

Fragmento tirado de Sada Niang, Djibril Diop Mambéty, un cinéaste à contre-courant. Paris, L'Harmattan, 2002

Touki Bouki é o primeiro filme político de Djibril Diop Mambéty. Nel, por primeira vez, as imaxes converxen para ilustrar un proxecto de sociedade oblicuamente nacionalista. A intriga expresa o apego de Mory por un espazo nacional onde a pobreza empurra cara a prostitución; onde o desaforo material, por riba de calquera ética, garante o respecto da poboación. A convicción política convértese en adorno. O paria de outrotra transfórtese nun político adulado, como por encantamento, polo xentío; a universitaria á que todos tachaban de lixeira convértese da noite para a mañá nunha señora da que encomian aos seus antepasados; a caseira e dona dun restaurante á que todos temían faise griot para sacar uns cantos miles de francos a un antigo inquilino que se converteu en político. *Touki Bouki* adultera calquera noción de autoridade social, toma prestada unha linguaxe dunha violencia sen par para condenar a desesperación da mocidade dos guetos da nova nación e denunciar a ausencia de toda estrutura oficial [...]

Mory é un aventureiro na procura de novas sensacións. Unha vez na cidade, adopta unha identidade tras outra, reinvéntase. Unha vez liberado do rabaño, disfrazase de *beatnik* e embriégase coa velocidade nas autoestradas da capital, nunha moto mercada non se sabe moi ben como [...] Ao contrario do prototipo de campesiño que chega á cidade empuxado pola pobreza, Mory non se sente traumatizado pola urbe. A súa creatividade innata e o seu sentido da aventura permítenlle evitar as trampas habituais do medio urbano. Pode que a fame lle atormente, pero mentres que o campesiño prototipo dos filmes africanos aguanta humillacións terribles para atopar traballo, Mory intenta atopar recursos sen traballar. As rúas asfaltadas, os luxosos chalés, os rápidos automóviles que poñen en perigo a vida dos peóns, a indiferenza xeneralizada dos urbanitas, todo écheo de entusiasmo. Mory non é unha vítima, e menos un home ancorado nese «lugar de traumatismos», como mantén Denise Brahimi. Para el, o éxodo rural significou un enriquecemento, un descubrimento. Convértese, en certo xeito, no amante dunha cidade da que domina todos os códigos [...]

O vocábulo «feminismo» non adoita asociarse ao cine africano e menos aínda á obra de Djibril Diop Mambéty. Os realizadores, homes na súa maioría, afanáronse en facer revivir os idiomas e as costumes que a experiencia colonial amosara de forma negativa. Safi Faye non rodou un filme sobre o dereito das

mulleres a dispoñer dos seus corpos ata 1998 (*Mossane*). Os personaxes femininos adolescentes só empezan a aparecer e a ter papeis protagonistas a partir de *La petite vendeuse de soleil* (1999). Na película que nos ocupa, grande parte da envergadura do papel de Sili Laam débese a que é adolescente. A reivindicación de xénero, como a racial ou a de autenticidade cultural non preocupa en exceso a Djibril Diop Mambéty. En xeral, fóra da apoloxía da diferenza, os seus filmes anteriores apenas quedaron na procura estética. Con todo, *Touki Bouki* comeza a rachar con esa tendencia. Desde logo, Anta non é representativa da muller senegalesa. O seu comportamento diario diferénciase das súas irmás analfabetas aínda baixo o dominio de maridos coléricos e, en xeral, pobres, sempre na procura de comida para alimentar a uns fillos enfermizos. Anta non desexa ser esposa nin nai, e menos someterse a un marido que lle impedirá acceder ás comodidades desexadas. Rexeita con ansiedade as costumes, as angustias, as amizades e as actividades da súa nai, loita contra os seus compañeiros de facultade e, durante toda a película, refuga aos homes ricos que queren transformala en muller obxecto.

Con todo, falando como o narrador de *La Vie et demi*, de Sony Labou Tansi, diremos que neste filme, o corpo é unha «tiranía». Se os seus donos non son capaces de protexelo contra agresións de terceiros, converteranse sistematicamente en bens de consumo para a supervivencia de corpos aínda máis poderosos. Os que mal que ben conseguen defenderse da cobiza allea pasan toda a metrxaxe fuxindo das mans, sexos e estómagos doutros. Djibril Diop Mambéty fai chegar esta mensaxe por dous camiños: primeiro, a través os animais; e logo, a través de Anta.

Os animais domésticos de *Touki Bouki* van encamiñados todos cara un sacrificio brutal con arma branca, nun prado ou logo dun soño apracible. Evocamos a escena do matadoiro do principio do filme. O cordeiro no acantilado sucumbe ante as coiteladas que lle inflíxen dous homes. Estas escenas de matanzas anódinas, onde os animais desaparecen en canto son transformados en carne, lembra á desaparición dos homes negros no enorme ventre do Ancerville ao final da película. Forman unha longa cola na pasarela que avanza lenta e vacilante, como os bois camiño do matadoiro. As cores da súa roupa varían entre o negro e o branco, como a pelaxe do gando; por último, os rostros duns e doutros reflicten o abandono.

A cousificación dos animais e dos pobres carentes de comodidades tamén axeca a Anta. Todos os homes, talvez Mory sexa a excepción, intentan reducila a un obxecto de pracer dispoñible ao seu antollo. Limitacións semellantes a trampas circunscribe os seus movementos e eleccións, poñen trabas ás decisións que se esforza en tomar soa. Durante os primeiros minutos, a música e as imaxes converxen para pechala nun espazo delimitado por casas medio derruídas e calellas cubertas de pedras cortantes. Neste espazo reducido escoita á súa nai queixarse da ausencia do fillo, as amas de casa na procura dalgún condimento para o xantar e os choros dos bebés. Cando decide deixar atrás este espazo sufocante, a súa nai trata de retela sacando a colación a tradición da identidade feminina: o respecto aos maiores, a reserva ante descoñecidos e a prohibición de ir a unha institución cualificada por todos de

TOUKI BOUKI OU O NACEMENTO DUNHA LINGUAXE CINEMATOGRAFICA

SADA NIANG

«circo». Pero nada diso deterá a fuxida da moza. Faillle un xesto brusco á súa nai e, nun idioma que deixa claro o pouco interese pola reprimenda, pídelle que lle dea un recado a Mory, o seu amante. Anta é unha muller rebelde, que non ten pai, que só acepta a influencia da súa avoa e non dubida en desbaratar o mundo da súa nai. Séntese atraída pola vida intelectual, non agocha a súa vida sentimental e en ningún momento do filme deixa de ser dona do seu corpo, os seus desexos e os seus actos [...]

A intriga de *Touki Bouki* non se desenvolve de forma cronolóxica, senón que xorde dunha acumulación de saines que suxiren a causa, as modalidades ou os obxectivos dos dous mozos. É unha ensamblaxe de feitos e personaxes, guiado por un drama apenas esbozado que se fai máis preciso a medida que avanza a acción. O filme esixe do espectador un achegamento «sintético». Mory aparece e desaparece sen máis, vestido con traxes obtidos non se sabe como, entrégase a actividades atrevidas, trastorna ao espectador e manteno en ascuas grazas ao asombroso, o ilícito e o grotesco. Segundo Gardies «unha xenerosa terceira parte do filme escapa da xurisdición da anécdota central. A primeira parte consiste nunha serie de secuencias xustapostas (Mory en moto polas rúas, Anta traballando, as escenas da vendedora, o lavadoiro, a universidade, a praia, os amuletos...) onde a sucesión de secuencias equivale á sucesión cronolóxica da historia sen que se perciba a relación directa coa intriga principal. De acordo coa concepción habitual do relato, non intenta crear un efecto de suspense xa que non se suscitou ningún enigma».

A intriga de *Touki Bouki* non precisa de conectores causais ou secuenciais e funciona coa modalidade da xustaposición, a suxestión e a connotación. O realizador divírtese unindo escenas nas que se ameaza de morte ao protagonista, con imaxes maxestosas dun rodeo, onde o animal non é outro que a moto do home; o vaqueiro que acaba de escapar á morte non se sabe como, e o lazo, a corda que momentos antes podía levarlo á morte. En canto ao resto, a vexetación ocre da sabana ten bastante parecido coas cores das chairas do far west. Os baobabs poderían pasar por grandes árbores sedentas do oeste estadounidense. Toda a escena desprende a mesma nostalgia polo western que tamén notamos en *Badou Boy*.

Touki Bouki é un filme que, coma un poema, funciona coa modalidade da sobredeterminación. As súas escenas reproducen movementos similares e todas anuncian un motivo de arranque sen chegar nunca a formulalo. A apertura da película aclárao: a miseria das chabolas de Colobane, a intransixencia dos nacionalistas cara os seus rivais «revolucionarios», a imposibilidade dun florecemento individual alén da máis estrita satisfacción das necesidades básicas, os desexos fisiolóxicos do corpo. Na segunda parte do filme, Anta é agredida por un descoñecido, logo por unha muller (tía Oumy), polo seu amante (Mory) e, finalmente, por un homosexual. Ao chegar ao final da película, o paseo que fai polas rúas da cidade na compañía de Mory parécese moito a unha despedida na que non caben as bágoas nin o pesar. Para entender a historia de Touki Bouki, o espectador debe entregarse ao movemento do filme. Intentar procurar un esquema narrativo cronolóxico equivalería a querer truncar o drama, o estilo e a fotografía. Empeñarse en seguir nesta dirección só implicaría enfados e frustracións. Polo menos iso revelánnos os arquivos xornalísticos. Djibril rematou a montaxe en 1973, pero a estrea na capital senegalesa retrasouse ata o ano 1975. Unha cuestión de imposicións mantívoo dous anos afastada das pantallas. Cando se estreou, *Touki Bouki* xerou reaccións extremas entre os cinéfilos senegaleses. Algúns lle reprocharon ser inutilmente opaca, falta de claridade, ou máis aínda, dun escurantismo total. Coa axuda da apatía dos mozos cara á campaña governamental contra o éxodo rural, algúns reduciron o alcance da película ás orixes campesiñas de Mory. Acusouse ao realizador de complicidade co Estado, jaínda que xamais se dignara a recoñecer a súa autoridade! Outros viron unha denuncia da «delincuencia» dos mozos senegaleses e acusárono de reaccionario. E outros,

por fin, lamentaron que o director trasladase á pantalla a iconoclastia pola que todos o coñecían na cidade. Entre os que comezaban a apreciar os obxectivos do novo cinema africano, criticouse o filme pola súa falta de compromiso político, aínda que se coidaron de reservarlle a mesma sorte que correu *Le Bracelet de bronze* (1973), de Tidiane Aw.

Con todo hai un sector da poboación de Dakar do que buscamos en balde as reaccións nas páxinas dos diarios senegaleses da época; referímonos aos clérigos musulmáns. Parecíanos importante, xa que ademais de non ser lineal, a linguaxe cinematográfica de *Touki Bouki* está construída sobre unha subversión dos símbolos islámicos. O pai de Djibril foi o imán da mesquita de Colobane. Djibril, máis que outros nenos da súa xeración, viviu en carne propia os ritos e os valores do islam a diario. Todo o seu cinema mergúllase neste contexto e afirma a importancia deste factor na vida cotiá dos personaxes. *Contra's City* colocaba no mesmo pedestal ao islam e ao cristianismo; *Badou Boy* fixo do islam un medio anódino de supervivencia; *Hyènes* ignórao; *Touki Bouki* e *Le Franc* abren cun versículo do Corán. Para Djibril Diop Mambéty, o islam adoita ser unha fonte de imaxes.

Touki Bouki establece unha xerarquía de personaxes ancorados na cosmogonía do islam. Canto máis se soñe, menos sometido estarase ás dificultades, as carencias e a fame habitual; canto máis se exerza o libre albedrío, máis humano se será. En primeiro lugar están os que, donos de certa versatilidade, entréganse aos soños e aos praceres da creación por moi gratuíta que sexa. A eses séguenlles os que, conscientes da súa natureza humana, son incapaces de acceder aos niveis superiores do soño e manexan o corpo dos demais (humano e animal) mediante a forza. Por fin chega un terceiro grupo onde os personaxes, incapaces de acceder ao primeiro ou o segundo, rematan por verse como corpos que engolen, expulsan, sofren fame e sede. Estes últimos sométense ao primeiro que lles ofrezca un momento de comodidade na procura xamais satisfeita de desafo. Estas tres categorías funcionan no filme sen tomar en consideración o xénero, a idade ou a raza. Ao contrario, os poucos personaxes que pertencen á primeira categoría rexeitan calquera gratificación baseada na represión, sexa cal for. Tal como dixemos máis arriba, hai unha subversión creada pola supresión de calquera finalidade divina.

Os seres limitados a unha existencia estritamente corpórea forman o grupo máis numeroso. Non só están os clientes do restaurante, o xogador de cartas baixo a ponte de Colobane, o policía que flaxela a Mory coa mirada antes de lle pedir unha cabicha, o homosexual Charlie e a horda de universitarios á entrada da Universidade. Todos están triturados por unha tiranía do corpo que os transforma en eternos buscadores dun alivio sempre efémero. Non respectan a nada nin a ningún. Matan os animais pola carne; restrinxen a liberdade doutros seres humanos para obter a ilusión do pracer sexual. Ao principio do filme, por exemplo, as dúas mulleres que se pelexan diante da fonte fano para ter dereito a unha supervivencia apenas soportable. Os bois que refugan avanzar, malia a ameaza das navallas afiadas, tamén reclaman o dereito á existencia. No grupo de personaxes conscientes da súa natureza humana, pero que non teñen capacidades creativas, incluímos dúas categorías, os nenos e as mulleres, uns máis numerosos que outras. Son vítimas potenciais, a maioría de veces reducidas ao papel de espectadores. Así, no citado comezo, os nenos asisten encantados á liorta das dúas mulleres antes de correren detrás da moto de Mory. Todos os membros dese grupo sábense desexados polos homes, sexa cal for a súa condición, ou polas mulleres acomodadas da película. Axéxaos a violencia, pero ao contrario que a actitude dos personaxes do primeiro grupo, non adoptan esa dinámica no seo do seu grupo. Tenden a evitar as aglomeracións dos seus verdugos potenciais e non paran de moverse. Saen correndo con facilidade e sempre acaban por escapar dos seus asaltantes. O terceiro grupo de personaxes está composto por unha soa persoa, Mory. É un personaxe intermedio, ao que define o seu

rexeitamento por pertencer a calquera das dúas formacións anteriores, aínda que comparta con elas algunhas particularidades. As esixencias do corpo acósanlle e tamén está endebedado con tía Oumy. A violencia non lle é allea: tamén leva o seu rabaño ao matadoiro. A angustia da morte non lle é descoñecida: os universitarios ameázanlle con acabar con el. Con todo, ao contrario dos personaxes anteriores, os lugares pechados non parecen molestarlle: entra onde Charlie coa mesma reticencia que as vacas do principio entran no matadoiro; aínda que rexeitará encerrarse na adega do Ancerville. Visita os lugares pechados para sobrevivir e abandónaos en canto alcanza o seu obxectivo. Mory leva a etiqueta da marxinalidade. Para el, os animais non son simple carne, son portadores da alma do país. Simbolizan a terra magoada, os fracasos e a esperanza. Non hai máis que ver a cabeza de vaca que adorna a súa moto e que, cal fetiche, segue a o atar á vida de pastor, aos espazos abertos do campo, a un pasado duro, simple, produtivo e intensamente vivido. *Touki Bouki* fai que os esqueletos de homes e animais sexan os signos máis abundantes do país, fontes de enerxía que enfastían aos máis febles e atraen aos que necesitan algo máis da vida á parte de satisfaceren os seus desexos individuais. Na escena da captura á entrada da Universidade, o rostro do universitario que finxe agredir a Mory co cranio de vaca parece moito máis tenso que o da suposta vítima.

O camiño do exilio leva a Mory ao descubrimento de si mesmo e dos valores espirituais que encerra o país. A viaxe proxectada obrígalle a realizar unha peregrinaxe onde desaparecen os corpos para deixar sitio á alma do país. Ao final da película, o mal definido desexo de marcha torna agonía, simbolizada polo cranio de vaca partido, caído no asfalto. O abandono desta alma carrexará a perda das súas diversas identidades. A partir dese momento, Mory sabe que está atado para sempre ao país natal.

No Dakar dos anos setenta había unha tenda chamada Dakar Occasions. Vendían bens de consumo importados de Europa, Estados Unidos e outros continentes. Nos escaparates podían verse aparellos de aire acondicionado, ventiladores, espellos e obxectos varios. No interior expúñanse mobles cos distintivo «mobles de Francia», neveiras de todos os tamaños e armarios de cociña. Logo chegaron os ciclomotores e as vespas, as motos xaponesas e, por fin, os coches. Os novos funcionarios, mestres de escola ou demais que querían comprar algo ían á tenda e escollían o modelo sen dicirillo aos vendedores. Logo buscaban a un intermediario, ao que adoitaban atopar diante da tenda, para falar do prezo do artigo desexado. En xeral, os intermediarios eran homes endebedados e necesitados que se encargaban de regatear o prezo con Dakar Occasions e podían conseguir o artigo a un prezo inferior ao da etiqueta. Entón bastaba con pagarlle e esperar pacientemente un par de días a chegada do artigo en cuestión. Se o intermediario

non desaparecía namentres, o comprador aforrouse unha cantidade nada desdeñable. En wolof, os intermediarios chámanse «bukikat»; axudar a alguén a conseguir un artigo nas condicións descritas máis arriba exprésase co verbo «buki». Por tanto, «facer o buki» significa axudar a alguén a satisfacer os seus soños ou ambicións á conta dun. A expresión implica unha xenerosidade que roza a imbecilidade, pero só é unha impresión.

En *Touki Bouki*, o personaxe que acaba por exiliarse non é Mory, senón Anta. Na nosa opinión, Mory actúa como un «bukikat» crítico. Este personaxe, empuxado pola súa sede de abrazar as diversas manifestacións da existencia no Senegal do setenta, fai ver, fai vivir a Anta, aos nenos e aos espectadores da película. A súa presenza é o pretexto que Anta necesitaba para liberarse para sempre das fronteiras impostas polo barrio de Colobane onde vive a súa nai, para abandonar uns estudos universitarios estériles. Só a través de Mory, pode Anta reafirmarse con relación a todos os homes da película. Grazas aos seus soños nada realistas, Mory ofrécelle a posibilidade de deixar atrás a pobreza diaria exiliándose; e a xente que coñece a través del (Charlie) entrégalle a posibilidade material de facelo. Noutras palabras, Mory permite a Anta verse como outra, proxectarse cara ao futuro, exporse obxectivos e cumprilos á súa costa.

Cando o Ancerville escorrega lentamente polas augas do porto de Dakar, levándose a Anta, Mory queda para asumir o peso do fracaso do nacionalismo. Afástase da costa onde se sitúa o goberno para volver co gando ao que abandonou no medio do campo. Os homes do comisario Mambéty búscano por roubo. Charlie quere atoparlle para darlle «masaxes», o policía das areas para pedirlle cigarros. E tía Oumy non lle perdoou a débeda que contraeu no seu restaurante. A pesar de todo, Mory decide quedar. A partir de entón, sente invadido por unha visión deste espazo que non exclúe nin privilexia as cousas francesas ou estadounidenses, dándolles un lugar no modo de vida dunha poboación arrinconada. A súa moto, probablemente xaponesa, quedou feita cachizas nun accidente. Os coches, como lle demostrou a súa experiencia como político, só son artificios do poder para adeptos á xactancia e campións da vacuidade intelectual. As preciosas mansións a beiras do mar albergan «hienas» podrecidas de diñeiro, escravas das debilidades do corpo, que alongan os seus tentáculos cara a unha mocidade abandonada. Á carreira, os seus pés golpean o asfalto contra o que rompeu o cranio de vaca fetiche. Desanoa a gravata, desabotoa a chaqueta a medida que se achega ás caellas areentas que deixara atrás. Chegou o momento de volver pór a roupa de pastor.

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 ① cineclubedecompostela.blogaliza.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na
 Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21.
 Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

2 DE DECEMBRO

África 50

(Afrique 50, René Vautier,
 Francia, 1950, 19', VOSG)

Volve, África

(Come Back, Africa, Lionel Rogosin, EUA,
 1959, 85', VOSG)

16 DE DECEMBRO

O regreso de África

(Le retour d'Afrique, Alain Tanner,
 Suíza / Francia, 1973, 108', VOSG)

9 DE DECEMBRO

África á beira do Sena

(Afrique sur Seine, Mamadou Sarr /
 Paulin Vieyra, Francia, 1955, 22', VOSG)

A viaxe da hiena

(Touki bouki, Djibril Diop Mambéty,
 Senegal, 1973, 85', VOSG)