol de su hermano muerto (Hami), mira hacia la copa del árbol y, en respuesta a su pregunta, le cae una gota de sangre en la cara.

En una canción que los miembros de la aldea cantan con motivo del nacimiento de nuevos niños, parece quedar más clara la referencia a elementos de la tradición oral africana:

Las tortugas de Amanha Lundju, ¿de dónde salieron cuando las arañas guía las traicionaron?
Hablan de cosas que ya no existen, las tortugas no encontraban el camino de vuelta,
hablaron mucho aquellanoche, después de 25 días, cansadas de esperar, construyeron
una aldea y la llamaron Amanha Lundju. (*Po di Sangui*, 1996, 00:54:49 - 00:55:29)

Conviene recordar que la tortuga y la araña son animales recurrentes en los cuentos africanos y se asocian generalmente a rasgos de la personalidad humana. La araña, que también se conoce como *ananse* en los cuentos populares de la Costa de Oro (Ghana), se caracteriza por ser una figura de gran astucia y habilidad, al igual que la tortuga. Al igual que estas referencias se mencionan en la canción, también sirven de inspiración para la escenografía de la película cuando, por ejemplo, los miembros del pueblo están construyendo una casa de madera y en la puerta de la casa hay un dibujo de una tortuga tallada (46:52-47:25). En otro momento, cuando regresan de su éxodo por el desierto y encuentran la aldea medio destruida, hay hilos rojos esparcidos por todas partes, una construcción plástica que remite tanto a una tela de araña como al color utilizado para cubrir a los muertos de la aldea (1:20:17-1:23:13).

Cerrando la narración, una niña utiliza entonces los dibujos pintados en la casa que quedó en medio de la destrucción como soporte para contar la historia de los habitantes de la aldea. Las figuras utilizadas por la niña también hacen una asociación directa con los animales ya mencionados a lo largo de la narración y conocidos en el universo de la tradición oral africana, como se desprende de su propia narración:

Aquí, arañas que abandonan la aldea a causa del ruido. Aquí, árboles talados. El árbol de papá, el mío, el de Luana... Mira, los pájaros se van. Aquí están los camiones tortuga que han llegado para arrancar nuestros árboles. Y termina sonriendo a la cámara: “Ahora tenemos que plantar muchos árboles”. (*Po di sangui*, 1996, 01:29:18 - 01:30:06)

Basándonos en el significado atribuido a los animales en las tradiciones orales africanas y en el contexto de la película, la relación entre la araña y la tortuga está marcada por una disputa: los “camiones tortuga” (que representan a los hombres interesados en talar árboles para extraer madera y obtener beneficios) contra las “arañas” que representan a los propios aldeanos, para quienes la escena de destrucción, en lugar de ser motivo de tristeza, es una invitación a continuar y “plantar muchos árboles”.

Aunque es posible atribuir a la narrativa de la película un tema relacionado con la reivindicación de cuestiones ecológicas, como la necesidad de preservar el medio ambiente, nos damos cuenta de que la influencia de las tradiciones orales y la “transposición espacio-temporal” que opera la película invitan al espectador a interpretar la narrativa más allá de esta discusión sobre el presente y además, utilizando diferentes elementos (árbol, araña, tortuga, etc.) con una connotación simbólica, dicha historia también tiene el potencial de ser el hilo conductor de un mensaje político actual (sobre la cuestión de la deforestación), integrado con los valores ancestrales legados por las tradiciones orales.

Otro cineasta que utiliza el legado de las tradiciones orales como fuente de composición narrativa es Welket Bungué (1988-). Multiartista nacido en Xitole (Guinea-Bissau), Bungué se

trasladó a Portugal de niño y comenzó su formación artística en 2005, primero en teatro en Lisboa (Portugal) y luego en estudios de interpretación en Río de Janeiro (Brasil). Tras realizar una serie de trabajos como actor para cine y televisión, Bungué debutó en la dirección con el cortometraje *Bastien* (2016), una obra que retrata la violencia sistémica en barrios periféricos. A partir de entonces, la mayoría de sus producciones representan su propia trayectoria como “cuerpo periférico” en el mundo y forman parte de lo que él denomina cine de “creencias”, un cine que ayuda al espectador a establecer una reconexión con la naturaleza y sus antepasados.

Mientras que en el cine de Flora Gomes la imagen central que se reitera en la narración y que se relaciona con la memoria colectiva de Guinea-Bissau gira en torno a la figura de Amílcar Cabral, en Welket Bungué la imagen central que se repite de diferentes maneras es el cuerpo negro que danza y se mueve: “Un cuerpo que remite al racializado, otrora esclavizado y subalternizado, pero también a un cuerpo Balanta que se niega a ser subyugado, un cuerpo Bungué, libre como un ave migratoria, un cuerpo periférico, pero que circula entre el centro y el margen” (Cunha & Gama, 2024, p. 353). Con obras cada vez más conscientes de la expresión narrativa que deriva del cuerpo en movimiento, Bungué realizó en 2022 el cortometraje *Memória/Calling Cabral*, en el que la performance del cuerpo es el vehículo para revisitar la memoria de Amílcar Cabral.

Memória/Calling Cabral (2022) es una de las películas que marcan el regreso de Welket Bungué a su Guinea-Bissau natal, especialmente al casco antiguo de la ciudad de Bissau (Bissau bedju, en criollo). En la narración, un texto poético, narrado por la voz de Suaila Fonseca Cá, se alterna con fragmentos de un antiguo discurso de Amílcar Cabral, en una especie de presentificación del pasado. En la imagen, es el cuerpo del actor Joãozinho da Costa moviéndose a lo largo de la orilla del puerto de Pindjiguiti y en el monumento Mon di Tomba, que lleva la memoria del dolor sufrido por los que lucharon contra la represión colonial, pero también la memoria de su fuerza y resistencia, simbolizada por el cuerpo danzante, como dice la voz de Suaila en criollo: “Cantamos y bailamos para recordar”.

La relación con las tradiciones orales reside aquí sobre todo en la concepción visual que el director hace de su narración - presentada como un “cuento imaginado” en uno de los créditos iniciales de la película - y en la forma en que utiliza la interpretación corporal para representar estos recuerdos, en “una invitación a escuchar la historia y a escuchar la tierra que habla” (Sheffield DocFest, 2022). Es también a través del cuento que se hace posible un camino de reconciliación cuando, frente a la imagen de niños jugando en una aldea, escuchamos la historia: “La hermana Lisboa, invadió la casa de la hermana Bissau/ Eran hermanos de la misma madre, pero de herencias paternas diferentes/ Uno respeta la vida, el otro respeta la historia/ Uno quería ser libre, el otro quería dominar para ser libre” (00:13:40 - 00:13:52). El texto hace referencia al régimen colonial en el que Portugal invadió y colonizó Guinea-Bissau, pero al presentar las capitales de cada país como “hermanas” propone una perspectiva de reconciliación y cuestiona por qué un país se habría sentido con derecho a dominar al otro.

5. Algunas notas finales

La tradición oral es una memoria viva en el contexto de las culturas africanas (Hampaté Bâ, 2010) y las películas africanas en lengua portuguesa aquí consideradas son prueba de ello. En una tendencia opuesta a la producción cinematográfica basada en la literatura escrita, tales producciones indican que las historias y canciones transmitidas de generación en generación, de boca a oído, son una sólida inspiración para la construcción de narrativas audiovisuales.

Es también en el cine donde el legado de las tradiciones orales demuestra que las historias transmitidas no deben permanecer en el pasado, sino que pueden utilizarse como herramientas para debatir dilemas contemporáneos a la época en que se realizó la película, preservando un vínculo con la memoria. Se trata de una operación realizada dentro de la narrativa cinematográfica que puede entenderse como una especie de “transposición espacio-temporal”, en la que aspectos simbólicos relacionados con historias o canciones transmitidas oralmente pueden servir de parámetro para hacer inferencias y conjeturas sobre situaciones o conflictos que tienen lugar en el tiempo presente.

Nuestro objetivo al presentar este breve estudio de películas era observar el modo en que los aspectos narrativos de la tradición oral se incorporan a las narraciones cinematográficas, ya sea a través de la inspiración directa en los cuentos o a través de la expresión en canciones

y danzas. Creemos que comprender las diferentes formas en que los cineastas de África y de sus diásporas se han apropiado de las tradiciones orales en sus películas abre nuevas vías de reflexión sobre la narrativa cinematográfica, en la que los cuentos, una vez aprendidos “de oído” de una generación a otra, más que palabras llevan recuerdos. Y la memoria, que procede de la oralidad, puede reactivarse de diferentes maneras.

Cuando estos cineastas vuelven a sus antiguos mitos, como *Kadjike y Nélisita*, no se trata sólo de presentar un enfoque temático o de reconstruir una historia con recursos audiovisuales, sino de compartir con los espectadores de hoy los valores de aquella sociedad, por su forma de relacionarse con la naturaleza, incluso en un mundo presionado por las exigencias de la modernidad, sean capitalistas o socialistas. Reconoce la necesidad de volver a una mentalidad colectiva en la que las opciones individuales, cuando se ajustan al bien colectivo, se convierten en fuerza y resistencia frente a las influencias externas.

Por el camino, también nos esforzamos por demostrar que las tradiciones orales no se limitan únicamente a los cuentos. En la escena contemporánea, la oralidad se manifiesta en otras expresiones artísticas, como la música y la danza, recuperando uno de los aspectos centrales de la transmisión de las tradiciones orales: la actuación del cuerpo. Es en el movimiento del cuerpo, que canta y baila, donde la palabra deja de ser un mero signo para convertirse en memoria viva. Este aspecto se observa en las películas *O ritmo do N'Gola Ritmos*, *Kuduro: fogo no Museke* y *Canta meu irmão e ajuda-me a cantar*, todas ellas atravesadas por momentos en los que la música y la danza sirven de herramienta para narrar la identidad y la memoria de un lugar.

Por último, reunimos a dos cineastas guineanos de distintas generaciones para debatir la importancia de la oralidad y el cine en la construcción de la identidad nacional y la memoria, analizando las películas *Po di Sangui* y *Memória/Calling Cabral* (2022). Si Flora Gomes utiliza la alegoría, desde canciones y modificaciones a la escenografía de la película, y Welket Bungué la performance corporal, que da sentido al antiguo discurso de Amílcar Cabral, actualizándolo en el presente, creemos demostrado que ambas utilizan el cine para ayudar al espectador actual a reconnectar con la naturaleza y con sus antepasados. Mientras que en el cine de Flora Gomes la imagen central que se reitera en la narración y que se relaciona con la memoria colectiva de Guinea-Bissau gira en torno a la figura de Amílcar Cabral, en Welket Bungué la imagen central que se repite de diferentes maneras es el cuerpo negro que se mueve o danza, representado en esta película por Joãozinho da Costa; este cuerpo en movimiento convoca aquí la memoria de Amílcar Cabral y presentifica su pasado. Por ejemplo, en la escena del minuto 8:29, se escucha el audio de un discurso de Amílcar Cabral, simultáneamente con imágenes de Guinea-Bissau en la actualidad, creando una relación directa entre los dos momentos históricos. Este movimiento simbólico culmina con un encuentro del actor/performer con el busto de Cabral (10:02), héroe de la independencia e intelectual referente de la negritud para todo el continente africano. Toda esta escena (10:30), ambientada en el puerto de Pidjiguiti, se remonta al traumático episodio de la represión colonial de 1959, en el que militantes independentistas y anticolonialistas fueron asesinados o maltratados de forma cruel.

Más que un elemento que caracteriza la estética de las películas producidas en el contexto de África y sus diásporas, destacar las tradiciones orales como elemento que impregna las obras cinematográficas implica reflexionar sobre el propio concepto de narrativa audiovisual. Dado que una de las principales características de la oralidad, también presente en las tradiciones orales, es pensar la historia a través de un tema o imagen central, que se repite de diferentes maneras, el acto de contar una historia va más allá de la palabra oída, y concierne también a todo lo que la palabra puede evocar en el oyente. El cine de lo “oído” es, en esencia, también un cine de “imágenes oídas”.

Sabemos que aún queda mucho por desentrañar sobre cómo se produce este trasvase de historias transmitidas oralmente a narrativas cinematográficas. Sin embargo, creemos que el análisis de estas películas nos ayuda a identificar algunas de las estrategias de puesta en escena utilizadas por los cineastas africanos para construir visualmente lo que imaginativamente evocan los textos de la tradición oral y así permitir que el legado dejado por las tradiciones orales no caiga en el olvido.

Bibliografía

- Alcoforado, D. F. X. (2008). *Belas e Feras Baianas: um estudo do conto popular*. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon.
- Arenas, F. (2017). The filmography of Guinea-Bissau's Sana Na N'Hada: from the return of Amílcar Cabral to the threat of global drug trafficking. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, v. 30-31, pp. 68-94. <https://doi.org/10.62791/va3tz37>
- Alves, A. P. (2021). "N'biri Birin" renasce: praticando a descolonização do currículo escolar a partir das canções do grupo "N'gola Ritmos" (1947-1959). *Revista Crítica Histórica*, 12(24), pp. 200-221.
- Barlet, O. (2020, abril). *Air Conditioner, de Fradique (Angola). Réalisme magique à Luanda*. <https://africultures.com/air-conditioner-de-fradique-angola-14902/>
- Beskow, C. A. (2024). "Eu sou parte do processo da luta. Sem a luta, eu não existiria como cineasta" - Entrevista com Sana Na N'Hada, A Barca, 1 (2), <https://doi.org/10.22409/abarca.v1i2.61474>
- Bordwell, D. (2005). O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. En: Fernão Ramos (Ed.), *Teoria contemporânea do cinema*, 2, (pp. 277-301). Papirus.
- Canto, R. A. (2020). *Os bijagós da Guiné-Bissau: ancestralidade, cultura marítima e resistência histórico cultural*. [Tesis doctoral. Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Lume, Repositório Digital.
- Cissé, S. (2010, abril). Lecture critique: un spectateur lucide. En: Frédéric Sabouraud, Stratis Vouyoucas (Ed.), *Lycéens et apprentis au cinéma. Souleymane Cissé: Yeelen*, (pp. 20). CNC. <https://www.3continents.com/wp-content/uploads/dossier-pedagogique-1-2.pdf>
- Cunha, P., & Gama, M. (2024). Welket Bungué, a Balanta griot in transit. *Journal of African Media Studies*, 16(3), pp. 339-355.
- Fonseca, M. N. S. (2016). Literatura e oralidade africanas: mediações, *Revista Mulemba*. 14 (2), 12-34. <http://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/>
- Gagnebin, J. M. (1997). *Sete aulas sobre linguagem memória e história*. Imago.
- Gama, M. (2020). *Griots modernos: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos*. [Tesis doctoral. Universidade Federal da Bahia], Repositório Institucional da UFBA.
- Hampâté Bâ, A. (2010). A tradição viva. En: Joseph Ki-Zerbo et. al. (Ed.), *História Geral da África*, (pp. 167-211). Unesco.
- Jørholt, E. (2001). Africa's modern cinematic griots oral tradition and West African cinema. En: Maria Eriksson Baaz e Mai Palmberg (Ed.). *Same and other: Negotiating African identity in cultural production*, pp. 95-119.
- Kipp, E. (1994). *Guiné-Bissau: aspectos da vida de um povo*. Editorial Inquérito.
- Lança, M. (2015, febrero). Nelisita e o cinema etnográfico, *Rede Angola*. <http://www.redeangola.info/especiais/nelisita-e-o-cinema-etnografico/>
- Leite, A. M. (1998). *Oralidades & escritas nas Literaturas Africanas*. Colibri.
- Oliveira, J. C. A. (2018). "Precisamos vestirmo-nos com a luz negra": uma análise autoral nos cinemas africanos - O caso Flora Gomes. [Tesis doctoral. Universidade do Algarve]. Sapientia. UAlg Scientific Repository.
- Oliveira, J. C. A. (2024). Cabral vai ao cinema: o legado de Amílcar Cabral. En: *Mostra de Cinemas Africanos 2024* (Catálogo). <https://mostradecinemasafricanos.com/wp-content/uploads/2024/09/Catalogo-Mostra-de-Cinemas-Africanos-2024.pdf>
- Ong, W. J. (1998). *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, pp. 93-134. Papirus.

- Passos, M. (2019). "Coisas antigas continuam no ouvido": a tradição oral africana como fonte histórica, *Faces da história*, 6 (1), pp. 62-85. <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1317>
- Reboul, O. (2004). *Introdução à retórica*. Traducción por Ivone Castilho Benedetti, pp. 130-132. Martins Fontes.
- Schefer, R. (2020). Ruy Duarte de Carvalho's Nelisita: shifting the boundaries of art and science in Angolan Revolutionary Cinema. *South African Historical Journal*, 72(3), pp. 405-430.
- Sheffield Doc Fest. (2022). *Calling Cabral* (Memória). <http://sheffdocfest.com/film/calling-cabral>
- Ukadike, N. F., & Mambety, D. D. (1998). The hyena's last laugh. *Transition*, (78), pp. 136-153.
- Vansina, J. M. (1985). *Oral tradition as history*. University of Wisconsin Press.

Filmografía

- António, J. (director). (2007). *Kuduro: fogo no Museke* [cinta cinematográfica]. Mukike Produções, Lx Filmes.
- Bingué, W. (director). (2022). *Memória/Calling Cabral*. [cinta cinematográfica]. Kussa Productions.
- Carvalho, R. D. (director). (1976). *Uma Festa para Viver* [video]. Televisão Popular de Angola (TPA).
- Carvalho, R. D. (director). (1976). *O Deserto e os Mucubais* [video]. Televisão Popular de Angola (TPA).
- Carvalho, R. D. (director). (1979). *Presente Angolano, Tempo Mumuila* [serie televisiva, 10 episodios]. Televisão Popular de Angola (TPA).
- Carvalho, R. D. (director). (1983). *Nelisita* [cinta cinematográfica]. Laboratório Nacional de Cinema.
- Cardoso, J. (director). (1982). *Canta meu irmão, ajuda-me a cantar* [cinta cinematográfica]. Instituto Nacional de Cinema, Ministério da Informação da República Popular de Moçambique.
- Costa, J. F. (director). (1981). *Música, Moçambique!* [cinta cinematográfica]. INC, Filmform.
- Gomes, F. (director). (1996). *Po di sangui* [cinta cinematográfica]. Films sans Frontières, S.P. Filmes, Arco Iris, Cinétéléfilms, Rádio e Televisão de Portugal (RTP).
- Na N'Hada, S. (director). (2013). *Kadjike* [cinta cinematográfica]. Lx Filmes.
- Ole, A. (Director). (1978). *O ritmo do N'Gola Ritmos* [cinta cinematográfica]. Televisão Popular de Angola (TPA).
- Rouch, J.; D'Arthuys, J. (director). (1977). *Makwayela*. [cinta cinematográfica]. Comité du Film Ethnographique (CNRS); Instituto Nacional de Cinema de Moçambique.