

HACIA UNA MADUREZ EN LA UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA EN EL CINE AFRICANO: SEMBENE, SISSAKO Y SENÉ ABSA.

BEATRIZ LEAL RIESCO

La imagen ha emigrado al territorio del sonido; la música ha pasado el territorio de la imagen.

ARTAVATZ PÉLÉCHIAN (cineasta armenio)

INTRODUCCIÓN

El lenguaje audiovisual es, en sus más pobres manifestaciones, un diálogo a dos voces entre imagen y sonido. Sin embargo, este diálogo puede ser tan fructífero que el resultado de trabajar mano a mano de ambos cree melodías polifónicas o contrapuntísticas reveladoras. Para ello, la que se considere como una buena película ha de usar de manera consciente a la par que creativa los instrumentos a su disposición para ofrecer espacios de encuentro e intercambio. A pesar de esta realidad constatable del lenguaje cinematográfico aún hoy en día el análisis en toda su complejidad del uso del sonido en el cine es un aspecto habitualmente menospreciado e incluso olvidado en aras de la omnipresente dictadura de la imagen. Si a esta cualidad genérica propia del medio unimos la gran importancia que en África tienen la música y la danza de por sí, concluiremos que un estudio de lo musical en este cine resulta una tarea pendiente.

La música, entendida como manifestación cultural de un determinado grupo social, es un lugar privilegiado donde estudiar representaciones identitarias e ideológicas, así como su uso artístico subversivo y dialogante es capaz de mostrarnos con claridad decisiones formales ligadas a dinámicas de poder y dominación. Este papel revelador tiene, por tanto, una interesante función positiva; la de proponer posibilidades de encuentro necesarias ya que, tal y como dice Abdehrramane Sissako: “entre Occidente y África no hay intercambio, entendido como dos cosas que se encuentran”¹. Quizás en la música y en su recepción se abra un espacio donde éste se produzca. No en vano, tal viaje de ida y vuelta entre Occidente y África si bien no ha sido especialmente fructífero en otros ámbitos, sí lo ha sido en el musical ya desde el siglo pasado cuando en Occidente, gracias al encuentro con las melodías y ritmos de los esclavos africanos en América, se produjo una revolución en la forma y el contenido de la música de aquel momento, surgiendo el jazz o el blues... Desde entonces y claramente en nuestro mundo actual globalizado, los influjos de la producción africana se observan en muchas de las producciones (más o menos) populares que inundan el mercado de la música.

La afirmación del papel crucial que actualmente tiene la música africana como lugar de intercambio parece verse confirmada en el uso consciente y experimentador que de la misma hacen determinados cineastas africanos. También en la literatura el valor identitario y de pertenencia tan claro que la música y la danza tienen para un africano ha sido recogido en numerosas ocasiones. Estas manifestaciones culturales acompañan en el continente africano a sus habitantes tanto en su vida privada como en el espacio social y tienen un significado completamente diferente al que se le otorga desde Occidente. Por todo ello es preciso, antes de adentrarnos en la música en el cine africano, hacer una serie de consideraciones. En primer lugar, hemos de resaltar la peculiaridad del propio concepto de lo musical en África: “en las lenguas africanas no existe una única palabra que traduzca nuestro término “música”; las palabras que utilizan designan tanto la danza como la música; ni existe tampoco un término para distinguir la música del ruido”². Las inmensas posibilidades de análisis que se abren por ello a la comprensión de su uso en lo cinematográfico tiene en la dificultad para la delimitación de lo propiamente musical del resto que entra en juego (el baile, el movimiento y el texto recitado) su contraparte.

Una segunda consideración resulta pertinente; la música africana está caracterizada por el movimiento: “Para muchos africanos, incorporar determinadas series de movimientos es un criterio importante para comprender la música. A diferencia de Occidente, la concepción y la recepción de la música no son puramente auditivas, sino que también son mocionales”³. Mocionales, diríamos además “profundamente emocionales” y creadoras y transmisoras de una determinada identidad. Tal conciencia aparece habitualmente en diversas obras de arte y en especial en las de numerosos escritores africanos quienes, gracias a la palabra, la hacen visible. Reveladores son algunos extractos tomados de la primera novela autobiográfica de la escritora senegalesa exiliada en Estrasburgo Fatou Diome, donde nos explica cómo unos pasos de danza en el pasillo de su apartamento resultan ser el “único lujo” que se puede permitir en su vida de emigrante llena de restricciones⁴. Asimismo, hallamos ejemplos similares en las obras de la escritora pionera y activista en su trabajo diario Mariama Bâ, a la que la autora anterior rinde continuo homenaje⁵.

Por tanto, las herramientas conceptuales de las que disponemos están culturalmente determinadas por una tradición musical occidental de siglos, y resultan a todas luces insuficientes para nuestro caso. Tras lo apuntado es necesario realizar unas últimas puntualizaciones ya que, debido al análisis concreto de determinadas películas, nos topamos con algunas dificultades añadidas. Obviando la complicación que, desde nuestro país, resulta tener acceso a este tipo de músicas y obras filmicas, existen otros problemas. A la barrera puntual que supone entender las letras (en lenguas autóctonas) de ciertas

² *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Patrice Pavis. Paidós Comunicación 121, Barcelona: 1996. P. 151.

³ *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Patrice Pavis. Paidós Comunicación 121, Barcelona: 1996. P. 151-152.

⁴ “Como el primo de la vivienda de protección oficial, yo había renunciado simplemente a todo lo superfluo occidental. Mis distracciones se reducían al número de pasos de danza que ejecutaba en mi pasillo, tras largas horas pasadas ante la pantalla. El teléfono era el cordón umbilical que me unía al resto del mundo. Incluso encerrado, prosigues con tu andadura existencial.” *En un lugar del Atlántico*, Fatou Diome. Ed. Lumen, Barcelona: 2004. P. 223.

⁵ Es interesante resaltar que Diome se encuentre trabajando sobre el director senegalés Ousmane Sembene y su concepto del viaje, autor que analizaré en páginas posteriores, creando la posibilidad de hallar enlaces entre ambos, oportunidades de reflexión y, por qué no, también vacíos significativos.

¹ Videoconferencia del director en el *55th Robert Flaherty Film Seminar*, “Witnesses, monuments and ruins”, Universidad de Colgate, Hamilton, NY. 26-29 de junio de 2009. Apuntes y traducción de la autora.

canciones con un valor determinante en la película en la que se insertan, se unen aspectos ligados a la conciencia que el director tiene de estar inmerso en una rica cultura donde la música, la danza y la tradición oral varían y el hecho de que sólo de éste depende el emplearlas con un sentido acomodaticio o subversivo. La comprensión de estas opciones resulta en muchas ocasiones complicada para el espectador occidental que carece de un bagaje cultural similar. Que el director haya valorado o no el papel del receptor (occidental u autóctono) pensando en la posible distribución y exhibición que se hará de su película, son asimismo aspectos esenciales en el análisis que me propongo para situar convenientemente el objeto artístico en cuestión.

De nuevo las palabras de Fatou Diome me sirven para evidenciar el problema de la comprensión e interpretación por parte del espectador occidental (o cualquier persona no familiarizada con ella) de una determinada danza africana:

(...) y los cocoteros que balancean sus cabelleras en una despreocupada danza pagana cuyo origen se ha perdido. ¿Es acaso una de esas danzas funerales que, antaño, consagraban el encuentro de los muertos con los antepasados? ¿O la danza incesante que celebra las bodas tras la cosecha, al finalizar el invierno? ¿O tal vez una de esas danzas que provocan las tormentas y a cuyo ritmo, según dicen, los cocoteros imitan el movimiento de negación de las muchachas ofrecidas en matrimonio a unos hombres a quienes no aman? O la danza más misteriosa, el tango de ensueño, que cada cual baila a su modo, al ritmo de su respiración.



Tal y como apuntaba arriba, la danza y la música acompañan a todas las celebraciones del pueblo africano, sean públicas o privadas, y con una diversidad tan numerosa como los pueblos que conforman la geografía humana del vasto continente. Mariama Bâ, al hablar de los problemas que en el Senegal tiene para ser aceptada una chica negra y de Costa de Marfil,

países que han pertenecido al mismo colono francés, dice: “Pero África es diferente, está fraccionada. Un mismo país cambia varias veces de rostro y de mentalidad, de Norte a Sur y de Este a Oeste.”⁶

Tratar de encontrar unas líneas comunes en el uso de la música y la danza en el conjunto del cine africano excede mi análisis, por ello, de este rico y complejo continente sólo estudiaré determinadas

⁶ *Mi carta más larga*, Mariama Bâ. Eds. Zanzibar, otras narrativas. Madrid: 2003. P. 69.

películas de la zona francófona de África occidental, en concreto (por la cantidad de producción y por su valor artístico incuestionable) al pionero Ousmane Sembene y a los cineastas contemporáneos Abdehrramane Sissako y Moussa Sené Absa.

Asimismo, a la hora de estudiar el uso que de la música se hace en este cine intentaré, en la medida de lo posible, ceñirme a las apreciaciones generales y particulares previamente hechas sobre lo musical africano.

1. EL PAPEL DEL *GRIOT* EN LA TRADICIÓN ORAL AFRICANA: SU USO Y REPRESENTACIÓN EN EL CINE

Llegados a este punto es preciso pararse un momento en la figura del *griot* tanto por su relevancia a la hora de analizar el cine africano en su conjunto desde los inicios de éste (en la década de los años 60; cuando se considera que nace un cine hecho por y para africanos) como por su pertinencia al adentrarnos en el estudio detallado de las películas objeto de análisis. Siguiendo al estudioso de teoría e historia del cine africano Manthia Diawara en su artículo programático de 1996 titulado “Popular Culture and Oral Traditions in African Film”,⁷ existe una relación evidente entre el cine y la tradición oral africana. Además de la coincidencia en las maneras de narrar en la tradición oral popular y el cine africano (de las que no me ocuparé aquí) Diawara plantea cómo este cine ha incorporado conscientemente desde sus inicios elementos de la cultura popular y, fundamentalmente, la figura del *griot*⁸. Este hombre (o mujer, en tal caso *griotte*) es un narrador de historias, un bardo o un cantante-orador. Históricamente ligado a la familia o a una sola persona de las castas más importantes (guerreros, los nobles y similares), su obligación consistía en recordar el pasado, honrar el presente y, en menor medida aunque asimismo importante, imaginar el futuro, siempre dentro del contexto de honrar a la familia o a la persona a la que estaba ligado. Era, como se puede ver, un genealogista y, a la vez, un historiador de la comunidad a la que pertenecía. Por ello, el valor de su tarea para la cohesión y la estabilidad social y cultural resultaba fundamental⁹. En él, la relación entre palabra, música y expresión corporal es constante tal y como veremos.

Las diferentes formas de entender esta figura y los cambios que ha ido sufriendo se observan a lo largo de la producción cinematográfica africana. En primer lugar, existe una visión romántica de la casta de los *griots* entendidos como historiadores, educadores y guardianes de la conciencia de la gente, en cuyo caso estaríamos ante una bella imagen del pasado recuperada con valor estético. En segundo lugar, encontramos la revalorización de la figura mítica, la cual es criticada para llegar a cuestionar el sistema de castas. Según la tradición, el *griot* era originariamente un guerrero que decidió (cansado de matar) convertirse en cantante, narrador de historias y músico. Como en la actualidad son considerados una casta inferior se les está intentando rehabilitar y, de este modo, se liga directamente con el necesario progreso liberador de África. La tercera opción, mucho más crítica y cuestionadora, es la que encontramos en la obra de directores como Ousmane Sembene, Abderrahmane Sissako y Moussa Sené Absa. En este caso, el cineasta se identifica con el *griot* como la “voz y el oído del pueblo” como, ya en

⁷ En *African Experiences of Cinema*, Imruh Bakari & Mbye Cham (eds.), British Film Institute, Londres: 1996. Pp. 209-218.

⁸ Desde nuestro país, la conciencia de la importancia de esta figura se hace visible en el único festival que hay íntegramente en España sobre cine africano -el Festival de Cine Africano de Tarifa-, en el que se entregan los premios denominados *griots*.

⁹ *Postcolonial African Cinema. Ten directors*, David Murphy & Patrick Williams. Manchester University Press, Manchester y Nueva York: 2007. Pp. 7-11 y 25.

1978, había expuesto Ousmane Sembene¹⁰. La similitud fácil de establecer entre las técnicas narrativas de esta figura tradicional con las empleadas por estos cineastas es un aspecto habitualmente señalado: a través de la cámara –tal y como hace el *griot* al narrar según su punto de vista- el director interpreta la realidad y nos ofrece su visión, pero ésta no es individual (como en Occidente) sino que se olvidan los momentos subjetivos característicos de nuestras individualistas latitudes en aras de una narración colectiva. Sin embargo, esta última afirmación (constructor teórico útil y casi perfecto en su



construcción) que ha sido defendida por numerosos estudiosos es cuestionable, tal y como trataré de explicar. Ligados al papel del *griot* como “maestro del discurso” existen además otros elementos de la narración oral como el uso de los refranes, de las frases hechas y de máximas populares depositarias de una gran carga expresiva ligada a la tradición. Todos ellos se incluyen habitualmente en estas películas.

Sin embargo, en cuanto a la tradición oral¹¹ que tanto ha influido en la manera de narrar en cine y en el uso de figuras y recursos derivados de ésta hay varios problemas, tal y como apuntan, de manera contundente, los autores de *Postcolonial African cinema. Ten directors*, David Murphy & Patrick Williams: en primer lugar, el *griot* no es una figura universal del continente africano sino que existe fundamentalmente en la parte occidental. Es por esta razón que hemos optado por estudiar casos de Senegal y Mauritania/Mali (países limítrofes del anterior y pertenecientes a la misma área geocultural). Además, hay diferentes ideas (a veces opuestas) de lo que sea tradición oral y cómo se materializa en las estructuras narrativas variando enormemente de una zona a otra del continente africano. Al querer por tanto considerar al director de cine como nuevo *griot* surgen numerosos problemas, muchos de ellos ligados al habitual reduccionismo teórico el cual acepta sin cuestionar determinados conceptos por su gran operatividad (este es uno de ellos). No podemos tampoco olvidar la característica de trabajo

colectivo e industrial del cine, donde la técnica es fundamental y no queda en unas solas manos, aunque si algo caracteriza a los directores mencionados es reunir en sus personas múltiples facetas creativas: son a la vez músicos, directores, escritores, actores, cantantes... Este aspecto, unido al hecho de que en todos ellos la decisión última es individual, si emparejaría finalmente a los cineastas africanos con los *griots*. En fin, una figura bella, poética y por ello tan querida para críticos y teóricos pero en realidad y como en tantas otras ocasiones, un concepto que es preciso limar a la luz de las variables circunstancias y los cambiantes medios de expresión. Quizás sí sería posible hablar de un “griauteur” híbrido que reuniese características derivadas del autor en la línea teórica occidental pero actualizándolo con las características del *griot* tradicional, marcando las continuidades y profundas rupturas existentes tal y como sucede entre el cine y la tradición cultural previa africana.

A pesar de lo anotado, no hay duda de que el papel que ha jugado y juega esta figura tan íntimamente relacionada e inmersa en lo musical en el cine africano ha sido notable; de ahí la necesidad de haberse acercado a ella, aunque sólo someramente, antes de comenzar el análisis concreto de las obras de Sembene, Sissako y Sené Absa.



2.1. LA MÚSICA EN EL CINE AFRICANO; APROXIMÁNDONOS AL OBJETO DE ANÁLISIS

A lo largo de cuatro décadas, algunos directores africanos han entendido la necesidad de utilizar la música para la consecución de determinados objetivos programáticos: en un primer momento se trataba de construir la recientemente creada nación propia y a este trabajo se encomendaron directores pioneros como Ousmane Sembene de una manera crítica. A su vez, vieron la necesidad de recuperar la memoria histórica intencionalmente sepultada por los colonizadores, tarea fundamental para ofrecer alternativas al colonialismo opresor y a su continuador, el neocolonialismo. Y, fundamental también, entendieron la importancia de crear una teoría africana para las prácticas culturales y sociales propias. En este ambiente, el cine jugó un papel central. El hecho de que el nuevo arte fuese hijo de un siglo XX marcado por el dominio occidental y que por esta razón hubiese tenido hasta la fecha una naturaleza

¹⁰ Ousmane Sembene: *Dialogues with Critics and Writers*, Samba Gadjigo y otros (eds.), University of Massachusetts Press, Amherst: 1993. P. 15.

¹¹ Manthia Diawara “Popular Culture and Oral Traditions in African Film”, en *African Experiences of Cinema*, Imruh Bakari & Mbye Cham (eds.), British Film Institute, Londres: 1996. Pp. 209-218.

etnocéntrica que no consideraba la específica “estética negra”...¹² unido a la fuerza de su lenguaje audiovisual, lleva a los autores africanos a considerarlo el medio privilegiado de lucha frente a las injusticias de su realidad¹³. Al empezar a trabajar estos primeros cineastas africanos eran conscientes del problema al que se enfrentaban y del poder que, a través no sólo de las imágenes sino también y en especial del sonido, el cine tenía en la construcción de una identidad para el pueblo africano en oposición a los constructos paternalistas y reaccionarios occidentales. La música, lenguaje poderosísimo y manifestación artística, industrial y cultural, es capaz de ayudarnos a entender problemas tales como el de la identificación y el de la naturaleza del arte popular y su importancia en la vida africana, así como su posible uso subversivo puede servir para combatir estereotipos largamente aceptados. De la mano de la música conocer la realidad africana tan largamente silenciada se nos antoja tarea fundamental por lo reveladora.



2.2. LA MÚSICA AFRICANA A VISTA DE PÁJARO: ALGUNOS APUNTES SITUACIONISTAS

¹² *Postcolonial African Cinema. Ten directors*, David Murphy & Patrick Williams. Manchester University Press, Manchester y Nueva York: 2007. P.17.

¹³ Esta capacidad del cine frente a otras artes de llegar a públicos amplios en los procesos de construcción de los nuevos estados postcoloniales se da también en otras latitudes. Valga citar la insistencia al respecto del conocido director bangladeshi Ritwik Ghatak: ante otros medios artísticos la única diferencia que hace al cine más interesante es que “It can reach millions of people at one go, which no other medium is capable of”, en *Rows and Rows of Fences. Ritwik Ghatak on Cinema*. Ritwik Ghatak. Seagull Books, Calcutta: 2000. P. 1. Declaró además en numerosas ocasiones que si apareciese otro medio con el que llegar a un mayor número de personas, se cambiaría a ése.

Antes de adentrarme en detalle en los usos particulares que de la música hacen Ousmane Sembene, Abderrahmane Sissako y Moussa Sené Absa en algunas de sus películas, querría realizar un breve vuelo a vista de pájaro sobre la banda sonora a lo largo de los años que van desde el nacimiento del cine africano como tal (en los años 60, tras los movimientos independentistas africanos) hasta nuestros días. La progresión que observamos se puede resumir en una toma de conciencia de las posibilidades críticas, estilísticas y subversivas de la música y en una progresiva madurez independizadora frente a los usos de la misma provenientes de cines comerciales como Hollywood, Bollywood o el que produjo durante décadas los exitosos musicales egipcios. Son a estos productos a los que el espectador africano ha tenido acceso mayormente. Veremos que la tendencia está revirtiéndose de la mano de Nollywood en los últimos años, sin embargo, las peculiaridades de su producción no permiten augurar a este cine nigeriano como el que sacará a un nivel generalizado el uso de la banda de su tendencia tradicional más conservadora.

Olvidándonos del empleo occidental en sus producciones de melodías que sirven para identificar lo africano y que, desde los inicios del sonoro, se han venido repitiendo hasta la saciedad, nos centraremos en el cine africano en sí (hecho por y para africanos). En sus dos primeras décadas de existencia (años 60 y 70) observamos cómo se siguen empleando (en línea con las producciones coloniales inmediatamente anteriores y copiando a Hollywood al no haber llegado todavía a una autonomía artística todavía en este ámbito) idiomas sinfónicos y populares occidentales que, sin embargo, empiezan a ser reemplazados por música tradicional africana del ámbito rural y por estilos musicales urbanos. Desde las primeras películas africanas (*Borom Sarret*-1963-, de Ousmane Sembene) encontramos estas tendencias renovadoras y afirmadoras de una identidad propia y en esta línea se encuentran, entre otros y de una forma experimental, los conocidos autores Ousmane Sembene, Djibril Diop Mambety y Med Hondo.

Desde la década siguiente (años 80), mientras en algunas películas se siguen empleando idiomas sinfónicos y populares occidentales en la banda sonora, esto se da en menor medida que el uso que se hace de las músicas de estirpe tradicional, las cuales se emplean con dos objetivos fundamentales: bien el de transmitir una autoconsciencia del valor artístico de lo sonoro, bien como elemento diferenciador frente a Occidente por parte de un continente que quiere crear un contrapunto a la producción mayoritaria y generar espacios/tiempos de reflexión (*Octubre*-1993-, de Abderrahmane Sissako). Siguiendo estas dos líneas no incompatibles sino complementarias, observamos cómo a los idiomas musicales modernos (sinfónicos o sintetizados) se van incorporando motivos africanos (hibridación muy fructífera) y se hace uso cada vez más de idiomas africanos del pop urbano. Los idiomas tradicionales no se olvidan por completo y se siguen usando en ocasiones pero son mucho menos habituales que los urbanos. Las referencias a la tradición africana se mezclan y encontramos estilos musicales urbanos que varían de una región a otra, mezclándose con estilos musicales occidentales (incluso himnos y tonadillas coloniales revisadas) y, fundamental en la línea de renovación y creación autónoma, famosos compositores como Francis Bebey, Abdullah Ibrahim, Manu Dibango, Ray Lema, Salif Keita o Zigué Bamba, realizan bandas sonoras donde la sofisticación de estilos (desde lo popular al jazz, pasando por la adaptación de música orquestal contemporánea de Occidente) funciona como elemento poético creador de efectos inesperados¹⁴.

¹⁴ Francis Bebey: *Yaaba* (1989); Abdullah Ibrahim: *Tilai* (1990); Manu Dibango: *Countdown at Kusini* (1976), *Ceddo* (1977), *Le Silence de la forêt* (2003); Ray Lema: *Afrique, je te plumerai* (1993), *Moi et mon blanc* (2003); Salif Keita: *La vie sur terre* (2000); Zigué Bamba: *Bamako* (2006).

En esta línea de priorización de lo urbano se encuentra la realidad de Nollywood¹⁵ en su uso constante de sintetizadores y reciclaje de músicas populares como el reggae, R & B, hip-hop/rap... La enorme industria que representa Nollywood, surgida gracias a las innovaciones tecnológicas y con una producción de 1000 películas y más de 100 millones de dólares anuales, podría parecer el espacio idóneo para una renovación (también) musical. La realidad es otra: el gasto medio por película es ínfimo, en base a un rodaje y montaje meteóricos donde la banda sonora queda generalmente en manos de una única persona que, sirviéndose de sintetizadores en un estudio casi artesanal, se ocupa de toda la música. El resultado sigue la línea tradicional occidental de crear estados de ánimo aunque, especialmente si el uso de la música es diegético, se incluyen ritmos tradicionales. Otra característica resaltable es que, conscientes de la importancia de tener un tema memorable como identificativos de la película en su conjunto, lo componen y repiten a lo largo del filme. Se trata, en fin, de música sencillas creadas mayoritariamente con sintetizadores con idiomas musicales son el high life, reggae, R&B y rap/hip hop, y cuya importancia reside en aparecer como símbolo de cierto modo de vida en el África urbana contemporánea. A la pregunta de por qué no trabajan músicos reconocidos en estas producciones la



respuesta es sencilla: no hay suficiente presupuesto siendo el gasto musical mínimo. En oposición a esa tendencia de cine-arte que surgió en los años 60, y de la que los autores que analizaré son claros exponentes o continuadores, Nollywood se erige como una realidad autónoma y ejemplificadora del África actual.

Una última apreciación: la música realizada por cineastas africanos emigrados ha sido un campo de experimentación a resaltar pero que excede de este artículo. no puedo, sin embargo, dejar de apuntar la importancia creciente que tiene la música de cineastas africanos emigrados en Europa de segunda generación la cual resulta hoy día un campo fructífero en continua expansión. La revalorización de

¹⁵ Información tomada en su mayor parte de "The Film Score and the African Musical Experience: Some comments on a work in progress". Kaye, Andrew L. Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review #11: 2007.

ritmos y melodías del continente de origen, de músicos que son auténticos héroes para sus fans y el cambio de apreciación de las músicas étnicas "que dejan de ser un residuo nostálgico para convertirse en una forma de auto-reconocimiento"¹⁶ es una tendencia que se está dando en el cine de raigambre africana en los últimos años y que nos vuelve a poner sobre la pista de la relevancia de la música en este continente.

Volviendo a nuestro objeto de estudio; la conclusión a la que llegamos es que, hoy en día y en el trabajo de determinados autores, existe una madurez en el uso de las diversas tradiciones musicales y de sus posibilidades en la banda sonora sin encorsetamiento alguno. En el caso de Abdehrramane Sissako que estudiaré en detalle, el empleo de la música forma parte esencial de lo que para éste significa hacer cine. Apartándome del cine más comercial, del ligado a intereses propagandísticos o sometido sin apenas oposición a la censura del gobierno, y de los intentos menos conseguidos, me he centrado en unas obras críticas y de gran valor artístico tanto en su contenido como en el aspecto formal de las mismas. Estudiando determinados fragmentos de las películas de Sembene, Sissako y Sené Absa comprobaremos cómo existe una consciencia en la elección de un determinado motivo musical o canción y así explicar la importancia de la banda de sonido y exponer las enormes posibilidades que se le han ido abriendo. Pretendo de este modo demostrar cómo la madurez en el uso de la música ha alcanzado altas cotas en el cine africano contemporáneo y cómo ya no resulta posible simplificar a unas tendencias generales el empleo que de la misma realizan ciertos autores contemporáneos.

3. DEAMBULANDO HACÍA LA EXPERIMENTACIÓN DESDE EL CLASICISMO: OUSMANE SEMBENE (SENEGAL, 1923-JULIO 2007).

Considerado por muchos el "padre del cine africano" empezó su carrera a principios de los años 60 y en su haber están una serie de "primeros" hitos históricos en los cinematográfico: la primera película subsahariana en África (*Borom Sarret*, 1962), la primera película sobre una subsahariana inmerso en el contexto europeo (*La Noire de*, 1966) y la primera película en un idioma africano (*Madabi*, 1968). Pero si fue un verdadero pionero se debe a que sus películas de las décadas de los 60 y 70 son a la vez radicales en lo político y estilísticamente innovadoras.

Inicialmente escritor y activista político dio el salto al cine al considerar que era un medio más apropiado para llegar a su gente en un continente con una enorme tasa de analfabetismo. En esta línea intentó crear un estilo cinematográfico que reflejase las multiformes realidades múltiples permaneciendo siempre accesible y manteniendo un significado apropiado para el público autóctono. En sus películas pasó del uso del social-realismo a la sátira, del intimismo doméstico al uso de técnicas brechtianas teniendo siempre muy en cuenta la tradición oral en la que estaba sumergido.

Este autodidacta de formación fallecido hace un año ha logrado, durante toda su vida, mantenerse fiel a sus inicios, manifestando desde entonces, tanto en su vida como en su obra cinematográfica y literaria, una fuerte resistencia a la autoridad y una continua crítica a cualquier forma de injusticia.

Su producción puede dividirse en tres períodos: el primero de 1962 a 1970, caracterizada por seguir el estilo neorrealista italiano, estudiando sus posibilidades y sus limitaciones; el segundo de 1971 a 1976, el que ha sido considerado como el más creativo de su carrera. Son éstas películas que critican

¹⁶ *El Sueño de Europa, cine y migraciones desde el Sur*, José Enrique Monterde. Festival de Granada- Cines del Sur y Junta de Andalucía. Madrid: 2008. P. 188.

múltiples situaciones tanto de la historia pasada como del presente africano. Y, tras una etapa de inactividad en lo cinematográfico, el tercer período dura desde 1988 hasta su muerte, con películas que si bien no resultan tan experimentales no dejan de ser obras construidas con inteligencia y magisterio sirviéndose de narrativas clásicas. Entre ellas *Mooladé* (2004), sobre la resistencia de una mujer en un pueblo de Burkina Faso a la ablación de unas niñas que le piden “asilo” y protección (“mooladé”). Esta que sería su última obra debía formar parte de una trilogía sobre el “Heroísmo de la vida corriente” en la que las mujeres serían las protagonistas absolutas pero, debido a la muerte del director, no se llegó a realizar la entrega final.

El empleo que de la música hace Sembene parece clásico en muchas ocasiones pero estamos siempre ante un uso plenamente consciente de sus posibilidades. Nos encontramos ante un tema muy interesante: el del uso subversivo que de determinados personajes y elementos clásicos se puede hacer. Si bien en sus películas no falta la continuidad entre la imagen y la banda sonora (como sí harán otros como Med Hondo y Djibril Diop Mambety de una forma muy experimental) ha sabido servirse de la banda sonora de maneras muy interesantes. Desde sus primeras producciones usó diferentes estilos musicales contrapuntísticamente para enfatizar oposiciones temáticas. Este es el caso de determinados fragmentos que estudiaré en dos películas de su 2ª etapa, la más clásica *Xalá* (1975) y la considerada su obra más experimental del momento; *Ceddo* (1976). En el primer caso, un relato con moraleja de los males que la Independencia trajo consigo a través de la corrupción de la oligarquía local y cuyo tema principal no es sino es de las terribles contradicciones entre la modernidad y las tradiciones en Senegal, el papel dado a la música es el de un protagonista más. Desde el primer momento la banda sonora puntúa afirmativamente los hechos que se nos presentan visualmente: la inicial toma de poder de los senegaleses frente a los colonos se hace al ritmo de canciones tradicionales que, sirviéndose de voces y tambores, animan a danzar al pueblo en la celebración de la libertad. Sin embargo, pronto se producirá la asimilación de los poderosos a la dictadura del dinero europeo y es en la escena de la fiesta cuando esta paulatina transición se hace más flagrante. Si bien cuando empiezan a llegar los invitados a la boda la música interpretada por la “Star Band of Dakar”¹⁷ es una melodía contemporánea senegalesa de gran poder evocativo y lúdico, la tendencia cambiará al hacer acto de presencia el presidente y otros importantes personajes políticos. Es entonces cuando la agrupación musical empieza a tocar una pieza occidental que dará paso a una tenue lucha con la melodía senegalesa la cual se acabará imponiendo a la tonadilla occidental. Sin embargo, la melodía foránea trata de seguir sonando como fondo terriblemente premonitorio de los males que se sucederán en una descendiente banda sonora... Durante el resto de la película una melodía tradicional instrumental va apareciendo fragmentada en contadas ocasiones hasta que, ya con voz, nos introduce la poderosísima escena final. En este caso las resonancias emocionales durísimas y desgarradoras son claras. Es obvio que estamos ante un canto del pueblo que clama justicia ante su sometimiento a la corrupción de unos oportunistas (personificados en la maldición y posterior caída social y familiar del protagonista a lo largo de la película). La música aquí sirve para prepararnos (si acaso es posible) a presenciar la terrible escena que clausura el filme y que por su sinceridad, dolor y dureza tanto visual como moral, pide al espectador que se muestre crítico, no se conforme y acaso decida alzarse para reclamar sus derechos con orgullo.

En cuando a *Ceddo*, la mayoría de las secuencias de la película están acompañadas por el afro-jazz de Manu Dibango, mientras que las escenas de los esclavos tienen música gospel de “The Godspells”. Es de este modo como Sembene amplía tanto la localización histórica como geográfica de la historia que evoca, por un lado, la realidad de la época colonial como, por otro, la situación del pueblo

negro en la diáspora. Se liga el pasado con el presente y la música resulta fundamental en esta exploración a-histórica. En un determinado momento la guitarra de Dibango se une al *xalam* (especie de laúd africano) del *griot* ligándose culturas, tradiciones y realidades que el espectador conecta ampliando su percepción de la historia narrada.



En concreto, en la primera escena de *Ceddo* (1976), esta música afro-jazz nos remite a un pasado y a un presente que, en contrapunto con las imágenes, se carga de sentido logrando un mayor alcance comunicativo (que otros directores más jóvenes desarrollarán, como veremos). Esta música que bebe de la tradición directamente ligada a la imagen de una joven de torso desnudo podría ser parte de una película etnográfica en la línea de la escuela europea en África antes de la independencia que ligaba ritmo con negritud en una simplificación racista consciente. Nada más alejado de la realidad como veremos según vaya avanzando la película: los códigos de lectura establecidos se rompen, la crítica a los diversos poderes que aparecen (Cristianismo, Islam) es dura y la única manera de enfrentarse a ellos reside en una mujer, una princesa que, ante la mirada sorprendida de los hombres que no esperan nada de su género, ven como es ella la única que podrá resolver el conflicto alzándose contra la injusticia. Es así gracias a esta utilización de la música de manera crítica y expresiva que se llega mucho más allá de lo que las meras (y conseguidísimas) imágenes permiten por sí mismas.

¹⁷ Nótese el guiño del nombre fuertemente occidentalizado del grupo de música en escena.

4. EL USO CONSCIENTE DEL SILENCIO, LA MÚSICA Y LA PALABRA: ABDERRAHMANE SISSAKO (MAURITANIA, 1961):

Formado en la famosa escuela de cinematografía VGIK de Moscú, Sissako es un caso único en el panorama mundial y arquetípico del cineasta exiliado. Difícil de clasificar representa un muy interesante contrapunto a lo visto hasta ahora. Su empleo artístico y profundamente estético de la música se hace presente desde uno de sus primeros cortos en Rusia, *Octubre* (1993), donde nos ofrece un relato poético y duro de la separación de una joven rusa embarazada de su amante africano que muy pronto ha de regresar a su país natal. Ya en este trabajo iniciático se sirve de la música para puntuar la separación entre los dos mundos de los protagonistas (que ni el amor es capaz de mantener unidos) gracias a las obras clásicas occidentales que él toca al piano en el apartamento de su novia. Estas interpretaciones musicales no sirven sino para visibilizarlo y provocar que los vecinos manden a la policía a buscarlo (es diferente la interpretación de un africano que la de un occidental, parece querer decirnos... de igual forma que una película producida en Europa por un cineasta extranjero). El joven africano toca con emoción y gran destreza las obras clásicas de Occidente lo que no basta para ser considerado como tal, idea que recupera con mayor claridad en otra escena a través de las imágenes y música en una pantalla de televisión de la película "El mercader de Venecia". En este caso, la novia rusa y una amiga observan una escena donde la exotización estereotípica de la tradición del baile africano demuestra la reduccionista visión occidental.



de unos tambores para lograr el entendimiento a través de la danza. Las barreras se han diluido en una formación y cultura común que, en cambio, siguen manteniéndose firmes y estáticas con Occidente.

Sissako, ya en el formato del largometraje, realizará años después dos obras de ficción en las que rinde homenaje a su padre (de Mali) y a su madre (mauritana) valiéndose de la música de una manera lírica y reveladora. En el magnífico ejercicio en honor al padre que es la poema-ensayo filmado *La vie sur terre* (2000) la música y la palabra van de la mano, en una lucha sin ganadores ni vencidos que sitúan a Sissako en el centro de la experimentación en cuanto a la banda de sonido en la praxis, así como en la reflexión conceptual de determinados aspectos relacionados. La primera secuencia es ilustrativa: al poderoso canto de Salif Keïta, estrella musical de todo el continente africano, le suceden las palabras en francés del autor a su padre que está leyendo la carta del hijo desde su pueblo en Mali. La nota de Aimée Cesaire en el discurso lo puntúa y liga lo privado a lo comunitario en un viaje de ida y vuelta rico y provechoso. A continuación y gracias a la imagen, un movimiento de la cámara nos sumerge en la vida diaria en Sokolo (pueblo del progenitor) y comienza, en las innumerables narraciones que pueblan la película, una reflexión en la que se sirve de la radio para hacernos pensar sobre el poder de los medios de comunicación, a través de la música y la palabra. Este filme, parte de un proyecto colectivo para celebrar la entrada en el nuevo milenio en diferentes partes del mundo, sirve a Sissako de excusa perfecta para denunciar la situación de olvido de África por parte del "mundo civilizado" como muestra en una de las escenas en las que, en la radio, se celebra el año nuevo en París, por supuesto en francés (lengua de los colonizadores) mientras en Mali nada cambia; siguen con la sequía en aumento y con la imposibilidad de limitar la voracidad de las hordas de pájaros que están acabando con su cosecha. En esta línea de mostrar la oposición Occidente-África se hace uso en un determinado momento de un quinteto de Schubert: un grupo de hombres ancianos que se dedican a ver pasar el día desde sus sillas manteniéndose siempre al abrigo de la sombra se han de recoger en sus respectivas casas porque ya no pueden guarecerse del sol impío. La ironía entonces es el elemento clave de análisis: la música clásica occidental se hace presente cuando África le da la espalda. Sobran los comentarios: Occidente marca su propio ritmo sin importarle que los demás deban (y puedan) someterse a sus designios. El Primer se cierra sobre sí mismo, convirtiéndose en un profundo desconocedor de realidades como la africana que, sin embargo,



A pesar de la fuerte carga de lirismo de las notas del piano que dotan a la acción de una fuerte carga de emotividad, la escena más conmovedora resulta el encuentro del joven con una compatriota en el metro, momento en el que los dos jóvenes desconocidos son incapaces de no dejarse llevar al son de unos tambores. Es entonces cuando la verdadera y natural comunión, aunque efímera y fugaz, se consigue. Si con su novia rusa el diálogo había sido imposible a pesar de tener una base cultural común (la occidental) que el piano demostraba, con la joven africana sólo ha sido necesario el ritmo mocional

no tienen más remedio que seguir lo que acontece más allá de sus fronteras. La música clásica occidental se carga de sentido y de tristeza porque, de todos modos, sigue siendo capaz de emocionarnos y de hacernos reflexionar sobre la terrible realidad que están sufriendo los habitantes de Sokolo. El papel que el cine ha de jugar en su continente de origen es un tema fundamental para Sissako y los instrumentos cinematográficos a su disposición se encargan, en cada momento, de corroborarlo.

La siguiente película del director es la que dedica a su madre: *Heremakono* (2002). Sólo me detendré en una escena de esta bellísima y complicada película, hecha de miles de relatos tejidos a la manera de un hermoso tapiz de enredada factura. La escena a la que me refiero es en la que una vieja mujer (mentora, quizás madre o abuela) enseña a una niña a tocar la *kora* (un instrumento del occidente africano que es una forma de arpa), esperando que la niña aprenda algo de la música tradicional repitiendo las estrofas que le va cantando. Esta aprendiz de *griotte* utiliza el falsete (para nosotros algo prohibido pero admitida en buena parte de África del norte¹⁸), se confunde, tropieza y, a pesar de los



muchos errores, transmite una hondura en la recitación y entonación que nos conmueve y hace reflexionar en cada sílaba. No es necesaria la traducción como explicará el autor a raíz de un uso similar de este elemento en su última película. La escena, además, funciona en paralelo (inversamente) con el aprendizaje que de la lengua del lugar hace otro de los protagonistas. En este caso se trata de un joven que ha llegado a Mauritania (el país materno) desde Mali (nótese los elementos autobiográficos) para intentar emigrar a Europa. Ese “estar de paso” se hace evidente en la falta de interés y necesidad en hacerse con los recursos necesarios para comunicarse en la lengua autóctona... El joven es ya un completo extranjero (un extraño) antes de llegar a su destino europeo. De este modo, la realidad de los que se quedan frente a los que buscarán la solución a sus complicadas existencias marchándose al

¹⁸ *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Patrice Pavis. Paidós Comunicación 121, Barcelona: 1996. P. 148.

“paraíso prometido” se consigue al oponer la pervivencia de la música tradicional (la joven *griotte*) a la falta de interés en por el emigrante en otro de los aspectos claves en la definición de una identidad: la propia lengua. La sensibilidad y enorme carga expresiva en las historias que se intercalan en una película que son muchas hace que uno haya de contener el aliento ante la constante sorpresa de los lentos y pausados acontecimientos que se producen ante sí. Las contadas ocasiones en las que la música hace acto de presencia es con un valor lírico elevado y reflexivo tal que es capaz de irradiar sentido en su contención premeditada, pues no estamos sino ante estrofas musicales de una película que es, en realidad, un bellissimo poema.

Su último trabajo -*Bamako* (2006)- se trata de una obra de difícil clasificación en su aproximación documental a lo ficcional, tendencia por otro lado marcada en toda su producción. En ella nos sitúa ante un juicio del pueblo africano al FMI y al Banco Mundial en el patio de su padre en Bamako, rodeado y atravesado por múltiples historias de la vida corriente del lugar. La conciencia que de la palabra, la música y el silencio tiene el director se desprende de sus propias palabras pero sobre todo de su realización. Él mismo comenta que,

*en cuanto al silencio, es una parte de la palabra. Los discursos están puntuados por pausas y silencios y hace que lo que se diga sea más accesible. El silencio en el cine tiene una función dramática: en la relación entre lo que se dice en una película y su público. El sentido del silencio en el filme es invitar al otro a imaginar algo más pero también dejar al filme digerir lo que allí está sucediendo.*¹⁹

No se nos escapa la concepción musical que del lenguaje cinematográfico tiene Sissako: un lenguaje hecho de pausas y donde el ritmo es el soplo de vida del mismo. Las escenas musicales aparecen de nuevo para puntuar la película y siguiendo en parte la afirmación del director de la necesidad de encontrar silencios y pausas en una película demasiado cargada de palabras²⁰.



¹⁹ Videoconferencia del director en el *55th Robert Flaherty Film Seminar*, “Witnesses, monuments and ruins”, Universidad de Colgate, Hamilton, NY. 26-29 de junio de 2009. Apuntes y traducción de la autora.



Si bien la música aparece en contados momentos son estos los que se encargan de organizar la película. La chica protagonista canta en un bar por la noche la misma canción contemporánea y llena de sentimiento al inicio y al final de la cinta. En su primera aparición todavía desconocemos la historia (de la joven y del juicio ante la situación africana frente al dominio de las multinacionales y otros poderes mundiales) por lo que escuchamos y vemos una bella melodía perfectamente interpretada por una hermosa joven. Nuestra reacción frente a la misma canción al aproximarse el final de la obra ha cambiado y a las lágrimas de la intérprete se unen las nuestras: sabemos y hemos vivido la horrible situación que el mantenimiento de la deuda externa por parte del FMI y el Banco Mundial tienen en África y nos hemos aproximado al durísimo quehacer diario de sus habitantes. Asimismo, la aparición de un personaje que desde el principio “quiere hablar” y sólo lo logra al final es fundamental y marca otro momento crucial del metraje. Aunque podría parecer que estamos ante una especie de *griot* en realidad estamos ante un famoso músico y cantante del occidente africano: Zegué Bamba. Cuando, tras haberlo intentado infructuosamente desde el inicio del juicio, le dejan finalmente testificar deja “sin palabras” a todos los asistentes y a los que escuchan gracias a amplificadores situados en el exterior. La decisión de no doblar esta parte es totalmente acertada: no es necesario saber qué dice para entender a este viejo desesperado; estamos ante la voz de la verdad, del pueblo y de la lucha contra la injusticia hecha presente a través de la música tradicional en un mundo que le da la espalda al pueblo africano. Obviando razones prácticas a la hora de decidir montar tres minutos de los veinte seguidos que cantó Bamba estaremos de acuerdo con las palabras del propio autor de que “se trata de un llanto del corazón”²¹. Gracias a la música, a la fuerte personalidad del músico y a los demás instrumentos fílmicos de los que se sirve, Sissako denuncia de la manera más directa y dura posible los “males endémicos” que sufre África a raíz del colonialismo feroz suplantado por la neocolonización del mundo globalizado. En *Bamako*, sin permitirse interludios musicales tan prolongados como en otras obras previas, la fuerza que transmiten las breves apariciones de personajes con la palabra y la melodía están cargados de valor

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

comunicativo y emotivo, sin olvidar nunca su pertenencia a una determinada tradición. Esto último no significa que, necesariamente, todo lo tradicional pase por encima de lo moderno, más bien al contrario: en ocasiones, determinadas formas rituales de expresión musical y de danza son las más adecuadas para criticar contenidos obsoletos que se habían perpetuado a lo largo de los años y ante los que hay que luchar y enfrentarse. Y, en otras ocasiones, sirven al espíritu tradicional de la vida africana antes de la colonización y la globalización que ha impedido e impide prosperar a estos pueblos (léase deuda externa, explotación abusiva de sus ciudadanos, engaño en el uso de determinadas semillas exterminadoras y genéticamente tratadas para acabar sistemáticamente con las cosechas autóctonas y ecológicamente sostenibles, etc...). El objetivo último de esta película reside en otorgar la palabra al silenciado continente africano, sólo visibilizado a través de los Mass Media de una manera parcial y paternalista pero carente de voz real. La riqueza en manifestaciones artísticas y culturales y el profundo proceso de cambio en el que está inmersa África se logra transmitir a través del uso consciente del dispositivo cinematográfico en todas las películas de este autor.



5. JUGANDO CON LA MÚSICA SIN OLVIDARSE DE LA CRÍTICA: MOUSSA SENÉ ABSA (SENEGAL, 1958):

Nos encontramos en este caso también con un director de los llamados de la 3ª generación o la generación post-independencia, formados fuera del continente africano y que han vivido en un país independiente con unos problemas y realidades diversos a los de pioneros como Sembene o Mambety. Si algo caracteriza al cineasta senegalés Moussa Sené Absa es el trabajar directamente con la música como uno de los instrumentos más importantes de los que dispone. Podríamos llamarle artista “total” a la manera renacentista pues pinta, escribe, dirige y es músico. Desde su debut en el año 1988 no ha parado de hacer películas empleando cualquier formato a su disposición: desde el clásico 35mm hasta el vídeo

pasando por los 16mm, sirviéndose de ellos para filmar cortos, documentales y largos de ficción. El uso que hace de la música desde sus primeras obras es, y tal y como veremos, parte fundamental de su poética cinematográfica.

En su primer largo de 1993 *Ça twist à Poponguine*, (un pueblo convertido en barrio periférico de Dakar a la orilla del mar) se sirve de manera magistral del video para trazar una “mirada nostálgica de la música extranjera (pop francés y R & B americano) y de las rivalidades adolescentes en los años 60 en un pueblo de pescadores senegaleses”.²² El tema es, por tanto, la propia música, en este caso la occidental como metáfora de la fascinación que Europa (a través de Francia y de sus estrellas, fundamentalmente) producía en la juventud senegalesa de entonces y a la que él pertenecía.

En sus obras siguientes se vuelve más reflexivo y tanto en *Tableau Ferraille* (1996) como en



Ainsi meurent les anges (2001) –en video de nuevo y con una duración de 60’- estamos ante ejercicios poéticos y fuertemente expresivos donde analiza su propia vida, el poder del cine y de los cambios y realidades de Senegal de las últimas décadas. Aunque la voz del propio autor es muchas veces el elemento más importante de la banda sonora, la música también tiene en ocasiones fuerte carga emocional como es el caso de las canciones de pescadores que, dirigidos por el propio autor en su primer largo en 35mm *Tableau Ferraille*, nos advierten de los peligros que acaecen según vayan sucediéndose los minutos del metraje. Estos *excursus* explicativos de gran belleza poética resultan uno de los grandes hallazgos de Sené Absa, algo que repetirá en su siguiente largometraje titulado *Madame Brouette* (2002) y en el que la música vuelve a jugar un papel fundamental sobre el que no dejará de investigar en su más reciente obra, *Teranga Blues* (2005). En la primera, estamos casi ante un musical donde las intervenciones del grupo de *griots* puntúan la acción (de manera similar a los pescadores de su obra anterior) mientras que la música pop africana contemporánea en el bar donde muchas de las acciones se desarrollan y canciones populares en otras escenas, sirven de complemento a una riquísima banda

²² *AFRICAN FILMMAKING. North and South of the Sahara*, Roy Armes. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis: 2006. Pp. 136-137.

sonora. Resulta necesario detenerse en el momento que antecede al clímax de la película: la locura arrolladora de la celebración de un carnaval donde mujeres y hombres cambian sus papeles en una transgresora y liberadora fiesta de travestidos. La música es quien nos guía de un lugar a otro, la que nos acompaña y nos muestra dónde se encuentra la acción que desencadenará el drama. Pues en esta historia de amor con final trágico (aunque en realidad sucede al principio ya que la película no es sino un largo *flashback* articulado en torno al terrible asesinato pasional anunciado) la acción es todo menos lineal y se interrumpe por momentos con la investigación policial y la riquísima aportación de los cantos de los *griots* y *griottes*. Un bello ejercicio musical basado en lo rítmico, en el papel de la música tradicional y que no deja de mostrar la realidad actual de una música mestiza con influencias diversas y con su propia razón de ser en cada momento.

En cuanto al segundo largometraje de ficción en su haber -*Teranga blues*- vuelve a otorgar a la música un papel principal. No sólo empleará nuevamente al *griot* que explica y puntúa y a un grupo de mujeres con significado análogo al visto en las obras anteriores y que, reunidas en torno a la madre del protagonista, tratan de interceder por él para que su destino no sea trágico sino que, añadido y superponiéndose a todo ello, el propio protagonista pertenece a una casta de músicos y su verdadera vocación no es otra que cantar. Sin embargo, cuando lo deportan de Francia a su país se ve obligado a convertirse en gángster para mantener a su familia y acabará muriendo por culpa de la red de mentiras, corrupción y violencia en la que se ve inmerso. La música tradicional como metáfora de una vida tranquila, artística y honesta a pesar de su dureza, frente a la riqueza fácil de una existencia llena de complicaciones y delincuencia parece ser el mensaje final de Sené Absa. A ella ligada está la importancia de mantener ciertas tradiciones de las que la música es exponente aunque intentando en lo posible no desligarse totalmente de la tradición en una realidad contemporánea llena de retos y posibilidades. El camino no es fácil ni rápido pero sí gratificante y profundamente respetuoso con los demás y con uno mismo.



Vemos por tanto cómo Sené Absa es consciente de los múltiples usos que la música ofrece y del valor fundamental que tiene en la vida de su país, tanto en su vinculación con la tradición como en las

posibilidades innatas de ésta para hacer frente a una vida corrupta y vacía en lo más humano. Además, como director que es investiga en su praxis fílmica las posibilidades expresivas y comunicativas de lo musical en este medio, logrando una simbiosis casi perfecta entre forma y contenido en este aspecto. Probablemente sus siguientes realizaciones sigan ahondando en este campo del que no parece haber agotado ninguna de sus opciones sino más bien estar abriendo continuamente nuevas vías de experimentación.



6. CONCLUSIÓN

A modo de resumen final y teniendo en mente la secuencia inicial analizada del filme en honor al padre de Sissako (a mi parecer uno de los fragmentos más bellos y cargados de sentido del cine africano hasta la fecha) quiero recordar las diferentes posibilidades del uso de la música en el cine africano. Como hemos visto, la música, desde los inicios del cine africano, ha formado parte de un discurso (auto)consciente de la realidad africana y de sus problemas. Su empleo nunca es gratuito y va mucho más allá de los usos tradicionales en del cine occidental menos experimental de puntuación dramática; como evocación de un espacio; de creación de una relación emocional especial con el espectador a la manera de contrapunto a la imagen casi siempre dominadora; como acompañante de la velocidad sin fin de las acciones que se suceden sin darnos tregua para pensar... En la música del cine africano se enfatiza su uso cultural, poético y artístico en relación a la tradición oral tal y como hemos visto; se recurre a figuras como el *griot* para ligarse a una tradición milenaria e identitaria; se emplea como crítica a la contradicción simplista que se suele establecer entre tradición y modernidad en aras de un pretendido, purista y peligroso (en su búsqueda de una “esencia pura”) “regreso a las fuentes originales”; se intercala en la narración como parte integrante de ella y como puntuadora de momentos esenciales a recalcar; se evocan espacios donde la temporalidad se diluye y amplía dando cabida a múltiples interpretaciones y a la reflexión; se demuestra cómo lo urbano va ganando cancha en todos los aspectos de la vida africana

con su fuerte contacto con un Occidente que es capaz de domesticar y actualizar a través de la música; etc.

Con estas palabras y con los ejemplos analizados creo haber demostrado la riqueza de la música africana en determinadas películas y autores y la utilidad de su análisis para entender lo que ésta representa en el “casi” desconocido continente africano. A través de su uso en el cine nos hemos adentrado en su componente artístico pero no menos en la vida diaria de sus gentes, huyendo de reduccionismos y limitadores lugares comunes tan queridos por ciertos críticos occidentales. Para concluir baste con pensar de nuevo en el magistral diálogo entre música, silencio y palabra en *La vie sur terre* y sobrarán “nuestras” palabras...

Salamanca, 2009.



Beatriz Leal Riesco es historiadora del arte por la Universidad de Salamanca y Mención Especial Fin de Carrera de su promoción en 2004. En la actualidad, es Personal Docente Investigador del Dept. Hª del Arte-BBAA de la Universidad de Salamanca a la espera de leer su tesis sobre "El concepto de autoría en la Historia del Cine". Ha publicado varios artículos de teoría e historia cinematográfica, editado libros y organizado seminarios, cursos y otros eventos. Asimismo, gozó de una beca de investigación en la Università Normale di Pisa (2005) y recibió el Premio al mejor trabajo de grado por la Universidad de Salamanca por su tesina sobre el director napolitano Mario Martone (2007).

FIGURAS

- p. 3, *Teranga Blues*, Moussa Sené Absa (2005)
- p. 5, *Teranga Blues*, Moussa Sené Absa (2005)
- p. 6, *Bamako*, Abderrahmane Sissako (2006)
- p. 7, *La vie en terre*, Abderrahmane Sissako (2000)
- p. 9, *Ainsi meurent les anges*, Moussa Sené Absa (2001)
- p. 12, *Ceddo*, Ousmane Sembene (1976)
- p. 13, *Heremakono*, Abderrahmane Sissako (2002)
- p.14, *Heremakono*, Abderrahmane Sissako (2002)
- p. 15, *La vie en terre*, Abderrahmane Sissako (2000)
- p. 16, *Bamako*, Abderrahmane Sissako (2006)
- p. 17, *Bamako*, Abderrahmane Sissako (2006)
- p. 18, *Ça twisté à Poponguine*, Moussa Sené Absa (1993)
- p. 19, *Madame Brouette*, Moussa Sené Absa (2002)
- p. 20, *Madame Brouette*, Moussa Sené Absa (2002)
- p.21, *Heremakono*, Abderrahmane Sissako (2002)
- p. 22, *La vie en terre*, Abderrahmane Sissako (2000)