

// ENTREVISTA

Entrevista con Souleymane Cissé: encuentro en Bamako (Mayo, 2021)

José Antonio Jiménez de las Heras

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

Almudena Muñoz Gallego

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

Souleymane Cissé sigue en activo con ochenta y tres años cumplidos. Forma parte de esa estirpe de cineastas que parecen rejuvenecer con el tiempo y cuyo compromiso con la realidad de su época permanece inalterable. Refugiado en el género documental desde hace unos años, más por razones económicas que por una convicción creativa –como nos contó en la entrevista–, Cissé se mostró en plena forma el 27 de mayo de 2021, cuando tuvimos la oportunidad y el privilegio de hablar con él en su ciudad natal, Bamako, en Malí, la que nunca ha querido abandonar, a pesar de las oportunidades, y en la que reside y ha desarrollado toda su carrera.

Nuestro desplazamiento a Mali no tenía por objeto principal entrevistar a Cissé, sino realizar el último documental sobre el proyecto de mis compañeros de la Facultad de Geología Pedro Martínez y Víctor Gómez, en torno a los pozos *low cost* y la geolocalización de acuíferos, que yo habría de grabar.¹ Aprovechando la oportunidad y la buena disposición de ambos –y los impagables servicios de Pedro como traductor en la entrevista–, dedicamos nuestro último día de estancia en Bamako para conversar con Cissé, al que localizamos después de una larga operación de “caza y captura” –gracias a los contactos de nuestra amiga Beatriz Leal Riesco, que nos puso en contacto con él a través de Olivier Barlet– que finalizó cuando tomamos contacto con él, ya en la ciudad.

El día de la entrevista, Cissé nos citó en la sede de la Union of Creators and Entrepreneurs of the Cinema and Audiovisual Industries of Western Africa (UCECAO), donde tiene su oficina profesional. Cuando llegamos allí, el director atendía una sesión de fotos y se movía con la armonía, la elegancia y la rapidez de un hombre de cincuenta y tantos o sesenta años, cuando ese abril había cumplido los ochenta y uno. La mala iluminación del lugar nos hizo desplazarnos hasta su casa, en uno de los barrios más populosos y populares de Bamako, en el que reside. Esa casa, amplia y agradable, pero sin terminar –y sin visos de terminarse pronto– remitía al inicio de *Den muso*, como si fuese un remedo de ese estado sin concretar, casi fallido, que es Mali. Nuestra llegada había coincidido con el enésimo golpe de Estado dado por los militares en el país, en el cual un contingente de tropas había secuestrado al presidente maliense en el aeropuerto de Bamako, a pie de pista, obligando al resto de los aviones –incluido el nuestro– a dar vueltas sobre el aeropuerto hasta que terminó la operación. Tras ello, lo trasladaron a un cuartel, donde los rebeldes le hicieron firmar una serie de compromisos a punta de pistola. Veníamos comentando estos acontecimientos en el auto particular de Cissé –un monovolumen, cuya puerta central no cerraba, en una experiencia muy propia de África y sus transportes–, así como nuestras dudas por volver a la capital –nos enteramos del golpe días después, en la zona rural de trabajo en la que nos encontrábamos–, cuando Cissé nos dijo que la normalidad que se respiraba era debida a que apenas le llegan noticias a la gente, dado que en los medios locales no se hablaba del golpe, mientras que solo unos pocos privilegiados como él se podían informar a través de medios internacionales. A pesar de todo este panorama y de las dificultades históricas de Mali, Cissé se ratificó en que: “he tenido muchas oportunidades de trabajar en Francia, pero no sabría hacer películas fuera de mi país, de mi ambiente, de mi contexto”; un principio que le honra como cineasta honesto y coherente, comprometido con sus gentes y sus realidades.

¹ Por si el lector sintiera curiosidad por verlo, lo tiene disponible en este enlace: *El algoritmo del agua* (2022). https://youtu.be/u7wt2_3Q7M4?si=mH3qG41OoKfIBUO4

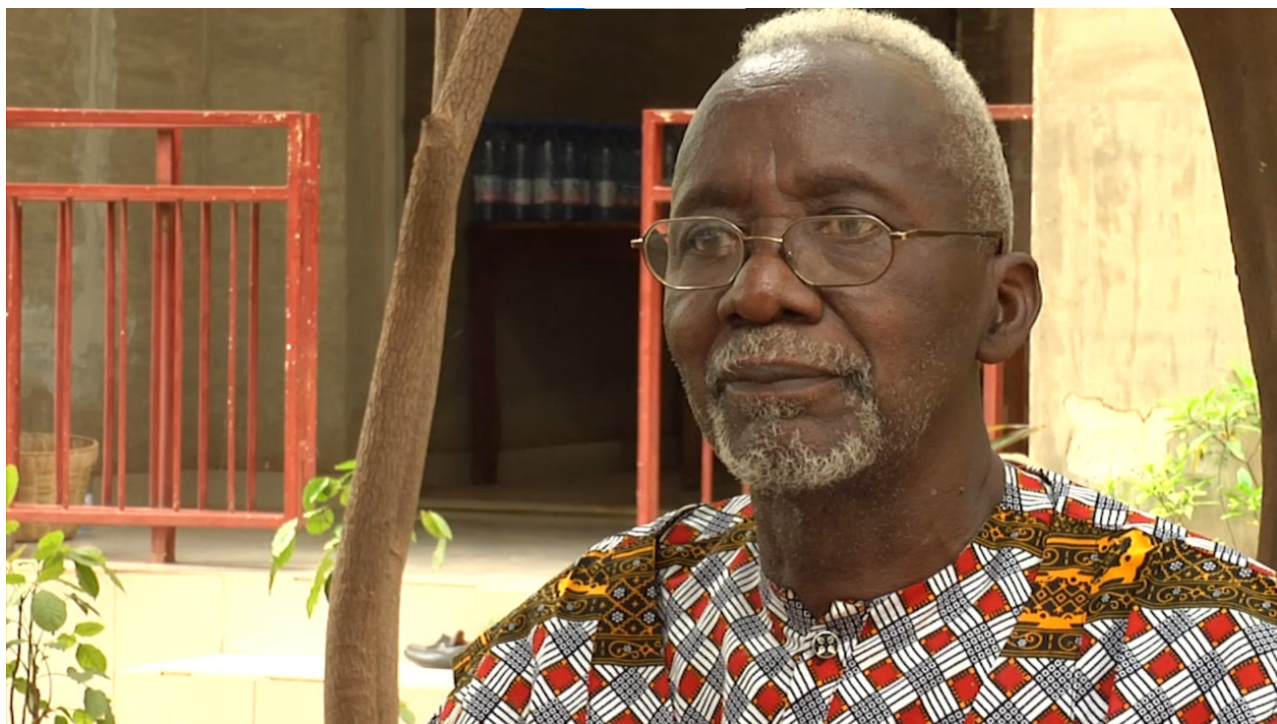


Figura 1. Souleymane Cissé durante la entrevista en su casa de Bamako (27 de mayo de 2021)

Y estas son las características de una obra coherente, no muy larga –apenas nueve películas en cuatro décadas–, pero que supone una de las aportaciones más importantes a los cines africanos. Cissé fue el primer cineasta de este continente en conseguir un gran premio en un festival internacional, en concreto, el Premio Especial del Jurado del Festival de Cannes en 1987, por *Yeelen*; el segundo premio en orden de importancia, tras la Palma de Oro, a la que optó como una de las favoritas. Sembène no conseguiría, hasta un año después, el Premio Especial del Jurado en el Festival de Venecia, por *Camp de Thiaroye* –cuya exhibición se prohibió después en Francia... paradojas de los países libres–; un dato que da la medida de la importancia de Cissé en la historia de los cines africanos.

P: ¿Cómo un chico maliense de diecisiete años que ama el cine se convierte en cineasta?

R: En ese momento, como niño, yo no sabía que cuando uno va al cine a los cinco años lo único que retiene son las imágenes y que, después, algo se acumula, estableciéndose así una historia de amor entre el joven y las películas que ve. Esto es así. Ir al cine se convirtió en un hábito y una pasión, porque me encantaba, y la primera vez que de pequeño vi una película me impresionó mucho, me atrajo, me impuso y, además, me generó una gran curiosidad; una curiosidad que ha crecido según me iba haciendo mayor. Se puede decir que nací cinéfilo, no me perdía ninguna película por la noche, así que era realmente un cinéfilo. Después de ello, empezaron los movimientos políticos y me uní a ellos, como el movimiento político de la juventud y, entre otras actividades, solíamos organizar proyecciones todos los días en las que veíamos películas. Una de ellas, un documental sobre la detención de Patrice Lumumba, supuso un *shock* para mí y provocó un cambio en mi visión del cine.

P: Usted formó parte de la escuela de Gerasimov en Moscú. ¿Cómo se desarrolló esta experiencia de formación? ¿Cómo le afectaron los cinco años que pasó allí y cómo influyeron esos años en la construcción de su discurso cinematográfico?

R: Verás, cuando fui a Moscú, había que tener la base necesaria de conocimientos para merecer entrar en esta escuela, así que pasé dos años de formación haciendo fotografía y siendo proyeccionista en cines, para aprender la técnica del cine por mí mismo, y después me fui. En el instituto se estudiaba cine, pero necesitaba aprender la lengua. Me permitieron estudiar dos idiomas y pude iniciarme con la cámara y con el montaje, y es así como empecé.

P: O Sembène! está dedicado al cineasta senegalés Ousmane Sembène, ¿considera a Sembène como una influencia esencial en su obra?

R: No, no, no, Sembène es un artista que me gustaba mucho por su convicción y su lucha, y es alguien a quien respetaba mucho, pero su cine nunca fue una influencia en el mío.

P: ¿Algún otro cineasta que le haya podido influir?

R: Veamos a otros cineastas que pueden haberme influido... [se toma una larga pausa, muy pensativo] Por ejemplo, el cineasta Eisenstein, un cineasta ruso, por el ritmo de su montaje. Se me quedó grabado. No sé si tengo alguna otra influencia, pero sé que tengo una influencia de la escuela [el Gerasimov],² por supuesto, está claro, desde que te vas a aprender, que es inevitable traer algo de vuelta. Pero, por supuesto, lo adaptas a tu visión y a tu concepción de la vida y a tu lucha.

P: ¿Se define como un cineasta político?

R: No, no me defino de esa manera, pero sé que la gente ve todas mis películas como políticas, y no puedo decirles que no, porque es su visión, la visión del espectador que así lo siente; es algo común que me ocurre. Es una lucha que funciona así: sea cual sea el cine que hagamos, la política nos acompaña y nos gana.

P: Den muso empieza con una imagen simbólica, en blanco y negro, con la construcción de una casa, ¿qué significa para usted?

R: Aquí, por ejemplo, cuando rodábamos los recursos estábamos en Suiza en 1974. Utilizando esto, quería mostrar mi país, un poco hacia el mundo, para decir que empezaba a modernizarse. Ahora, mi visión en el año 74 analizaba de forma crítica esa parte del progreso. Es una pena, pues es en este progreso, aquí elemental, en donde encontramos un ejemplo de cómo se construye el futuro, de manera que la gente en la modernidad pueda comprender que la vida es otra cosa: que es necesario el desarrollo, el progreso, y que esa es la dirección que seguir.

P: En Den muso la incapacidad de hablar de la protagonista también parece una metáfora de la situación de dependencia y desigualdad de las mujeres malienses, como si les hubieran robado la voz, ¿es así?

² Cissé, como Sembène y algunos otros cineastas africanos –el propio Sissako– estudiaron en la época en la que aún estaba vigente la URSS y el estado soviético, lo que supone una innegable influencia en sus cines respectivos.



Figura 2. El profesor Jiménez de las Heras y el Profesor Pedro Martínez durante la grabación de la entrevista con Souleymane Cissé en su casa de Bamako

R: Bueno sí, pero porque, y perdona mi vehemencia, no creo que las mujeres malienses hayan tenido derecho a hablar hasta hace poco. Simplemente, es la lucha que sigue desde el 74 hasta el 2020-2021: ha habido una mínima evolución, aunque no siempre. Las mujeres siempre han permanecido en la sombra.

P: ¿Cómo afrontó su estancia en prisión? ¿Cómo se sintió?³

R: Se generó demasiado escándalo en torno a la película, incluso diría que un falso escándalo. Se crearon diversas polémicas artificiales en torno a esta película, pero tengo la impresión de que la gente quería aplastarme, así que la solución fue hacerlo a través de la película *Den muso*. Y he de decir que me resultó muy doloroso, es cierto, pero fue un dolor que me empujó tranquilamente a convertirme en lo que soy hoy. Podríamos decir que fue algo que tuvo un efecto positivo, pues, si no me hubieran herido, creo que nunca hubiera hecho el esfuerzo de llegar a donde estoy hoy. Un esfuerzo sobrenatural respecto a mí mismo para llegar a lo que soy hoy.

³ La realización de *Den muso* supuso para Cissé una condena de cárcel, acusado de varios delitos, incluido el de haber aceptado financiación extranjera (francesa) para realizar la película. La condena ocultaba una motivación política, que reflejaba la incomodidad del régimen maliense ante lo que se contaba y mostraba en el filme. El propio Cissé lo cuenta así: “*Den muso*, que me valió un arresto y diez días de prisión. El presidente Moussa Traoré, a quien le expliqué el problema, me sacó. Pero la película estuvo censurada durante tres años.” Entrevista con Olivier Barlet (2021). *Afribuku*: <https://www.afribuku.com/master-class-souleymane-cisse-mali/>

P: En *Den muso* se muestra, a través de un angustioso primer plano, la larga agonía de la protagonista, que se suicida después de matar a su amante, quien la ha traicionado, en lo que parece buscar una identificación directa del público con la rebelión y el sufrimiento de la protagonista. ¿Era consciente de ello?

R: Resulta difícil para mí responder a estos comentarios que denomino como cinéfilos. Un día alguien me dijo lo siguiente: “Escuche, señor, usted está haciendo su trabajo, pero ya no le pertenece una vez que está hecho, ¿no lo cree así?”. Y es que cada uno es libre de hacer su comentario al respecto de la obra, cada uno puede decir absolutamente lo que piensa. Es cierto que esta chica... [pausa larga] Ella realmente existía sin necesidad de hacerse entender, su sola presencia en la pantalla era algo fuerte y eso era la clave de esta película. El hecho de que esta mujer sea muda y que se convierta en la protagonista, supone en sí mismo un mensaje que debíamos transmitir, y nosotros solo éramos los intermediarios.

P: Tanto en *Den Muso* como en *Baara*, la narración comienza como un melodrama y termina en tragedia, ¿busca con ello una forma más efectiva de que el público conecte con el discurso ideológico de la película?

R: Como decía antes, cada uno es libre de analizar la película según su criterio, pero creo que para que el público entre en la historia hay que crear, a veces, determinadas contradicciones, golpear al público- Si ese proceso no está bien llevado resulta difícil captar la atención. Se suele decir que cuando se empieza una película hay que hacer algo impactante para que el espectador pueda engancharse a la historia.⁴ En realidad, la película empieza como un melodrama, pero el final termina en un drama para mantener la unidad, es entonces cuando empezamos a darnos cuenta, a comprender. Por ejemplo, en *Finye*, lo evité, traté de mostrar el hambre de nuestra juventud y sus luchas; una lucha (política) que es la razón por la que esta película termina de manera diferente. Esta estructura es la que le gusta al espectador, creo, porque una película en exceso dramática perturba a la gente. Pero no podíamos hacer otra cosa [vuelve a hablar de *Den muso*], y tuvimos que desvivirnos por crear un escándalo nacional, un drama nacional, para resaltar una noticia; un tema al que nadie daba importancia, pero que, con la aparición de esta película, llevaba a todos a hacerse la pregunta: ¿qué está pasando en el seno de las familias malienses? Entre cien familias de Bamako, no pude encontrar tan solo quince en las que no estuvieran presentes los mismos problemas que se reflejan en la película. Por lo tanto, era necesario pasar por todo ese calvario (la prisión incluida) para captar la atención de las personas sobre ello.

P: Parece que le gusta a usted contar, siempre que puede, con los mismos actores película tras película, como en el caso de *Balla Mousa Keïta*. ¿Cuáles son las ventajas de esto?

R: Se da la circunstancia de que no siempre funciona trabajar con los mismos actores, hay veces que las historias que se narran y lo que siente el actor no coinciden, pero a veces estás obligado a trabajar con ellos por solidaridad. Además, yo estaba muy apegado a mis actores. Los que participaron en la película *Den muso* son los que me apoyaron cuando estaba en una crisis total, y

⁴ Es, cuando menos, curiosa la referencia de Cissé a un cineasta como Cecil B. De Mille, cuya máxima era: “Las películas deben empezar con un terremoto y de ahí ir hacia arriba”, máxima adoptada por Spielberg, que considera a De Mille uno de sus maestros.

son los que vinieron a mí para decirme que era necesario hacer otra película (*Baara*). Porque la humillación que me/nos habían causado era demasiado grande y debíamos responder a ella. Y así rehicimos la película y, a medida que avanzábamos, iba creando fragmentos, “partituras” para cada uno de ellos.



Figura 3. Los primos protagonistas de *Baara* atraviesan juntos, desafiando el orden establecido y las diferencias de clase, ese fuego simbólico de la sociedad y el capital, en un gesto, sin duda, revolucionario

P: *Den muso* y *Baara* mantienen un realismo absoluto tanto a nivel de temática como estéticamente, pero ambas comienzan con una alegoría, que en el caso de *Baara* se repite al final. ¿Por qué esa elección?

R: Los símbolos que formulo y la comprensión de la gente que los ve son muy distintos a la perspectiva que tengo yo. Por lo tanto, dejo que el espectador sea el que descubra qué es lo que quiero transmitirle con ello y cómo se siente, pero yo no lo puedo saber. El símbolo es un elemento muy fuerte para mí, porque, por ejemplo, los dos jóvenes que caminan a través del fuego al inicio y el final de *Baara* son una imagen muy poderosa que llega al espectador, pero no puedo hacer ningún otro comentario sobre ello.

P: La cuestión es: ¿qué simbolizan para usted?

R: Lo simbolizan todo, porque es el tema de la película en *Baara*: son estos dos hombres, dos personas completamente diferentes, de diferente clase social, que se ponen de acuerdo para ayudarse mutuamente, a pesar de las dificultades de la vida, y están juntos y caminan juntos.⁵

⁵ *Baara* termina en una revuelta contra el patrón de la fábrica donde trabajan ambos protagonistas, primos por parentesco, y ambos son los que aparecen, como protagonistas, juntos en la imagen del fuego, atravesándolo al final, en la segunda parte de la imagen que cierra la película. El patrón ordena matar a uno de ellos, a Balla Trouaré, gerente de la fábrica, que ha acogido como trabajador a su primo, que antes se ganaba el pan como carretero en Bamako. La diferencia de clase social de ambos y la relación de amistad y solidaridad que establecen a lo largo de la película es esencial, al trascender la diferencia de clase y provocando que, al final, sea el



Figura 4. El profesor Jiménez de las Heras con el director Souleymane Cissé al finalizar la entrevista

P: ¿Su siguiente película, *Finye*, supone un punto de inflexión entre *Den muso* y *Baara* con respecto a lo que será *Yeelen*?

R: Sí, hay un cambio en la constancia de mi visión, en mi comprensión de la vida. Lo que me mueve hacia la meta es que cada vez que hago un discurso que me lleva lejos de mi punto de partida, supone un crecimiento de mi interés. Pero no creo que mi visión y mi concepción de la vida hayan cambiado, tal vez he transformado el discurso y las formas para que lo entendamos mejor.

P: El tema de la droga en *Finye* me parece lo único que no acaba de encajar con el resto del discurso. Parece servir en exclusiva para justificar la excelente secuencia onírica, pero no acaba de encajar con el planteamiento político y social del resto de la película. ¿Qué opina al respecto?

R: No, no pensé en nada de eso, pero igualmente quedó reflejado. Esta es la vida cotidiana de los malienses, hoy y aquí. Los jóvenes están drogados, creen en lo imposible, pero la realidad es otra,

primo proletario el que vengue la muerte de su familiar, a manos del patrón, poniendo la fábrica bajo el control de los obreros –en un remedo de movimiento revolucionario–, que son los que detienen al patrón, lo que nos conduce a una alegoría bastante evidente de la revolución y la lucha de clases que Cissé parece querer difuminar, o, al menos, evita aceptarla de forma explícita. Quizá su difícil posición en Mali, ante el golpe militar, justificase estas cautelas, que se derrumban ante el sencillo análisis de las imágenes.

lo que vivimos hoy no ha cambiado. *Finye* es de los años ochenta, estamos en el 2021 y tenemos el mismo problema con las drogas, solo que ahora se ha agravado porque hay vendedores de droga en todas partes, y en breve estarán detrás de nuestras casas. Verás con normalidad grupos de jóvenes que vienen a vender, comprar drogas y todo lo demás. Es una forma de vida en la que no entro, porque no encajo en este mundo: solo expreso lo que veo, pero eso no cambia nada aquí en nuestra vida cotidiana. Pretendo mostrar una realidad maliense y que el público reflexione sobre ella con libertad.

P: En *Finye*, el personaje del abuelo es muy interesante porque representa la transición entre dos sociedades: la mágica y tradicional y la moderna. En ese sentido, la secuencia en que el abuelo quema sus ropajes tradicionales de brujo y renuncia a la magia (al mundo mágico bámbara) resulta un elemento muy interesante. ¿Cuál era su deseo al mostrar el comportamiento de este personaje?

R: Cada generación tiene su período de vida. Las cosas cambian y se transforman porque incluso el conocimiento cambia y ese anciano, a través de su personaje, te está diciendo que el conocimiento debe cambiar. Además, crea esta ciencia, la magia, y lo hace de manera diferente, pero no comprende qué más puede hacer desde su posición, y reconoce que está anticuado, desactualizado, y es por eso por lo que al final de la película es él quien empuja a los jóvenes universitarios a ir hacia el cambio. Él dice: “vamos, yo os apoyo”, y este apoyo es muy simbólico, porque a pesar de que se deshace de las vestimentas mágicas, persiste la conciencia, el conocimiento que ha recogido durante su vida y quiere aprovecharlo, pero de otra manera. Para mí ese es el cambio. Esa transformación se puede llamar modernidad, pero es una evolución porque cada época, cada sociedad, tiene distintas etapas en su existencia. La magia ha tenido una función en su existencia, pero en un momento dado hay que pasar de esa creencia a otras cosas; esto es lo que quise decir, que esos jóvenes pudieran comprender su misión a través del anciano.

P: ¿Es la lucha intergeneracional un tema recurrente en su filmografía?

R: Es la vida misma, mientras exista esta ligazón de dos generaciones en la vida no hay nada que podamos hacer al respecto. Si mi película refleja esto, o parece reflejado en cada película que hago, resulta bastante normal porque es parte de la vida de todos. ¿Qué más os puedo decir?

P: ¿La lucha generacional constituye una metáfora política?

R: La política está en todo, todo es político, lo queramos o no. Pero, respecto a mis películas, no puedo ir más allá de lo que te he mostrado.

P: Con *Yeelen* se produjo un gran cambio, no solo narrativo, sino de producción. Tenemos entendido que el rodaje (que se extendió a lo largo de tres años con innumerables parones) llegó a ser casi imposible por las dificultades naturales del terreno e, incluso, con la muerte del actor principal, Ismaila Sarr. ¿Puede hablarnos sobre este difícil proceso de producción y sobre su experiencia en el rodaje de *Yeelen*?

R: Sí, bueno, la suerte de *Yeelen* y sus mayores medios de producción se debieron a que había adquirido una especie de fama internacional, por lo que tenía más facilidad de apoyo financiero que en las anteriores películas, pero eso supuso también muchos más problemas durante el rodaje

de los que había tenido en todas mis anteriores películas. Así que el destino de esta película no estaba ligado, en principio, a las enormes dificultades que tuvimos, algo que no habíamos previsto y que nos asaltó en medio del rodaje, lo que nos llevó a sostener una lucha a lo largo de tres años para poder llevar a cabo la película *Yeelen*. Cada vez que el rodaje se detuvo, hubimos de comenzar con un nuevo presupuesto más elevado, pero confieso que agradezco todos los apoyos que nos dieron, porque la gente se volcó para apoyarnos, creyó en esta historia. Cada película tiene su dificultad, está bien, pero en esta fue demasiado.

P: En *Yeelen* hay un cambio en el uso de la cámara, en la puesta en escena, ¿por qué y cómo afrontó este cambio?

R: Sí, porque quería cambiar de forma radical todo lo que hacía. Fue un amigo el que me dijo que, si no podía o no sabía hacer nada más, “¿es qué no tienes nada nuevo que mostrarnos?”. Y eso me chocó, me molestó y quién sabe hasta qué punto, este trastorno, me empujó a cambiar la dirección, la visión, el diseño, la concepción: todo cambió en *Yeelen*.



Figura 5. Nianankoro (Issiaka Kane) con el Ala de Koré, con la que se enfrentará a Soma (Niamanto Sanogo), su padre y poderoso hechicero, representante de la tradición oligárquica, que desea matar a su hijo para perpetuar su poder. Nianankoro se lo impedirá, sacrificando la vida de ambos para traer a la tierra, de nuevo, la Luz (*Yeelen*). Una metáfora revolucionaria bajo los ropajes de una deslumbrante película que adapta las leyendas bámbara.

P: ¿Qué supuso el premio especial del jurado en Cannes, el primero en un gran festival para una película y un director africanos? ¿Qué significó a nivel personal y profesional?

R: En su momento dije que dedicaba este premio a todos los que no tienen derecho a hablar, puesto que es necesario dar la palabra a los que no tienen ese derecho o se les impide el deseo de expresarse, de decir las cosas; en este sentido fue el sentimiento más hermoso. Confieso que el Estado maliense no me dijo absolutamente nada. Después volví a Mali y me encontré con las celebraciones por el premio, así que me dije que tal vez había habido un cambio, había ganado un premio que realmente era importante.

P: Resulta llamativo comprobar que entre *Finye* y *Yeelen* pasaron cinco años, contando los tres de rodaje, y que, en cambio, entre *Yeelen* y *Waati*, tras el premio de Cannes, transcurrieron ocho años y doce entre *Waati* y la siguiente de sus películas. ¿A qué se debió esto? ¿Qué pasó?

R: Entre *Yeelen* y *Waati* fue muy difícil de poner en marcha una nueva película: fue realmente difícil dar a luz este proyecto. Me tomó más de dos años escribir un nuevo guion, y tres años después de

la escritura aún no habíamos encontrado una solución para la financiación. Entre *Yeelen* y *Waati* yo estaba desmotivado por lo que vi en la gente, era como una especie de traición con esta película [se refiere a *Waati*] que me hizo mucho daño y me desanimó. Fue difícil hacer que la gente entendiera que esta película era la primera en estar en contra del *apartheid* y que por eso debíamos darle la oportunidad que se merecía. Esa es la razón por la que dejé pasar un poco de tiempo antes de hacer otra película; ni siquiera quería hacer películas, quería hacer cualquier otra cosa, me dije a mi mismo: “haré series para la televisión”. Luego se presentó la oportunidad de hacer el documental sobre Sembène, que terminé en seis semanas, para rendir homenaje a su figura, y que todo el mundo puede visionar porque lo subí a YouTube, para que la gente tuviera la oportunidad de verlo. Fue seleccionado en Cannes, pero para mí era un tema muy, muy, muy personal.

P: ¿De qué película de su filmografía está más satisfecho y por qué?

R: Hacer una película es un alivio, pero una película nunca resulta perfecta para nosotros mismos. Aunque es cierto que me puede gustar una película más que otra...

P: Sus dos últimas películas son documentales, ¿encuentra que estos formatos son más adecuados para lo que quiere contar o simplemente resulta más fácil lanzar un proyecto documental que uno de ficción?



Figura 6. El poder de la imagen. Cissé viendo una de las fotografías tomadas durante la entrevista, junto a nuestros compañeros de viaje, Pedro y Víctor. Una hermosa e intensa experiencia en Mali que comenzó en 2014 y terminó en 2021, de la mejor forma posible, con la realización de esta entrevista.

R: Yo prefiero la ficción, pero debo admitir que resulta muy complicado aquí, y sobre todo para mí, poner en marcha proyectos de ficción, pero para no estar sin hacer nada por el camino recurro al formato documental.

P: ¿Cómo ve el presente y el futuro de los cines africanos?

R: Tengo buenas esperanzas porque creo que el cine se está desarrollando en otros lugares con la creación de nuevos canales globales, así como canales regionales en Senegal, en Costa de Marfil e incluso en el Congo y Kenia, algo que plantea buenas perspectivas de avance en este ámbito.

Puede que algunos hayamos sido pioneros al principio, pero para mí la satisfacción está en que el cine se haga y se siga haciendo en el continente.

P: ¿Se considera un cineasta realista o quizás esa etiqueta le resulta un poco restrictiva?

R: Director y realista, una dualidad. No sé, es una opinión, si me clasifican como un cineasta realista, pues bien, creo que me hace pensar en el cine italiano de los años cincuenta o sesenta. Tal vez un día alguien me ayude a clasificarme. No sé, no sé, no me gusta clasificar mis películas. El alma no se clasifica.

P: Ya casi hemos terminado. Tras los acontecimientos de esta semana, [el golpe militar al que hicimos referencia en la introducción], ¿cómo ve el futuro de Malí?

R: Ya he hablado de estos temas en mis películas y no me sorprenden los acontecimientos recientes. Con todo este lío se pasará mal, pero pasará con en el tiempo. Malí necesita al hombre o a la mujer que pueda sacarlo adelante, pero este hombre y esta mujer aún no existen. Lo dije hace poco durante el consejo nacional de transición: un país que se olvida de sí mismo no existe, es decir, será arrastrado por el oleaje, por la corriente, pero a un país que vive acorde a su cultura ninguna corriente puede hacerle moverse. Ese país debe implementar un gran proyecto, y este es el caso de Malí.

P: Parte de su filmografía termina con la muerte, o con algún otro elemento trágico: la separación, la exclusión... ¿Es este el elemento aglutinador de una mirada pesimista en todas tus películas?

R: Bueno, eso es como si cogieras todas las películas de Martin Scorsese desde el principio hasta el final: la violencia y la muerte representan algunas de las claves de conducta esenciales de los personajes que se muestran en las películas desde su creación y eso creo que es bastante normal. Si no existiera esta línea de conducta, nuestras películas serían otra cosa, otro resultado.

P: ¿En qué proyectos está trabajando actualmente?

R: En estos momentos estoy trabajando en un documental sobre la alerta de COVID-19 en Bozola, que es un barrio obrero que habéis conocido, y en otro documental que tengo que finalizar el día 30 [se refiere a mayo de 2021].

P: ¿Algo más que quisiera añadir?

R: No señor, desearles un buen viaje de regreso. Espero que vuelvan con nosotros cuando Malí esté mucho más tranquilo.

P: Muchas gracias por su atención y amabilidad.

R: No, por favor, soy yo quien agradezco vuestra atención.