

EL CINE DE ABDERRAHMANE SISSAKO:  
UNA MIRADA DESDE EL INTERIOR. POESÍA,  
DIÁSPORA, EMIGRACIÓN, VIOLENCIA  
Y DIALOGO INTERCULTURAL

---

JOSÉ ANTONIO JIMÉNEZ DE LAS HERAS  
*Universidad Complutense de Madrid*

## 1. INTRODUCCIÓN

«No existe una narración clásica del cine. El cine no es siempre un espectáculo. Voy a ver películas que son espectáculo, pero la película, el cine que intento hacer, que consigo hacer, es más bien un cine de atmósfera, de invitación al viaje y al descubrimiento» (Ruelle, 2003)

El cine de Abderrahmane Sissako es, por desgracia, aún un desconocido en el mundo occidental y, sin embargo, se da la paradoja de que su corta filmografía (tan solo cuatro largometrajes en dos décadas) supone una de las obras cinematográficas más estimulantes en lo que llevamos de S XXI. El silencio creativo de Sissako, que desde 2014, fecha de su última película, la excelente *Timbuktú*, no ha vuelto a realizar ningún filme, tampoco ha ayudado a su conocimiento entre las nuevas generaciones de cinéfilos y especialistas. A pesar de ello, Sissako, se nos presenta como un autor consagrado, con un mundo personal, poético y complejo que podremos abordar en las próximas líneas. Tal y como afirma Rachel Gabara en su artículo sobre el cineasta:

Abderrahmane Sissako es, en muchos sentidos, la personificación del director de cine como autor, tal y como se utiliza el término en los círculos académicos y cinéfilos. (Gabara, 2016, pág. 43)

Ahondando en el interés e importancia del cine de Sissako, este representa una nueva forma de narrativa cinematográfica en el continente, encabezando lo que podríamos denominar la “Nueva ola” de cineastas

africanos. El gran conocedor de los cines africanos y sus autores, el ensayista Manthia Diawara, así lo afirma:

Cuando hablamos de la Nueva Ola del Cine Africano, la primera cuestión que se nos viene a la mente es un pequeño grupo de directores asentados en París, que incluye a Gahité Fofana, Mahamat\_Saleh Aroun, Serge Coelo y Abderrahmane Sissako cuyas películas están producidas por Pierre Chevalier del Canal Arte TV. (Diawara, 2010, pág. 100)

Este grupo de cineastas, junto a algún otro de renombre, como el camerunés Pierre Bekelo, han impuesto una revolución, un cambio radical en la estética y en la narrativa de lo que eran los Cines Africanos hasta finales de los años 90 y ya con el inicio del nuevo milenio. Un cambio no exento de polémicas, como la centrada en el tema de la diáspora, dado el hecho de que la mayoría de estos cineastas, como señalaba Diawara, no residen en África, así como por otros elementos que tendremos la oportunidad de abordar a lo largo del texto.

Para contextualizar, y antes de iniciar la discusión y el análisis, debemos abordar algunas breves pinceladas biofilmográficas de Sissako. Sissako nace en Mauritania en 1961 -cuenta en la actualidad con 61 años, frente a los 83 de Souleymane Cissé, el único superviviente de la primera generación de cineastas africanos-. Tras su primera infancia, parte hacia Mali para asentarse en la casa de su padre en Bamako. Ya en edad universitaria volverá, de forma breve, a Mauritania, con nacionalidad maliense y desde allí partirá para realizar sus estudios cinematográficos en el VGIK, el Instituto de Cine Gerassimov de Moscú, la más antigua escuela de cine del mundo, en la que le habían precedido dos clásicos: Ousmene Sembéné, el llamado padre del Cine Africano, y el propio Cissé que estudio allí en los años 60/ 70. Esta formación inicial explica, en parte, el cariz político de su cine (como lo son los de Cissé y Sembéné). El propio Sissako se expresa de forma clara sobre este tema, en una entrevista realizada por Diawara e incluida en su libro *African Film*, mediante el DVD que le acompaña:

Llegué al cine debido a mi conciencia política, no por ser aficionado, cinéfilo o apasionado de las películas. (Diawara, 2010)

Con su primera obra, un cortometraje titulado *El juego (Le jeu, 1989)*, que es el trabajo de graduación de Sissako en el GVIK, llama la atención

de los programadores del Festival de Cannes, que le invitan a participar en una de las secciones paralelas del festival.

Al final del cuarto año, había que entregar un guion. *Le jeu* iba a ser mi película de licenciatura (...) Fui hasta el final de esta película... Una película no puede ser un resultado perfecto. Es un acto imperfecto como lo somos nosotros mismos. La verdadera definición del cine es una invitación a la libertad del otro. (Arensburg, 2010, pág. 231)

El cortometraje, que puede visualizarse en YouTube<sup>71</sup>, aborda un tema que a Sissako le preocupará tanto en su papel de realizador como en el de productor: la guerra y la violencia, que volverá a abordar en *Timbuktú* (2014) y como productor en la fabulosa *Estación seca* (*Daratt*, 2006), de su amigo el excelente director Mahamat-Saleh Haroun. El cortometraje cuenta una historia sencilla: un hombre, marido de una mujer joven y padre de un niño pequeño, parte a la guerra en medio del desierto, en un territorio indeterminado -Sissako no quiere hablar solo de Mauritania o Mali, si no realizar una reflexión general-. En un montaje de acciones paralelas veremos al padre buscando al enemigo en el desierto, en una acción casi suicida que le ordena su mando, al tiempo que vemos al niño jugar a la guerra con sus amigos. En tan solo 22 minutos, Sissako hará una condena sin paliativos de la violencia y de como está se replica de forma terrible de una generación a otra.

Sissako realizará otros 3 cortometrajes que tiene también buena recepción, hasta abordar su primer largometraje, un documental titulado *Rostov-Luanda* (1997)<sup>72</sup> que va a ser la primera película de Sissako en África. *Rostov-Luanda* va a establecer un indudable puente de unión con *La vida en la tierra* (*La vie sur terre*, 1998), a través de toda una serie de elementos que la convierten en una especie de borrador, al tiempo que de introducción sobre su primera obra importante. Aun así, este documental va a ser una notable obra primeriza, de aprendizaje, pero que el propio Sissako valoraba de forma muy positiva en la construcción de su propio estilo y de un lenguaje cinematográfico personal:

---

<sup>71</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=cElhf3g-Pnk>

<sup>72</sup> También puede visionarse en YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=FR7g3vmNEg0>

Es muy importante el paralelismo entre *Rostov-Luanda* y *La vie sur terre*. Hice primero *Rostov-Luanda*, que fue mi primer largo documental. Es una película muy importante para mí, quizá mi favorita porque me permitió darme más libertad y entender que el lenguaje cinematográfico para mí es algo que puede nacer mientras se rueda. (Barlett, 1998)

*Rostov-Luanda* se inicia con unas bellas imágenes desde la ventanilla de un tren de paisajes nevados. El relato en *off*, del propio Sissako que hará de perpetuo demiurgo a través de su voz en el documental, y al que acompañaremos en primera persona en su íntimo viaje, habla con una amiga en ruso (efecto de sus diez años en la URSS, en plena Perestroika<sup>73</sup>): las imágenes sirven de mero contexto para plantear una búsqueda, la del amigo, Alfonso Barinbaga, un angoleño que estudió con Sissako en Rusia y al que muchos años después desea reencontrar. Sin embargo, esta búsqueda no va ser si no una excusa para el propio viaje, un viaje de reencuentro personal consigo mismo y, de una forma vicaria, con su continente a través de la figura ausente de Barinbaga y del descubrimiento (o redescubrimiento) de África a través de otro país del continente, que le es por completo ajeno. El propio Sissako define de forma precisa su forma de proceder:

Cuando haces este trabajo, sientes un profundo deseo de decir algo y pienso que la mejor forma de hacerlo es hablar de uno mismo y de lo que le rodea, de su entorno. Es la mejor forma de aproximarse al Otro. (Barlett, 1998)

En *Rostov-Luanda*, Sissako volverá a la aldea mauritana, Kiffa, donde nació, y le veremos, por primera vez en su filmografía, compartiendo plano con uno de sus tíos, una imagen que prefigura lo que ocurrirá en *La vida en la Tierra*. Un elemento autobiográfico que, como veremos, va a ser constante en su filmografía. Su vuelta a Mauritania y la búsqueda de su amigo, serán una especie de *Mcguffin*, para permitir el viaje por Angola, descubriendo una realidad desconocida para nosotros, y para Sissako, que le conecta con otro de los grandes temas de su

---

<sup>73</sup> Es significativo, en cuanto a su concepción del mundo, que Sissako estudiase y viviese en la URSS, en plena transformación del régimen comunista más importante del planeta en una pseudo democracia de corte occidental y capitalista. Sissako estudio en el GVIK del 83 al 88 y aún estuvo en Rusia, al menos, hasta 1991, en donde realiza su primer corto. Una vivencia que, sin duda, ha influenciado en su manera (política) de ver el mundo.

filmografía: el exilio (Ver Balseiro, 2007) y la diáspora. Así, en el documental, Sissako hará especial hincapié en la vivencia de los mestizos, y de las familias mixtas de portugueses y angoleños, en una estructura que no es si no la de la búsqueda de su propia identidad como persona, como africano y como cineasta. Una obsesión que estará muy presente en buena parte de su filmografía.

No podemos, antes de finalizar esta introducción, dejar de hacer referencia al final de Rostov-Luanda: casi por casualidad, en la foto que Sissako atesora y que le presta su amiga, al inicio de la película, uno de sus interlocutores en Luanda reconoce a otro de sus compañeros y a través de él, Sissako, localiza a su amigo Barinbaga en Berlín, en el antiguo sector este. La imagen final de la película, elusiva, elíptica e irónica muestra la llegada de Sissako a la casa de su amigo, al que vemos fugazmente asomarse al balcón: Sissako entra en el portal y la imagen funde a negro, dejando en fuera de campo narrativo el reencuentro y la conversación de los dos amigos. Lo que viene a demostrar esta imagen es que lo importante ha sido el trayecto, la vivencia, la aventura compartida por el espectador en primera persona junto a Sissako. Una imagen fundacional de toda una filmografía.

## 2. DISCUSIÓN

### 2.1. EL PROBLEMA DE LA BELLEZA EN EL CINE AFRICANO

“Ya no basta con que sigamos produciendo para despertar la conciencia de la gente... Tenemos que ser lo suficientemente humildes como para trasladar el debate al cine como forma de creación artística en sí misma y no como medio para lograr el progreso de una causa” (Williams, 2021, pág. 2)

En su reciente e interesante libro sobre la ética y la estética en los nuevos cines africanos, Williams plantea una cuestión que afecta a los cineastas de la denominada por Diawara Nueva Ola de los Cines Africanos: la cuestión de la belleza. De forma textual, Williams dice lo siguiente:

En el cine africano, la belleza es un problema (...) La primera generación de cineastas negros africanos y sus críticos consideraban la sola idea de la belleza cinematográfica como altamente sospechosa (...) A riesgo de una gruesa simplificación, la belleza es una mancha original

de la ideología colonial represiva, al tiempo falsa y reaccionaria, y desviadora, porque interfería con lo urgente: los mitos idealizadores de la nación, la modernidad y las revoluciones culturales” (Williams, 2021, pág. 1)

Respecto a Sissako y su cine no es este un tema baladí, sino más bien central de su filmografía. El cine de Sissako y, en concreto, *La vida sobre la Tierra* y *Heremakono* (2002) van a ser dos películas de honda belleza compositiva respecto a la imagen y el encuadre, en el colorido de su fotografía y en su concepción poética y elusiva de una narrativa desestructurada, libre y compuesta en algunos casos por “tableau vivant”, imágenes casi pictóricas que tratan de retratar no solo una tierra, sino también el alma de sus habitantes. Sin embargo, nada de lo anterior les resta, a nuestro criterio, de contener un potente mensaje político de fondo: todo el cine de Sissako tiene una honda raigambre ideológica y una perfilada mirada política a la realidad. Como bien expresa Gabara en su artículo:

Los filmes de Sissako afrontan la convencional oposición del Segundo Cine con el “yo” y del Tercer Cine con el “nosotros”, del cine artístico y del cine político, de la ficción y el documental”. (Gabara, 2016, pág. 48)

La poética visual no está reñida en absoluto con el mensaje político y/ o ideológico y es esta una dicotomía que el cine ha superado ya hace tiempo. Esto mismo se ve en el cine de Haroun -del que, como ya hemos indicado, Sissako es productor de alguna de sus películas, en absoluta sintonía creativa y política-, o en el de Gerima, sin salir del ámbito de los Cines Africanos.

La primera película de ficción -un tema a debatir sobre el que volveremos- de Sissako se encuadra en el proyecto “2.000 seen by” (el 2.000 visto por...) en el que a 10 cineastas jóvenes, se les pidió realizar una película que reflejará la llegada del nuevo milenio y sus consecuencias. La película, o el proyecto, estaba financiado por el Canal Arte, franco-alemán, que ha financiado alguna otra de las películas de Sissako, creando con ello un nuevo elemento para la polémica, debido a las siempre difíciles relaciones de Francia con sus ex colonias y en el cariz que pueden tener estas políticas culturales respecto a las sospechas de intervencionismo neo colonialistas. Por encima de estas, en muchos casos

estériles polémicas, las películas de Sissako van a tener una mirada independiente, situadas desde África mirando siempre a Europa, reflejando su propio conflicto interior de africano exiliado que vive en la diáspora, pero que no por ello se siente menos conferido por los problemas de su país, por su cultura y tradiciones que aquellos que viven en África. De hecho, esa tensión interior tiene un fértil reflejo autobiográfico en todas sus películas, que les dota de un plus de complejidad y de tensión, y que le obliga a desarrollar un lenguaje audiovisual también complejo y poético para poder llegar a la esencia del mensaje que quiere transmitir. A este respecto, las palabras de Sissako vuelven a ser clarificadoras:

El tema de ambas es quizá el exilio. En *Rostov-Luanda* alguien va en busca de un amigo en un país que desconoce y que descubre. Descubre esa África que es un continente múltiple. *La vie sur terre* es diferente porque vuelvo al pueblo de mi padre, pero cuando no vives en tu casa, cuando vives en el extranjero, ya no eres la misma persona, sobre todo cuando te has ido hace mucho tiempo. Así que para mí también *La vie sur terre* es la vuelta a mi país, con las preguntas que me planteo, que aún sigo planteándome. (Gabara, 2016, pág. 48)

En *La vida sobre la Tierra*, Sissako toma una arriesgada y fructífera decisión: será él mismo el protagonista de la película. En ese sentido, el filme plantea, como muchos en el S. XXI, una hibridación entre ficción y documental, y aunque apueste por la ficción -es un relato reconstruido con fragmentos de realidad ficcionalizados, o así podríamos definirlo- no deja de tener un halito documental, basado en la figura del protagonista que es el propio director y su familia, que son los que también comparecen en la ficción, así como la localidad donde él vivía en Mali, Sokolo. En este sentido, no podemos estar más de acuerdo con como lo define Gabara:

Sissako desestabiliza las fronteras entre ficción y documental, rompiendo las reglas básicas del realismo en esta ficción documental, o documental ficcional, para para situarse en su punto de vista. (Gabara, 2016, pág. 51)

Volviendo al análisis de la película, uno de los momentos más significativos lo encontramos al inicio. Esa reflexión, la mirada, a caballo entre dos continentes, Europa y África, que siempre está presente en el cine de Sissako, toma cuerpo en un hermoso montaje de imágenes al inicio

del film y en la economía narrativa que demuestran, al tiempo que confieren una enorme densidad narrativa al filme. Sissako, protagonista como ya hemos dicho del relato, aparece en esas primeras imágenes haciendo las compras de Navidad, en un típico centro comercial europeo.

**FIGURA 1.** Sissako en el centro comercial. Un mundo diferente



*Fuente:* La vida en la tierra (1998)

Contrasta su aspecto étnico con el enorme oso blanco de peluche que ha comprado, entendemos que para uno de sus hijos. Todas estas escenas se muestran a cámara lenta, con una cierta sensación de irrealidad. Al fin, Sissako toma unas escaleras mecánicas y mientras su imagen se acerca a cámara, al subir las escaleras, cambiamos a una imagen que se acerca a nosotros en un lento travelling: las ramas de un baobab, el árbol africano por excelencia. En esos momentos, entendemos que es una imagen mental del propio Sissako que marca el punto de vista (narrativo) de la película, que será el suyo propio, al tiempo que establece la necesidad del regreso, la escisión del exiliado que vive con comodidad en Europa, pero siente la falta de su hogar, de sus raíces; una imagen que mezcla lo emocional con lo ideológico de forma magistral y que demuestra la posibilidad de combinar poesía y belleza con un planteamiento ideológico.

Una de las más destacadas características de *La vida sobre la tierra* es la movilidad dentro del encuadre, la vida mostrada en movimiento casi perpetuo por Sissako.

**FIGURA 2.** Una imagen mental: el baobab como inicio del relato en África.



Fuente: *La vida en la tierra* (1998)

Y en ello tiene mucho que ver la figura de una chica, Nana Bady, que, desde el principio, y de forma circular, va a puntear la llegada de Sissako a su aldea y su estancia allí. Nana es una hermosísima muchacha en la que Sissako parece querer reflejar, de alguna manera, la vuelta a las raíces de su tierra, la esperanza y la belleza de esa tierra. La voz en *off* de Sissako, como en *Rostov-Luanda*, va a ser omnipresente para conducir la narración, una vez más, como demiurgo. A su llegada, en una pequeña barca con su bicicleta en ella, se cruzará por primera vez con Nana que va pedaleando por el camino, aunque la primera imagen de la muchacha que veamos será una proyección del propio Sissako, como una especie de anticipación, al verla reflejada en el agua por la que él navega hacia Sokolo: un elemento poético de los muchos que constituyen la narración.

Ese movimiento del que hablábamos se observa desde el inicio del film y forma parte del propio movimiento de la conciencia de Sissako, al

acercarse de nuevo hacia su mundo, del que tanto tiempo ha estado alejado. Así se expresa en el primer plano tras los títulos de crédito en el que vemos al padre de Sissako leyendo la carta de su hijo en que este le anuncia su vuelta a Sokolo y su intención de filmar aquella tierra. Un lentísimo y hermoso movimiento de travelling nos muestra al padre leyendo la carta -la voz en off es la del director-, mientras la cámara se acerca a él y lo envuelve en un movimiento que muestra la conexión mental entre los dos hombres, ese movimiento de la conciencia que le impele a volver a la tierra.

**FIGURA 3.** De una imagen mental a otra: Nana sobre el agua.



Fuente: La vida en la Tierra (1998)

Un movimiento que se volverá a completar cuando Sissako esté ya en su aldea y el travelling parta del padre leyendo, hasta llegar a la tumbona donde esta el hijo escribiendo; un plano que luego se repetirá a la inversa y que muestra la necesidad de raigambre del director y como sus raíces están en África.

Otro elemento esencial de esa voz en off serán los escritos de Aimé Césaire, activista negro de Martinica que fundará el movimiento de la Negritud, al que Sissako cita una y otra vez a lo largo de la película. Una

actitud que le da una dimensión política que él mismo explica a la perfección:

*La vie sur terre* es una película política también; es una película que habla del continente en su sufrimiento, que habla de su historia, que habla de dificultades. Ese discurso cinematográfico ya ha existido antes de otro modo a través de la literatura, de la poesía de Aimé Césaire. Quería casi una garantía para mí y Aimé Césaire es una garantía. Quería apoyarme en él para que pasaran cosas. Es un poeta, un escritor que me ha alimentado cuando era joven. Me he nutrido de la literatura negroafricana cuando era joven, así que quería llevar conmigo esta fuerza poética para acompañar la película. (Gabara, 2016, pág. 51)

Poesía y política que se apoyan en un lenguaje propio, en una narrativa de apariencia desestructurada, basada en anécdotas que están conectadas de manera subterránea por la fuerza de la planificación y la puesta en escena, y por una particular concepción del espacio-tiempo que trata de reproducir los ritmos de la vida africana. De esa forma, la mínima anécdota de la película son los constantes intentos de comunicación de los habitantes de la aldea -estamos en el inicio del milenio, lejos de los móviles que han revolucionado las comunicaciones en África-. La idea de esa necesidad de comunicación y de la incomunicación entre Europa y África está en la esencia de esa anécdota.

El lenguaje de Sissako está perfectamente descrito por Guadalupe Arensburg en el libro sobre el cine africano, patrocinado por Casa África. En él lo describe así:

Sissako es un cineasta absolutamente contemporáneo, que no trabaja una representación clásica, orgánica del cine, sino una auténtica autonomía del plano y del fluir temporal, elaborando una urdimbre de espacios desconectados y de fragmentos autosuficientes que logran ensamblarse a base de una prodigiosa elaboración poética. Un cine basado en la incertidumbre y el azar, características que nos hacen sentir que todo puede modificarse en las acciones y los escenarios, pues los vínculos entre los personajes se encuentran en continua transformación (...) No hay nada explícito en su cine, todo es elíptico (...) El cine de Sissako es el de la apertura, la suspensión, la inquietud y el caos, la duda y la complejidad, un cine que se erige en máximo exponente de la evolución de la cinematografía de África subsahariana (Arensburg, 2010, pág. 234)

Ahondando en este tema, Diawara dará un paso más allá en esa relación espacio-temporal del cine de Sissako, de la que ya hemos hablado:

La vida sobre la Tierra es un filme sobre el tiempo: el encuadre de los planos y el montaje revelan la imagen del tiempo, su movimiento, ritmo y peso. (Diawara, 2010, pág. 101)

El final de *La vida en la tierra* es tan hermoso, elusivo y poético como el resto de la narración e introduce un elemento circular y de incertidumbre, de ambigüedad, para instalarnos en un mundo abierto: Nana se aleja de espaldas pedaleando en su bicicleta.

**FIGURA 4.** *La marcha de Nana: un final lleno de incertidumbre*



Fuente: *La vida en la tierra* (1998)

El plano parte de la rueda de la bicicleta para ir ampliando el campo mientras vemos a la muchacha alejarse, al igual que la vimos acercarse en su primera aparición, reflejada en el agua; tan inasible y mágica como entonces. ¿Es la marcha de Nana el fracaso de la relación con Sissako, su imposibilidad? ¿Supone tan solo una metáfora del incierto futuro de África y sus habitantes en este nuevo milenio? ¿O podría ser la marcha hacia un nuevo futuro, lejos de esta tierra, como Sissako, en una condena eterna al exilio? Todo ello y más puede ser, porque Sissako quiere que así sea: un final de incertidumbre, abierto, en el que el espectador ha de poner en marcha su propia angustia, su esperanza y sus deseos. Diawara,

sin aclarar el significado, aportará una mirada formal a este plano que nos da toda la dimensión de un auténtico artista como lo es Sissako:

El largo plano de la chica pedaleando, al final de la película es una buena ilustración del sentido del encuadre de Sissako, en el cual se descubre un sentimiento de resiliencia y melancolía producido por la precisa duración del plano. El hecho de la obsesiva relación de Sissako con el encuadre es el aspecto más importante de su cine, que puede verse también en la relación de unos encuadres con otros en el montaje. (Diawara, 2010, pág. 101)

## 2.2. NUEVOS ENFOQUES PARA UN CINE POLÍTICO E IDEOLÓGICO. NEOCAPITALISMO VS ISLAMISMO RADICAL

“Primero debemos hacer el viaje entre nosotros, limpiar nuestro territorio de maleza y aprender a ver lo que tenemos” (Abderramane Sissako)

“Tenemos que crear una nueva utopía” (Mahamat-Saleh Haroun)

*Heremakono* (2002) va a ser la segunda película de Sissako, y con toda probabilidad la mejor de su filmografía. Podríamos decir que esta continúa la senda iniciada por *La vida sobre la tierra* en, al menos, dos aspectos: profundiza sobre la situación del exilio y mantiene elementos autobiográficos con la anterior. En *Heremakono*, a diferencia de la película anterior, vamos a encontrar un protagonismo coral en la aldea que da nombre a la película: Abdallah es un joven que, al inicio del filme, llegará a la aldea que da nombre a la película, para esperar la salida de alguna lancha que le lleve hacia el sueño europeo; un joven que comparte importantes características comunes del propio Sissako: como él es Mauritano, pero proviene de Mali, y como él entiende y habla el bámbara y el francés, pero no el Hassaniya que es su idioma materno. De esta forma, Sissako está hablando de él mismo, como emigrante, a través de este personaje que parece esperar sin rumbo su marcha a Europa.

El subtítulo del filme será muy significativo “*En espera de la felicidad*” y tiene, como indica el propio Sissako, un componente irónico o, al menos, ambiguo:

La película se llama *En attendant le bonheur*, pero está claro que la felicidad no está forzosamente al otro lado del océano. La felicidad es algo muy complejo. Quería hablar también de esa África, de esos jóvenes que

se marchan a la búsqueda de un futuro mejor arriesgando sus vidas. (Diawara, 2010, pág. 101)

Maata será un personaje que ha dejado la pesca porque, como el mismo dice, “ama el mar tanto como le teme”. Reconvertido en electricista lleva la luz a todos aquellos que la necesitan en la aldea, en una clara metáfora sobre la necesidad de ayuda y el servicio a los demás, sobre la solidaridad como principio de vida. Su ayudante será el pequeño Khatra, un entusiasta del trabajo de su maestro, que lo toma como un servicio a la comunidad.

**FIGURA 5.** Maata y Khadra en su lucha por llevar la luz a la aldea



Fuente: *Heremakono* (2002)

El pequeño aprendiz terminará siendo, de alguna manera el protagonista de esta película, según vayan desarrollándose algunos trágicos acontecimientos. Y será la luz y esa lucha por llevarla a todos los habitantes, mejorando así su nivel de vida, la que de algunas de las imágenes más poéticas del film: Kahtra y Maata avanzan por el desierto, en medio de una tormenta, portando un casquillo con una bombilla encendida. Esa lucha contra los elementos, esa voluntad por mejorar, es la lucha por la felicidad del ambiguo subtítulo, una felicidad que Maata busca por

encontrar en su aldea y que trata de inculcar a Khatra para que no piense como todos en la emigración; de ahí el tenerle como aprendiz.

*Heremakono*, al igual que *La vida sobre la tierra*, apuesta por profundizar en esa narración desestructurada, basada en la anécdota y los silencios y construida sobre la imagen poética; una imagen que una vez más, no solo no renuncia al contenido político, si no que lo refuerza. Así lo plantea el propio Sissako:

La poesía para mí es una manera de comunicarme mejor con el otro, de decir cosas que son importantes, cosas que son políticamente importantes, porque cuando uno vive en un país, en un continente donde hacer una película es un acto muy, muy raro... La poesía es un acto revolucionario. (Scarlet, 2007)

Otro elemento importante en la película y en la filmografía de Sissako será la mirada, el punto de vista y su construcción narrativa. Algo que está en íntima comunión con el trabajo del encuadre al que hacía referencia Diawara y a la narración en primera persona de *La Vida en la tierra*.

**FIGURA 6.** Una operación de reencuadre y punto de vista



Fuente: *Heremakono* (2002)

Si en este caso el punto de vista es múltiple, Sissako no renuncia a expresar ese punto de vista a través de la planificación y el encuadre. Así, nos encontramos numerosos planos de la mirada de Abdallah reencuadrada por algún elemento, sea el ventanuco de su habitación, a través del cual solo ve la parte inferior del cuerpo de aquellos que pasan, o la propia televisión que parece mas desconectar que conectar con el mundo.

Resulta evidente que el tema central de *Heremakono* es la emigración y el exilio, así como los espejismos de esta, algo que la convierte de lleno en un texto político. Maata convencerá a su amigo Makan de que no emigre, de los peligros de la marcha y de la desilusión del otro mundo. En una breve digresión, veremos una secuencia rodada en Super 8, con una enorme sensibilidad, que recupera la memoria de Nana -en un nombre que nos trae ecos de la chica de la bicicleta y su marcha-; una chica de la aldea, que tras haber emigrado y ejercido de prostituta, casi como en una ensoñación, o en una pesadilla, comparte su memoria con nosotros. De esta forma, si nos preguntábamos por el futuro de Nana al final de *La vida sobre la Tierra*, tenemos ahora una terrible explicación, en una nueva conexión entre ambos filmes.

**FIGURA 7.** *La bombilla en el mar: una nueva metáfora elusiva*



Fuente: *Heremakono* (2002)

El final de la película será tan elusivo y abierto como la anterior. Maata morirá después de que la policía encuentre el cadáver de Michael, otro chico de la aldea que se aventuró en las aguas del Atlántico y cuyo cadáver devuelve el mar unas semanas después. Esta micro historia, dentro del relato general, es mostrada por Sissako de manera descarnada y poética al tiempo. Veremos el cuerpo en plano general, mientras los gendarmes lo retiran, en una posición de cámara respetuoso con la muerte y el dolor, sin querer hacer espectáculo de ella. Khatra quedará huérfano y perdido tras la muerte de su maestro y realizará un acto simbólico que puede ser entendido de forma ambivalente: la bombilla que se apaga al lado del cuerpo de Maata será arrojada por Khatra al océano. Un plano ralentizado de hermosa composición y pleno de poesía, nos mostrará la bombilla mecerse en el mar, hasta que una de las olas la devuelva a la playa y vuelva a ser recogida por el niño; ¿qué significa esto? ¿Acaso el niño renuncia a la “misión” que compartía con su maestro? ¿O quizá trata de paliar los efectos de la muerte y la tragedia “llevando” la luz más allá? Ambas cosas son factibles, pero nos quedamos con las optimistas palabras de Oliver Barlett, al respecto de este final, a pesar de que la desaparición de Khatra, detrás de las dunas, engullido por el desierto, despierte en nosotros más dudas que optimismo:

La bombilla de Maata, que Khatra tira al mar cuando este muere, regresará: necesita la luz y la transmitirá (...) Khatra coge la lampara y la convierte en una herramienta. Si la película termina sobre una duna con contornos sensuales, es porque es en ese tipo de sensibilidad donde se esconde el futuro. (Scarlet, 2007)

*Bamako* y *Timbuktu*, van a cerrar por el momento la filmografía de Sissako. *Bamako* va a ser la película más abiertamente política de Sissako hasta el momento. En ella se desarrolla, en un patio de la ciudad, un juicio a organismos internacionales como el FMI y el Banco Mundial. El juicio es, por supuesto, una representación, una utopía mostrada por Sissako como un hecho real, lo que termina convirtiendo la película en una docu ficción. Es más que significativo que la película/ juicio se desarrolle en el patio de la antigua casa del padre de Sissako en la capital maliense (Cesar, 2013, pág. 582): un nuevo elemento autobiográfico que conecta esta ficción documental con el resto de su filmografía. La película cambia el dispositivo filmico y narrativo empleado hasta ahora por

el realizador y va a dar voz a la palabra, frente a la imagen que se subordina, de alguna manera, al discurso de los personajes; un planteamiento de honestidad personal y profesional, por parte de Sissako, que le honra como cineasta. Si sabemos que el juicio es falso -una representación- las palabras de los concurrentes son ciertas, y Sissako respeta sus testimonios rodando hasta con cuatro cámaras a la vez y sin miedo a mantener largos planos con las alocuciones. Una película única en la historia, valiente y honesta: algo muy difícil de encontrar.

**FIGURA 8.** Abdelkerim, un personaje trágico y complejo, enamorado de la mujer a la que al final asesinará por sus creencias.



Fuente: Timbuktu (2002)

*Timbuktu* va a ser la última película por el momento de Sissako. En ella el autor vuelve a conectar con el inicio de su filmografía -con el corto inaugural de la misma-, así como con un deber ideológico y político: enfrentarse a los hechos históricos, ocurridos en 2012, con la invasión de una parte del territorio maliense por milicias del grupo terrorista islámico Ansar Dine, relacionados con Al Qaeda, implantando un estado islámico regido por las más estrictas normas de la *Sharía*. Sissako no va a renunciar a la poética frente a la brutalidad; todo lo contrario. Ya el inicio nos muestra a una gacela corriendo perseguida por un grupo de Yihadistas que la disparan, más por diversión que con intención de cazarla. La poética de las imágenes va a ser poderosa, pero no va a restar

un ápice de fuerza ideológica ni de indignación moral al planteamiento de Sissako; de hecho, la violencia contra los animales va a ser un correlato vicario de la violencia contra las personas, que se muestra de forma más elusiva y respetuosa sin miedo tampoco a mirarla de frente.

Sissako se niega a hacer un retrato maniqueo de los talibanes y muestra a gente con dudas y contradicciones. Así va a ser Abdelkerim, quizá el mejor de todos los personajes de la película, interpretado por un magnífico Abel Jafi, que le confiere una dimensión compleja y melancólica a su personaje, enamorado de una mujer beduina a la que al final ejecutará junto a su marido, que ha cometido un homicidio involuntario, y al que ella tratará de salvar muriendo junto a él.

Este planteamiento tendrá su culminación en la secuencia más controvertida, quizá, por la complejidad de su tono, pero que Sissako resuelve a la perfección. El director mostrará a una pareja que es lapidada hasta la muerte por haber tenido hijos fuera del matrimonio -una historia real que inspiró la película (Pasley, 2014)-, mientras en un montaje de acciones paralelas nos muestra a uno de los yihadistas, despojado de parte de sus ropas y del velo, bailando descalzo una danza extraña y fascinante, que colisiona con las imágenes de muerte que se nos muestran, las más despiadas de todo el film. Y es Sissako el que lo explica de la siguiente manera:

"Por un lado, esa escena de baile me permitió crear la suficiente distancia para enfrentarme a esta terrible escena; por otro, muestra que el yihadista es como nosotros, que en cada persona existe el bien y el mal. (Watershed 2015)

### 3. CONCLUSIONES

El cine de Sissako tiene dos constantes, la poética y el aliento autobiográfico, que unifican su filmografía, convirtiéndola en la obra de un autor personal e irrepetible que, por desgracia, apenas es conocido fuera del ámbito de los festivales internacionales. Por ello resulta aún más triste e inexplicable el silencio de este autor, que tras completar una tetralogía de películas sublimes y alcanzar una cierta gloria con el reconocimiento que se la ha dado en Cannes y en los Cesar, sobre todo con su

última película, permanece en absoluto silencio desde 2014, fecha de producción de *Timbuktu*. Quizá la polémica bastante artificial en torno a su nombramiento como asesor del presidente mauritano en cuestiones culturales, y las críticas que esto conllevó por parte de algunos críticos y analistas que le achacaban que pusiera su foco en problemas ajenos -a pesar de ser maliense- y que no afrontará las aristas de la propia política del presidente en Mauritania<sup>74</sup>, hayan conseguido silenciar por el momento una de las voces más lúcidas, poéticas y precisas del cine actual. Si esto es así, esperemos que pronto Sissako encuentre de nuevo las fuerzas e inspiración para completar una visión del mundo de la que aún tiene mucho que decir.

## 8. REFERENCIAS

- Adesokan, A. (2010). Abderrahmane Sissako and the poetics of engaged expatriation. *Screen* 51:2 (pp. 143-160). Oxford University Press
- Arensburg, A. (2010). *Cinematografías de África un encuentro con sus protagonistas*. Casa de África
- Balseiro, I. (2015). Exile and longing in Abderrahmane Sissako's *La Vie sur terre*. *Screen* 48:4 (pp. 443-461). Oxford University Press
- Barlet, Olivier. (1998). A propos de la *Vie sur terre*: Entretien avec Abderrahmane Sissako. *Africultures* 10. Available online: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=469> (accessed October 2, 2006).
- Barlett, O. (2021). *Cines Africanos Contemporaneos*. Catarata

---

<sup>74</sup> El 20 de febrero de 2015 (el mismo día de los Césars franceses y dos semanas antes de la inauguración del FESPACO), Nicolas Beau (2015) publicó un artículo en su sitio web, *Mon-dafrique.com*, que desató una polémica en el mundo de los africanistas francófonos. Lanzó un ataque mordaz contra Sissako, con muy poco que decir sobre su película *Timbuktu*, salvo que es aburrida e irrelevante (algo que no se atiene a la realidad, N.A.), pero sobre todo cuestionando la relación del artista con Mohamed Ould Abdel Aziz, presidente de Mauritania. Beau planteo como cuestionable que Sissako "aceptara" hacer una película sobre la ocupación del norte de Malí para desviar la atención de otro tema más importante (según él): el de la esclavitud en Mauritania y la detención de activistas que se oponen a esta práctica, que nominalmente es ilegal, pero sigue siendo un problema persistente. (Pasley, 2014, pág 275-76)

- César, A. (2013). Cinema africano, utopia e política: a tomada de palavra em bamako, de Abderrahmane Sissako. *Contemporanea | Comunicação e Cultura*, vol. 11, n 3 (pp. 581-590). Universidade Federal da Bahia (UFBA)
- Diawara, M. (2010). *African Film. New Forms of Aesthetics and Politics*. Prestel
- Gabara, R. (2016). “Abderrahmane Sissako: On the politics of African auteurs” *The Global Author* (43-60). Bloomsbury
- Pasley, V. (2015). Beyond Violence in Abderrahmane Sissako’s *Timbuktu*. *African Studies Review* (pp. 294-301). Cambridge
- Scarlet, Peter. 2007. “Interview with Abderrahmane Sissako,” *Waiting for Happiness*. DVD, New Yorker Films.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial
- Taoua, P. (2015). Abderrahmane Sissako’s *Timbuktu* and its Controversial Reception. *African Studies Review* (pp. 270-278). Cambridge
- Williams, J. (2021). *Ethics and Aesthetics in Contemporary African Film*. Bloomsbury