

Hibridaciones de ficción y realidad en la obra de Licínio Azevedo. Tres paradigmas: *A colheita do diabo* (1988), *A arvore dos antepasados* (1996) y *Desobediencia* (2002)¹

José Antonio Jiménez de las Heras²; Almudena Muñoz Gallego³

Recibido el: 19 de abril de 2021. / Aceptado: 22 de julio de 2021

Resumen: La hibridación entre ficción y realidad en los relatos cinematográficos de ficción es una tendencia a nivel mundial. Desafiar los límites entre ficción y documental, borrar sus líneas de separación, implica un ejercicio estilístico, narrativo e ideológico que los cineastas del S. XXI han tomado como campo de experimentación prioritario. Kiarostami, Loach, los Dardenne, Sokurov, Kaurismaki recorren esta senda. Un camino que los cines africanos, desde su nacimiento en los años 60, han tomado de forma natural debido a las condiciones de producción, a la idiosincrasia de sus cineastas, a su formación y a una voluntad ideológica de compromiso con la realidad que les ha llevado, una y otra vez, a desafiar dichos límites. En este panorama, destaca la cinematografía Mozambiqueña y su principal cineasta, Licínio Azevedo. Documentalista de origen, Azevedo evolucionará hacia la ficción, manteniendo siempre la vinculación con la realidad, como parte de su compromiso social e ideológico con el pueblo mozambiqueño y sus espectadores. Abordamos aquí algunos de sus trabajos ficcionales, los más estimulantes desde ese planteamiento fronterizo entre la ficción y la no ficción, para revelar a un cineasta que debería situarse entre los más interesantes del continente, en una historia del cine en constante evolución.

Palabras clave: Mozambique; Cines Africanos; Ficción/ documental; Ideología; Licínio Azevedo

[en] Hybridizations of fiction and reality in the work of Licínio Azevedo. Three paradigms: *A colheita do diabo* (1988), *A arvore dos antepasados* (1996) and *Desobediencia* (2002)

Abstract: The hybridization between fiction and reality in fictional film is a worldwide trend. Challenging the limits of fiction and documentary, erasing their lines of separation, implies a stylistic, narrative and ideological exercise that 21st century filmmakers have taken as a priority field of experimentation. Kiarostami, Loach, Dardenne Brothers, Sokurov, Kaurismaki walk this path. A path that African cinemas, since their birth in the 1960s, have naturally taken due to the production conditions, the idiosyncrasies of their filmmakers, their training and an ideological will to commit to reality that has led them, time and again, to challenge those limits. In this panorama, stand outs Mozambican cinematography and its main filmmaker, Licínio Azevedo. Originally documentary filmmaker, Azevedo evolved towards fiction, always maintaining links with reality, as part of his social and ideological commitment to the Mozambican people and its viewers. Here, we study at some of his fictional works, the most stimulating from this frontier approach between fiction and non-fiction, to reveal a filmmaker who should be among the most interesting on the continent, in a history of cinema in constant evolution.

Keywords: Mozambique; African Cinemas; Fiction/ Documentary; Ideology; Licínio Azevedo

Sumario: 1. Introducción: la obra de Licínio Azevedo en su contexto político-social. 2. Marco teórico. Documental, ficción y realidad: una relación compleja. Hibridaciones ficción/ no ficción. 3. Memoria y recreación personal de la guerra civil en Mozambique: *A colheita do diabo* (1988). 4. Experimentos narrativos con la Docuficción. Un díptico creativo: *A arvore dos antepasados* (1996) y *Desobediencia* (2002). 5. Propuestas y conclusiones: la ontología de la imagen cinematográfica y la interdependencia de realidad y ficción. Referencias.

Cómo citar: Jiménez de las Heras, J. A.; Muñoz Gallego, A. (2022) Hibridaciones de ficción y realidad en la obra de Licínio Azevedo. Tres paradigmas: *A colheita do diabo* (1988), *A arvore dos antepasados* (1996) y *Desobediencia* (2002), *Historia y comunicación social* 27(1), 267-281.

¹ Esta investigación ha sido posible, de forma indirecta, gracias a dos proyectos AECID (A1/038149/11; C/032129/10) y a dos de Cooperación al desarrollo (CAD-UCM 2013; CAD-UCM 2010) que nos han permitido trabajar sobre el terreno en Mozambique durante 5 años (entre 2010-2014); sin estos proyectos esta investigación jamás hubiera sido abordada.

² Universidad Complutense de Madrid.
Email: joseantj@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2075-5983>

³ Universidad Complutense de Madrid.
Email: almudena.munoz@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7513-081X>

1. Introducción: la obra de Licínio Azevedo en su contexto político-social

La obra de Licínio Azevedo y su compromiso con la realidad deben entenderse, de inicio, como fruto de su formación biográfica y profesional. Azevedo nace en Porto Alegre, Brasil, en 1951. Estudiará periodismo y comenzará trabajar en la revista *Folha da Manhã*, medio vinculado a la izquierda brasileña (Convents, 2010: 520). Con él recorrerá toda Iberoamérica cubriendo diferentes conflictos políticos y sociales, ya con la vista puesta en África como referente revolucionario y anticolonialista de la época. Sin embargo, la dictadura no le dejará expresar sus inquietudes, como él mismo relata:

Eran tiempos difíciles, de dictadura militar, había censura impresa y temas de los que no se podía hablar (...). Estaba prohibido hablar de Mozambique, Angola, Guinea Bissau, a menos que fuera para elogiar al régimen colonial (Azevedo, 2017).

Azevedo optará entonces por salir de su país, dejando atrás el asfixiante ambiente de la dictadura, para buscar un nuevo horizonte vital e ideológico en África: “Llegué a Mozambique poco después de la independencia, a finales de 1977, tras un año en Guinea-Bissau, mi primer contacto con África” (Azevedo, 2017). De Guinea llegará a Mozambique por invitación de otro cineasta, Ruy Guerra, que de forma inversa realizará un recorrido que le llevará desde su país natal, Mozambique, a Brasil huyendo del estado colonial. En Brasil, Guerra será uno de los pioneros en la definición y puesta en marcha del Cinema Novo, dentro del movimiento de los Cines Nacionales de finales de los 50 y principios de los 60; unos cines que por estética e ideología se hermanarán rápido a los nuevos cines africanos, que irán surgiendo tras la independencia de cada una de las antiguas colonias africanas. Guerra acudirá al llamamiento de Samora Machel para crear, organizar y poner en marcha un cine mozambiqueño que tras la revolución es aún inexistente. En ese esfuerzo, Guerra reclutará a técnicos, cineastas y escritores brasileños para formar a los nuevos técnicos y a los futuros realizadores mozambiqueños⁴. Azevedo será uno de ellos; tras leer su libro *Diario de la liberación* (Convents, 2010: 521), sobre los hermanos Cabral y su lucha en Guinea y Cabo Verde, Guerra le invitará para la escritura de guiones dentro del proyecto puesto en marcha por el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) –la estructura nacional que Samora Machel ordenará crear para el arranque del cine mozambiqueño–, llamado *Kuxa Kanema*: un informativo de 10 a 20 minutos de duración que pretende ser instrumento educativo –y revolucionario– de una población, en su mayor parte analfabeta, que no habla portugués de forma mayoritaria y que se divide entre más de 40 dialectos⁵.



Figura 1. Samora Machel, Presidente de Mozambique y Julius Nyerere, Presidente de Tanzania. Tanzania fue la principal base del FRELIMO durante la guerra de la independencia mozambiqueña (1964-1974)

⁴ Para un detallado desarrollo histórico del nacimiento y creación del cine mozambiqueño se puede recurrir al texto de referencia, Convents, 2010. También se puede consultar en español un completo resumen de esta aventura cinematográfica en Jiménez de las Heras & Jimeno Aranda, 2018.

⁵ *Kuxa Kanema* significa literalmente “Nacimiento del cine” y está formado por las palabras Kuxa en dialecto Rhonga que significa “nacimiento” y Kanema en dialecto Macua que significa “imagen” (Soranz, 2014: 154). Para entender la importancia histórica de este programa en el cine de Mozambique, nada mejor que recurrir al documental de Margarida Cardoso *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema* (2003) que puede visionarse en este enlace de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=MhDTLXWbW9k>. También se puede recurrir a los capítulos del libro de Convents “O regresso do cinema movel” y “A geração do Kuxa Kanema” (Convents, 2010: 422-425; 470-72).

El cine mozambiqueño será revolucionario y estatal, nacido de la voluntad y el convencimiento del Presidente Machel en su capacidad comunicativa y educativa para con las masas analfabetas, y como instrumento esencial de su política revolucionaria. El propio Azevedo lo ve así: “Samora Machel, el primer presidente de Mozambique era un visionario, sabía que un país sin imágenes sería un país sin memoria” (Azevedo, 2017); un principio que el propio Azevedo hará suyo y aplicará tanto a sus ficciones como a sus documentales⁶, en un compromiso ineludible con la realidad mozambiqueña que cruza toda su obra.

La primera experiencia del joven Azevedo en Mozambique será una estancia de tres meses en “la meseta de Mueda, el corazón de las antiguas zonas liberadas, donde todo comenzó en 1964” (Azevedo, 2017). El director se refiere a la localidad de Mueda, que da nombre a la región, en la que la masacre perpetrada por el ejército portugués en 1964 dará lugar a la creación del FRELIMO (Frente para la Liberación de Mozambique) y al inicio de la guerra de liberación; un acontecimiento que desde 1975 es recordado con una representación en la que participa todo el pueblo y que Ruy Guerra filmó en 1981 convirtiéndola en la primera película de ficción (docuficción) de Mozambique: *Mueda, memoria e massacre*⁷. Las experiencias de Azevedo en la región norte se convertirán en un nuevo libro, *Relatos do Povo Armado*, que le proporcionarán al futuro cineasta su primera experiencia cinematográfica. La primera película de ficción rodada en Mozambique será *O tempo dos leopardos* (Zdravko Velimirović, 1985), producida por Yugoslavia. La película será una completa decepción para Azevedo, tal como relata en el documental *Kuxa Kanema* (Cardoso, 2003); los yugoslavos querrán hacer una obra épica en el estilo del peor “realismo socialista”, con espectaculares ataques de una inexistente aviación del FRELIMO o con hermosas guerrilleras corriendo desnudas por la selva, perseguidas por enemigos que las dejan escapar prendados de su belleza. Azevedo escribirá el guion con el novelista y poeta Luis Carlos Patraquim, coordinador general de guiones de *Kuxa Kanema* y miembro destacado del INC, vinculado también al programa del Cinema Móvel⁸. Tres años más tarde, Azevedo se quitará esta espina creativa con la realización de *A Colheita do Diabo* (1988), su primer film de ficción que recogerá, en parte, sus experiencias personales en el norte; este será su primer trabajo como realizador tras el cortometraje de ficción *Melancólico* (1986) (Convents, 2010: 522), lo que da cuenta de que, tras casi diez años de trabajo como reportero en *Kuxa Kanema*, Azevedo apostaba por la ficción para afrontar sus primeras obras personales; eso sí, una ficción siempre pegada a la realidad.



Figura 2. Brigitte Bagnol (izq.) y Licínio Azevedo (centro) en el funeral de Samora Machel

Dos acontecimientos van a ser esenciales en la definitiva evolución de Azevedo desde el periodismo a la cinematografía: el primero la creación del nuevo Gabinete de Comunicación Social/ Instituto de Comunicación

⁶ Ver Pereira & Cabecinhas, 2016: 1036.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=m3BmEooqgMU&t=2294s>. Para una mayor información sobre las dificultades y la censura institucional a la que se enfrentó Ruy Guerra en la realización de esta película es imprescindible consultar el artículo de Rachel Schefer al respecto (Schefer, 2012).

⁸ *Kuxa Kanema* (Cardoso, 2003) ilustra esta apasionante aventura que se puso en marcha para llevar a zonas rurales la producción audiovisual del INC: “compuesto por treinta y cinco furgonetas, para proyecciones itinerantes, que iban de aldea en aldea proyectando los reportajes de *Kuxa Kanema*, y los documentales, lo que permitía el descubrimiento del cine en regiones remotas” (Azevedo, 2003).

Social (ICS)⁹ y la estancia de Jean-Luc Godard entre 1977-78 en Mozambique, con un proyecto de televisión que acabará en fracaso¹⁰. Azevedo ilustra ambas circunstancias con sus propias palabras:

Jean-Luc Godard estuvo en Mozambique hace algunos años, para dar fe de que allí se podía reinventar el cine. Yo conocía su obra, su manera de filmar. Pero él llegó adaptado a los nuevos tiempos, con una cámara de vídeo. Y el vídeo fue nuestra alternativa, lo que posibilitó la supervivencia del cine mozambiqueño cuando el INC empezó a sufrir los devastadores efectos de la guerra (Azevedo, 2017).

El fracaso de Godard en montar una televisión convencional se debió a su mayor interés por la experimentación que por cumplir con el plan establecido por el entonces Ministro de Comunicaciones José Cabaco. Sin embargo, el cineasta franco-suizo dejó en Azevedo una profunda huella en el sentido descrito por él mismo: el vídeo le permitió afrontar producciones baratas, tanto de documental como de ficción, que de otra forma no hubiera podido hacer. También esto supuso una elección estética y narrativa forzada por el formato: la imagen videográfica tiene una inmediata conceptualización, pegada al reportaje televisivo, separada de la textura y matices que aporta el soporte fotoquímico. Hay, por tanto, un elemento tecnológico, de formato, que va a imponer de una forma casi natural una hibridación de lo real y lo ficcional en las producciones de ficción de Azevedo, junto, por supuesto, a una elección ideológica; volveremos sobre ello en breve. Si decíamos que la creación del ICS es el otro factor decisivo, será porque con él se creará también la Televisión Experimental de Mozambique, que pretende ser el nuevo medio de difusión en el país. Con ella llegará un nuevo programa, *Canal Zero*, del que se hará cargo Azevedo como director y realizador, pasando de forma definitiva al otro lado.

La muerte del Presidente Machel en 1986 –siempre bajo sospecha de ser una conspiración entre opositores internos del propio gobierno y los servicios secretos sudafricanos- acabará con el sueño de Samora de una cinematografía de estado como eje central de su política. La casi total destrucción del INC por un fuego en 1991 será el final de una época, que impulsará a Azevedo a crear su propia productora, Ébano Multimedia, la más importante del país y el soporte real de lo que hoy es el reducido cine de Mozambique. La transición de Azevedo, y su postura hacia la creación de relatos de ficción, vuelve a resumirlas con precisión el propio director:

De la literatura transitó para el cine, el documental. Y de ahí, el documental se mezcló con la ficción. Tengo obras más ficcionales, inclusive ficciones puras... pero todo está relacionado. Soy consciente de que mi formación como periodista me influencia mucho, porque es una profesión que adoro... (Azevedo, 2017).

2. Marco teórico. Documental, ficción y realidad: una relación compleja. Hibridaciones ficción/ no ficción

La hibridación/contaminación que de facto se va a dar en la obra de Licínio Azevedo entre documental y ficción, y entre ficción-no ficción, tiene una raigambre doble: profesional e ideológica, y así hemos de entenderlo a la hora de afrontar un marco teórico para el análisis de sus textos. Completando el planteamiento anterior del autor, Azevedo da un paso más a la hora de analizar esta simbiosis en sus obras ficcionales:

Todas las películas de ficción que he hecho, las pocas que he hecho, están siempre relacionadas con una historia real, que está de fondo, con alguna cosa sobre la que investigué.... No soy un escritor de ficción convencional. Ni siquiera soy un escritor de ficción... ¡Escribo historias! Más relacionadas con la realidad, más ficcionales, pero siempre en un mundo intermedio (Pereira & Cabecinhas, 2016: 1042).

Podríamos decir que estas palabras se sitúan en el mundo de la creación profesional, en el mundo del oficio, en relación a su base como periodista que elige no abandonar. Pero sus siguientes declaraciones nos adentran en un mundo ideológico que se sustancia, más allá de la práctica profesional, en una vinculación ideológica con la realidad que le va a llevar a esa necesaria hibridación de la que hablamos en sus obras de ficción: como él expone, más o menos ficcionales, todos sus relatos de ficción están infectados de una realidad, de la que no puede separarse, debido a su profundo compromiso ideológico con la sociedad mozambiqueña:

Fue así que me apasioné por la realización, concluyendo con mi transición hacia el cine. Y mi compromiso ideológico fue dando paso a un compromiso social, que mantengo hasta hoy, y que se refleja en todas mis películas, sean del género que sean (Azevedo, 2017).

⁹ Ver “A produção do Gabinete de Comunicação Social/ Instituto de Comunicação Social-ICS” (Convents, 201: 477-479).

¹⁰ Para profundizar en el tema ver Fairfax, 2010 y Diawara, 2003.

Unas palabras que completa con una declaración político-ideológica explícita y que nos sitúa ante la clave de su discurso:

Ahora la política no me interesa absolutamente nada, mi compromiso ni siquiera es con el cine, es con las personas, con la historia de las personas (...) Así que ni siquiera sé qué decir sobre lo que es revolucionario ... nunca lo fui, la verdad (Pereira & Cabecinhas, 2016: 1044).

En definitiva, Azevedo hará un trayecto del periodismo al cine, y de vuelta al relato escrito –en su dimensión como novelista- que traduce un compromiso por transmitir la realidad de un país y de un continente. En este sentido, Azevedo se inserta en una corriente general, que parte del neorrealismo, y que resulta transversal a los cines africanos: una característica que explica la entre dialéctica ficción y documental que podemos encontrar en el continente.

Sada Niang, en su artículo “Neorealism & Nationalist African Cinema” (Niang, 2012) plantea que la influencia del neorrealismo se da en el cine africano de manera transversal, en base a la formación de muchos de sus cineastas en el Centro Sperimentale di Cinematografía, o en otros como el IDHEC parisino o la Universidad Panrusa Guerásimov de Cinematografía (Niang, 2012: 196); a lo que podríamos añadir que esta influencia vendrá filtrada por los efectos de los Cines Nacionales en cada una de las colonias de referencia –en el caso de Mozambique ya lo hemos comprobado a través de la figura de Ruy Guerra-, dado que la formación de los nuevos cineastas africanos se realizará durante el final de la década de los 50 y principios de los 60, fechas de eclosión de dichos cines, herederos de las características del neorrealismo: rodajes en exteriores, pequeños equipos, actores no profesionales, imágenes cercanas al documental, rodadas sin iluminación y con cámara en mano; toda una serie de características que se van a dar obligadas por la situación social y la ruina económica, al final de la II Guerra mundial en Italia, con un trasfondo ideológico antifascista que mira al pueblo y a sus circunstancias como protagonistas; unas condiciones que se repetirán en las antiguas colonias africanas tras su independencia, forzando dicho paralelismo. En ambos casos la ficción quedará vinculada a la realidad, confundiendo ambas, mezclándolas y buscando nuevas estructuras narrativo-representativas que se adapten a los relatos que los cineastas africanos nacionalistas quieran hacer sobre la realidad de sus países, muy diferente a la realidad vista por los ojos de los colonizadores. Niang explica este proceso con precisión, definiendo el fenómeno de transversalidad y calificando de manera indirecta la evolución del cine de ficción de Azevedo:

La fusión de voz y estilo en el cine de ficción africano ha permitido que en el post nacionalismo los cineastas tengan una mayor libertad en la representación de hechos, personas y espacios (...) El marco referencial al que recurre la mirada del cineasta, utilizando las herramientas retóricas del género documental, ha arrastrado al género ficticio al mundo real, forzando a su narrativa a adaptarse para comprometerse con sus fuentes (Niang, 2017: 232-33).

Niang plantea aquí algo inherente, como hemos visto, al cine de Azevedo, que lo vincula con una tendencia general en el cine realizado en el continente africano –y con otros muchos cines periféricos-, ajenos al modelo narrativo dominante estadounidense-europeo, e incluso dentro de este mismo modelo en sus corrientes marginales de mayor interés; una sola pincelada en un debate que no queremos abrir. Pero a lo que Niang apunta también es a los límites, cada vez más difusos, entre el cine de ficción y el documental, o entre la ficción y la no ficción; algo muy presente en la filmografía de Azevedo.

¿Cuáles son entonces los límites de la ficción? ¿Cuáles los del documental? Esta pregunta, inherente a las líneas anteriores, es la que intenta responder el gran teórico Jaques Aumont en uno de sus últimos libros, y viene al caso de lo aquí planteado. Con la lucidez acostumbrada, y utilizando el sentido común, Aumont nos proporciona varias respuestas, la primera desde la pragmática:

He intentado conducir la fatigada oposición entre documental y ficción, al único territorio donde a mi juicio tiene cierta validez: el de la pragmática. Un documental es aquello que se considera un documento (más o menos exacto, más o menos influido por el punto de vista del creador). Una ficción es aquello que se anuncia como ficción (...) Podemos entender la afirmación de que el documental se define y se revela no por la ausencia de una puesta en escena sino por los rastros enunciativos indexales que aseguran que la imagen es contemporánea a los hechos sobre los que ofrece testimonio (Aumont, 2016: 45).

Dada la complejidad del tema, y los difusos límites a los que la imagen tecnológica actual y sus posibilidades nos lleva, podemos encontrar opiniones que se opongan a esa idea de la indexicalidad entre la imagen y su contemporaneidad –su propia realidad ontológica-:

Cada vez más, la comprensión teórica de la película documental se aleja de la noción de una realidad inherente que se encuentra dentro del texto de una película y apunta más hacia una comprensión de cómo se leen los

textos (...) A medida que nos alejamos de creer que la verdad en las imágenes es una función de la relación indexical de la imagen con su sujeto, parece haber un impulso hacia la comprensión de la verdad respecto a lo que define nuestro mundo para nosotros: la percepción (Jordan, 2003).

Por atractiva que nos puede parecer esta idea, que refutaría la anterior expuesta, resulta muy difícil intentar definir esta línea entre ficción y documental en base a la propia percepción, algo que el propio autor reconoce, puesto que entraría en juego una subjetividad que imposibilitaría encontrar un elemento objetivo que nos acerque si quiera a esa frontera –un elemento que si apuntaba Aumont-. En la persecución de esa fluida línea de la que estamos hablando, otros autores apuntan al montaje como posible elemento definitorio de la misma, y no a la propia imagen, sino a su tratamiento narrativo a través de la edición. Juan Carlos Arias nos propone un nuevo camino en el que “la particularidad del documental puede radicar en proponer otro tipo de montaje diferente al principio de ensamblaje de la sociedad espectacular” (Arias, 2010: 58). En este sentido, lo que está proponiendo es una nueva “perspectiva ética (política) del documental” (Arias, 2010: 57), basada en una actitud específica hacia el material a través del montaje; si ya nos parecía difícil la inclusión de la percepción en la ecuación diferencial entre documental y ficción, no puede parecernos más fácil una perspectiva que incluya la “ética del montaje” como criterio difuso para la definición de una línea de separación, ya bastante confusa por sí misma.

Ante este muestrario de planteamientos –entre otros muchos posibles-, debemos volver a Aumont, maestro y pensador, que trata de situar el debate teórico en ese plano pragmático del que partía antes. Aumont dice lo siguiente:

No solo el documental es inseparable de la ficción, sino que, desde el punto de vista cinematográfico, es su estado más puro, ya que no tiene que preocuparse de producir una realidad, sino de *atraparla* (sic) (Aumont, 2016: 43).

Quizá ahí resida la clave para el análisis del cine de ficción de Azevedo y su relación indisociable con la realidad: su obsesión por “atrapar” la realidad, incluso aunque necesite la ficción para poder generar un discurso personal que el documental parece constreñirle. Cuando Azevedo tiene oportunidad de hacer sus primeros trabajos independientes elige la ficción –el cortometraje *Melancólico* y el largometraje, *A colheita do Diabo*- y, aunque la abandone durante un tiempo, siempre volverá a la ficción, sea en la novela o en el cine, hasta que se instale de forma definitiva en ella. Sus obras más ambiciosas incluirán la ficción, pero se negarán a renunciar a la realidad, de ahí su necesaria hibridación. ¿Qué es, en consecuencia, lo importante? ¿establecer los límites? ¿O, quizá, lo esencial sea entender por qué se transitan esos límites? Hemos visto que podemos encontrar diversas teorías, contradictorias o complementarias, pero lo básico del análisis debe residir en el sentido que esto busca: en la necesidad de encontrar un territorio intermedio en el que expresar con mayor precisión y honestidad un discurso personal de compromiso con el espectador (en el caso de Mozambique y Azevedo coincidente con los protagonistas de las ficciones). Ese es el camino que el cine de ficción de Azevedo parece transitar y en el que nos centraremos para su análisis.

3. Memoria y recreación personal de la guerra civil en Mozambique: *A colheita do diabo* (1988)

El primer largometraje de ficción de Azevedo –que apenas supera los 50 minutos de duración- va a ser una pieza, al tiempo, autobiográfica, poética y testimonial sobre los años de la guerra civil en el norte de Mozambique. Con ella el director toma revancha contra la estúpida pomposidad revolucionaria, apegada al realismo socialista, que fue *Os tempo dos leopardos*. Todo ello entronca con los planteamientos ya expresados del autor en líneas anteriores. Y para ello recurrirá a una especie de docudrama en el sentido de un relato cuya trama “camina esa delgada línea entre ficción y realidad, característica de los docudramas” (Idovro, 2001: 38). Sin embargo, los docudramas a los que se refiere Sandra Idovro son más bien aquellas películas de ficción que retoman o parten de hechos reales para reconstruir la trayectoria individual de algún personaje histórico –*JFK* (1991), *La lista de Schindler* (1993), *Michael Collins* (1996)-. En este caso Azevedo recurre a una memoria personal, a un ambiente real y a acontecimientos que, de una u otra manera, formaron parte de la historia de Mozambique, pero ficcionalizándolos al crear personajes y situaciones inventadas, con características reales de otros a los que él conoció y trató. La película mezcla actores profesionales –provenientes muchos de ellos del teatro- con otros no actores, combatientes reales que incorporan sus propios personajes: los tres defensores de la aldea –aparte de “el escultor”, actor profesional y también antiguo combatiente- muestran en sus rostros las escarificaciones rituales propias de la etnia Maconde, algo que le valió a Azevedo críticas por “tribalismo” (Santana França, 2017: 103), uno de los “pecados” contrarrevolucionarios más perseguidos en Mozambique durante la revolución –una imagen real que retomará como ficción en el Comandante Sete Maneras de *Comboio de sal e açúcar* (2016), su última película hasta el momento-. En este sentido, y con la mezcla de ficción y realidad propia de las películas de Azevedo, preferimos la definición de *Fact-Fiction Drama* (Ficciones de

hechos o factuales), propuesta por Alan Roshental (1999): crear una narración a partir de hechos reales que luego se reelaboran siguiendo las normas de la ficción.

A colheita do diabo será el único largometraje de ficción de Azevedo en el que participará el INC, junto a capital europeo (Francia, Bélgica y Dinamarca): “Este trabajo implicó, en aquella época, a todo el equipo del INC, que llevaba ya inactivo algunos años¹¹, debido a las dificultades financieras y de la guerra civil” (Santana, 2018: 153). En la película participará como coguionista y codirectora Brigitte Bagnol –que ya había colaborado con él en *Melancólico* y lo volverá a hacer como coguionista en *The Water War* (1995); Bagnol es una destacada Antropóloga Visual y era la esposa de Azevedo en aquella época y colaboradora habitual (Cardoso, 2011). Esto demuestra el interés del realizador en la dimensión antropológica del pueblo mozambiqueño y en incorporar, como parte de esa realidad antropológica, lo que él llama, de forma poética, “*La tercera margen del río*”: *el lado mágico de la realidad, su lado espiritual*” (Azevedo, 2018: 35). Azevedo explica este interés de forma precisa:

Sin perjudicar el lado político y social del trabajo que hacía, ese lado mágico de las cosas pasó a formar parte de él (...) me rendí a la evidencia de esa realidad mágica, pues aun siendo magia no dejaba de ser una realidad y fue, posiblemente, mi pasaporte para el cine (...) “Mozambique cinematográfico” incluía obligatoriamente esa parte tan rica de nuestra propia realidad” (Azevedo, 2018: 36).

Ese “realismo mágico” mozambiqueño no le es ajeno a Azevedo, que proviene de una cultura literaria – su admirado García Márquez- en donde ese concepto está muy presente; como lo está en las obras de Mía Couto, el gran escritor mozambiqueño, donde sus historias incluyen de forma necesaria esa perspectiva – ficciones muy vinculadas al universo de Azevedo-. Como explica el propio autor, su mirada a la realidad mozambiqueña no puede ignorar algo tan arraigado en su cultura. Y con esa magia comienza la película: una pequeña mano en primer plano acaricia la pantalla, como tratando de asir las imágenes que se proyectan en ella: un niño acaba de descubrir el cine. Lo poético y lo real se unen en esa potente imagen inicial, muestra de un cineasta con criterio.



Figura 3. Una sinestesia visual: el descubrimiento de la imagen. *Colheita do diabo* (1988)

Azevedo inicia la película con la proyección en la aldea protagonista de una sesión de *Kuxa Kanema*, desde una de las furgonetas del Cinema Móvel. Las imágenes que se ven no están elegidas al azar: corresponden a “Massacre de Nyazonia” uno de los más destacados episodios de la serie, realizado y dirigido por Fernando Silva. En él se narra el bombardeo de la aviación de Rhodesia al campamento de Nyazonia. Patraquim fue el guionista del mismo y, junto a Silva, decidió no incluir ningún comentario en off y dejar que la fuerza y dureza de las imágenes hablasen por sí mismas. Estas mismas imágenes abrirán también el documental *Estas Sao as Armas* (Murillo, 1978)¹². De esta forma, Azevedo comienza la película con una inequívoca cita metarreferencial que da idea de lo personal del proyecto.

¹¹ Esto no es del todo cierto porque *Kuxa Kanema* produjo 395 reportajes entre 1976 y 1991 (Sousa, 2016: 7); así que, en esa época, aunque el esplendor de *Kuxa Kanema* hubiera pasado y el Cinema Móvel ya no funcionase –debido a lo peligroso de los desplazamientos– el equipo del INC aún afrontó algunas producciones.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=SBFcdpy0sdl&t=32s>

La magia del descubrimiento del cine tendrá una continuación verbal a la imagen inicial, cuando una anciana de la aldea se asome a la furgoneta del Cinema y pregunte dónde están “esas personas que vienen de lejos y se ven en la pantalla”. Esa continuación de la “tercera orilla del río”, estará también en uno de los personajes principales de esta historia coral: “El escultor”. Como él mismo dice, durante 25 años ha tenido “un brazo para esculpir y otro para disparar”. Sus esculturas en *pao preto* fascinarán a Gabriel, un niño refugiado en la aldea, que ha perdido a sus padres en un ataque de la RENAMO¹³ (los “Bandidos”, como eran conocidos durante la guerra). Gabriel dará lugar a uno de los mejores momentos cinematográficos de la cinta, expresados en los movimientos de cámara que Azevedo orquesta. El primero de ellos es mientras el niño duerme, tras la sesión de cine. El director recorrerá, mediante un lento travelling, a la familia que lo acoge en un sueño placido. Sobreimpresionadas al travelling veremos las imágenes mentales de Gabriel, testigo impotente del asesinato de sus padres. La cámara llegará a él, despierto y aterrorizado, siempre con miedo a que vuelvan los “bandidos”.

Gabriel se convertirá en discípulo del escultor, que le enseñará que en todas las esculturas Maconde habitan “los demonios”. Esto dará lugar a otro momento poético-narrativo: el escultor tiene una pequeña radio en donde escucha la noticia de la visita a Malawi que hará el presidente Machel: a la vuelta de este viaje el presidente morirá en accidente aéreo. Como si de una premonición se tratara, mientras el escultor oye la información, Azevedo se aparta de él en un travelling que recorre con calculada lentitud, de forma envolvente, las esculturas que este ha realizado, hasta detenerse en una de ellas: un demonio burlón. El realizador vincula así la futura muerte de Machel a esos demonios que no son sino las fuerzas reaccionarias que provocaron su asesinato: una estructura visual que abraza lo real y lo mágico, en profunda comprensión de una cultura. Este mismo travelling tendrá continuación simbólica en otro, casi al final de la cinta, tras la traumática muerte de Gabriel, que pisa una de las minas terrestres que aún quedan tras la guerra con Rhodesia –esas “Colheitas do Diabo” a las que hace referencia el título-. El travelling recorrerá esta vez la fila angustiada de los habitantes de la aldea, mientras esperan para visitar el cadáver de Gabriel. La cámara se detendrá un momento en uno de los defensores de la aldea, que sale de la capilla, y continúa el movimiento con él tras coger este algo de comer para el escultor que talla ahora, no una escultura, sino el ataúd que servirá de última morada al refugiado Gabriel. La muerte de Samora y la de Gabriel quedan vinculadas así, mediante estos dos movimientos.



Figura 4. “Un país sin imágenes es un país sin memoria”. El Cinema Móvel cruza el encuadre como símbolo de dicha memoria. A colheita do diabo (1988)

En el final de la película el escultor, que ha animado a la madre de acogida de Gabriel, desolada por su muerte, será el que se rompa en pedazos, llorando desconsolado, tras escuchar en la radio la noticia de la

¹³ Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO) “apoyada por los regímenes blancos de África del Sur y Rhodesia será una amenaza real al proceso revolucionario y a su soberanía” (Overhoff Ferreira, 2016: 181). Conocidos como “Os bandidos” por los luchadores de la FRELIMO, los combatientes de la RENAMO apoyados también por USA –en su lucha contra los regímenes socialistas- mantendrán una resistencia armada que devendrá en guerra civil durante cerca de 20 años, hasta los acuerdos de paz de 1992. Integrados como partido legal, la corrupción política endémica y el régimen autoritario encubierto establecido por el FRELIMO –el único partido que ha gobernado desde la llegada de la democracia-, provocaran nuevos focos de insurgencia puntuales, protagonizados por antiguos combatientes de la RENAMO, como los ocurridos en 2013 que bloquearon el tránsito entre el sur y el norte del país.

muerte de Samora Machel. Azevedo utiliza así un precioso elemento circular para terminar el filme: el escultor, destrozado por la muerte de Samora, llama a asamblea golpeando con rabia la campana. La madre adoptiva de Gabriel, que no podía superar su muerte, está ahora con el resto de campesinas trabajando en el campo – aprovechando la lluvia que, por fin, ha llegado-. De pie, vestida de negro, esparciendo las semillas, su figura llama la atención y Azevedo nos dice con ello que las palabras, los principios, la comunidad son lo que importa; aunque el escultor este ahora incapacitado por el dolor de la muerte de su héroe, sus palabras han servido para que la madre de Gabriel vuelva a la comunidad y aporte su trabajo. En el encuadre, tras ella, cruza la furgoneta del Cinema Movél que, tras ser reparada, puede por fin partir. Hemos empezado con el nacimiento de la imagen y terminamos de nuevo con ella: “un país sin imágenes es un país sin memoria”, y Azevedo demuestra con esta película su talento como narrador, en una obra a reivindicar, apenas conocida en el cine africano.

4. Experimentos narrativos con la Docuficción. Un díptico creativo: *A arvore dos antepasados* (1996) y *Desobediencia* (2002)

En los *límites de la ficción*, Jaques Aumont introduce su segundo capítulo con el título “Contagios. De la realidad a la ficción, y vuelta” (Aumont, 2016: 24), y este concepto cuadraría a la perfección con el proceder narrativo de Azevedo en sus dos siguientes ficciones. El director va a plantear unos porosos límites entre ficción y realidad en *Arvore* y *Desobediencia*, a través del género, o estructura narrativa, de la Docuficción. Aumont la define así:

Una categoría (televisiva) que, al reivindicar un realismo más detallado, se sitúa entre la ficción pura y simple, y la filmación en directo de acontecimientos reales (...) Realizadas con los medios del cine, las docuficciones están a menudo más cuidadas, mejor interpretadas. En síntesis, más cercanas a los estándares del cine de autor internacional (Aumont, 2016: 50).

A arvore dos antepasados va a suponer, como todo el cine de ficción de Azevedo, un recorrido a la vez físico y espiritual para los personajes, una aventura exterior e interior al tiempo, que nos remite en cierta forma al cine de John Huston: la aventura como itinerario físico y moral. E, incluso, en la idea de que el propio rodaje es una aventura metalingüística en paralelo al relato construido.

La gestación del filme y su propia sustancia remitirán, de nuevo, a esa difusa línea entre ficción y realidad: gracias a una iniciativa de la BBC, 4 proyectos sobre refugiados fueron financiados, uno de ellos el de Azevedo (Azevedo, 2017). El director se desplazó al mayor campo de refugiados de Malawi y después de entrevistar a un centenar de familias “concluí que la primera era la ideal. Con mi equipo les acompañé de regreso a Mozambique, a unas veinte personas entre adultos y niños, hasta su zona de origen” (Azevedo, 2017). Los Ferrão fueron una más de los miles de familias que se refugiaron en Malawi huyendo de la guerra civil y que, tras los acuerdos de paz de 1992, decidieron regresar. A su salida, Alexander, era un niño, al que se eligió para que acompañará a sus tíos y, ahora, será él quien lleve de vuelta a la familia.

Azevedo incluirá un primer elemento ficcional: será la voz en off de Alexander, el único que sabe leer y escribir de la familia, quien nos relate sus pensamientos, planes y sueños durante el regreso, así como la historia de la familia, a través de un libro, que él denomina el “protocolo” y en el que apunta los hechos relevantes de la familia, sobre todo los nacimientos y muertes. El título de la película hace referencia al árbol que representa el arraigo tradicional a la tierra: “Cuando una persona viaja tiene que despedirse de los antepasados, junto al árbol que los representa: durante la guerra, al huir, no tuvieron posibilidad de hacerlo” (Azevedo, 2018, p.36-37). Esto forma parte de esa espiritualidad del “Mozambique cinematográfico” con el que Azevedo, en este caso, se identifica: “el respeto de las creencias tradicionales, relacionadas con el culto a los antepasados, está ligado para mí al respeto a las personas” (Azevedo, 2005: 35). La película tiene una estructura circular: empezará con María, la tía de Alexander, haciendo una ofrenda en Malawi a los hijos muertos que deja allí –también a su marido, que la ha abandonado por otra mujer– y terminará con ella haciendo otra ofrenda, en el árbol de su poblado, a su madre y sus abuelas muertas durante su ausencia.

El otro elemento esencial de la película, simbólico, y que nos sitúa de nuevo en el mundo de la ficción, será la puerta roja que acarrea el protagonista. Esta puerta, de madera, como el árbol de los antepasados -y, por tanto, correlato para Alexander de lo que es el árbol para su tía- resulta un elemento de arraigo que conecta el pasado y el futuro de Alexandre: “puede ser el pasaje entre dos mundos, el conocido y el desconocido, el sagrado y el profano” (Santana, 2018: 273). La primera imagen de la película muestra a Alexandre con la puerta y, a lo largo del camino asistiremos a un momento, que no sabemos si es una reconstrucción o una ficcionalización, pero que resalta esa idea simbólica de la puerta: uno de los sobrinos de Alexander perderá la puerta y este decidirá no seguir el camino hasta recuperarla. En un viaje dentro del viaje, su sobrino y él buscarán la puerta hasta encontrarla en un mercadillo tradicional, donde la reclamarán a un vendedor, al que le enseñan en el “protocolo” que el número que está dibujado en la puerta es el mismo que figura en el libro. Este episodio –sea realidad reconstruida o ficción– tendrá una dimensión de viaje espiritual, que transmitirá la voz

en off que oímos sobre el rostro de Alexander, al iniciarse la búsqueda: “Lucas 12 Versículo 1: no hay nada escondido que no sea descubierto”; una especie de mantra que podría resumir el viaje de descubrimiento, de sí mismos y de su antiguo hogar, por parte de Alexander y de toda su familia.



Figura 5. Un elemento simbólico: el inicio del viaje. *A arvore dos antepassados* (1996)

Que el cine de Azevedo tiene un importante componente antropológico es indudable, y este está presente de forma especial en *Arvore* y *Desobediencia*, la última película de nuestro análisis. ¿Qué es necesario para definir un film como antropológico?: “La conceptualización totalizadora del comportamiento de un grupo humano como base o condición de todo film antropológico” (Sedeño, 2006: 225); ambas películas abordan el comportamiento de un grupo humano, sus costumbres ancestrales, sus creencias y, por tanto, ambas películas se sitúan en esa mirada y dimensión antropológica: un nivel más a sumar en la complejidad de la dialéctica entre realidad y ficción que las preside.



Figura 6. La puerta roja en la llegada: elemento de arraigo y conexión. *A arvore dos antepassados* (1996)

Desobediencia es una de las películas más inclasificables de la historia del cine. Solo su origen, en una cinematografía casi desconocida, ha impedido que sea considerada una de las obras más interesantes del continente. Su propuesta creativa es inusual desde el inicio; una noticia llamó la atención de Azevedo (Azevedo, 2017): un hombre se había ahorcado en un remoto pueblo de la región de Tete –la más interior y pobre de Mozambique- porque su mujer no le obedecía. Azevedo decidió entonces emprender una investigación en la que invirtió varios meses, “ante un suicidio que hallé muy extraño, ridículo incluso sino implicase una muerte y otros conflictos resultantes de ella” (Azevedo, 2017).

El rodaje llevará a Azevedo y su equipo al centro de esa “Tercera orilla del río”, al Mozambique mágico, rendido a las creencias tradicionales. Azevedo nos dará una imagen precisa de ese mundo rural y de su realidad, en un retrato crítico y, al mismo tiempo, comprensivo con todas las partes del conflicto, aunque su punto de vista tome claro partido por la parte desfavorecida: “Azevedo permanece fiel al imperativo ético de representar al pueblo de Mozambique y proporcionar una visión histórica de las zonas rurales más pobres” (Arenas, 2012: 96).

Según Azevedo hay películas que “pueden ser representadas por un círculo. Esta es una de ellas: un documental que se transforma en filme de ficción, y que incluye en su estructura dramática un «making of» de docuficción” (Azevedo, 2017). Sin querer llevarle la contraria al director consideramos que, más que una estructura circular, la película contiene una estructura similar a las “muñecas rusas”, en donde cada bloque narrativo nos lleva a otro, contenido de alguna manera en el anterior, hasta desvelar la verdad de la historia.

El primer bloque narrativo es una especie de docudrama en el que se reconstruye la relación entre Rosa y Zacarías, hasta el suicidio de este. El primer elemento que llama la atención es que todos los personajes reales se representan a sí mismos, menos Zacarías, por razones evidentes, papel que incorpora su hermano gemelo, algo que confiere a la narración una sensación ante el espectador de extrañeza casi mágica; un hecho único en la cinematografía: “¡Es verdad! El muerto tenía un hermano gemelo y esto me hizo aguzar los sentidos, haciéndome soñar sobre la posibilidad de hacer un filme bastante diferente” (Azevedo, 2017). El juego de espejos que esto propone no será caprichoso, y la relación gemelar entre los hermanos se revelará clave para la propia narración.

El primer bloque va a tener un punto de vista inequívoco: el de Rosa, la mujer acusada de tener un “marido espíritu” por los familiares de Zacarías y de haber provocado la muerte de este por su “desobediencia”. Sin embargo, a lo que asiste el espectador es a algo muy diferente; Zacarías es un borracho resentido con su mujer sin razón aparente, a la que trata como una esclava: después de obligarle a prepararle el baño, haciéndole cargar de forma caprichosa a ella sola con una palangana con la que apenas puede, él lo dejará enfriar por la visita de sus amigos. Cuando estos marchan, el baño estará frío, provocando la inexcusable ira de Zacarías que persigue a su mujer con un machete, queriéndola matar. Tras el intento de agresión, Rosa volverá por la noche e intentará por la mañana congraciarse con su marido llevándole comida –sin que él haya mostrado arrepentimiento alguno por su conducta–, a lo que él responderá arrojando la comida al suelo. Tras una discusión, en la que Zacarías impide ir a la escuela a sus hijos, él se irá al bosque y se suicidará. Con el descubrimiento por parte Rosa del cadáver–al que no se le ve el rostro– terminará este primer bloque.



Figura 7. La irrupción del punto de vista de Azevedo: la mirada del cineasta. *Desobediencia* (2002)



Figura 8. Un elemento de objetividad y distanciamiento: la mirada del cineasta II. *Desobediencia* (2002)

El segundo bloque narrativo será el más corto, pero su inicio es esencial; veremos los planos de unas rotativas y la noticia que transmiten: “un hombre se suicida, según sus familiares, por la desobediencia de su esposa que se niega a prepararle el baño”. Nosotros ya sabemos que esto no es cierto, pero ahora la película nos sitúa en otro punto; el siguiente plano pasa a ser un encuadre subjetivo del propio Azevedo: vemos con sus ojos el periódico en el que está leyendo la noticia, mientras el montador ajusta un plano de su última película; a partir de ese momento, estamos en su mirada, y toda la narrativa pasará por su punto de vista. Azevedo decide reconstruir la narración, a partir de ese punto, tal como se produjo. Esto es importante porque aún queda una pregunta sin contestar, tras ver el primer bloque: ¿Qué llevó al suicidio a Zacarías? Este segundo bloque se completará con la visita al periodista que escribió la noticia: Azevedo le presenta, de nuevo, desde su plano subjetivo, convirtiéndole así en su mirada vicaria, en su alter ego dentro de la narración, pudiendo volver al punto de vista objetivo de la cámara. El periodista visitará a los protagonistas y tras entrevistarlos les convencerá de que reconstruyan los hechos que ocurrieron a partir de la muerte de Zacarías –una ficcionalización doble, pues es Azevedo quien les convenció y no el periodista, al que convierte en su mirada delegada, su alter ego ficcional dentro de la narración-. El tercer bloque se inaugura con la imagen de una cámara casera y el operador que la maneja. Esta imagen está encuadrada por un caché que reproduce el *display* de la cámara, en un nuevo juego de espejos: esa cámara, que será la que grabe el «making of» y ofrezca su “mirada” –que es la de Azevedo–, se introduce mediante ese caché. Lo primero que veremos, será el «making off» de la preparación de la escena del suicidio: Tomás Sodzai, el gemelo de Zacarías, que le interpreta en el primer bloque, se niega a representar el suicidio porque alega que si lo hace morirá como su hermano, “al ser gemelos”. El “Mozambique cinematográfico” irrumpe así en la realidad, y no será casualidad que Azevedo introduzca el tercer bloque con esta discusión, puesto que será esencial, más tarde, para entender la verdad de lo sucedido.

El «making off» establece en el relato un elemento “brechtiano” de distanciamiento, que nos permite salirnos de la representación y con el cual Azevedo nos recuerda que esa reconstrucción de lo real es, al tiempo, una ficcionalización. Tras esta primera escena, retomamos la narración en el punto donde la dejamos en el primer bloque: el suicidio de Zacarías. Ahora sabemos por qué no vemos su rostro, pues su hermano se ha negado a representar la escena.

A partir de ese momento asistimos al acoso sistemático de la familia Sodzai contra Rosa, que al acusarle de la muerte de Zacarías –cosa que el espectador ya sabe desde el inicio que no es cierta- le impide vivir y alimentar a sus hijos, robándole la mandioca que cultiva y los pocos animales domésticos que tiene, o el dinero que consigue por la venta de ellos; un acoso que indigna al espectador, conocedor de la verdad, pero que Azevedo se esfuerza por mantener en un tono de objetividad; un acoso que va más allá de los límites de la representación, mezclando realidad y reconstrucción ficcional: “las situación entre las dos familias seguía su evolución, fuera de guion, sin ningún respeto a lo que habíamos acordado. Había grandes discusiones entre ellos, y agresiones verbales y físicas contra la viuda” (Azevedo, 2017). De ahí que el realizador decidiera registrar estos momentos con otra cámara, en un «making off» que luego decidirá integrar en la estructura dramática.

La culminación de la historia estará en la visita al curandero, que ocurrió en su momento, y que años después de los hechos, la película reproduce. Y lo que ocurrió entonces se vuelve a repetir en el filme, dándole a Azevedo y a nosotros la clave del relato. Algo que, según Azevedo, ocurrió “los dos últimos días del rodaje” (Azevedo, 2017), y que él decidirá mantener de forma cronológica en el filme:

Al filmar la secuencia con el curandero descubrí que todos me habían mentido, menos él. Por segunda vez, esta vez delante de la cámara y sin la más mínima preocupación por ella, el reiteró la verdad que había revelado unos años antes, sin nuestra presencia, a las dos familias litigantes: el muerto (Zacarías) había hecho el amor con la mujer del hermano, su gemelo, y eso representaba una maldición. En aquella comunidad, en aquella cultura, los gemelos tienen prohibido tener sexo con la misma mujer. Un tabú que es castigado con la muerte (...) me encontraba al final ante un equivalente de la tragedia griega, de un Edipo o una Electra. El hacer recaer la culpa en la viuda era solo una manera de huir de una realidad inmaterial (Azevedo, 2017).

Si el hermano gemelo se negaba a recrear el suicidio de Zacarías era por esto: la misma sombra de culpabilidad y el terror atávico que llevo a Zacarías a la muerte, podía llevarle a él hacia el mismo destino, consciente y sabedor de lo ocurrido con su hermano. Azevedo nos desvela la verdad –y rebate las mentiras- reforzado por la reconstrucción del juicio, también ante el mismo juez que ya dictó sentencia favorable a Rosa, de forma que la realidad mágica y la realidad civil de Mozambique, ambas, nos desvelan la verdad.



Figura 9. Ensoñación y narrativa: el definitivo elemento ficcionalizador. *Desobediencia* (2002)

En un último giro fabuloso, Rosa, supuestamente embarazada de Zacarías –algo que no sabemos nunca si es ficción o realidad -, dará a luz gemelos al final de la película. Tras salir del paritorio, la imagen de los gemelos fundirá con una nueva imagen, en una superimpresión que da lugar a un plano surrealista, situado en el mundo mágico de la imaginación, una ensoñación que reconcilia a Rosa con su pasado: ella, vestida de rojo,

junto a su madre y dos mujeres más, acompañan a dos hombres que portan unos pequeños féretros blancos, los de dos gemelos ¿Es una imagen real?, en absoluto: la ralentización, el vestido rojo de Rosa y el contexto nos dice que es una ensoñación de la propia Rosa que de esta manera se reconcilia con su pasado. Un elemento extraño, poético y, sin duda, ficcional, que termina por cerrar este discurso híbrido entre realidad y ficción. Pero aún queda una adenda y, así, durante los títulos de crédito el periodista, alter ego de Azevedo, pregunta a sus protagonistas, Rosa y Tomás por el final de la película: ella responde que está de acuerdo y que así logró reconciliarse con el espíritu de su marido, mientras Tomás aferrado a “su verdad” rezuma odio por ella y piensa aún en castigarla; un nuevo elemento “brechtiano” que nos remite a *Pasión (En passion, 1969)* de Bergman, en donde los actores interrumpían la narración con entrevistas sobre sus propios personajes.

En un último juego de espejos que remata tan insólita narración, el propio Azevedo se convirtió en una especie de personaje de esta realidad soñada: al volver a visitar a Rosa, tiempo después de finalizar el rodaje, descubrió que ella le tomaba por su marido y, dispuesta a vender todo, le acompañaría de vuelta a Maputo: todo partía de que, para compensarla, durante el rodaje, le compró una nueva *paiota* con su *machaba*, el pequeño huerto tradicional, así como una junta de bueyes con sus dos hermosos animales: “Rosa tomó los bueyes, la carreta y la casa que la producción del filme le había dado como un *lobolo*, la dote que un hombre da a una mujer en Mozambique para casarse, de manera tradicional” (Azevedo, 2017). Ante ello, Azevedo huyó desconcertado. Y de esta forma, el “Mozambique cinematográfico” imita al arte imitando a la vida, en un juego de espejos apasionante tanto en la narrativa como en la propia realidad.

5. Propuestas y conclusiones: la ontología de la imagen cinematográfica y la interdependencia de realidad y ficción

La muy desconocida obra de Licinio Azevedo puede considerarse, según se desprende de las líneas anteriores, a la altura de otros autores tan reconocidos como el iraní Kiarostami o el alemán Herzog. Y lo está en el terreno de establecer una dialéctica, entre ficción o realidad, que se plantea la propia ontología de la imagen; algo inducido por el rápido desarrollo de etapas que ha tenido la cinematografía frente a otras artes: si el Siglo XX aceleró la historia, el arte de este siglo no podía quedar atrás en rapidez. De esta forma, hemos llegado a un momento en donde una parte esencial del discurso cinematográfico actual es, precisamente, la puesta en cuestión de los límites de la ficción, así como la relación establecida con la realidad a través de la representación y la puesta en escena. Esto es aún más acentuado en el cine del continente africano, dada la hibridación y contaminación entre las formas de la ficción y las del documental (o las de la realidad puesta en escena), en una doble vertiente: una necesidad de producción que, por formatos como el del vídeo, utilizado por Azevedo, así como por la escasez de medios y presupuestos, acerca por necesidad las ficciones a la textura, tanto en imagen como en discurso, de la realidad. Por otra parte, está una perspectiva neorrealista, que como señalaba Sada Niang va unida a una inevitable necesidad del cine africano de dar testimonio de una realidad tanto tiempo negada por el colonialismo.

Pero, si algo demuestra el cine de Azevedo es como esa realidad se ve desbordada por la necesidad ficcional, para poder llegar a una conclusión y a la construcción de ese discurso. Azevedo parte siempre de la realidad, pero termina en la ficción. Sus últimas películas son ficciones puras, “contaminadas” por completo por la presencia inicial de un suceso real, que necesita de una reflexión personal, desbordando los límites que le ofrece el documental: pasamos así del testimonio a la reelaboración de la realidad, bajo la mirada de un creador que necesita de un punto de vista que sólo la ficción puede darle. De ahí, que todos los ejemplos propuestos, incluso los más apegados a la estética y la ética del documental, tengan una mirada “ficcionalizadora”, si se nos permite este término. Por otra parte, la anécdota que cierra el anterior punto es significativa: aquellos que no conocen la ficción no son capaces de distanciarse de su propia realidad para reflexionar sobre ella. De ahí que la ficción sea tan necesaria para la reflexión y la construcción de una mirada ideológica sobre la realidad.

Nadie puede expresar de mejor manera esta necesidad ficcional que Aumont en su esencial texto sobre los límites de la ficción:

Y si, de un filme, es en principio la ficción lo que nos interesa, es sin duda en virtud de sus contenidos (relativos a acontecimientos, afectivos, emocionales, ideales), pero más que nada porque la ficción, incluso la más pobre, nos da acceso a un misterio del mundo, el de la causalidad. ¿Cuál es el valor de mis acciones? ¿Cuáles serán sus consecuencias? Ante estas preguntas, que no tienen respuesta asegurada en mi vida verdadera, la ficción ofrece una ocasión para reflexionar, y a veces un modo de responder (Aumont, 2016: 159).

Por mucho que la realidad implique cuestionar los límites de la ficción, en su capacidad para mostrar de forma real el mundo y la vida que nos rodea; a pesar de que el documental pueda poner en duda la ontología y la necesidad de la imagen ficcional para representar esa realidad, la ficción es necesaria para dar un paso más allá, que nos distancie de dicha realidad y nos permita volver a ella, con las armas y bagajes necesarios para comprenderla, interpretarla e, incluso, asumirla. *Desobediencia* es el epítome de esta cuestión: solo la

intervención de la ficción, (re) interpretada por los protagonistas reales, nos da acceso a lo profundo de su realidad. Y por ello Azevedo se inicia en la ficción pura y vuelve a ella en la madurez de su carrera, en busca de las respuestas definitivas a su vida, a la realidad vivida y necesitada de comprensión e interpretación: un profundo territorio en el que solo la ficción nos dejará penetrar.

Referencias

- Arenas, F. (2012) Retratos de Moçambique pós-guerra civil, a filmografia de Licínio Azevedo. En Bamba, M. & Meleiro, A. *Filmes da África y da Diaspora. Objetos de Discursos*. Salvador, EDUFBA, 75-98.
- Arias, J.C. (2010) Las Nuevas Fronteras del Cine Documental: la Producción de lo Real en la Época de la Imagen Omnipresente. *Aisthesis*. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile. Num. 48, 48-65.
- Aumont, J. (2016) *Limites de la ficción*. Madrid, Shangrila.
- Azevedo, L. (2018) Moçambique cinematográfico. A terceira margem. En Seabra, J. (Ed.) *Cinemas em português: Moçambique, auto e heteropercepções*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 35-40. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6>
- Azevedo, L. (2017) Cine y compromiso ideológico y social: Master Class. *Africacultures, Les Mondes en Relation*. <http://africacultures.com/cinema-engagement-ideologique-social-masterclass-de-licinio-azevedo-14313/>
- Azevedo, L. (2005) Depoimentos. En Araújo, G. (org.). *Trocas culturais afro luso brasileiras*. Salvador, Contraste, 34-36.
- Convents, G. (2011) *Os Moçambicanos perante o cinema e o audiovisual*. Dockanema: Cape Town.
- Diawara, Manitha. (2003) Sonimage in Mozambique. En *The TVideo Politics of Jean-Luc Godard*. James, G. and Zeyfang, F (Eds.). Berlin, B_Books, 92-121.
- Fairfax, D. (2010) Birth (of the Image) of a Nation: Jean-Luc Godard in Mozambique. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, Hungarian University of Transylvania (Romania) Vol 3, 55-67.
- Idovro Carlier, S. (2001) El secreto está en el relato: fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna. *Comunicación y Sociedad*. Vol XIV, num. 2, 37-70.
- Jiménez de las Heras, J.A. & Jimeno Aranda, R. (2018) “Registrar a imagem do povo e devolvê-la a povo”. Imágenes por y para una revolución: Mozambique y el cine. *Fotocinema*. Málaga, Universidad de Málaga, n. 18, 247-275. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5111>
- Jordan, R. (2003) “The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception -The notion of Documentary Truth. *Off Screen*. Volume 7, Issue 1. <https://offscreen.com/view/documentary>
- Niang, S. (2017) Fiction and Documentary African films: Narrative and Stylistic Affinities. *Journal of African Art History and Visual Culture*. Vol 11, Issue 3, 228-235. <https://doi.org/10.1080/19301944.2017.1401377>
- Niang, S. (2012) Neorealism and Nationalist African Cinema. En Giovacchini, S. & Sklar, R. *Global Neorealism*. Jackson, University of Mississippi Press, 194-208.
- Overhoff Ferreira, C. (2016) O drama da descolonização em imagens em movimento – a propos do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. *Estudos Linguísticos e Literários*. Salvador, n. 53, JAN-JUL, pp. 177-221. <http://dx.doi.org/10.9771/2176-4794ell.v0i53.16120>
- Pereira, A. C. & Cabecinhas, R. (2016) Um país sem imagem é un país sem memória... Entrevista con Licínio Azevedo. *Estudios Iberoamericanos*. Porto Alegre. Vol. 42, nº3. Sept-dez, 1026-1047.
- Rosenthal, A. (1999) *Why Docudrama? Fact Fiction on Film and Television*. Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Santana França, A. (2017) A produção documentarista de Licínio Azevedo: imagens, discursos e narrativas moçambicanas do pos-independência. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro, UFRJ, Vol. 9, nº 17. Janeiro-julho, 99-111.
- Santana França, A. (2018) “Voltam os que não morreram, vão embora os que aqui ficaram. Ai, esta dança, minha mãe, até as crianças dançam?”: experiências migratórias e diaspóricas na trajetória pessoal e na obra de Licínio Azevedo. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Literatura e Cultura.
- Schefer, R. (2016) Mueda, Memória e Massacre by Ruy Guerra and the Cultural Forms of the Makonde Plateau. *Comunicação e Sociedade*. Vol. 29, 53-77.
- Sedeño Valdellós, A. (2006) Diferenciaciones teóricas e históricas entre cine etnográfico y cine documental y de ficción: lo visual como herramienta de reflexión antropológica. *Revista Historia y Comunicación Social*. Vol 11, 217-228. <https://dx.doi.org/10.5209/HICS>
- Soranz Soranz, G. (2014) O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período póscolonial. *Contemporanea. Comunicação e Cultura*. Vol. 12, nº 1. Jun-abr, 147-164
- Sousa Miguel Lopes (2016) Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Vol. 5, núm. 2, 1-30.

Otras fuentes/referencias

Películas Licínio Azevedo

A colheita do diavo (1988) França, Moçambique – 52 min

Dirección y guion: Licínio Azevedo y Brigitte Bagnol. Producción: Licínio Azevedo Musica: Jose Mucavele. Dirección de fotografía: Michel Bongiovanni. Director de producción (Mozambique): Camilo de Sousa. Sonido: Gabriel Mondlane. Montaje: Patrick Zanoli y Jean Claude Louimet. Escenografía: Jose Cardoso. “Ujaama”-Tallador de maderas: Miguel V. Machiledi. Intérpretes: Leonardo Jose Cossa (Gabriel), Romao Fastudo Potel (El escultor), Zacarias Chivavi (El comandante), Venicia Tinga (Ignes) y Joao Manja (Operador Cinema Móvel).

A arvore dos antepasados (1996) Mozambique, Reino Unido – 49 minutos

Dirección y guion: Licínio Azevedo. Producción: Pedro Pimienta. Dirección musical: Karen Boswall. Dirección de fotografía: Joao Costa. Sonido: Valente Dimande. Montaje: Orlando Mesquita. Dirección de producción: Joao Ribeiro. Intérpretes: Familia Ferrao, interpretándose a ellos mismos.

Desobediencia (2002) Mozambique – 92 min

Dirección y guion: Licínio Azevedo. Producción: Licínio Azevedo. Imagen: Joao Costa (Funcho). Segunda cámara: António “Pipas” Forjaz. Sonido: Gabriel Mondlane. Ayudante de realización: António “Pipas” Forjaz. Montaje: Orlando Mesquita. Dirección de producción: Abdul Manafe. Banda sonora y dirección musical: Joao Carlos Schwalbach. Voz y percusión: Chico Antonio. Intérpretes: -todos los personajes son personas reales interpretándose a si mismos- Rosa Castigo y sus hijos Otilia, Betinho, Narcisia, Sanito y Terea; Tomas Sondzai (a si mismo y a su hermano gemelo Zacarias), Isabel Jose, Eliasse Sondzai, Linda Sondzai, Nevas Sondzai, Mafundza Sondzai, Zaira Castigo, Augusta Castigo.

Otras películas

Cardoso, M. (2011) *Licínio Azevedo: crónicas de Moçambique* Portugal – 90 m.

Cardoso, M. (2003) *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema* Filmes do Trejo (Portugal) – 52 m. <https://www.youtube.com/watch?v=MhDTLXWbW9k>

Guerra, Ruy (1981) *Mueda, memoria e massacre* INC, Mozambique – 80 m. <https://www.youtube.com/watch?v=m3BmEooqgMU&t=2295s>

Murillo, S. *Estas sao as armas* (1978) INC, Mozambique – 56 m. <https://www.youtube.com/watch?v=SBFcdpy0sdl&t=32s>

Velimirović, Z (1985) *O tempo dos leopardos* Mozambique, Yugoslavia – 99 m.

Agradecimientos

Queremos agradecer a Licínio Azevedo su atención, interés y colaboración al proporcionarnos las películas *A colheita do diavo* y *Arvore de los antepasados* de su archivo personal. De igual forma, agradecemos a Margarida Cardoso habernos enviado, también de su archivo personal, las películas *Kuxa Kanema* y, sobre todo, *Licínio Azevedo: crónicas de Moçambique* imposible de encontrar de otra forma. Por último, no podemos dejar de agradecer a nuestros amigos mozambiqueños, Isildo Nhantumbo y Sergio Bacar, profesor este último de la Escola de Comunicação e Artes (ECA) de la Universidad Eduardo Mondlane, con la que colaboramos hace ya una década, habernos proporcionado el contacto y los canales de comunicación con Licínio Azevedo.