

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Souleyman Cissé, la magia de lo real

Autor/es:
Gariazzo, Giuseppe

Citar como:
Gariazzo, G. (1999). Souleyman Cissé, la magia de lo real. Nosferatu. Revista de cine. (30):52-57.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41139>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Souleymane Cissé,

la magia de lo real

Giuseppe Gariazzo

*Argiaren zinegilea dugu,
sentsualitatearena, naturaren
elementuak (ura, haizea, argia,
harea...) erabiltzen dituen
gizakiari eta gizakiak bere
bizimodua antolatzekeo dituen
era desberdinei buruzko poema
zinematografikoak eskaintzeko.*

"Una película debe ser accesible a la comprensión de quien la verá. Hay que crear unas imágenes que permanezcan durante mucho tiempo en la memoria y revivan en los ojos, en el corazón, en el espíritu". El cine de Souleymane Cissé vive en esta declaración de su autor. Este cine de luminosidad cegadora que en el transcurso de la película (desde los comienzos casi rudimentarios hasta el *kolossal* de esplendorosa belleza figurativa, "efectos especiales" incluidos) se ha hecho más sensual, "recolocando" de manera más fluida tanto los elementos de un discurso militante acerca del hombre, la sociedad, la política, como los de un pensamiento teórico más riguroso y apasionado. El de este director de Malí es un cine para los ojos, el corazón, el espíritu. Un cine que se sumerge en los conflictos y en las dificultades de la existencia y que a veces -piénsese en *Yeelen* (1987)- ha salido a la luz tras largas vicisitudes de producción y técnicas, tras interrupciones -a menudo trágicas- del rodaje. Un cine que ama el riesgo, que no busca la imagen "perfecta", que -con unas elevadas dosis de intelectualidad y ambición- quiere contaminarse y ensuciarse con la vida, el viaje y las paradas siempre demasiado breves/demasiado largas, que se

caracteriza como un desafío a la duración.

¿Realmente, cuánto puede durar un plano? Es una vieja pregunta que se plantea en cada visión y que en Cissé -sobre todo en el último y más genial Cissé, el de **Waati** (1995)- llega a ser fundamental, punto de partida inevitable, desde el título mismo, porque **Waati** significa "Tiempo". Un tiempo al que hay que enfrentarse en cada instante y en cada fotograma. Un tiempo que presenta varias capas: la del dolor y la pérdida (de un país, Sudáfrica, y de un pueblo esclavizado por el *apartheid*); la de la posibilidad de aguantar la mirada -cuánto tiempo se puede "aguantar" la mirada en algo, un hecho al que no se quiere asistir (puesto en evidencia por la protagonista, Nandi, que, adulta, rehuye la imagen en la tele de un niño desesperado que llora en el desierto)-; el tiempo "filosófico" de imágenes que parecen generarse continuamente de un lugar -fascinante y misterioso, hipnótico y terrorífico- de los orígenes: del mundo y del cine.

El cine y el pensamiento de Cissé están cada vez más atraídos por el origen y su misterio, se sumergen en los mismos sacando recursos y energías. En efecto, en su cine Cissé hace notar constantemente (también en las primeras películas, donde la tensión visual era menos intensa, dejada más a instantes de explosión febril, física y cromática) la acumulación y la dispersión, la impotencia y la intimidación del plató y el proceder del rodaje. Platós cada vez más amplios y transnacionales, tal y como lo demuestra **Waati** y como ya apuntaba la película anterior **Yeelen**. Los "pequeños" espacios donde en las primeras obras -**Den Muso** (1975), **Baara** (1977), **Finyé** (1982)- ocurren y explotan dramas familiares y luchas de clase, traiciones y rebeliones obreras, la condición de la mujer y la corrupción, han sido

"sustituídos" por los que se encuentran a lo largo de viajes infinitos a través del desierto, la magia, el agua, en un recorrido que desde las ciudades se ha desplazado cada vez más a las zonas periféricas, dentro o fuera de Malí, en el continente.

Lugares, pequeños o grandes, donde hacer sentir el tiempo y la luz. Lugares y cuerpos que surgen del blanco cegador de algunos planos (en **Yeelen**, en **Waati**) o del negro profundo de otros (en **Baara**). Son "opuestos" que se encuentran, se podrían definir como "no lugares", unos abismos desesperados y atractivos, espacios del origen que no se pueden filmar, magmas poderosos y leves desde los cuales brotan imágenes, cuerpos, deseos. Se crean así analogías evidentes entre un texto y otro, en la supera-

ción de un recorrido cronológico, en la necesidad de dibujar combinaciones, "liberando" las imágenes de su pertenencia original para "volver a ponerlas en juego" en el tiempo y volver a encontrarlas con intacta fragancia en el viaje más allá de los confines en los que se inscribe en estos años el cine de Souleymane Cissé.

Sigue siendo **Waati** la "indicación" del camino a recorrer, planteándose como texto experimental, tanto en la obra de su autor como en las estrategias de la visión del fin del milenio. Significativamente, en **Waati** el tiempo no está circunscrito en connotaciones temporales, no está limitado por las mismas: está libre de fechas o indicaciones, referencias a periodos precisos, aun narrando el tiempo del *apartheid*, su fin y la (difícil) reconciliación en Sudá-

Gorick Films et Les Films Cissé présentent

BAARA

UN FILM DE SOULEYMANE CISSÉ

GRAND PRIX
DE LETALON
DE YENNENGA
OUAGADOUGOU

avec Balla Moussa Keïta / Baba Niaré / Boubacar Keïta

et Ousou Keïta / Ousou Diarra / Fanta Diallo / Souweïla Sory / Mamadou Saraga / Kérékou Traoré / Boubou Traoré

Image: Eusebio Canon De Grammont / Abdoulaye Sidibé. Montage: Assane Demissie. Musique: organiste: Lamine Keita
Son: Assane Keita. Photos: Marceline Diarra. Assistants réalisateurs: Abdoulaye Traoré / Mamadou Y. Coué
Production: Souleymane Cissé. Développé à la production: Atikol Fatah Diarra
avec la participation de: INA / Air Mali / Océan / Médiane Film / CHM / HTB Cote

Distribua Cissé

frica, en marcha hacia la democracia tras la caída del régimen racista. Cissé libera el tiempo y los espacios, encuentra un movimiento interior, una mirada del alma, una subjetividad "ajena" (como en una película de John Carpenter, siempre marcada por la "mirada-subjetividad del otro") con la que se supera la construcción por etapas, a veces temática si no se consigue desintegrar ese primer nivel de aproximación. Sin embargo, Cissé invita desde el primer momento al espectador (que debería ser siempre curioso y no tener una mirada programada, que debería recuperar una mirada "pura", en el sentido de esa flagrancia teorizada con pasión por Stan Brakhage) a hacer un viaje "increíble" que, siguiendo la adolescencia y las etapas de formación cultural y social de la sudafricana Nandi a través del continente, se abre a lo inesperado, a las desviaciones y a los encuentros imprevistos. Así **Waati** se convierte en el viaje en un continente -desde Sudáfrica, punto de partida y de llegada, se desplaza hasta el desierto del Sahara pasando por Costa de Marfil y Namibia- y en su cinematografía, y en el viaje en el cine de Cissé y en la Nación del Cine.

Por un cine transnacional

He aquí el sentido del ser, también en este caso de capas múltiples, transnacional. Cissé libera el cine

africano de cerrazones y estrecheces, "pequeños discursos" que, en particular en estos años y en el intento de hacerse "forzosamente universal", lo hacen híbrido de forma. El director de Malí lo lleva en cambio a confrontarse con una nueva manera de pensar y producir, como está haciendo desde hace tiempo, con otra mirada y método, el magnífico Idrissa Ouédraogo. Son directores que, también a la luz de una fuerte presencia de autor (tanto estética como productiva) se atreven a desafiar los lugares comunes y reinventar el cine de un continente allí donde existen las condiciones necesarias para hacerlo (Sudáfrica, por lo tanto, se convierte en el escenario privilegiado a explorar), llevando allí sus miradas independientes y teóricas con las que reescribir géneros y lugares.

Con **Waati** Cissé hace un documental melodramático, utiliza el artificio del melodrama y los tonos de la fábula negra para describir cambios sociales y políticos, para filmar y documentar un África inscrita en el cambio o enraizada en sus tradiciones (piénsese en el inserto "teatral" con las máscaras, los ritos y los mitos, pero también, con más ligereza, en las historias contadas por la noche al lado del fuego) para atravesarla con parcialidad, como si tratara de sobrevolarla y hundirse en la misma en un largo cruel/leve

plano secuencia de una crónica-actualidad que es ya memoria. Cuanto más se aleja la película en la mirada de un tiempo real, se hace más tangible la pertenencia a un tiempo "único", un "hoy" de infinita duración. Los duros conflictos políticos y las atrocidades de la segregación racial reaparecen aún más duros e insostenibles precisamente porque se cuentan en una dimensión sin tiempo donde coexisten el sueño, la fábula, la tragedia, un "lugar" donde son las imágenes -más allá de las palabras a veces demasiado desagradables- las que cuentan con discreción los dramas, el tiempo, las luchas de un pueblo. De manera igualmente significativa, así como no "precisa" de datos históricos, **Waati** procede por "capítulos" no explícitos, siempre soportado por esa "mirada exterior" que hace posibles incluso los pasajes espacio-temporales más atrevidos. El de Cissé es un cine que se reorigina en las elipsis y los fundidos y que en **Waati** procede acogiendo el elemento "fantástico" y "sobrenatural" y la necesaria presencia de personajes marginales pero esenciales con sus apariciones en el contenido narrativo.

El elemento "fantástico" es utilizado por la protagonista, que con la hipnosis puede "detener" el tiempo y a los enemigos (los militares, los perros) dando vida a hipotéticos parones de imagen de los cuales cada vez renace el texto, lejos del naturalismo de la mirada. Hay contaminación, y se nota. Sin la misma no se podría avanzar, no se podría ser tan "realista" (como ocurría también en las películas anteriores de Cissé, en todas sus películas, donde el recurso al alejamiento y al fotograma "que quema los ojos" era imprescindible, precisamente para "teñir" de cine y de vida unos instantes que de otra manera se hubieran quedado sólo en la urgencia de la denuncia).

Los personajes "sin nombre" sirven para unir los "capítulos" y los



Yeelen



pasajes de un lugar a otro, son como unos testigos que ayudan y observan a Nandi (cuerpo de mujer y cuerpo-continente) en su deseo de emancipación, conocimiento y descubrimiento. Encuentran así una colocación exacta en los planos tanto el hombre que entrega el pasaporte a Nandi que huye de su tierra, como la mujer con un niño a cuestas que, en un tiempo indefinido entre la noche y el día, atraviesa la calle cruzando por un instante la trayectoria de Nandi. Se trata de un plano que hace recordar los "desiertos" urbanos y del alma de Michelangelo Antonioni.

Cissé hace confluír en **Waati** sus obsesiones, los rasgos esenciales de su cine, la urgencia de poner en imágenes su sentir político, corriendo unos riesgos y desafiando hostilidades evidentes. *"Quería salir de las fronteras de Malí. Algunos me han reprochado: ¿Por qué marcharse para rodar en Sudáfrica? ¿Por qué no quedarse en Malí donde hay otros tantos problemas cotidianos?. Simplemente porque pienso realmente que el cine pertenece a la*

humanidad. Soy un hombre de horizontes infinitos en un mundo donde, como un nómada, se puede circular y comunicar libremente". Por lo tanto, salir de Malí aun aferrándose a su propio pensamiento poético-político y a la fascinación por el fuego, el agua, el viento, la luz, elementos presentes desde siempre en la obra de Cissé (a veces incluso desde los propios títulos, tan sencillos, que con eficacia reconducen inmediatamente al corazón de los argumentos), que en las dos últimas películas tienen un respiro más amplio, incluso cósmico en el caso de **Waati**.

Hay vínculos evidentes que afloran, considerando el cine de Cissé a la luz de **Waati**. Los temáticos, por supuesto, para una constante adhesión militante contra toda forma de explotación (de la familia al lugar de trabajo, la política). Y los vínculos que brotan de la afinidad de la mirada, de la presentación hipnótica a la visión de signos en los que a lo largo del tiempo se asienta una poética de autor. Signos fuertes que, como ya se ha recordado, ponen en re-

lación **Baara, Yeelen y Waati**, y en particular estas dos últimas obras: el final de **Yeelen** y el principio de **Waati**.

Yeelen, es decir, "la luz". Una luz que acompaña todo el texto (el más declaradamente "fantástico" de Cissé) y que "explota" hacia el final, en las imágenes que siguen inmediatamente el desafío a golpe de magia en el desierto en el que se encaran un padre (decidido a mantener las tradiciones más codificadas del poder) y un hijo (que se opone a la "tradición", para que las formas políticas y sociales no sean utilizadas sólo por una élite, sino que sean instrumento de diálogo y apertura). Al final de este duelo -que pasa a través de la inmovilidad de los cuerpos y la fuerza de la mirada, destructiva y regeneradora- la pantalla se vuelve blanca, superficie luminosa y cegadora, lugar en el que los dos cuerpos, que representan dos generaciones distintas, se aniquilan para ser absorbidos por esa luz. Significativamente, de ese blanco, signo de muerte y renacimiento, aparecen imágenes del origen, de una tierra que es cuerpo salvaje y

virgen sobre el cual detener la mirada, cuerpo del que transpiran vapores, elementos naturales que lo envuelven. Se trata casi de relámpagos mudos, útiles para la prosecución del contenido narrativo de **Yeelen** y, al mismo tiempo, ejemplares para definir el recorrido creativo de Cissé, precisamente para elaborar una profunda continuidad entre sus primeras obras y **Waati**, que representa su desafío más teórico y nómada.

Esas imágenes de génesis (el cine nace una vez más; el misterio de la creación se presenta otra vez como si fuera la primera vez) de **Yeelen** contienen ya "todo" el largometraje siguiente, son un adelanto exacto y de puntualidad del plano secuencia aéreo y cósmico que abre **Waati** y son un testimonio de la mirada radical del cineasta, su búsqueda de lo esencial, del alma, del respiro de los cuerpos que se manifiesta en cada fotograma de sus obras. Además, no es una casualidad que estos fragmentos existan dentro de una obra compleja como **Yeelen**, que marca visualmente un punto de cambio y crecimiento en la filmografía del director. **Yeelen** representa un paso relevante, un claro desafío también en el conjunto del cine africano. En el artificio y la luminosidad fantástica, las imágenes del origen del final asumen una colocación que va más allá

del contenido narrativo, se unen entre un "antes" y un "después" que se manifiesta puro en esos instantes visionarios y realistas. El cine de Cissé está allí: escultural, de ficción, político, de fábula, expuesto al tiempo y al espacio, a los elementos de la naturaleza, con simplicidad y vigor.

El signo del blanco

Desde el final de **Yeelen** hasta el principio de **Waati** el movimiento es continuo, no hay rupturas y parece que el tiempo entre las dos películas no haya existido: el pasaje es "natural", como si se tratara de un fundido cruzado que pone en relación dos periodos cercanos/lejanos. El blanco y su luz insostenible se convierten en signo una vez más. Al principio y al final de **Waati** la pantalla blanca se transforma en una superficie que ya no se puede filmar, un lugar abstracto desde donde hacer proceder y transportar las imágenes. Viniendo a la luz desde la luz, la película se origina en ese espacio blanco y luminoso y en el proverbio bambara citado al comienzo (*"El mundo es un misterio, un misterio inasible. La vida es un misterio, un misterio insondable"*, perfecta introducción al nacimiento y al misterio de las imágenes). Desde el primer momento Cissé se sumerge en lo que no se puede

filmar, y del blanco hace brotar con natural continuidad imágenes cósmicas, páramos desiertos y "lunares" que evocan otras memorias e imágenes de la Nación del Cine. En efecto, **Waati** se abre con un largo acercamiento aéreo del cielo a la tierra, apenas roto por una pausa y reforzado poco después por un fundido cruzado. Se trata de un movimiento fluido que se transforma en un plano secuencia mental para continuar más allá de la visión en pantalla y de la duración de la película. Es un movimiento en el que se siente el respiro del origen de la vida. De esta manera **Waati** encuentra el tiempo y se expone al tiempo, y esa secuencia lleva el cine de Cissé a un lugar sin nombre y a una duración que encuentra su razón de ser en la dilatación, encontrando otros gestos de la creación y la utopía: piénsese en el cine de Werner Herzog **-Fata Morgana (1968)-** y de Stanley Kubrick **-2001: una odisea del espacio (2001: A Space Odyssey, 1968)-**.

Además, desde ese espacio y ese tiempo infinitos, toma forma también el viaje en el cuerpo de África y la necesidad de alejarse de un recorrido de sentido único. **Waati** adquiere cada vez un nuevo sentido, en cuanto deja entrever certidumbres, elige nuevos puntos de vista, se vuelve curioso y le atraen los descubrimientos, exactamente como a su protagonista Nandi; es texto privilegiado de la encrucijada, punto fundamental para una reflexión teórica y social. **Waati** posee el aura de las obras maestras sin edad, vive esas imperfecciones que le hacen sobresaltarse a cada imagen, volverse nervioso y sensual al recorrer los espacios africanos. Es una película que cambia al desplazarse, cambia de identidad y de forma en el curso del viaje, acoge los tiempos del melodrama, del cine político, se suspende en la hipótesis y en las elipsis, en las escenas madres y en los colores



Yeelen

cambiantes, nocturnos y solares. El tiempo discurre fluido, roto, encantado, se traba, se suspende, se agita, se libera en "pausas" y dilataciones inesperadas.

Una cuestión de tiempo y de luz. Siempre. Y de un proceder lúcido que se manifiesta ya desde los títulos. Una palabra exacta por cada uno de los largometrajes, que sirve para identificar e interpretar un recorrido creativo en evolución. Las palabras/títulos que esta vez se leen respetando el orden cronológico de las películas, explican la evolución de la investigación semántica de Cissé: **Den Muso** ("La chica"), **Baara** ("El trabajo"), **Finyé** ("El viento"), **Yeelen** ("La luz"), **Waati** ("El tiempo"). Analizando estas palabras/títulos se observará cómo las mismas se desplazan de una colocación declaradamente de contenido que se detecta al principio (chica, trabajo) hacia una dimensión más específicamente teórico-filosófica que recuerda elementos más primarios del cine (el viento, la luz, el tiempo), y paralelamente el tema político-social se manifiesta de película en película en formas menos directas, más fluidas dentro de obras elaboradas y ambiciosas.

Una ambición que el director camboyano Rithy Pahn consiguió definir muy bien en el medimetro **Souleymane Cissé, cinéaste de notre temps**, donde la personalidad del autor de Malí aflora en toda su solidez. Un texto en el que es obligatorio detenerse, puesto que no representa el clásico documental sobre un director, sino un "inventario" precioso y cómplice de temas y obsesiones que recorren toda una filmografía que aquí aflora en fragmentos y luminosidades. Pahn se adhiere al cine de Cissé, a los elementos que se presentan puntuales, graba al director delante de una pantalla blanca en un cine al aire libre o bien mientras camina, un cuerpo que está de viaje como muchos



de los personajes de sus películas. En el documental de Pahn, Cissé se encamina hacia un bosque e, idealmente, se encuentra con las imágenes de sus películas. No es una casualidad que Pahn monte esa secuencia con el paseo de Nianankoro, el joven protagonista de **Yeelen** que va andando, en estrecha relación con la tierra. Se comprende la importancia del trabajo de Rithy Pahn, que se convierte también, sin forzar, en una película "de" Souleymane Cissé. Los extractos de las obras y las declaraciones de Cissé no se quedan en un material distante y aislado, sino que se conectan continuamente con las imágenes del presente rodadas por Pahn. A este respecto resulta ejemplar el paseo por el barrio Bozola de Bamako, donde vivió el cineasta; la cámara graba el paso de Cissé, que describe esos lugares evocando su infancia, lugares "desiertos" que en su mente vuelven a abrirse al recuerdo, a la visión.

Además, de este medimetro -que es un ensayo en imágenes para consultar- afloran también otras preciosas informaciones y flamantes materiales de archivo. Encuentran su espacio las imágenes de la detención de Lumumba,

que en 1962 convulsionaron al futuro cineasta, llevándole a tomar aún más conciencia y a intensificar su relación con el cine. *"Rodar se ha convertido en mi manera de respirar o vivir, en una palabra. La cámara es el único instrumento que alivia mis rebeliones internas y externas contra los excesos de la vida. Me gusta rodar, y es cuando vivo las cosas. Mi imaginación me induce a ir hacia lo desconocido, el otro..."*. Desde siempre, hacer películas, detener la mirada en las condiciones sociales y políticas, es para Cissé una cuestión primaria, necesidad absoluta, urgencia. Y diálogo con el público.