

# UNA INFINIDAD DE TÁCTICAS. EL ARCHIVO EN MOVIMIENTO DE HUSSEIN SHARIFFE\*

ERICA CARTER

LAURENCE KENT

En enero de 2014, la Sudan Film Factory (SFF), productora y escuela de cine radicada en Jartum, inauguró la primera edición del Festival de Cine Independiente de Sudán (o SIFF, por sus siglas en inglés), un evento internacional anual desarrollado en varias ubicaciones en Jartum. Descrito en su página web como una «puerta de entrada» a nuevas vías de intercambio entre las culturas cinematográficas sudanesa y global, el programa del SIFF, de una semana de duración y consistente en proyecciones, foros de debate y eventos de *networking*, está diseñado «para recordarle a la gente que [...] Sudán [...] llegó a gozar de gran renombre en el ámbito cinematográfico y [...] todavía siente pasión por este arte» (*Arab Weekly*, 2019). Las referencias a la «revolución que es nuestro pueblo» en sus convocatorias de participación vinculan al SIFF con los movimientos democráticos que expulsaron al autócrata islamista Omar el-Bashir en 2019. Pero también remiten a las historias cinematográficas encarnadas en la obra que constitu-

ye el objeto de estudio de este artículo. Cada año, el Festival comienza el 21 de enero: la fecha de fallecimiento del difunto cineasta, artista, poeta, escritor e intelectual Hussein Shariffe. La Sudan Film Factory «valora profundamente» a Hussein como cineasta cuyos «valores humanos y artísticos» aspira a defender la organización, pero cuya memoria desea «transformar» en una «celebración anual del cine» en múltiples localizaciones de la capital de Sudán.

El SIFF no es el único evento que rinde tan cáldido tributo a Shariffe. A lo largo de su vida (1934-2005), Hussein Shariffe destacó como artista contemporáneo que empleaba un particular estilo cosmopolita que mezclaba los lenguajes visuales occidental, árabe y del África septentrional. Firme defensor de la resistencia cultural anticolonial y democrática, Shariffe también fue pionero del cine independiente y experimental de Sudán. Su carrera artística comenzó en la Escuela de Bellas Artes Slade de Londres, en la que estudió de 1957 a

1959. Organizó su primera exposición ya en 1957, en la Gallery One de Londres; después de graduarse en Slade, regresó a Jartum, donde trabajó como artista, conferenciante, crítico y documentalista, antes de aceptar el cargo de Director del Sector Cinematográfico del Departamento de Cultura de Sudán.

En 1973, Shariffe regresó a Londres para completar la película experimental *The Dislocation of Amber* [La deslocalización de Amber] (1975), además de *Tigers are Better Looking* [Los tigres son más hermosos] (1979), que adaptaba un relato breve escrito por el autor modernista blanco criollo Jean Rhys y que Shariffe presentó en su graduación de la Escuela Nacional de Cine del Reino Unido en 1979<sup>1</sup>. A caballo entre Londres y Jartum a lo largo de los ochenta, finalmente Shariffe se exilió tras el golpe militar islamista de Sudán en 1989. Su última residencia fue El Cairo, donde continuó perfeccionando una práctica artística que transitaba libremente y diluía las fronteras entre el cine, la poesía, la literatura y la pintura, o incluso la cocina y el interiorismo, formas artísticas con las que conseguía que a sus numerosas residencias temporales «nunca les faltara el color»: destinos abiertos, escribe su hija Eiman Hussein, para «todo el mundo, familia y amigos» (Hussein, 2020: 88).

Hussein Shariffe murió en su exilio en Egipto en 2005. Este artículo se centra en los intentos, desde esa fecha, por recuperar, archivar y volver a poner en circulación las obras cinematográficas que aún se conservan de él. Presenta a un artista cinematográfico cuya obra destaca por emplear un lenguaje audiovisual particular, remitir a historias específicamente sudanesas de un cine de movilidad del exilio y la diáspora y generar una práctica de archivo cuyo punto de partida es la propia transitoriedad de sus objetos más preciados, incluidos, o quizás principalmente, como aspiramos a demostrar, las múltiples películas inacabadas que constituyen una parte importante de la obra cinematográfica de Hussein Shariffe. Entre 1973

y 2005, Shariffe dirigió y/o (co-)produjo al menos nueve películas: los documentales *The Throwing of Fire* [El lanzamiento de fuego] (1973), *The South-East Nuba* [El nuba del sudeste] (1982), *Not the Waters of the Moon* [No las aguas de la Luna] (1985), y *Diary in Exile* [Diario del exilio] (1993), codirigida con Attiyat al-Abnoudi. Además de las visionarias *Los tigres son más hermosos* y *La deslocalización de Amber*, cuando murió, Shariffe estaba trabajando en otra obra experimental: *Of Dust and Rubies: Letters from Abroad* [De polvo y rubíes: cartas desde el extranjero] (2000-2005). Interpretación cinematográfica de nueve poemas del exilio sudanés, *De polvo y rubíes* quedaría inacabada, del mismo modo que otros dos documentales en proceso de elaboración: *Alwathiq*, retrato de un Robin Hood sudanés de los ochenta crucificado durante el periodo de imposición de la ley Shari'a bajo la dictadura militar de al-Nemeiri; y *Dawood*, retrato biográfico del cantante Abdel-Aziz Muhammad Dawood (alias Abu Dawood).

El archivo de Shariffe comparte con el de artistas cinematográficos de otros cines minoritarios (experimentales, independientes y/o diaspóricos) los problemas paralelos de la degradación material y la dispersión espacial (Andersson y Sundholm, 2019: 117-119). La ubicación de varias copias de archivo está aún pendiente de confirmación mientras se escriben estas líneas, del mismo modo que su condición de negativos, diapositivas o copias deterioradas que, como han sugerido Lars Gustaf Andersson y John Sundholm, difuminan «el objetivo definitivo del archivo [...] centrado en la originalidad y la autenticidad», puesto que tanto en éste como en otros archivos de migración y exilio, las copias originales se han perdido o no se han identificado (Andersson y Sundholm, 2019: 118). En su investigación acerca de los archivos cinematográficos inmigratorios, Andersson y Sundholm apuntan al aparente «desorden» de los archivos migrantes «en los que muy pocos objetos se relacionan con la práctica cinematográfica canónica, nacional y centrada en el autor» que da

forma a las colecciones de archivo consolidadas (Andersson y Sundholm, 2019: 123). La tarea a la que se enfrentan los investigadores es, por lo tanto, simultáneamente pragmática —consistente en recopilar y reordenar artefactos desordenados por historias frecuentemente traumáticas de desplazamiento o expulsión— y conceptual, en tanto que implica la identificación de lógicas archivísticas que puedan dar cabida a las historias irregulares y no simultáneas de las que ha surgido el archivo.

No cabe duda de que las películas de Shariffe están tan dispersas geográficamente como los artefactos inmigratorios de archivo de Andersson y Sundholm. También lo están de forma similar las fotografías, los guiones, los textos publicados, los álbumes de recortes, los programas de festivales, la correspondencia y otros objetos hallados desde 2005 en archivos privados e institucionales en Jartum, El Cairo, Londres, Oxford, Los Ángeles y Berlín. Por una parte, estos problemas de dispersión y deterioro material sitúan las iniciativas que detallamos a continuación en el ámbito del archivo de cine minoritario como práctica de recopilación multidireccional. Como Andersson, Sundholm y otros académicos que aspiran a desplazar los cines migrantes del *de margin* (margen) al *de centre*, (centro), en la célebre expresión de Isaac Julien y Kobena Mercer<sup>2</sup>, nuestra propia investigación sobre Shariffe ha partido de la recopilación y la reconfiguración de las películas y demás artefactos materiales y virtuales que constituyen el legado fílmico de Shariffe (Julien y Mercer, 1988: 2). Hay un archivo abierto en construcción mientras se escriben estas líneas; se basa en proyectos de comisariado para proyectar y discutir las películas de Shariff en foros públicos interconectados a nivel global, lo que les otorga una visibilidad transnacional mediante mini-retrospectivas, debates presenciales y en línea y dos ensayos fílmicos que exploran el potencial que tienen dichas películas de disfrutar de una nueva vida en el futuro.

Pero el trabajo que presentamos a continuación también difiere del archivo migrante o dias-

pórico radicado en Europa u Occidente. En proyectos dirigidos por académicos cinematográficos europeos, a menudo los esfuerzos se centran en garantizar una «vida de archivo» para cines inmigrantes, experimentales o políticos que convencionalmente se relegan a la periferia de la herencia e historia cinematográfica nacional. A lo que se alude específicamente en referencia a los cines de movilidad migrante es a una «redistribución del espacio» en el archivo que permita el reconocimiento de la producción cultural migrante y la experiencia inmigratoria dentro de la cultura cinematográfica y pública local y nacional (Andersson y Sundholm, 2019: 129)<sup>3</sup>. No obstante, este modelo de desplazamiento de la atención histórica de la periferia al centro nacional no acaba de encajar con el trabajo archivístico de cines coloniales cuya condición constitutiva se caracteriza por la extraterritorialidad y la precariedad de su soberanía cultural nacional<sup>4</sup>. El cine sudanés es sólo un ejemplo de cultura cinematográfica nacida en un territorio colonial a medio camino entre el cine colonial, etnográfico, militar y *amateur*, conformada más tarde por cineastas anticolonialistas y decolonialistas que migraron incansablemente entre la poscolonia y la metrópolis y reconfigurada repetidas veces a medida que la poscolonia sucumbe a las presiones de la geopolítica neoimperial y a las fuerzas antidemocráticas más cercanas a la patria.

En el caso de Hussein Shariffe, nos enfrentamos, en suma, a objetos de archivo surgidos en condición de desplazamiento, ubicados temporalmente en historias policéntricas y solapadas de movilidad y fractura transnacional, y espacialmente disgregados a lo largo de las diferentes etapas de migración, desplazamiento transnacional y exilio de Shariffe. Los artefactos de este archivo no tienen un punto de origen único o fijo, ni un destino definido, ni, de momento, una única estética que los unifique o una lógica institucional que permita desarrollar estrategias coherentes de preservación, documentación de archivo y puesta en circulación. En el resto de este artículo, pre-

sentamos una serie de experimentos de archivo y comisariado mediante los cuales el grupo de archivistas, comisarios, artistas, familiares y académicos del que formamos parte han explorado lógicas, estrategias y tácticas de archivo en los últimos años para el archivo en movimiento de Shariffe. Nos centramos en tres ejemplos de estudio. La discusión inicial de un artefacto individual de archivo —el primer número del periódico cultural de *TwentyOne*, publicado por Shariffe a mediados de los sesenta— examina la geopolítica del archivo de exilio, subrayando los retos específicos a los que se enfrenta la práctica de archivo de objetos surgidos en el contexto de agitación política de la descolonización y la Guerra Fría. En segundo lugar, dirigimos nuestra atención a la última película de Shariffe, la inacabada *De polvo y rubíes*, centrándonos en cuestiones de presentación y comisariado. Desde 2018, alrededor de *De polvo y rubíes* se ha desarrollado una serie de talleres y proyectos de investigación a nivel transnacional en colaboraciones entre el Instituto Arsenal de Cine y Videoarte de Berlín y varios colaboradores en Jartum, El Cairo y Londres. Definidos por la conceptualización del «trabajo de archivo como práctica artística y de conservación contemporánea» del Arsenal, estos intentos de generar un «archivo viviente» para la obra de Shariffe mediante una práctica curatorial performativa comenzaron con la presentación en talleres de esta destacable obra ante distintos públicos internacionales (Schulte Strathaus, 2013).

En este contexto, discutimos el estado incompleto en el que permanece suspendida *De polvo y rubíes* y analizamos estrategias de comisariado que den rienda suelta al potencial de obras inacabadas como ella para corresponder a la inestabilidad constitutiva del archivo disperso de exilio de Shariffe con prácticas poéticas y mnemónicas de re-mediación y reconfiguración histórica caracterizadas por la misma fluidez. La última parte del artículo esboza nuestros planes de creación de un archivo abierto e híbrido entre el digital y el analógico de la obra cinematográfica de Shariffe. Du-

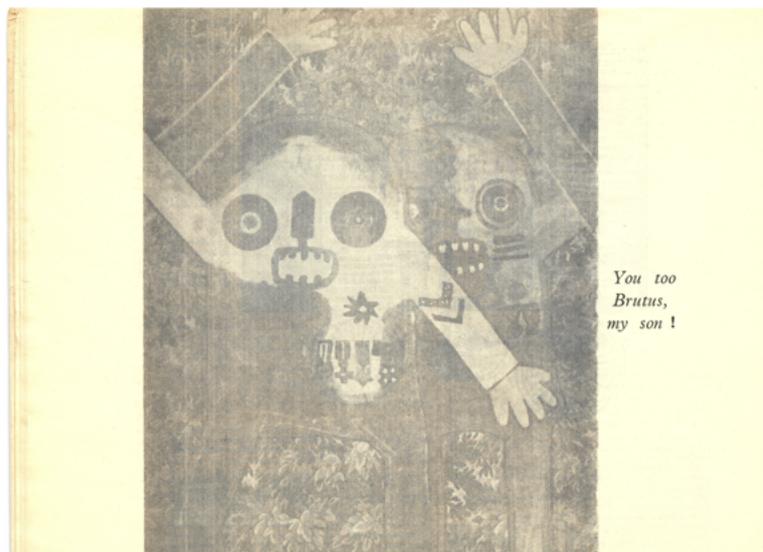


Figura 1. Fuente: *Twenty One. A Magazine from Africa, 1 (1)*. Hussein Shariffe Family Archive

rante la redacción de este artículo, el archivo está aún en construcción, de modo que este mismo texto, de forma análoga a las películas inacabadas de Shariffe, permanece incompleto, extrayendo lo que por ahora deben ser tan solo conclusiones provisionales, pero apuntando de una forma que esperamos sea constructiva a un futuro de incertidumbre creativa para su obra cinematográfica, con todos los temores y esperanzas que alberga un futuro tan frágil. No obstante, en primer lugar retrocederemos en el tiempo para investigar un pequeño fragmento del archivo de Shariffe: una copia digital de un número de revista de 1964 que constituye a la vez un hito en las contribuciones de Shariffe a la cultura cinematográfica de Sudán y una primera prueba para las prácticas de archivo adecuadas a la historia de interrupciones, movibilidades y transiciones de la que surgieron sus películas.

### UN OBJETO DE ARCHIVO EN TRANSICIÓN: TWENTY ONE, NO. 1, 1964

Entre los documentos programados para incluirse en nuestro archivo abierto está el primer número

de lo que pretendía ser una revista semanal editada en inglés por Shariffe: *Twenty One. A Magazine from Africa*. La publicación de la revista se enmarca en un periodo fértil en la producción artística de Shariffe. Tras su regreso a Jartum en 1960, Shariffe impartió clases durante cuatro años en la Facultad de Bellas Artes y Artes Aplicadas. Allí se unió a otros artistas, entre los que se encontraba Ibrahim el-Salahi, amigo y mentor que más tarde lo nombraría Director del Sector Cinematográfico en el Ministerio de Cultura e Información de Sudán. Como Shariffe, la formación artística de El-Salahi se basaba en sus anteriores encuentros con el modernismo transnacional; también él había estudiado en la escuela Slade, pero además participó durante la posguerra en el influyente club Mbari de Artistas y Escritores, un taller experimental de arte y teatro en Ibadan, Nigeria, entre cuyos participantes estaban los autores Chinua Achebe y Gérald-Félix Tchicaya, el dramaturgo Wole Soyinka y los fundadores expatriados del club, la pareja formada por el editor y autor Ulli Beier y la pintora Georgina Beier (Hassan, 2012).

El-Salahi fue una figura clave en la Escuela de Jartum, el grupo informal de artistas modernistas que surgió en Sudán a finales de los cincuenta, produciendo obras que mezclaban formas occidentales de abstracción y experimentación con arte africano, así como caligrafía y geometría, decoración y ornamentación y prácticas poéticas y espirituales árabes (Hassan, 2012). Como señala el historiador de arte Salah Hassan, el modernismo «complejo, polifacético y fluido» del grupo sudanés dinamitaba las distinciones binarias entre Occidente y las culturas no occidentales mediante lenguajes artísticos que mezclaban fórmulas de los modernismos globales con formas artísticas de las poblaciones culturalmente diversas del Sudán post-independiente. Aunque, «por motivos políticos e ideológicos», el Sudán moderno se divide en dos culturas polarizadas (la «árabe» del norte y la «africana» del sur), también hace gala de una cultura nacional en la que «están representados casi

todos los principales grupos étnicos o lingüísticos de África» (Hassan, 2012: 15). El pensador político Ali Mazrui ha descrito Sudán como una nación de «múltiples marginalidades» (Mazrui, 1969): un país atravesado por múltiples divisiones e interconexiones entre mundos culturales árabe-islámicos y africanos, situado históricamente en los márgenes geopolíticos entre imperios en competición, y una nación todavía en busca de una identidad capaz de abarcar lo que el escritor Jamal Mahjoub denomina la «herencia híbrida de culturas entrecruzadas» y la «diversidad heterogénea» (Mahjoub, 2018: 118)<sup>5</sup>.

Aunque Shariffe se resistía a insertar su propia práctica dentro de movimientos o tendencias definidos, desde luego compartía con la Escuela de Jartum su compromiso con modos artísticos que militaran contra la «dualidad dicotómica» de la cultura nacional de Sudán (Mazrui, 1969). Así, en las copias de *Twenty One* ya disponibles en el archivo en construcción de Shariffe puede verse una búsqueda de estructuras y fórmulas expresivas polifacéticas capaces de abarcar las realidades multiculturales del Sudán de mediados de los sesenta, entrelazadas geopolíticamente de forma compleja. El primer número de la revista, por ejemplo, está organizado mediante una estructura de *collage* que intercala imágenes abstractas de agitación política aparentemente creadas por el propio Shariffe con ilustraciones de arquitectura y motivos de diseño que no se atribuyen a ningún autor. Las imágenes sirven como apoyo visual a las contribuciones ensayísticas que incluyen el propio editorial inicial de Shariffe, artículos encargados sobre temas que van de la poesía sudanesa a la política contemporánea y artículos reeditados o extraídos de órganos de la prensa global que hablan de la posibilidad de una «muy esperada unidad» en un Sudán multiétnico y democrático (Shariffe, 1965).

En el editorial con el que abre la revista, el propio Shariffe aspira a una «nueva conciencia nacional» que logre fusionar las tendencias culturales antagónicas del país. Bajo el título *Un inicio*, Sha-

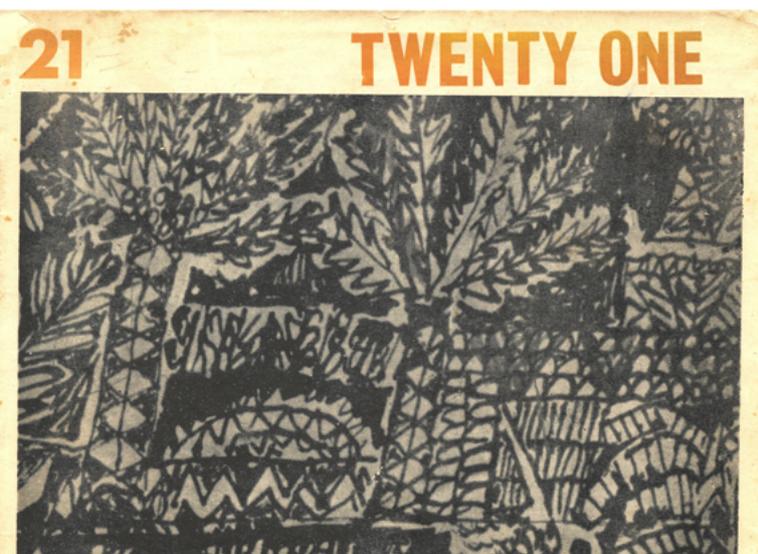


Figura 2. Fuente: *Twenty One. A Magazine from Africa, I (1)*. Hussein Shariffe Family Archive

riffe ofrece la revista, por tanto, como un «puente entre África y el mundo árabe, con ambos de los cuales tenemos inevitablemente tanto en común» (Shariffe, 1965: 1). La publicación de *Twenty One* en inglés sugiere que esa meta debe alcanzarse mediante una política de interpelación (*politics of address*) que conecte una práctica artística multiétnica y multicultural en Sudán con un público global. Pero tal vez lo más llamativo del primer número son los indicios de una catástrofe política que amenaza a una conectividad global como esa. A día de hoy, *Twenty One* subsiste sólo en fragmentos digitales y en papel descubiertos en Londres y Jartum hasta la fecha. Aunque de vez en cuando se ha citado en historias políticas y culturales del Sudán de los sesenta, el diario no está catalogado en los índices electrónicos del norte global. La frágil huella de archivo y la insistencia del número inaugural en poner el foco en la política contemporánea —en el «problema del sur», un «agujero en la constitución nacional», «las elecciones y lo que vendrá después»— reflejan su origen en la lucha por entonces aún vigente contra las políticas de militarización, arabización e islamización del primer periodo de gobierno militar de Su-

dán posterior a la independencia (de 1958 a 1964). Cuatro meses antes de la publicación de *Twenty One* en octubre de 1964, en Sudán había tenido lugar una revuelta contra el gobierno militar que comenzó con una huelga civil por parte de académicos universitarios y otros profesionales, que llevó a cabo una coalición política bajo el paraguas del Frente Nacional Unido y culminó en una huelga general, en el fin del gobierno militar y con la dimisión como Jefe de Estado en noviembre de 1964 del general Ibrahim Abbud (El-Affendi, 2012).

*Twenty One* surge, pues, de la vorágine de disidencia intelectual y artística que desencadenó una revolución política y, al cabo de un tiempo, llevó a término una larga transición de la independencia de Sudán en 1956 al gobierno civil y las sucesivas elecciones en 1965 y 1966. El lugar destacado que en su primer número ocupa el periodista y autor estadounidense Melvin J. Lasky subraya el contexto de Guerra Fría en el que se enmarca esta y otras pugnas anticoloniales en el continente africano. Lasky, una figura destacada de la izquierda anticomunista estadounidense, gozaba de renombre gracias a la fundación y edición de dos revistas culturales importantes de la Guerra Fría, la alemana *Der Monat* y la anglófona *Encounter*. Lasky también escribió la «guía del intelectual» (occidental, blanca, de centro liberal) para la lucha anticolonial, *Africa for Beginners* (*África para principiantes*, 1962). Sus compromisos anticomunistas en el contexto africano pueden percibirse claramente en un artículo para *Twenty One* que hace proselitismo de un nuevo *Farbenlehre* (la filosofía del color de Goethe): una teoría y práctica estética que sanará un mundo «históricamente cegado por la blancura y la negrura», a la vez que evitará la «recién creada dictadura de la izquierda» cuyo desarrollo percibe Lasky bajo líderes socialistas como Nasser y Nkrumah (Lasky, 1965: 4).

En resumen, desde su primer número, *Twenty One* lleva las huellas cruzadas de lo que hemos venido en llamar transiciones geopolíticas convulsas o «catastróficas» y cambios revolucionarios. Tal

y como se entiende en la dramaturgia clásica o la historia liberal, la catástrofe implica un fin de los días, del griego *katastrophe*: un final precipitado o una transformación radical. No obstante, el segundo significado que adquiere el término en las matemáticas de mediados de siglo XX parece el más adecuado para describir el Sudán de 1965: la catástrofe como fractura sísmica que atraviesa fenómenos bi-, tri- o cuatridimensionales, destruyendo geometrías existentes, generando bifurcaciones imprevistas, interrupciones, bucles y resultados inestables. A lo largo de *Twenty One* se desparraman los restos visibles de esos procesos de escisión, dislocación y reconfiguración espaciotemporal. El editorial de Shariff está acompañado por una imagen de alzamiento popular; más tarde, un retrato abstracto de Bruto asesinando a Julio César evoca la violencia íntima que infesta el orden político de los estados militarizados. A lo largo de la revista, destaca el estilo enfático y el tono inconcluyente que ubica la escritura de Shariffe dentro de las historias inacabadas: «Los hechos [...] el origen del problema es en realidad [...] pero esto no puede ser [...] deben purgarse los rincones húmedos del gabinete con pesticida político [...] El Primer ministro es de momento poco más que una fuerza conciliatoria» (Shariffe, 1965: 2). Entre tanto, el editorial de Shariffe acaba con una objeción que muestra el propio tiempo histórico rehuyendo cualquier captura en ese momento de agitación, de modo que, «lamentablemente, y por circunstancias que escapan a nuestro control, puede que parte del material de este número quede obsoleto pronto» (Shariffe, 1965: 2).

En resumen, en *Twenty One* vemos un artefacto de la revolución sudanesa de 1964 que surge en el archivo como un objeto en transición espaciotemporal: uno que señala temporalmente hacia atrás y hacia delante, a pasados perdidos y futuros esperados, y espacialmente, mediante su entramado de referencias a la lucha anticolonial y a la Guerra Fría, a puntos de conflicto locales y globales que generan futuros viables para Sudán. Además, las preguntas que plantea para la práctica

archivística un artefacto surgido en ese estado de volatilidad ante las circunstancias no sólo se relacionan con lo que describimos como el archivo de la catástrofe de Shariffe, sino con otras colecciones que llevan de forma similar las marcas de la turbulencia política, la contestación cultural, la deslocalización territorial y, por supuesto, las utopías perdidas: porque sin duda *Twenty One* representó un gesto utópico de afirmación, como atestigua su publicación en un momento en el que «hay tanto en juego» y el «alzamiento popular de octubre» era «sólo un comienzo» (Shariffe, 1965: 1-2).

### TRANSICIÓN, CONTRAPUNTO, DEIXIS

Algunas observaciones recientes sobre la práctica de archivo cinematográfico por parte de Giovanna Fossati, destacada académica especializada en herencia cinematográfica y cultura cinematográfica digital, subrayan las estrategias de archivo que pueden ser pertinentes para la gestión de artefactos localizados, como *Twenty One*, dentro de constelaciones espaciotemporales puestas en movimiento por fracturas en el *continuum* histórico o en un desplazamiento de las placas tectónicas de historias locales o nacionales (en este caso la sudanesa) y globales: en el caso de *Twenty One*, la historia de una Guerra Fría mundial y sus intersecciones con la lucha por la descolonización, la construcción nacional y la soberanía popular. Analizando en un contexto distinto los giros de las historias de archivo (su especialidad es la historia mediática y el paso del analógico al digital), Fossati sugiere que las concepciones de la «transición» en momentos de ruptura histórica deberían entenderse no teleológicamente, como movimientos entre estados ontológicos consolidados, sino como condiciones de «constante transitoriedad entre dos estados»: así, por ejemplo, la transición de los medios analógicos a los digitales está tan marcada por las simultaneidades, las intersecciones y los bucles recursivos como por las diferencias o los desarrollos lineales de «A» (analógico) a «D» (digital).

Curiosamente, Fossati sugiere más adelante que la transición, entendida no como un desarrollo unidireccional sino como intercambios mutuos o movimientos de circulación entre constelaciones tecnológicas, históricas y espaciales fluidas, puede ser una «característica inherente a la práctica cinematográfica (de archivo)» (Fossati y van den Oever, 2020: 133). Fossati continúa:

transición es un término espacial (derivado del Latin *transitio*, «cruzar»), y por lo tanto también transmite una sensación de movimiento «de ida y vuelta»... Es ese continuo vaivén (o diálogo o combinación) entre el pasado y el presente, entre tecnologías obsoletas y nuevas, prácticas antiguas y novedosas y marcos teóricos desarrollados en diferentes momentos temporales y contextos, lo que ha ocupado un papel tan central en las disciplinas de investigación de medios, incluyendo las que se centran en [...] objetos y prácticas de archivo (Fossati y van den Oever, 2020: 133)<sup>6</sup>.

Con anterioridad hemos seguido a Andersson y Sundholm al apuntar a la necesidad de repensar una lógica de archivo capaz de enmarcar la práctica archivística con respecto a cines-en-movimiento poscoloniales, diaspóricos o del exilio. Las observaciones de Fossati dirigen nuestra atención precisamente hacia una lógica móvil para la práctica de archivo y la producción de conocimiento de la historia cinematográfica. El cambio que propone de una epistemología de archivo temporal a una espacial permite conceptualizar los objetos de archivo —en nuestro caso, las películas y demás artefactos mediáticos y objetos testimoniales que constituyen el legado de Hussein Shariffe— como objetos en transición, que se encuentran atrapados en flujos circulatorios locales, nacionales, regionales y globales entrecruzados, y que exigen una práctica archivística y curatorial que corresponda a su fluidez inmanente, ora alegre, ora traumática con tácticas igualmente mudables de recuperación, restauración y puesta en circulación en contextos contemporáneos.

En el caso del primer número de *Twenty One*, una práctica como la anterior implicaría investigar la revista, no como fuente para crear una historia de Shariffe como *auteur* y como gigante de la historia cinematográfica del Sudán de la posguerra (aunque ciertamente también lo fue), sino como artefacto que revela las inestabilidades constitutivas de la práctica cinematográfica de diáspora y de exilio, fragmentada espacial y temporalmente, a la que se dedicaba Shariffe. Los historiadores del arte y del archivo Liz Bruchet y MingTiampo apuntan a una metodología adecuada para una investigación espacial y temporalmente multiforme como ésta en su estudio de lo que denominan como las relaciones «contrapuntísticas» que dan forma a las historias de la práctica de estudiantes y exalumnos en el *alma mater* de Shariffe, la escuela Slade (Bruchet y Tiampo, 2021). Centrándose en el periodo «entre el imperialismo y la descolonización» (1945-1989), Bruchet y Tiampo repasan las carreras de numerosos estudiantes atraídos a la escuela Slade «desde todas partes del Imperio británico y del mundo» por el *ethos* secular y el compromiso artístico internacionalista de la institución. Su descripción de lo que denominan la práctica «contrapuntística» de los estudiantes se deriva del ensayo *Reflexiones sobre el exilio*, escrito por Edward Said en 1984. Said toma prestado el término musical para identificar el exilio como una condición cultural que implica, por una parte, una duplicación o pluralización de la percepción, y, por otra parte, estructuras expresivas que replican el contrapunto musical con lo que Bruchet y Tiampo describen como «fuga[s] imitativa[s]... un ajuste de cuentas con los pasados coloniales del que surge una nueva polifonía» (Said, 2000: 398; Bruchet y Tiampo, 2021: 6).

Bruchet y Tiampo persiguen ampliar la noción de contrapunto de Said, trascendiendo la práctica artística del exilio para incluir la experiencia diaspórica y migrante entre los numerosos estudiantes y exalumnos de Slade que alternaron varias etapas de migración y re-migración en el periodo

de descolonización y Guerra Fría de la posguerra. Esta expansión de las observaciones de Said a fin de incluir múltiples estados de movilidad migratoria parece adecuada para un artista como Shariffe, que pasó de viajar voluntariamente por el mundo durante su trayectoria inicial a exiliarse en Egipto después de 1989. En línea con lo anterior, Shariffe aparece en la investigación de Bruchet y Tiampo como uno de los muchos exalumnos de la escuela Slade cuya práctica «contrapuntística» contradecía la estructura en dos ejes centro-periferia del pensamiento cultural imperialista, afirmando —como sucede por ejemplo en las primeras exposiciones de Shariffe en Londres— «la presencia del Imperio en la metrópolis». Entre tanto, las producciones artísticas surgidas de viajes circulatorios entre rutas de migración y re-migración poscolonial, exilio y diáspora construían precisamente ese «contrapunto transnacional» a la práctica artística eurocéntrica a la que se refiere Said. Así, por ejemplo, el juego alternativo de «llamada y respuesta» entre los públicos locales y globales tuvo su inicio en la llamada urgente de Shariffe en *Twenty One* a articular una respuesta artística e intelectual global y polifónica a la revolución en Sudán. La misma línea seguía su uso de estrategias estéticas híbridas europeas y africanas, incluida la re-mediación (como en su traducción para *Twenty One* de una escena del *Julio César* de Shakespeare convertida en un descarnado comentario visual acerca de la violencia política en Sudán), la adaptación (véase su posterior reelaboración en *Los tigres son más hermosos* de un relato de Jean Rhys como comentario acerca de la presencia de africanos negros en Londres) o la criollización, como sucede de nuevo en la imagen de Julio César, cuyas figuras humanas robóticas remiten a las grotescas caricaturas políticas del dadaísmo europeo o la Nueva objetividad, mientras que a la vez señalan, mediante la sobreimpresión en la imagen de un delicado motivo de hojas, a elementos arabescos de diseño derivados del arte helénico, islámico y mediterráneo renacentista<sup>7</sup>.

La readaptación del contrapunto de Said por parte de Bruchet y Tiampo permite, en resumen, comprender metafóricamente *Twenty One* como una constelación casi musical de notas, acordes, voces y melodías que llama y a la que responden voces del interior de los múltiples modernismos que dan forma a los futuros culturales poscoloniales. En ese sentido, la revista se erige como la huella histórica de una contribución específicamente sudanesa, liderada por Hussein Shariffe, al diálogo cultural global en un momento de descolonización y declive imperial. Pero la importancia archivística de *Twenty One* no se reduce en absoluto a su función como referente o índice de historias culturales poscoloniales. Testimonios de archivo como *Twenty One* poseen una ontología doble: llevan en su interior la impronta de índice de las historias poscoloniales, pero al mismo poseen una cualidad móvil y relacional como indicadores o «marcadores deícticos» (término que emplearemos en el próximo apartado) de objetos o figuras relacionados dentro de conjuntos históricos.

En lingüística, la deixis tiene la función pragmática (en contraste con la función semántica) de establecer la ubicación temporal y espacial del sujeto enunciador. Entre lo que el lingüista danés Otto Jespersen denominó los conmutadores (*shifters*) lingüísticos que establecen el contexto situacional del sujeto enunciador se incluyen los pronombres («yo», «nosotros», «ellos»), las conjugaciones verbales o los sintagmas adverbiales que distinguen «aquí» de «allí», «ahora» de «después», «hace mucho tiempo» de «en el futuro» y así sucesivamente. Estos marcadores deícticos son omnipresentes en el primer número de *Twenty One*. Shariffe invoca repetidas veces el «nosotros» de un pueblo sudanés sublevado, repudiando el «ellos» que constituyen los defensores o socios de la junta militar, e invitando al «vosotros» implícito de la comunidad de lectores a solidarizarse con los artistas e intelectuales que luchan por un Sudán democrático. La revista se revela, así, como un objeto histórico situado deícticamente dentro de una

constelación móvil de relaciones con actores culturales locales y transnacionales.

Por decirlo de otro modo: *Twenty One* está imbricado en, y también ayuda a dirigir y dar forma precisamente a ese movimiento de vaivén entre sitios, prácticas, actores humanos y estados ontológicos que representa para Fossati una condición fundacional para los objetos de archivo. No obstante, aunque en el próximo apartado continuaremos la investigación de los enunciados deícticos del archivo a los que invita *Twenty One*, ya no nos ocuparemos de un documento impreso, sino de una película —la inacabada *De polvo y rubíes* de Shariffe— y de estrategias de archivo para resituar esta extraordinaria obra dentro de las relaciones vivas de la cultura cinematográfica transnacional contemporánea. Se abordará la deixis como una estrategia que trasciende lo lingüístico, y que abarca tácticas dentro del lenguaje cinematográfico —el uso de la escala (el cambio del primer plano al plano largo), las relaciones de miradas entre los sujetos en pantalla y fuera de campo, la interpretación (lo que Béla Balázs denominaba la «indicación muda» del cuerpo del actor)<sup>8</sup> o el diálogo con el público— y las estrategias performativas de proyecciones de archivo que resitúan esta película olvidada en nuevas constelaciones espaciotemporales (Balázs, 2013:59; Verhoeff, 2012: 572). Nuestra atención se centra en la capacidad de *De polvo y rubíes* para indicar más allá de sus propios límites, resistiéndose a una función de índice como el rastro o la imprenta definitiva de una presencia poscolonial, y apuntando en cambio, de nuevo como los artefactos en transición de Fossati, hacia atrás en dirección a unos pasados fracturados, lateral o transversalmente a acontecimientos y acciones contemporáneos y hacia delante a futuros artísticos y políticos aún en desarrollo.

## EXILIO Y DIÁSPORA EN EL ARCHIVO VIVIENTE: DE POLVO Y RUBÍES. CARTAS DESDE EL EXTRANJERO

Las iniciativas para reunir, recontextualizar y re-presentar el archivo cinematográfico de Hussein Shariffe comenzaron poco después de su fallecimiento en 2005. Los esfuerzos se centraron en el tercer proyecto cinematográfico inacabado de Shariffe, la experimental *De polvo y rubíes. Cartas desde el extranjero*. Concebida originalmente en 1998 como traducción visual de una selección de poemas del exilio sudanés, la película también registra experiencias de la larga estancia de Shariff en el exilio egipcio de 1989 a 2005. Shariffe escogió ubicaciones lejanas que le remitían a los ambientes de montaña, ciudad, desierto, llanura y río de su hogar en Sudán. Como las imágenes de agua y arena que también aparecen con frecuencia en la película de Shariff, las localizaciones de *De polvo y rubíes* sirven como superposiciones metafóricas de la patria que le había sido arrebatada: revisita Sudán en las calles de El Cairo y Alejandría, el Mar Rojo al este de El Cairo, el Desierto Blanco al oeste, y después de regreso a la capital en una exploración de los jardines ornamentales de al-Qanatir. Rodada a lo largo de cinco años entre el año 2000 y 2005, la película sobrevive hoy en día tan solo en forma de copiones: reconfiguraciones cinematográficas de ritmos, imágenes y tropos de poemas escritos por compatriotas exiliados como Abdel Rahim Abu Zikra (*Departure in the Night* o *Partida en la noche*), Mahjoub Sharif (*The Traveller* o *El viajero*), y Ali Adbel Ghayoum (*Whirlpools of the 20<sup>th</sup> Century* o *Remolinos del siglo XX*), por nombrar unos pocos.

Un documento de archivo de junio de 2005 — una solicitud de subvención en la que se pide apoyo urgente para la posproducción póstuma— es un primer hito en lo que pronto se convertiría la larga historia del rescate de la película del olvido de la incompletitud. Shariffe había muerto poco antes ese mismo año, pero las invitaciones a la

proyección siguieron abiertas tras la admisión de la película en programas de festivales en Venecia, Locarno y Friburgo. Eiman Hussein, hija de Shariffé, se apresuró a colaborar con la artista y comisaria de El Cairo Heba Farid para reunir un equipo bajo el paraguas de la productora de la película, el Centro de Estudios Sudanés de Jartum. El objetivo era completar y estrenar *De polvo y rubíes*, organizar una exposición de los cuadros de Shariffé y publicar un libro de acompañamiento. Entre los colaboradores se contaban tres miembros del equipo de dirección de *De polvo y rubíes*: Ahmed Ali Hassan, asistente de dirección, diseñador de producción, artista y ex-alumno de Shariffé; el fotógrafo Claude Stemmelin y Mohamed Eissa, jefe de producción y antiguo asociado del director egipcio Yousef Chahine.

Según la solicitud de Hussein y Farid, entre los elementos que componían *De polvo y rubíes* se incluían unas cinco horas de metraje en color en 35mm y Betacam, imágenes de archivo programadas para su inclusión junto a fotografías de cuadros de Shariffé, una banda sonora original y una grabación de Hussein Shariffé leyendo los nueve poemas de la película, marcados como posible elemento en un montaje de sonido que proporcionaría música, cantos, cánticos y narración oral a cada una de las secuencias de *De polvo y rubíes* (Hussein y Farid, 2005). El ambicioso calendario de planificación de Hussein y Farid preveía la finalización de un primer montaje hacia noviembre de 2005. La posproducción, junto a un libro y a una exposición, debía acabarse a tiempo para el estreno en marzo de 2006 en el Festival Internacional de Cine de Friburgo (Fribourg International Film Festival o FIFF).

Aunque el FIFF 2006 rindió un breve homenaje a Shariffé, el tributo no incluyó la proyección de la por entonces inacabada *De polvo y rubíes*. Efectivamente, pasarían doce años enteros antes de que la película lograra encontrar una plataforma pública y una nueva vida en talleres y proyecciones organizadas desde 2018 hasta 2022 por el

Instituto Arsenal de Cine y Videoarte de Berlín. Hacia finales de la década de 2010, el Arsenal era conocido por sus experimentos pioneros en lo que la propia institución define como «el trabajo de archivo como práctica artística y curatorial contemporánea» (Schulte Strathaus, 2013). El término apunta a los rasgos principales de la respuesta del Arsenal a una situación durante el cambio de milenio en la que disponía de pocos recursos para hacer frente a la transición del cine analógico al digital. El Arsenal había comenzado su andadura como un club de cine, más tarde como cine independiente y, desde 1971, como instigador y programador del Foro Internacional de la Berlinale, más tarde también en su versión expandida. Hacia principios de los 2010, ya se había hecho con una colección única de alrededor de 10.000 películas independientes, experimentales y políticas internacionales. Pero el Arsenal no obedecía a un mandato de archivo: las copias se deterioraban a menudo tras largos años de servicio a la misión principal de la institución, las proyecciones para el acceso del público, y escaseaban los fondos para la preservación, la restauración y la puesta en circulación en nuevos formatos (Schulte Strathaus, 2013: 25).

Bajo la tutela de su codirectora, la archivista y comisaria Stefanie Schulte Strathaus, el Arsenal hizo frente a su aparentemente calamitosa conjunción de escasez de recursos y deterioro archivístico armado con estrategias para una reinención radical de la práctica archivística cinematográfica. Desde 2011, el Arsenal ha organizado una serie de proyectos a gran escala para un archivo viviente que pone en movimiento la historia del cine a través de la colaboración creativa con cineastas, artistas, intérpretes, comisarios, activistas, escritores y académicos. De forma análoga a otros archivos vivientes que «fusionan lo artístico y lo archivístico» (Sabiescu, 2020: 63), los tres proyectos insignia del Arsenal hasta la fecha —*Living Archive* (*Archivo viviente*), que se centra en la colección propia del Arsenal (2011-2013); *Visionary Archive*

(*Archivo visionario*), un «experimento de colaboración translocal» sobre la historia y la práctica cinematográfica africana (2013-2015); y el proyecto de herencia cultural pluriinstitucional, transnacional e interdisciplinaria *Archive außer sich* (*Archivos más allá de sí mismos*, 2017-2021)— no conciben el archivo como un lugar de almacenamiento que «para el tiempo y detiene todo movimiento», sino como una plataforma para prácticas creativas colaborativas que movilicen los objetos de archivo para generar nuevos sentidos de una historia en movimiento (Røssaak, 2010: 12).

Los acercamientos a *De polvo y rubíes* por parte del Arsenal ejemplifican este compromiso con las historias vivas, así como la definición que el archivo del Arsenal da de sí mismo como espacio sin fronteras que se extiende «más allá de sí mismo» (*außer sich*) y alcanza escenarios transnacionales y globales. Tras el contacto con Heba Farid, el Arsenal emprendió tareas de archivo y comisariado respecto de ese y otros títulos de Shariff con un taller de dos días, seguido de una presentación pública dentro de la edición de 2019 del Forum Expanded de la Berlinale. Los participantes fueron Eiman Hussein y Stefanie Schulte Strathaus, junto a Talal Afifi, Director de la Sudan Film Factory, Presidente del Festival de Cine Independiente de Sudán y socio de Hussein Shariffe durante años (también como actor en *De polvo y rubíes*); el cineasta egipcio Tamer el Said y Haytham el-Wardany, escritor y traductor nacido en El Cairo y residente en Berlín. Los cinco vieron juntos los copiones y expusieron sus primeras impresiones en una proyección pública y una mesa redonda sobre los pasados vividos por la película y sus posibles futuros. El mismo taller se volvió peripatético más adelante, siguiendo los viajes del propio Shariffe en diciembre de 2020 con una miniserie de proyecciones y conferencias en línea dentro de nuestro propio proyecto de investigación radicado en Londres, *Circulating Cinema. The Moving Image Archive as Anglo-German Contact Zone* (*Cine en circulación. El archivo de la imagen en movimiento*

*como zona de contacto anglo-alemana*). En el último apartado del presente ensayo explicaremos en detalle nuestra esperanza de llevar el taller a Jartum, habiendo completado ya los preparativos previos entre los que se incluye un proyecto de investigación estudiantil durante el verano de 2021 en el King's College de Londres, así como la presentación de un cine-ensayo por parte de los estudiantes e investigadores Deem bin Jumayd, Niya Namfua y Mai Nguyen en *Archival Assembly #1*, el festival de archivo del Arsenal realizado en septiembre de 2021.

En sus viajes virtuales y analógicos desde 2005 a nuevos destinos globales —Jartum, El Cairo, Londres, Berlín—, la constelación fragmentaria que constituye *De polvo y rubíes* ha dejado su propia estela centelleante de programas de festivales y eventos, propuestas de proyectos, bases de datos, correspondencia, fotografías, nuevos documentos audiovisuales entre los cuales hay grabaciones de eventos y un videoensayo de 2021. Uno de esos documentos nos devuelve a las cuestiones de la huella y la deixis: es decir, a la capacidad de *De polvo y rubíes* para apuntar, precisamente por su carácter incompleto, a modalidades de movimiento de exilio encarnadas en el archivo cinematográfico transnacionalmente disperso de Shariffe.

La investigadora de medios Nanna Verhoeff propone una distinción en la práctica de archivo entre la huella como «indicio de pasado» (a veces imbuido de nostalgia) y la deixis como función que «trastoca la idea del pasado como absoluto», desplazando la atención al «carácter situacional del presente [de la imagen]», y reinventando el «carácter pasado que porta la huella» como «un vínculo con el momento presente» (Verhoeff, 2012: 582). Verhoeff coincide con Senta Siewert al identificar en la práctica performativa de la proyección de archivo el potencial para volver a experimentar el pasado como «sensación histórica» orientada al tiempo futuro (Verhoeff, 2012: 583; Siewert, 2020: 108). No es extraño que los dos académicos identifiquen en el cine como medio temporal una ca-



Figura 3. Talal Afifi. Fuente: *Of Dust and Rubies. Letters from Abroad*

pacidad para revivir el tiempo histórico latente a través de la proyección archivística (Wood, 2010). No obstante, es particularmente pertinente para *De polvo y rubíes* la noción que Verhoeff defiende de la proyección en directo como representación que mueve el cine de archivo de su estatus como huella histórica a un estado de heterogeneidad temporal que vincula el presente con el pasado a través de la «deixis... un índice de destino, una huella hacia el futuro» (Verhoeff, 2012: 583).

La obra cinematográfica generada desde 2005 por el proyecto del Arsenal sobre *De polvo y rubíes* ilustra la capacidad de las proyecciones archivísticas para desligar y reorientar espaciotemporalmente lo que el propio Shariffe denominó como las «energías [...] desamparadas» de su práctica cinematográfica en el exilio (Hussein y Farid, 2005: 5). La mesa redonda de la Berlinale de 2019 sobre el filme inacabado de Shariffe se rodó en película, y el metraje se empleó en la realización del meditativo ensayo cinematográfico de Tamer el Said, *Of Dust and Rubies: A Film on Suspension* [De polvo y rubíes: una película en suspensión] (2020). La película intercala presentaciones de los participantes en la mesa redonda del taller de 2019 con secuencias mudas que reproducen extractos escogidos de los copiones originales de Shariffe

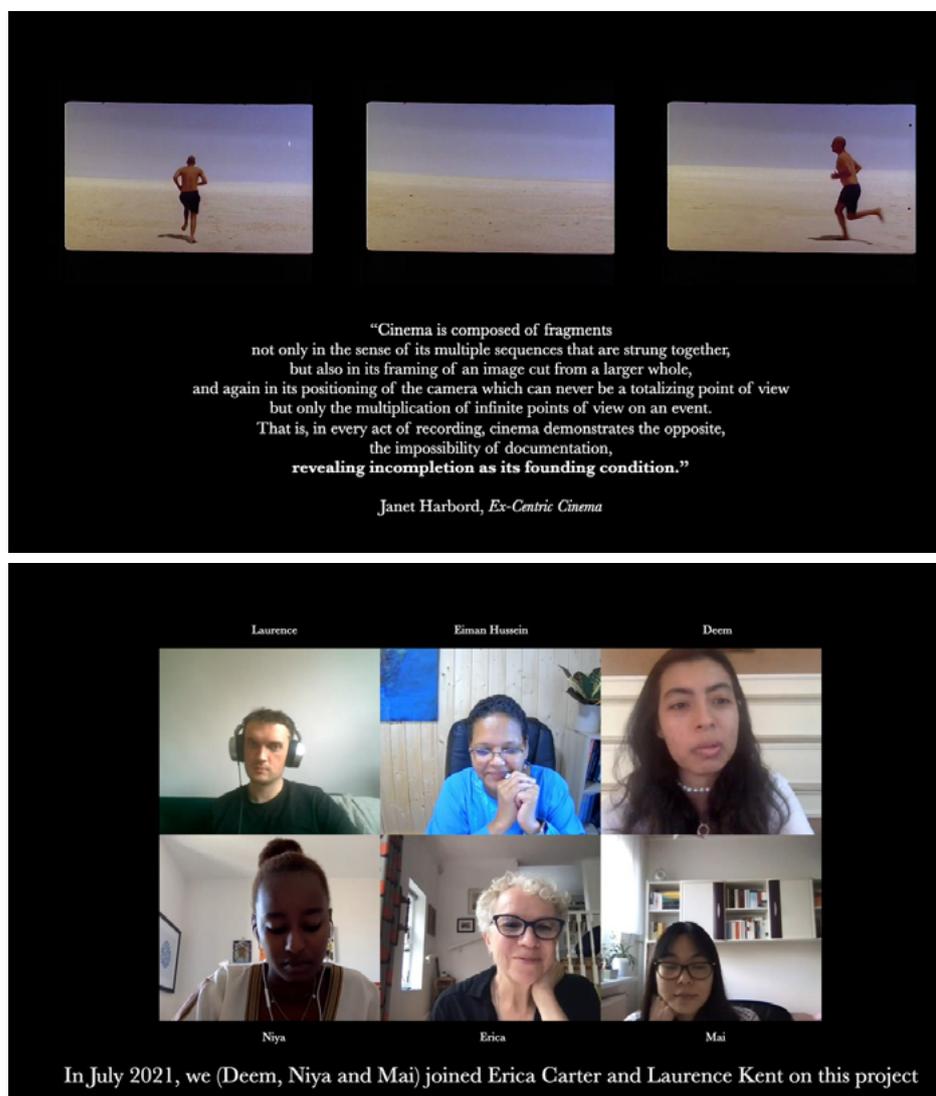
por cada uno de los conferenciantes. Los fragmentos invitan a cada uno de los conferenciantes a reflexionar acerca de los recuerdos y significados evocados mientras el metraje largamente oculto de Shariffe cobra al fin nueva vida. Para Eiman Hussein, los planos de pies andando, un cadáver no identificado y un esqueleto en la arena recuerdan a una experiencia de exilio que su padre experimentó personalmente, pero que sigue siendo ubicua en otras experiencias globales de deslocalización, exilio, aislamiento y pérdida.

En cambio, Haytham el Wardany no encuentra en los copiones de Shariffe la mirada de un exiliado, sino la de un cineasta inmigrante que escribe «cartas desde el extranjero» (el subtítulo de la película). *De polvo y rubíes*, como observa el Wardany, no sólo reconfigura los recuerdos sudaneses sino también los egipcios al desvincularse de las típicas localizaciones urbanas de Egipto, desplazándose en su lugar por paisajes desérticos y montañosos, e invitando, a través de su evocación de una experiencia sudanesa esparcida por los lugares más remotos del propio Egipto, lo que denomina en su contribución al panel de la Berlinale, nuevas formas de «solidaridad con otras formas de vida».

En un sentido similar, para Stefanie Schulte Strathaus los paisajes marinos que escoge proyectar remiten a deambulaciones transnacionales, e incluso globales. El mar como lugar de movimiento indomable es un motivo frecuente en la película de Shariffe. Aparece en ocasiones en primeros planos turbulentos, en otras en planos largos como escenario para la acción de figuras del mito y la fantasía: sirenas, tritones, ondinas. Cuerpos extraños, extraordinarios, extravagantes, que se precipitan al primer término de la imagen, perturbando las identidades «sistemáticamente asegura-

das», según sugiere Schulte Strathaus, y alineados en ese sentido con la propia resistencia de Shariffe a la política identitaria nativista de los regímenes autoritarios.

Schulte Strathaus concluye que el conocimiento en la película de Shariffe deriva «de la experiencia de la migración», del mismo modo que en las mitologías antiguas desde la *Odisea*. Yetas Talal Afifi recuerda al público de la Berlinale que también hay un movimiento contrario en la película de Shariffe: no el viaje circular de Ulises, ni de hecho ningún arco narrativo que apunte a un solo regreso, sino un esparcimiento a múltiples refugios dispersos dentro del «contra-espacio» móvil de una diáspora sudanesa global (Gilroy, 1995). Merece la pena detallar el evocador comentario de Afifi sobre su reencuentro con *De polvo y rubíes*, puesto que muestra de forma más precisa lo apropiado de caracterizar como deixis en el archivo a una película que, durante lo que Francesco Casetti denomina el «acto efectuado» de su exhibición, envuelve al espectador en una experiencia compartida de movi- lidades transnacionales presentes y, simultáneamente, de pasados diaspóricos (Casetti, 1998: 44). El influyente estudio de Casetti sobre la deixis en el cine se inspira en la teoría de los actos de habla de J. L. Austin para subrayar la naturaleza relacional del espectador de cine (Austin, 1982). Casetti observa que la enunciación cinematográfica moviliza al mismo tiempo la dimensión ilocutiva y perlocutiva de la comunicación: la capacidad de la imagen y el sonido para afirmar, comprometer, declarar o advertir a la atención directa (ilocución) y de efectuar, mediante la «perlocución», un cambio en el espectador a través de la persuasión, la inspiración, la imaginación, el recuerdo, etc. (Casetti, 1998: 44).



Figuras 4 y 5. Fuente: *Towards a Cinema of the Incomplete: A Video Essay on Hussein Shariffe's Of Dust and Rubies*

En la descripción de su propio proceso como espectador, Afifi traza exactamente el anterior patrón de llamada y respuesta deíctica. Aunque es el actor principal de la película, Afifi deberá esperar casi dos décadas para ver *De polvo y rubíes* por primera vez en la sala de proyección del Arsenal. El impacto es inmediato: la película, le dice a la audiencia de la Berlinale, era «algo que conocía muy bien, pero la veía con mis propios ojos por primera vez [...] yo, mi cara y mis rasgos de hace años, mi cuerpo». Una bobina (tal vez la primera de Shariffe, pero no con total seguridad) comienza *in me-*

*días res*: pies que corren por la arena, la cara de Afifi en primerísimo plano, dos cortes que aumentan la distancia del plano mientras mira fijamente a la cámara. La mirada es ambigua; sostiene la atención del espectador ante todo mediante las múltiples inferencias de inmediatez características de la conversación directa: la sugerencia de intimidad, honestidad o autenticidad, agencia, quietud (Brown, 2012). La mirada de Afifi también tiene un significado descolonial, puesto que implica al espectador mediante la mirada hacia atrás, en lo que Paula Amad define como una «respuesta visual» a un orden de visión eurocéntrico y colonial que se arroga el acceso voyeurístico ininterrumpido a la visión de cuerpos africanos subordinados (Amad, 2013)º.

Al mirar a cámara, Afifi no sólo propone un reto, sino también una invitación a futuros espectadores, efectuando una mezcla del pasado y el presente al implicarnos como espectadores, y al propio Afifi en un encuentro directo con el rostro de su propio pasado perdido. La interpelación directa no es tampoco la única fuente de una deixis que sitúa al espectador y a la figura observada en los fragmentos escogidos por Afifi en una experiencia de tiempo histórico simultáneo. Un plano de Afifi galopando a caballo por un desierto lo reconecta con una experiencia visceral de la velocidad y el ritmo de una vida joven en El Cairo: una mezcla de «aventuras, alegrías, tristezas» y de lo que con picardía denomina «misteriosos grupos socialistas». Entre tanto, los adicionales primeros planos faciales no son meros espejos para la auto-identificación, sino que para Afifi desempeñan una función social como conjunto expresivo cuyos movimientos y ritmos articulan temporalidades compartidas y colectivas y afectos «supraindividuales» (Kappelhoff, 2016: 5-7; Balázs, 2013). Afifi comenta que los primeros planos de su propio rostro «le inundaban de recuerdos, de escenas e imágenes»: un flujo mnemónico que se convierte en un torrente cuando las posteriores imágenes de su propio cuerpo al caminar, o de niños jugando en



Figura 5. Fuente: *Of Dust and Rubies: Letters from Abroad*

las calles y senderos de El Cairo, le remiten a una diáspora de «cuatro millones de sudaneses» escapando del Sudán de al-Bashir, «desperdigados por los callejones, las noches, los días, los apartamentos amueblados, el transporte y los cafés...».

Ver *De polvo y rubies*, por lo tanto, le proporciona a Afifi un recuerdo de la diáspora como espacio de posibilidad: la localización de una identidad que es «humana», según comenta, porque se revela en la película mediante el experimento lúdico y las tentativas de movimiento por el paisaje imaginario de un Sudán multicultural, multiétnico y democrático. Las observaciones de Afifi recuerdan al académico británico-caribeño Stuart Hall por su reconocimiento de la diáspora como lo que Hall describe de forma estimulante como un «fenómeno Humpty Dumpty». Como Hall recuerda a sus lectores, Humpty Dumpty cuenta la historia de un cuerpo descompuesto que «no puede volver a recomponerse» (Hall y Schwarz, 2017: 199). El destino de las diásporas es una desfragmentación irreversible como esa; pero para Hall, como para Afifi, la violenta diseminación de cuerpos y culturas también constituye la condición diaspórica como un lugar de resistencia: la fuente de un desafío a los «impulsos letales y patológicos» que alimentan las fantasías autocráticas de la «eliminación de la diferencia», un «espacio emergente de búsqueda» que mantiene una «doble conciencia» de «estar aquí y allí a la vez» (y ahí reside la afinidad entre la diáspora y las operaciones formales

de la deixis cinematográfica), y la imagen-destino de un futuro que abraza las «dobles inscripciones» de la metrópolis y la colonia, el centro y la periferia, la pertenencia nacional y transnacional (Hall y Schwarz, 2017: 140-143).

## PELÍCULA INACABADA, ARCHIVO INCIERTO

Hall recurre a una analogía cinematográfica para describir lo que acaba resumiendo como un modo de «pensamiento diaspórico» cuya «savia vital» es el montaje (Hall y Schwarz, 2017: 177). No obstante, en tanto que película inacabada, *De polvo y rubíes* sugiere una interpretación distinta, y quizás más incierta, del cine en su relación con el pensamiento diaspórico, con la que concluiremos a continuación.

Contra Hall, la ausencia de un montaje intencionado es crucial en la experiencia de ver copiones íntegros. No existen conexiones selladas entre los planos, las secuencias, los tiempos y los espacios, el sonido y la imagen; la película no sigue una lógica secuencial; el silencio que llena la pantalla evoca las presencias auditivas ausentes de la música, el ruido de la calle, las voces, las olas del mar, el viento. El cineasta Tamer El Said habla en la mesa redonda de la Berlinale de 2019 acerca de las cuestiones éticas que plantea la exhibición de un trabajo inacabado de esa manera. ¿Es esta, se pregunta, una revelación demasiado íntima del cineasta en su fragilidad y desnudez? ¿O acaso el estado inacabado de la película refleja la actitud de Shariff al cine como medio en constante flujo? ¿Remite más específicamente a un acercamiento al cine como lo que Eiman Hussein denomina, en referencia a Shariffe, un «tapiz» modernista de imagen, música, pintura, poesía, sonido, movimiento y ruido? ¿Subraya con mayor claridad las condiciones de creación de sus películas en desplazamiento; manifiesta de formas generativas el «sinfín de tácticas» empleadas, como sugiere Sondra Hale (amiga y colaboradora de Shariffe),

por artistas que experimentan en localizaciones extraterritoriales con nuevas relaciones hacia la sensación de pertenencia (Hale, 1996)?

Estas cuestiones sobre la ética, estética e historicidad de la película inacabada como uno de múltiples fragmentos de archivo extraídos de la vida desterritorializada de Shariffe se abordan en las dos posteriores iniciativas a las que finalmente dirigimos nuestra atención. En verano de 2021, el King's College de Londres otorgó fondos para un proyecto estudiantil de investigación sobre el archivo de Shariffe. Se contrató a Deem bin Jumayd, Niya Namfua y Mai Nguyen para que ayudaran a recopilar y archivar los artefactos digitales acumulados durante los doce meses anteriores de nuestra investigación de Shariffe. En lo que, a pesar de las condiciones de la pandemia, supuso un estimulante evento en vivo, el *Archival assembly #1* del Arsenal en septiembre de 2021 en Berlín, bin Jumayd, Namfua y Nguyen presentaron su videoensayo colaborativo *Towards a Cinema of the Incomplete: A Video Essay on Hussein Shariffe's Of Dust and Rubies* (*Hacia un Cine de lo Incompleto: un Videoensayo sobre De Polvo y Rubíes de Hussein Shariffe*).

El videoensayo intercala fragmentos de *De polvo y rubíes* con citas del ciclo poético de la película, otros documentos de archivo y conversaciones grabadas por el grupo del proyecto. Su título alude a las reflexiones de la académica de cine Janet Harbord citadas en un montaje inicial. En su libro *Ex-Centric Cinema*, Harbord recurre a la filosofía de Giorgio Agamben para explorar películas que evocan «una historia no vivida, que [...] no se restringe a una vía paralela o a los márgenes apartados de la existencia sino que emplea toda su fuerza para dotar de un contorno a la vida vivida, al cine que ha acabado siendo». Según Harbord, el «cine que tenemos» se presenta como una máquina social o dispositivo enmarcado por la lógica continente de las convenciones narrativas o de género, y por las restricciones de la ley de derechos de autor, la producción global y las normas

del mercado (Harbord, 2016: 2). Harbord sugiere que estas regulaciones normativas expulsan al terreno de lo «ex-céntrico» las películas creadas por practicantes *amateurs*, experimentales y por lo demás «no autorizados» del pasado. En referencia a las películas inacabadas, sugiere que éstas ejemplifican, en cambio, una sombra «no autorizada» que persigue al objeto al que llamamos cine, y cuya condición fragmentaria revela un rasgo ontológico que es en realidad inmanente al medio filmico. Harbord continúa:

El cine está compuesto por fragmentos, no sólo en el sentido de sus múltiples secuencias entrelazadas, sino en la forma como enmarca una imagen separada de un conjunto más grande, así como en su posicionamiento de la cámara que no puede ofrecer nunca un punto de vista total sino la multiplicación de infinitos puntos de vista de un acontecimiento. Es decir, que en todo acto de grabación, el cine demuestra la [...] imposibilidad de la documentación, y revela la incompletitud como su condición fundacional (Harbord, 2016: 47).

Enmarcando *Towards a Cinema of the Incomplete* en esta cita de Harbord, Bin Jumayd, Namfua y Nguyen exploran en su ensayo la relevancia de la cita respecto del trabajo de archivo realizado en relación a *De polvo y rubíes* de Shariffe. El ritmo sosegado del ensayo permite prestar atención detallada a lo que Harbord podría haber descrito como la estética experimental «no autorizada» de Shariffe. «En esencia, me considero un pintor», escribió Shariffe, «pero también cobro vida como cineasta» (Khalid, 2020). Este compromiso intermedio puede percibirse en pictóricas imágenes del mar que se difuminan y forman patrones abstractos de reflejos y colores ocultos; o planos contrapicados que apuntan la cámara al sol del atardecer, vibrantes reflejos de la lente que bailan en la superficie de la imagen mientras Shariffe busca el efecto perfecto de la luz. Mientras estos pasajes revelan que *De polvo y rubíes* se estructura alrededor de la lógica visual encadenada del *collage* y la abstracción modernista, y el mosaico arabesco,

la repetición, la voluta y la intersección, la deuda de la película para con la poesía lírica se detecta en *travellings* y secuencias de montaje cuyos ritmos imitan las cadencias de sus antecedentes poéticos. Así, la «pradera cubierta de hierba de las granadas/Con ramas maduras, húmedas, jubilosas» del poema *Mi pueblo* se convierte en manos de Shariff en un montaje lúdico de árboles frutales cuyas «ramas y hojas tiemblan con la brisa y centellean cuando las toca la luz»; los «soles que han caído» en «Polvo Sagrado», el lamento de Mohammed al Fatory por un pueblo sometido bajo la tiranía, asumen la forma visual de un «mar que se estremece», con círculos de luz que «se parecen a soles trémulos» (Shariffe, s.f.)<sup>10</sup>.

Por lo tanto, en un sentido filosófico, la película de Shariffe aparece en *Towards a Cinema of the Incomplete* como ejemplo de la «estética abierta» que encarna la película inacabada (Harbord, 2016: 25). En cambio, las teorías de Harbord no responden de forma tan satisfactoria a las cuestiones que nuestro proyecto planteaba acerca de la ética y la política del trabajo archivístico con *De polvo y rubíes*. Para Harbord, el cine «ex-céntrico» es un fenómeno intempestivo que, aunque demuestra cierto potencial para aprehender futuros alcanzables, también se sostiene en lo que Harbord describe como su «impotencialidad», su rechazo a ser absorbido por la maquinaria cinematográfica, su «resistencia» a los imperativos inmediatos que obligan a «ser productivo, obediente e identificable como sujetos en un sistema» (Harbord, 2016: 25).

Las observaciones de Harbord son de evidente utilidad para las formas minoritarias que constituyen la «cara oculta» de las culturas de cine comercial en el norte global (Harbord, 2016: 25). Sin embargo, no resuenan con la misma facilidad en cines poscoloniales o del exilio tan a menudo atrapados hoy en día en estados de fragmentación industrial, precariedad económica y carestía, y, en el caso de películas históricas, de deterioro, dispersión y extravío. La dialéctica de absorción y expulsión que Harbord identifica en las cultu-

ras cinematográficas occidentales actúa de forma distinta en los cines independientes del sur que se enfrentan desde su origen —y de forma desgarradora, en el contexto de este artículo, en el Sudán contemporáneo— a un contexto de infraestructuras frágiles, transigencia artística y violencia política. También las observaciones de Harbord acerca del archivo subestiman la ambivalencia del análisis foucaultiano en el que se inspiran; su libro apenas hace mención de lo que Foucault denomina la cualidad heterotópica del archivo —el estado de alegre desorden en el archivo que favorece vínculos imprevistos entre artefactos y cuerpos— y posiblemente presta demasiada atención a las funciones disciplinarias del archivo: su detención del tiempo histórico, su cierre espacial como «desguace» que suspende el cine en un estado de desamparo y pérdida (Harbord, 2016: 25).

Por el contrario, esperamos haber demostrado en este artículo la capacidad que tiene el trabajo archivístico para desplegar precisamente ese «sin-fín de tácticas» que para Sondra Hale constituye el sello distintivo de la práctica de exilio entre artistas «a los que ya no los limita la «patria» [...] ni los alimenta la metáfora del retorno» y que son al fin «libres» para enfrentarse, como hace Shariffé en *De polvo y rubíes*, a los fantasmas del exilio, pero también a las posibilidades culturales de nuevos lugares (Hale, 1996: 2). Hemos presentado un abanico de proyectos que recuperan y reaniman artefactos «en suspensión» en el archivo de Shariffé, devolviéndoles su cualidad de objetos en transición espaciotemporal que apuntan («deícticamente», según nuestra propuesta) hacia atrás en dirección a pasados sumergidos, lateralmente a afinidades electivas heterodoxas y hacia delante a pasados por venir. Nuestro trabajo continúa desde principios de 2022 con el desarrollo de un archivo AtoM (*Access to Memory* o «acceso a la memoria») de código abierto bilingüe en árabe e inglés, que combina artefactos de nuestro depósito digital existente y del archivo familiar de Hussein Shariffé con materiales recién adquiridos o

recibidos en donación. Nuestros planes para un depósito analógico que permita el acceso público al archivo físico de Shariffé por parte del público, los investigadores y practicantes en la región del noreste de África permanece, como las películas de Shariffé, «en suspensión». En lo que mientras se escribe el presente ensayo sigue siendo un momento de agónica agitación política en Sudán, vemos en las películas de Shariffé y en las redes de solidaridad y amistad generadas por el trabajo en su archivo un recurso para construir los futuros culturales a los que Shariffé dedicó su vida, y que permanecen en su archivo-en-movimiento aún emergente. ■

## NOTAS

\* Por su apoyo económico y humano, queremos darle las gracias al Instituto Arsenal de Cine y Videoarte de Berlín, a la Sudan Film Factory, al Servicio de Intercambio Académico de Alemania, al Instituto Birkbeck de la Imagen en Movimiento, a la German Screen Studies Network, al King's College de Londres, a Eiman Hussein, a Cinopoetics Center for Advanced Film Studies de Berlín y a los familiares y amigos de Hussein Shariffé. Este artículo es fruto del proyecto de investigación titulado «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación, y el Fondo Europeo de Investigación y Desarrollo.

- 1 Actualmente, la Escuela Nacional de Cine y Televisión, tras su cambio de nombre en 1982.
- 2 Referencia al ensayo *De margin and De Centre*, publicado por Julien y Mercer como introducción a una edición especial de la revista *Screen* en 1988.
- 3 Vid. Dagmar Brunow sobre los archivos migrantes y el archivo femenino (Brunow, 2017).
- 4 Cf. Ozgur Cicek sobre el cine kurdo como cine sin territorio nacional (Cicek, 2016).
- 5 Vid. (Woodward, 2003: 2-13); (Mahmoud, 2018: 118).
- 6 Cf. Fossati, 2018.
- 7 Cf. Brunow sobre la re-mediación (Brunow, 2017).

- 8 Traducción empleada: Balázs, Bela (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata. Página 59.
- 9 Vid, Fanon, 1994.
- 10 Nuestros agradecimientos a Mai Nguyen por su lista de planos «Of Dust and Rubies, Shot List» (2021).

## REFERENCIAS

- Amad, P. (2013). Visual Riposte: Looking Back at the Return of the Gaze as Postcolonial Theory's Gift to Film Studies. *Cinema Journal*, 52(3), 49-74.
- Andersson, L. G., Sundholm, J. (2019). The Cultural Practice of Minor Immigrant Cinema Archiving. En L. G. Andersson, J. Sundholm (Eds.), *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking: Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950-1990*. (edición en e-book), Intellect Books.
- Arab Weekly (2019, December 29). «Sudan cinema flickers back into life after Bashir's ouster». Extraído de <https://thearabweekly.com/sudan-cinema-flickers-back-life-after-al-bashirs-ouster>
- Austin, J.L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. (3a ed.). España: Paidós Ibérica.
- Balázs, B. (2010). The Spirit of Film. En Erica Carter (ed.), *Béla Balázs. Early Film Theory* (pp. 91-230). Oxford, New York: Berghahn, 2010, 91-230.
- Balázs, B. (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Brown, T. (2012). *Breaking the Fourth Wall. Direct Address in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bruchet, L., Tiampo, M. (2021). Slade, London, Asia: Contrapuntal Histories between Imperialism and Decolonization 1945-1989 (Part 1). *British Art Studies*, 20. 10.17658/issn.2058-5462/issue-20/tiampobruchet.
- Brunow, D. (2017). Curating Access to Audiovisual Heritage: Cultural Memory and Diversity in European Film Archives. *Image and Narrative* (18)1, 97-110.
- Casetti, F. (1998). *Inside the Gaze. The Fiction Film and its Spectator*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Cicek, O. (2016). *Kurdish Cinema in Turkey: Imprisonment, Memory, and the Archive* (Disertación doctoral, State University of New York en Binghamton). Disponible en la base de datos ProQuest Dissertations & Theses Global. (UMI No. 10246834)
- El-Affendi, A. (2012). Revolutionary anatomy: the lessons of the Sudanese revolutions of October 1964 and April 1985. *Contemporary Arab Affairs*, 5(2), 292-306.
- Fanon, F. (1994). *Black Skin, White Masks*. Nueva York: Grove Press.
- Fossati, G., van den Oever, A. (2020). The 21st-Century Post-Cinematic Ecology of the Film Museum: Theorizing a Film Archival Practice in Transition - A Dialogue. En D. Chateau & J. Moure (eds.), *Post-Cinema: Cinema in the Post-art Era* (pp. 129-141). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fossati, G. (2018). *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (3rd ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gilroy, P. (1995). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hale, S. (1996). The Sudanese Opposition in Exile: The Artistic Community in Cairo. Research Project Proposal. En Janet Harbord (2016). *Ex-Centric Cinema. Giorgio Agamben and Film Archaeology*. Nueva York, Londres, Oxford, Nueva Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Hall, S., Schwarz, B. (2017). *Familiar Stranger. A Life Between Two Islands*. Londres: Penguin.
- Harbord, J. (2016). *Ex-Centric Cinema: Giorgio Agamben and Film Archaeology*. Nueva York, Londres, Oxford, Nueva Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Hasan, Y. F. (1967). The Sudanese Revolution of October 1964. *The Journal of Modern African Studies*, 5(4), 491-509.
- Hassan, S. (2012). Ibrahim el-Salahi and the Making of African and Transnational Modernism. En S. Hassan (ed.) *Ibrahim El-Salahi: A Visionary Modernist* (pp. 10-27). Seattle: Museum for African Art. Retrieved from [https://issuu.com/theafricacenter-newyork/docs/ibrahim\\_el-salahi-\\_a\\_visionary\\_modernist](https://issuu.com/theafricacenter-newyork/docs/ibrahim_el-salahi-_a_visionary_modernist) (e=23433780/33390364)
- Hussein, E. (2020). Art in the form of resistance in Sudan - through the lens of hussein shariffe. *something we Africans got* (9), 88-99. Extraído de <https://avril27.com/art-community/souleymane-bachir-diagne-in-conversation-with-nadia-yala-kisukidi/>

- Hussein, E., Farid, H. (2005). *Of Dust and Rubies*. Propuesta de proyecto pendiente de publicación.
- Julien, I., Mercer, K. (1988). De Margin and De Centre. *Screen* 29(4), 2-11.
- Kappelhoff, H. (2016). *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Khalid, S. (2-Junio-2020). On Living Memories: Hussein Shariffe. *500 Words Magazine*. Extraído de: <https://500wordsmag.com/art-and-culture/on-living-memories-hussein-shariffe/>
- Lasky, M. J. (1965). A Portrait of the Doldrums. The Sudan in its Recent Bitter Days. *Twenty One. A Magazine from Africa*, (1)1.
- Mahjoub, J. (2018). *A Line in the River. Khartoum, City of Memory*. Londres: Bloomsbury.
- Mazrui, A. A. (1969). The Multiple Marginality of the Sudan, en Y. F. Hasan (ed.), *Sudan in Africa*. Jartum: Khartoum University Press.
- Røssaak, E. (2010). *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Oslo: Novus Press.
- Sabiescu, A.G. (2020). Living Archives and The Social Transmission of Memory. *Curator*, 63(4), 497-510.
- Said E. (2000). Reflections on Exile. In *Reflections on Exile and Other Essays* (pp. 173-186). Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000).
- Schulte Strathaus, S. (2013). What Has Happened to this Film? En Arsenal – Institut für Film und Videokunst, *Living Archive. Archive Work as Contemporary Artistic and Curatorial Practice* (pp.21-32). Berlín: books, 2013.
- Shariffe, H. (1965). A Beginning. *Twenty One. A Magazine from Africa*, 1(1).
- Shariffe, H. (s.f.). *Alturab Wal Yaghoot. Rasail Min Alghurba. A Film by Hussein Shariffe*. Guión no inédito.
- Siewert, S. (2020). *Performing Moving Images: Access, Archives, and Affects*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Verhoeff, N. (2012). Pointing Forward, Looking Back: Reflexivity and Deixis in Early Cinema and Contemporary Installation. En A. Gaudreault, N. Dulac, S. Higo, *The Blackwell Companion to Early Cinema* (pp. 568-586). Oxford: Blackwell Publishing.
- Wood, D. M. J. (2010). Film and the Archive: Nation, Heritage, Resistance. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 6(2), 162-174.
- Woodward, P. (2003). Sudan 1968–2003. Multiple Marginality Multiplied. *Sudan Studies*, 31, 2-13.

## UNA INFINIDAD DE TÁCTICAS. EL ARCHIVO EN MOVIMIENTO DE HUSSEIN SHARIFFE

### Resumen

El cineasta, artista y poeta Hussein Shariffe murió en el exilio en Egipto en 2005. El presente artículo se centra en los intentos realizados desde entonces por reunir, archivar y volver a poner en circulación las obras cinematográficas que aún se conservan de él. Presenta a un artista cinematográfico cuya obra destaca por emplear un lenguaje audiovisual particular, remitir a historias específicamente sudanesas de un cine de movilidad del exilio y la diáspora y generar una práctica de archivo cuyo punto de partida es la propia transitoriedad de sus objetos más preciados. En ese contexto, repasamos el estado inacabado en el que muchas de sus películas permanecen suspendidas, y analizamos perspectivas curatoriales que dan rienda suelta al potencial que esas obras inacabadas tienen para, a su vez, dar rienda suelta a los potenciales del archivo disgregado de exilio de Shariffe. Más adelante resumimos nuestro plan de creación de un archivo abierto de la obra cinematográfica de Shariffe. Durante la redacción de este artículo, el archivo sigue en construcción, de modo que este mismo artículo, de forma análoga a las películas inacabadas de Shariffe, permanece en estado inacabado, extrayendo lo que por ahora deben ser tan sólo conclusiones provisionales, pero apuntando a un futuro de incertidumbre creativa para su obra cinematográfica, con todos los temores y esperanzas que alberga un futuro tan frágil.

### Palabras clave

Hussein Shariffe; archivo viviente; película inacabada; deixis; cine sudanés; exilio; diáspora.

### Autores

Erica Carter es Profesora de Alemán y Cine en el King's College de Londres. Entre sus publicaciones están *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (BFI 2004); la coedición de *Mapping the Sensible. Distribution. Inscription, Cinematic Thinking* (De Gruyter 2022); *The German Cinema Book* (BFI 2021); *Béla Balázs: Early Film Theory* (Berghahn 2010). Su investigación actual se centra en la historia del cine colonial y en la práctica archivística feminista y decolonial. Contacto: erica.carter@kcl.ac.uk

Laurence Kent finalizó su tesis doctoral en el King's College de Londres en 2020 y ha impartido clases en KCL, la Universidad de las Artes de Londres y la Universidad de Cambridge. Ha publicado artículos en *Film-Philosophy*, *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*, *Frames Cinema Journal*, y *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* y actualmente está escribiendo un libro que examina las circunstancias contingentes en los discursos teóricos sobre el cine. Contacto: laurence.kent@kcl.ac.uk

## AN INFINITY OF TACTICS. HUSSEIN SHARIFFE'S ARCHIVE IN MOTION

### Abstract

The filmmaker, artist and poet Hussein Shariffe died in Egyptian exile in 2005. This article centres on attempts since that date to retrieve, archive, and recirculate his extant film works. It presents a film artist whose oeuvre is at once singular in its visual and aural language, resonant of specifically Sudanese histories of an exile and diaspora cinema of mobility, and productive of an archive practice whose point of departure is the very transience of its most cherished objects. We discuss in this context the state of incompleteness in which many of his films remain suspended, and analyse curatorial approaches that unlock the potential of such unfinished works to unlock the unrealised potentials of Shariffe's dispersed and exilic archive. We further outline our plans for an open source archive of Shariffe's film oeuvre. That archive remains under construction at the time of writing—so this article itself, analogously to Shariffe's unfinished films, remains in a state of incompleteness, drawing what must be for now only interim conclusions, but pointing towards a future of creative uncertainty for his film oeuvre, with all the fears and hopes that such fragile futurity holds.

### Key words

Hussein Shariffe; Living archive; Unfinished film; Deixis; Sudanese film; Exile; Diaspora.

### Authors

Erica Carter is Professor of German and Film at King's College London. Her publications include *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (BFI 2004); the co-edited *Mapping the Sensible. Distribution. Inscription, Cinematic Thinking* (De Gruyter 2022); *The German Cinema Book* (BFI 2021); *Béla Balázs: Early Film Theory* (Berghahn 2010). Her current research focuses on colonial film history, and feminist and decolonial archive practice. Contact: erica.carter@kcl.ac.uk

Laurence Kent completed his PhD at King's College London in 2020 and has held teaching positions at KCL, University of the Arts London, and the University of Cambridge. He has articles published in *Film-Philosophy*, *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*, *Frames Cinema Journal*, and *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, and he is currently working on a book examining contingency within film theoretical discourses. Contact: laurence.kent@kcl.ac.uk

**Referencia de este artículo**

Carter, E. Kent, L. (2022). Una infinidad de tácticas El archivo en movimiento de Hussein Shariffe. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 115-136.

**Article reference**

Carter, E. Kent, L. (2022). An Infinity of Tactics. Hussein Shariffe's archive in motion. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 115-136.

recibido/received: 10.01.2022 | aceptado/accepted: 15.04.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)