

2002 - 19 €
ISSN : 1267-4397
ISBN : 2-85916-612-9
code sodis : F276124



cinémas d'amérique latine

français
español
portugues

BRESIL
Lavoura arcaica

- >> Juan Orol : cinéma populaire (Méxique)
- >> Art video : José Alejandro Restrepo (Colombie)
- >> José Mojica Marins : cinéma fantastique (Brésil)
- >> Entretiens >> F. Solanas et L. F. Carvalho >> L. Chamie et L. Bodanzky >> G. Pauls



REVUE ANNUELLE DE
L'ASSOCIATION RENCONTRES
CINÉMAS D'AMÉRIQUE LATINE
DE TOULOUSE, ARCALT

numéro 10

Publiée avec le concours du Centre
National du Livre (CNL)

COMITÉ DE RÉDACTION

Odile Bouchet, Cristina Duarte, Carla
Fernandes, Manuel Frau, Magali
Kabous, Eva Morsch-Kihn, Esther
Saint-Dizier, Francis Saint-Dizier et
Ana Saint-Dizier.

CONCEPTION ET RÉALISATION

Lorena Magee [05 61 80 64 41]
lorena.magee@free.fr

IMPRESSION

Imprimerie 34 (Toulouse)

ÉDITION

Presses Universitaires du Mirail

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Francis Saint-Dizier

TRADUCTEURS

Odile Bouchet, Martine Breuer,
Cristina Duarte, Corinne Espagno,
Nicole Ferran, Carla Fernandes,
Manuel Frau, Magali Kabous, Claire
Pailler et le DESS de traduction
(Université Toulouse le Mirail).

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Odile Bouchet, Martine Breuer,
Cristina Duarte, Corinne Espagno,
Nicole Ferran, Carla Fernandes,
Emanuel Frau, Magali Kabous,
Claire Pailler, DESS de traduction
(Université Toulouse le Mirail),
Sylvie Debs, Ignacio Mireles, Cine
Cubano, Paulo Antonio Paranagua
a.r.c.a.l.t, Ricardo Restrepo,
ALADOS, Archivo Fotográfico
Fundación Patrimonio Fílmico
Colombiano, Oscar Campo,
Universidad del Valle, José
Alejandro Restrepo, Alessandro
Agabiti Fernández, Paula
Vandenbussch, Eduardo Montes
Bradley, Isabel Arredondo, Julián
David Correa, Cinecubano
Cecilia Ricciarelli, La Cinémathèque
de Toulouse.

Les images adressées par les réalisateurs et
producteurs, par les distributeurs des films
cités et par les auteurs des articles.

AFFICHE Moisés Finalé (Cuba)

ARCALT

49, rue du Taur
31000 Toulouse (FRANCE)
tél: 00 33 (0)5 61 32 98 83
fax : 00 33 (0)5 61 32 68 31
arcalt@easynet.fr
www.cinelatino.free.fr

PRESSES UNIVERSITAIRES DU

MIRAIL

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE MIRAIL

5, allées Antonio Machado
31058 Toulouse cedex 1 (FRANCE)
tél : 00 33 (0)5 61 50 38 10
fax : 00 33 (0) 5 61 50 38 00
pum@univ-tlse2.fr

Revue annuelle, abonnement aux
Presses Universitaires du Mirail
Prix : 19 € + frais de port : 3,38 €
Paiement par carte bancaire,
chèque bancaire ou postal à l'ordre
du "régisseur des PUM", Trésorerie
Générale de la Haute-Garonne :
10071 31000 2001 543 38

ISSN : 1267-4397
ISBN : 2-85816-612-9
Code sodis : F276124

éditorial ESTHER ET FRANCIS SAINT-DIZIER 2



dossier
brésil

Tres irmãos > Trois frères
JOSÉ CARLOS AVELLAR 3

LAVOURA ARCAICA : Encontro para una conversa > Rencontre pour une conversation
CARVALHO, SOLANAS, PAQUET 17

Entrevista > Entretien Lina Chamie et Lais Bodanszky
IVANA BENTES ET JOSÉ CARLOS AVELLAR 28

Os adivinhadores de água > Les sourciers
EDUARDO ESCOREL 39

Mercado de cinema > Marché du cinéma
PEDRO BUTCHER 49

Chocolate amargo... > Chocolat amer...
JORGE BOLADO 50

El cine chileno del nuevo milenio > Le cinéma chilien du nouveau millénaire
ASCANIO CAVALLA 53



dossier
colombie

juan orol

Y el cine popular latinoamericano > Et le cinéma populaire latino-américain
EDUARDO DE LA VEGA ALFARO 62



dossier
colombie

Documentos de guerra > Documents de guerre
RICARDO RESTREPO 79

Imagen en movimiento... > Image en mouvement...
JULIÁN DAVID CORREA 85

Los documentales de la Universidad del Valle > Les documentaires de l'Universidad del Valle
OSCAR CAMPO 97

TransHistorias: José Alejandro Restrepo
JOSÉ IGNACIO ROCA 101



dossier
brésil

josé mojica marins

Entre la démence et la transcendance > Entre a demência e a transcendência
ALESSANDRO AGABITI FERNANDES 117

Diálogo con Gastón Pauls: el arte es un retrato del alma > Dialogue : l'art est un portrait de l'âme
ODILE BOUCHET 129

Patricio Guzmán: cámara en mano, cabeza y corazón > caméra en la main, en la tête et au cœur
JORGE RUFFINELLI 137

ContraKultura: rest in peace > ContraKultura : repose en paix
EDUARDO MONTES BRADLEY 150

¡Sabrosa historia! > Histoire exquise !
ISABEL ARREDONDO 160



dossier

thèses

Les cinémas d'Amérique Latine : sujet de recherches universitaires en France
C. RICCIARELLI > S. DEBS > C. DUARTE > P. A. PARANAGUÁ > E. PESSOA-THOMAS 168

Dans le cinéma, l'histoire ne se divise pas entre l'avant et l'après 11 septembre 2001. Les logiques du commerce filmique ont seulement utilisé les nouveaux credos idéologiques : l'empire du Bien voudrait "harrypotteriser" le monde des images et bétonner l'imaginaire collectif sur la base du grand mot d'ordre unificateur contre le grand Satan, "nous sommes tous américains".

Malgré la crise économique liée à l'iniquité du commerce mondial qui a particulièrement touché l'Argentine, le volume des productions cinématographiques latino-américaines continue à progresser. Une nouvelle génération de cinéastes suit les traces de quelques grands précurseurs et avec des bouts de ficelles numériques parvient à créer des films inventifs, novateurs et personnels, combinant de façon originale, temps, rythme, images et son. D'un bout à l'autre du sous-continent, les styles et les personnalités artistiques inventent des films très différents, si bien qu'il n'y a jamais eu un seul cinéma latino-américain, mais des cinématographies (argentine, brésilienne, chilienne, colombienne, cubaine, mexicaine, péruvienne, vénézuélienne, etc...).

Aussi, malgré le manichéisme débilisant qui prétend régir la pensée et la création depuis le 11 septembre nous persistons et confirmons haut et fort "nous sommes tous latino-américains". La richesse et la diversité de ces cinémas justifient notre démarche et confortent l'exception culturelle pour que vivent les cinémas du monde.

L'avenir des cinématographies nationales est à l'ordre du jour du débat général sur la diversité culturelle et la mondialisation des marchés, ce débat concerne tout un chacun, professionnels et spectateurs.

En el cine, la historia no se divide en un antes y un después del 11 de septiembre de 2001. Las lógicas del comercio fílmico tan sólo han utilizado los nuevos credos ideológicos: el Imperio del Bien quisiera "harrypotizar" el mundo de las imágenes y amarrar el imaginario colectivo a la cruzada contra el gran Satán bajo el lema unificador "todos somos americanos".

A pesar de la crisis económica debida a la iniquidad del comercio mundial que se ha ensañado con Argentina, el volumen de las producciones cinematográficas latinoamericanas sigue progresando. Una nueva generación de cineastas sigue los pasos de grandes precursores y con medios numéricos irrisorios logran crear filmes inventivos, novedosos y personales, que combinan con originalidad tiempo, ritmo, imagen y sonido. A lo largo y a lo ancho del subcontinente, los estilos y las personalidades artísticas inventan películas muy diferentes: no hay ni ha habido nunca un solo cine latinoamericano, sino cines en plural (argentino, brasileño, chileno, colombiano, cubano, mexicano, peruano, venezolano, etc...).

Es por ello que a pesar del maniqueísmo simplón que pretende regir el pensamiento y la creación desde el 11 de septiembre seguimos afirmando y confirmando que "somos todos latinoamericanos". La riqueza y la variedad de estos cines justifica nuestra posición y afianza la excepción cultural para que vivan las cinematografías del mundo.

El futuro de las cinematografías nacionales está al orden del día del debate general sobre la diversidad cultural y la mundialización de los mercados, y en este debate estamos todos implicados, tanto los profesionales como los espectadores.



Abril despedaçado (2001), Walter Salles

tres irmaos

São Paulo, março de 1990. Paco carrega um livro para cima e para baixo, fica o dia todo lendo no quarto; amãe, preocupada, as aulas já começaram e o filho ainda não foi à faculdade, pede licença, chega de mansinho, diz que não quer atrapalhar, “esse livro você não larga mesmo, não é?”, queria ver que livro era aquele: “Não é de física, é?”. A resposta pela metade – “é uma outra história... não vou contar agora... mas, se der certo, minha vida vai mudar completamente” – aumenta a preocupação da mãe: “E os nossos planos? E San Sebastian? Você já esqueceu?” Paco não esqueceu, mas acha que a mãe deveria esquecer.

Costureira, sozinha com o filho, Manuela faz planos de voltar para a terra natal. O filho insiste: “Presta atenção, mãe. A gente não tem a menor condição de ir para a Espanha agora”. Manuela, voz encolhida como quem sabe que o filho tem razão, diz que ele não entende. Não é um capricho, ela sabe que não é possível mas sente que tem que voltar lá.

Alex é distante e fria quando no pátio do Cabo Espichel se livra de Paco para pegar o ônibus de volta para Lisboa. Longe de casa, longe de tudo, sozinho, Paco não sabe o que fazer. Acorda, Alex não está ali, sai cha-

trois frères

São Paulo, mars 1990 ... Paco passe ses journées dans sa chambre à lire ; sa mère est préoccupée : les cours ont commencé et il n'a pas mis les pieds à l'université. Elle lui demande la permission, entre tout doucement, elle ne veut pas le déranger : “Tu n'as pas l'intention de lâcher ce livre n'est-ce pas ?”. Elle veut voir de quel livre il s'agit : “C'est un livre de physique ?”. Une réponse à demi-mots : “C'est autre chose... je t'expliquerai plus tard. Mais si tout fonctionne ma vie va changer du tout au tout”. La mère est encore plus inquiète : “Et nos projets ? Et San Sebastián ? Tu as déjà oublié ?” Paco n'a pas oublié mais pense que sa mère devrait oublier.

Couturière, seule avec son fils, Manuela prévoit le retour à son pays natal. Son fils insiste : “Ecoute maman. On a vraiment pas les moyens de retourner en Espagne maintenant”. Manuela, d'une petite voix car elle sait que son fils a raison, lui dit qu'il ne comprend pas. Ce n'est pas un caprice ; elle sait bien que c'est impossible mais sent qu'elle doit retourner là-bas.

Alex se montre distante et froide lorsque dans la cour du Cabo Espichel elle fausse compagnie à Paco pour prendre le car qui la ramène à Lisbonne. Loin de chez lui, loin de tout, tout seul, Paco ne sait pas quoi faire. Il

mando por ela sem resposta alguma. Procura no vazio, corre pelo pátio sem direção certa, vê Alex lá longe, indo embora, corre mais rápido, agarra firme o braço dela. Pergunta zangado “Onde você vai?”, e mais zangado ainda, “Você ia me deixar aqui!”, protesta: “Não foge não!”. Alex se solta, se afasta, diz que não é mãe dele, que não pode fazer mais nada, que está voltando para Lisboa e ele, sem entender nada, grita agressivo: “Cara, quem é você? Quem você pensa que é?” Os personagens gesticulam muito. Estrangeiros um para o outro, estrangeiros em terra estrangeira, dois brasileiros exilados em Portugal. O espectador segue a discussão tensa e de gestos exagerados dos dois jovens, mas segue guiado por uma tensão diferente daquela vivida pelos personagens. O que importa mesmo, nesta cena e no filme como um todo, não é bem a ação dentro do quadro mas o quadro como ação.

O tom da imagem, um preto e branco de pretos bem densos, e o enquadramento, a angulação, a inclinação e a movimentação da câmera, aproximam *Terra estrangeira* de Walter Salles e Daniela Thomas (1996) do que poderíamos chamar de uma fábula, de uma paixão fingida, para usar as palavras de um personagem que passa rápido pela imagem, meio à margem da aventura vivida pelos protagonistas: a intérprete que no teatro recita uma fala de *Hamlet*. Na verdade esta personagem está igualmente meio à margem da imagem em que (quase não) aparece; a câmera nesse momento se encontra ao lado de Paco, que acabara de entrar no teatro pela porta de serviço, e vê o palco do mesmo ponto de onde ele vê: da coxia, entre as cordas, telões e armações de madeira que sustentam a cenografia. Enquanto revela os materiais que, por trás dos cenários, fora do alcance dos olhos do espectador, ajudam a sustentar a cena de teatro, o filme revela parte dos materiais filmicos que ajudam a construir a cena cinematográfica. No palco, quando discute o trabalho do ator, a atriz está igualmente discutindo o trabalho do filme: “Não é monstruoso que esse ator aí, por uma fábula, uma paixão fingida, possa forçar a alma a sentir o que ele quer de tal forma que seu rosto empalidece, tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante, a voz trêmula e toda a sua aparência se ajusta ao que ele pretende”.

O filme, de certo modo, faz o mesmo e o contrário, pois a alma aqui força tudo o que sente de verdade - e que leva à lágrima no olho, à angústia no semblante, ao empalidecer do rosto e à voz trêmula - a se transformar em fábula, em paixão fingida.

O que primeiro se vê quando Paco corre atrás de Alex no pátio do convento não é Paco nem é Alex. O que primeiro se vê não são os personagens que correm, nem o cenário em que eles se movimentam: é a forma; é o desenho, quase abstrato da imagem: o ângulo torto da câmera, a cruz em primeiro plano, uma diagonal bem

se réveille, Alex n'est plus là, il se lève et l'appelle sans résultat. Il cherche autour de lui, court au hasard, voit Alex qui s'éloigne au loin, il accélère sa course et la prend par le bras. En colère, il lui demande : “où vas-tu ? ” et encore plus en colère : étu allais me laisser là”, il proteste : “Tu ne t'enfuiras pas”. Alex se libère, recule et lui dit qu'elle n'est pas sa mère, qu'elle ne peut plus rien pour lui, qu'elle retourne à Lisbonne. Et lui sans comprendre crie d'un ton agressif : “pour qui te prends-tu ? ”. Les personnages gesticulent beaucoup. Deux Brésiliens exilés au Portugal, étrangers l'un pour l'autre, étrangers en terre étrangère. Le spectateur suit la discussion tendue et les gestes exagérés des deux jeunes, mais il est guidé par une tension différente de celle que vivent les personnages. Le plus important, dans cette scène comme dans tout le film, ce n'est pas vraiment l'action dans le cadre mais plutôt le cadre comme action.

Le ton de l'image, un noir et blanc où le noir est très soutenu, et le cadrage, l'angle de prise de vue, l'inclinaison et le mouvement de la caméra rapprochent *Terra Estrangeira* de Walter Salles et Daniela Thomas (1996) de ce que l'on pourrait appeler une fable, une passion feinte, en reprenant les mots d'un personnage qui traverse rapidement l'image, en marge de l'aventure vécue par les protagonistes : l'actrice qui au théâtre récite une tirade de *Hamlet*. En réalité, ce personnage est aussi en marge de l'image où il n'apparaît presque pas ; la caméra se trouve à ce moment-là à côté de Paco qui, vient d'entrer au théâtre par la porte de service et voit la scène depuis le même endroit que lui : depuis le couloir, au milieu des rideaux et constructions en bois qui créent la scénographie. En révélant les matériaux qui derrière la scène, hors de portée du regard du spectateur, participent à l'élaboration de la scène de théâtre, le film révèle une partie des matériaux filmiques qui aident à construire la scène cinématographique. Lorsque l'actrice, sur scène, se prononce sur le travail de l'acteur, elle se prononce aussi sur le travail du film. : “N'est-il pas monstrueux que cet acteur-là, puisse pour une fable, une passion feinte, forcer l'âme à éprouver ce qu'il veut de sorte que son visage pâlit, ses yeux sont pleins de larmes, son visage plein d'angoisse, sa voix tremblante et que tout son apparence se plie à ses intentions”.

D'une certaine façon, le film fait la même chose et le contraire : l'âme ici force tout ce qu'elle éprouve vraiment et fait que les larmes aux yeux, le visage angoissé, la pâleur du visage et la voix tremblante se transforment en fable et en passion feinte.

La première chose que l'on voit, lorsque Paco court après Alex dans la cour du couvent ce n'est pas Paco et ce n'est pas Alex. Ce que l'on voit d'abord, ce ne sont pas les personnages qui courent, ni l'endroit dans lequel ils se déplacent : c'est la forme, le dessin presque abstrait de l'image ; l'angle en biais de la caméra, la croix au pre-

marcada à direita, outra à esquerda – traços retos, largos, escuros, buscando um ponto de fuga num horizonte distante, torto, desequilibrado. O que primeiro se vê é o lugar em que nos encontramos todos, espectadores e personagens, como uma terra estrangeira este lugar aqui como todos os outros lugares do filme: a rua escura por baixo do viaduto em São Paulo ou o metrô de Lisboa; o prédio apertado pelo enorme anúncio colado em sua parede ou o pátio do convento do Cabo Espichel; a livraria de Pedro ou o antiquário de Igor; o Hotel dos Viajantes em Lisboa ou o apartamento de Manuela em São Paulo, tudo o que olhar alcança é terra estrangeira.

“*Terra estrangeira* conta uma história datada: ela se passa nas duas semanas entre a posse de Collor, 15 de março de 1990, e o primeiro de abril do mesmo ano, aniversário do golpe militar de 1964 e dia da mentira”, fala de “brasileiros perdidos de si mesmos, como estrangeiros absolutos indo não só cada vez mais para lugar nenhum mas também como que vindos, cada vez mais, de lugar nenhum”, observa José Miguel Wisnik, responsável pela música do filme.

“Quisemos, conscientemente, contar uma história que partisse de um fato documental recente – o caos resultante do plano Collor – para depois desaguar numa ficção”, disseram Walter e Daniela, no lançamento do filme. “Talvez porque tenhamos ficado excessivamente acudados frente à capacidade da televisão de controlar, de definir o passado recente do Brasil – o que ela faz na verdade de forma tópica, superficial – nos eximimos de tratar da realidade contemporânea no cinema. Mas há algo de fascinante na possibilidade de fazer um filme urgente, que fale de algo que mudou a vida de todo o país”.

Com este processo de construção, o filme, uma vez na tela, leva o espectador a realizar o caminho inverso: partir de uma ficção para desaguar num fato documental. O que vale mesmo, primeiro, é o espetáculo é a estrutura de construção do espetáculo, é o que nos diz o quadro, é o que a imagem nos faz sentir: Não importa que o revólver que Alex leva à cabeça não tenha balas – o que vale é o gesto de suicídio, o revólver na cabeça, o dedo no gatilho, o ruído seco do disparo sem bala. O gesto define como um suicídio aquele exílio, aquela situação ali, aquele estar perdido em terra estrangeira. O que vale é o imediatamente visível: o tiro na cabeça, o garfo no pescoço, o violinista cego no metrô, o vôo sobre o carro cruzando a fronteira, o casal abraçado na praia com (e como) o navio encalhado ao fundo, verso visual que se incorpora à canção *Vapor barato* que vem adiante, “Sim, eu estou tão cansada mas não pra dizer que eu estou indo embora vou tomar aquele velho navio”. Importa neste instante o imediatamente visível: o rosto desesperado de Manuela dialogando com o rosto deformado da ministra Zélia Cardoso de Mello na televisão anunciando o confisco da

mier plan, une diagonale clairement marquée à droite, une autre à gauche – des traits droits, larges, foncés, qui cherchent un point de fugue dans un horizon lointain, tordu, déséquilibré. Ce que l’on voit d’abord, l’endroit où nous nous trouvons tous, spectateurs et personnages, est comme une terre étrangère, est endroit-ci, comme tous les autres du film : la rue sombre sous le viaduc à São Paulo ou le métro de Lisbonne ; l’immeuble serré par l’énorme annonce collée sur ses murs ou la cour du couvent du Cabo Espichel ; la librairie de Pedro ou la brocante d’Igor ; l’Hôtel des Voyageurs à Lisbonne ou l’appartement de Manuela à São Paulo, tout ce que le regard embrasse est une terre étrangère.

“*Terra estrangeira* raconte une histoire datée : elle se déroule pendant les deux semaines entre l’arrivée de Collor, 15 mars 1990 et le 1^{er} avril de la même année, anniversaire du coup d’état militaire de 1964 et jour du mensonge”. Le film parle de “Brésiliens complètement perdus, de parfaits étrangers à eux-mêmes s’enfonçant de plus en plus vers nulle part mais venant aussi de plus en plus de nulle part”, dit José Miguel Wisnik, responsable de la musique du film .

“Consciemment, nous avons voulu raconter une histoire qui parte d’un fait réel récent – le chaos produit par le plan Collor – pour ensuite déboucher sur une fiction” ont déclaré Walter et Daniela, lors du lancement du film. “Peut-être parce que nous avons été excessivement acculés par la capacité de la télévision à contrôler, à définir le passé récent du Brésil – ce qu’elle fait, en vérité, de façon rapide et superficielle – nous nous dispensons de traiter la réalité contemporaine au cinéma. Mais il y a quelque chose de fascinant dans la possibilité de faire un film urgent, qui parle de quelque chose qui a changé la vie de tout le pays.

Le film, avec ce processus de construction, une fois à l’écran conduit le spectateur à réaliser le chemin inverse : partir d’une fiction pour déboucher sur un fait réel. Le plus important, c’est le spectacle et sa construction, ce que nous dit le tableau et ce que l’image nous fait sentir. Peu importe que le revolver qu’Alex pose sur sa tempe ne soit pas chargé, l’important c’est le geste du suicide, le revolver sur la tempe, le doigt sur la gâchette, le bruit sec du coup de feu à blanc. Le geste définit comme un suicide cet exil-là, cette situation-là, c’est être perdu dans une terre étrangère. L’important c’est l’immédiatement visible : la balle dans la tête, la fourchette dans le cou, le violoniste aveugle dans le métro, le vol au-dessus de la voiture qui traverse la frontière, le couple enlacé sur la plage avec (et comme) le bateau échoué au fond, vers visuel qui s’incorpore à la chanson *Vapor barato* qui vient après : “Oui, je suis si fatiguée, mais ce n’est pas pour dire que je suis sur le départ que je vais m’embarquer sur ce vieux navire”. L’important à cet instant, c’est l’immédiatement visible : le visage désespéré de Manuela répondant au visage déformé de la ministre Zélia Cardoso de



Abril despedaçado (2001), Walter Salles

poupança; é Manuela morta no sofá diante do televisor ainda ligado mas já sem imagem e sem som. O que vale é o que imagem diz, é a ação puramente cinematográfica. Para quem guarda na memória a cena em que Nhininha mete a mão na televisão e apanha um punhado de bombons para a avó em *A terceira margem do rio* de Nelson Pereira dos Santos (1993), uma certeza salta aos olhos: da televisão a ministra mete a mão na caderneta de poupança, assalta e mata Manuela, transforma o país em lugar nenhum e os brasileiros em sem-terra, em ninguém.

Ninguém e Menos Ainda estão sentados na “ponta da Europa”. “Você não tem nem idéia de onde você está, não é?” pergunta Ninguém, para logo responder: “isso aqui é o fim!”. O mar é o que primeiro se vê na imagem. Depois a câmera recua para mostrar os dois de costas: Ninguém, Alex, e Menos Ainda, Paco. “Coragem, não é? Cruzar esse mar há 500 anos atrás”, continua Ninguém, “é que eles achavam que o paraíso estava ali”, continua, apontando para o horizonte antes de baixar o tom de voz e comentar triste: “Coitados dos portugueses, acabaram descobrindo o Brasil...” Paco ri, Alex corta brusca o riso dele: “Está rindo de quê?”

Ninguém, que quanto mais o tempo passa mais se sente estrangeira, que sente um frio na espinha quando pensa em voltar para o Brasil, quer ir embora para outra qualquer terra estrangeira. Decide vender o passaporte para conseguir dinheiro para a viagem mas, diz o comprador, “Un pasaporte brasileño hoy no vale nada”. Menos Ainda, que sequer tem dinheiro para pagar o enterro de sua mãe, não entende mais nada, se sente estrangeiro em sua própria terra, “o país inteiro enlouqueceu!” e se deixa empurrar para uma aventura em outra terra estrangeira, “o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio”, como observa Pedro, o livreiro a quem vai pedir informação sobre outro Ninguém, o que foi morto três dias atrás. Sem terra alguma que possam pisar como sua, Alex e Paco vivem de forma extrema a sensação de que é preciso esquecer o Brasil.

Mello anunciando à televisão a confiscation de l'épargne ; c'est Manuela morte dans son sofá devant le téléviseur encore allumé mais sans image et sans son. L'important c'est ce que l'image dit, c'est l'action purement cinématographique. Pour ceux qui se souviennent de la scène où Nhininha met la main dans le téléviseur et attrape une poignée de bonbons pour son grand-père dans *A terceira margem do rio* de Nelson Pereira dos Santos (1993), une chose saute aux yeux : depuis le téléviseur la ministre met la main sur le livret d'épargne, vole et tue Manuela, transforme le pays en nulle-part et les Brésiliens en sans-terre, en non-personnes.

Personne et Moins que personne sont assis au “bout de l'Europe” : “Tu n'as pas la moindre idée de l'endroit où tu te trouves ?” demande Personne qui répond : “Ici c'est la fin !”. La mer est la première chose visible à l'image. Ensuite la caméra recule pour les montrer de dos : Personne, Alex et Moins que personne, Paco. “C'était courageux de traverser cette mer il y a 500 ans” poursuit Personne, “c'est qu'ils pensaient que le Paradis était là-bas”, continue-t-il en montrant l'horizon du doigt avant de baisser la voix et commenter : “Pauvres Portugais, ils ont fini par découvrir le Brésil...” Paco rit, Alex l'interrompt : “Qu'est-ce qui te fait rire ?”

Personne, qui se sent de plus en plus étrangère, qui a froid dans le dos à l'idée de revenir au Brésil, veut partir pour n'importe quelle autre terre étrangère. Elle décide de vendre son passeport pour trouver l'argent pour le voyage, mais l'acheteur lui dit, “De nos jours, un passeport brésilien n'a aucune valeur”. Moins que personne, qui n'a même pas de quoi payer l'enterrement de sa mère, ne comprend plus rien. Il se sent étranger dans son propre pays, “le pays entier est devenu fou” et se laisse entraîner dans une aventure, sur une autre terre étrangère, “le lieu idéal pour égarer quelqu'un ou s'égarer soi-même”, comme le fait remarquer Pedro, le libraire à qui il va demander des renseignements sur un autre Personne, tué trois jours plus tôt. Sans terre aucune qu'ils puissent fouler comme leur, Alex et Paco vivent de façon extrême la sensation qu'il faut oublier le Brésil.

Terra estrangeira (1996),
Walter Salles et Daniela Thomas



“Não devia ter a merda da fotografia pra gente não ter de lembrar”. Dora caminha com Josué pela rua. A câmera caminha com eles, às vezes um pouco atrás, outras um pouco à frente deles. Já quase no final da viagem, perto da casa onde esperam encontrar o pai de Josué, Dora procura saber se afinal o menino seria capaz de reconhecer o pai quando o encontrasse. “Tua mãe tinha uma foto de teu pai?” Ele diz que sim, e ela pergunta se ele acha que conseguiria mesmo lembrar da cara do pai pela foto, “Tem hora que eu alembro, depois desmancha na minha cabeça”. Ela diz então que ela também às vezes esquecia a cara do pai, comenta que não devia existir fotografia para a gente não ter de lembrar, e conta: saiu da casa com 16 anos; nunca mais viu o pai; anos depois, deu de cara com ele; “Aí tomei coragem e fui falar com ele: está me reconhecendo? Se lembra de mim?”, e viu na cara dele que ele não a reconheceu. Depois de um silêncio, conclui secamente: “Soube que ele morreu logo depois”. Depois, um silêncio maior, ela interrompe a caminhada, muda de tom, dá um tapa amistoso no braço de Josué e pergunta: “Entendeu?” Ele, não, não entendeu, “Que é que eu fiz?” e Dora explica: “Daqui a pouco você também já se esqueceu de mim”. Ele nega, “Eu não quero me esquecer de você”, mas ela diz que não tem jeito, “Não adianta” e, saindo da imagem, deixando Josué sozinho no quadro, sentencia: “Você vai me esquecer!”.

No cinema, enquanto um filme passa na tela, todo espectador é metade Dora metade Josué, metade Paco metade Alex: no lugar e na condição ideal para perder-se de si próprio. Vê, por exemplo, a história de Alex e Paco e nela, sem tirar os olhos dela, percebendo uma coisa porque percebe a outra, vê também o ponto de vista de onde a história é contada. Percebe o filme, digamos assim, como se estivesse sentado na beira do abismo de onde Paco e Alex olham o mar em que os portugueses se jogaram um dia para descobrir o Brasil

2

“Ça devrait pas exister cette foutue photographie, comme ça on ne souviendrait pas”. Dora marche avec Josué dans la rue. La caméra les accompagne, parfois un peu en retrait, parfois en les devançant. Presque à la fin du voyage, à proximité de la maison où ils espèrent trouver le père de Josué, Dora tente de savoir si oui ou non l’enfant serait capable de reconnaître son père s’il le croisait. “Ta mère, elle avait une photo de ton père ?” Il dit que oui et elle lui demande s’il pense qu’il arriverait à se rappeler la tête de son père sur la photo, “Des fois, je me rappelle, et puis ça s’efface de ma tête”. Elle dit alors que parfois, elle aussi oubliait le visage de son père et commente que la photo ne devrait pas exister pour qu’on ait pas à se souvenir. Elle raconte qu’elle est partie de chez elle à 16 ans et n’a plus jamais vu son père. Des années plus tard, elle tombe sur lui; “J’ai pris mon courage à deux mains et je suis allée lui parler: tu me reconnais? Tu te souviens de moi?” Elle a vu sur son visage qu’il n’a pas reconnu sa propre fille. Après un silence, elle conclut sèchement “J’ai su qu’il est mort très peu de temps après”. Après un silence plus long, elle s’arrête, change de ton, donne une tape amicale sur le bras de Josué et lui demande: “T’as compris?” Il n’a pas compris, “Qu’est-ce que j’ai fait?” et Dora lui explique: “Toi aussi bientôt, tu m’oublieras”. Il dit que non: “Je ne veux pas t’oublier” mais elle dit que ça n’a pas de sens, “Ça ne sert à rien” et annonce en sortant de l’image et en laissant Josué seul dans le cadre: “Tu m’oublieras!”.

Au cinéma, dès qu’un film est à l’écran, chaque spectateur est à moitié Dora, à moitié Josué, à moitié Paco, à moitié Alex: placé à l’endroit et dans les conditions idéales pour s’égarer hors de lui-même. Il voit par exemple, l’histoire d’Alex et de Paco et là, sans la quitter des yeux, percevant une chose parce qu’il en perçoit une autre, il voit aussi le point de vue depuis lequel l’histoire est racontée. Il perçoit le film, disons, comme s’il était assis au bord de l’abîme d’où Paco et Alex regardent la mer de laquelle les Portugais sont partis un jour pour découvrir le Brésil,

do outro lado. Ou seja, o espectador vê Ninguém, vê Menos Ainda e vê neles o Brasil de 1990 assim, exatamente como ele era então, invisível. Da mesma forma, em *Central do Brasil* (1998) o espectador vê o que corre na tela como se estivesse caminhando ao lado de Dora e de Josué, ela querendo esquecer, ele querendo lembrar. A cena final, Dora no ônibus e Josué na Vila do João olhando o retrato em que aparecem juntos, possa ser compreendida como o começo de tudo: começo deste filme de Walter Salles e do anterior, *Terra estrangeira*. Não tanto pelo que a cena significa dentro da história, mas pelo que, além deste seu sentido primeiro e fundamental, significa como possível resumo/análise/representação do processo de construção do filme. A cena nos diz que importante mesmo é a fotografia.

Importante na história contada: a foto no monóculo confirma o processo de re/sensibilização da escrevedora de cartas. Dora, no ônibus, deixando Bom Jesus



La cienega (2001), Lucrecia Martel

do Norte, diz para Josué que há muito tempo não mandava uma carta para alguém, “Agora estou mandando esta carta para você”; diz que ele tem razão, que o pai vai reaparecer e que com certeza ele é mesmo tudo aquilo que Josué diz que ele é; ela se lembra do pai dela, “Me levando na locomotiva que ele dirigia; ele deixou eu, uma menininha, dar o apito do trem a viagem inteira”; diz que tem saudade do pai, diz que tem saudade de tudo, que tem medo que um dia Josué também se esqueça dela. “No dia que você quiser lembrar de mim, dá olhada no retratinho que a gente tirou junto”, contente que a fotografia exista e que não nos deixa esquecer.

Importante no modo de contar a história: embora à primeira vista pareça interessada só em acompanhar o que os personagens fazem, atenta mas discreta como quem não quer se fazer notar, a fotografia sugere que devemos ver *Central do Brasil* como um retrato. Um retrato para lembrar coisas esquecidas, “Esse país que a gente não quer nem ver, que a gente

de l’autre côté. C’est-à-dire que le spectateur voit Personne, voit Moins que personne et voit en eux le Brésil de 1990 comme ça, exactement comme il était alors : invisible. De la même façon, dans *Central do Brasil* (1998), le spectateur voit ce qui défile sur l’écran comme s’il marchait aux côtés de Dora et de Josué ; elle qui veut oublier, lui qui veut se rappeler. La dernière scène, Dora dans le car et José à Vila do João en train de regarder la photo où ils sont tous les deux, peut être comprise comme le début de tout : le début de ce film de Walter Salles et du précédent, *Terra Estrangeira*. Et non tant en raison de la signification de cette scène dans l’histoire, mais au-delà de ce sens premier et fondamental, pour ce qu’elle signifie en tant que résumé/analyse/représentation possible du processus de construction du film. La scène nous dit combien la photographie est importante.

Importante pour l’histoire racontée : la photo, dans la petite boîte, confirme le processus de re/sensibilisation de la femme écrivain public. Dora, dans le car, quit-



tant Bom Jesus do Norte, dit à Josué qu’elle n’envoyait plus de lettre à personne, depuis longtemps, “Maintenant celle-là, je l’envoie pour toi” ; elle dit qu’il a raison, qu’ils vont retrouver son père et qu’il est certainement comme Josué le dit ; elle se souvient de son propre père “Il m’emmenait dans sa locomotive, j’étais toute petite mais il m’a laissé tirer le sifflet du train pendant tout le voyage” ; elle dit que son père lui manque, qu’elle a peur qu’un jour aussi Josué finisse par l’oublier. “Le jour où tu voudras te souvenir de moi, tu regarderas la photo qu’on a prise ensemble”, heureuse que la photo existe et qu’elle nous permette de ne pas oublier.

Importante pour la façon de raconter l’histoire : bien qu’à première vue, son seul intérêt consiste à suivre ce que les personnages font, attentive mais discrète à comme ceux qui ne veulent pas se faire remarquer, la photographie suggère que nous devons voir *Central do Brasil* comme un portrait. Un portrait qui aide à se rappeler les choses oubliées, “Ce pays qu’on ne veut même pas voir,



Como nascem os anjos (2001), Murillo Salles

esconde debaixo do tapete”. Retratos: não se trata somente da foto que leva Josué a se lembrar do pai, nem só da foto na parede da casa dos irmãos, ou da que Josué e Dora tiram juntos na feira de Bom Jesus do Norte. Existem também as “fotos” das pessoas que ditam cartas para Dora. E também as fotos das paisagens que vão sendo descobertas ao longo da viagem, pois a câmera, que vira a cidade com miopia idêntica à de Dora, estende o olhar com curiosidade igual à de Josué à medida em que avança em direção à casa do pai. Fotos, a fotografia como memória: pai, pais, país.

Na imagem de *Terra estrangeira* o espectador vê mais a fotografia, “a pulsação fotográfica”, do que o que é fotografado. “Carregada na mão o tempo inteiro para transmitir aquela crise do início dos anos 90”, a câmera “é que demonstra o estado dos personagens”. No apartamento em que Paco mora com a mãe, na rua imprensada por prédios, cartazes e viadutos, no bar, no amontoado de objetos da loja de antiguidades, o que se vê é que quase não se consegue ver o cenário; a imagem não é bem o fragmento de realidade fotografado, não é bem aquele exato pedaço de São Paulo, mas um retrato da sensação do país como se ele fosse parede, teto e nenhum horizonte; parede, muro, sombra, prisão, vontade de fugir: “Que um manto mágico seja meu e me carregue para terras estrangeiras”, ensaia Paco, tomando para si as palavras do *Fausto* de Goethe. No fim, na beira do abismo em que Alex e Paco se encontram, o espectador vê o país que os empurrou para lá. Como cada imagem de cinema é (pelo menos) duas, em permanente fusão, uma inseparável da outra, a procura do pai é também a procura do país, março de 1990 é também abril de 1500, abril é também deus, o diabo e a seca

qu'on cache sous le tapis”. Portraits : il ne s'agit pas seulement de la photo qui conduit Josué à se rappeler son père, et pas seulement de la photo sur le mur de la maison des frères, ou de celle que Josué et Dora prennent ensemble à la fête de Bom Jesus do Norte. Il y a aussi les “photos” des gens qui dictent des lettres à Dora. Et aussi les photos des paysages découverts tout au long du voyage, car la caméra qui a vu la ville avec une myopie identique à celle de Dora, étend son regard plein de curiosité comme celui de Josué, au fur et à mesure qu'ils avancent en direction de la maison de son père. Des photos, la photographie comme mémoire : père, parents, pays.

Dans l'image de *Terra Estrangeira*, le spectateur voit davantage la photographie, la “pulsation photographique” que ce qui est photographié. “Portée tout le temps à la main pour transmettre cette crise du début des années 90” c'est la caméra qui “démontre l'état des personnages”. Dans l'appartement où habite Paco avec sa mère, dans la rue où se côtoient immeubles, affiches et viaducs, dans le bar, dans les tas d'objets amoncelés dans le magasin d'antiquités, ce qu'on voit c'est qu'on n'arrive presque pas à voir le lieu de la scène ; l'image n'est pas tout à fait le fragment de réalité photographié, ce n'est pas tout à fait ce morceau exact de São Paulo, mais un portrait de la sensation du pays comme s'il était un mur, un toit sans horizon aucun ; mur, ombre, prison, envie de fuir. “Qu'une cape magique soit mienne et me conduise en des terres étrangères”, répète Paco, reprenant à son compte les paroles du *Faust* de Goethe. A la fin, au bord de l'abîme où Alex et Paco se rencontrent, le spectateur voit le pays qui les a poussés jusque-là. Comme dans chaque image de cinéma, il y en a (au moins) deux, en fusion permanente, inséparables l'une de l'autre, la quête du père est aussi la quête du pays; mars 1990 est aussi avril 1500, avril c'est aussi dieu, le diable et la sécheresse

É bem possível que um espectador atento lembre ao final de *Deus e o diabo na terra do sol* (“o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”) de Glauber Rocha (1963) diante do final do novo filme de Walter Salles, *Abril despedaçado* (2001). Tonho chega ao mar depois de longa caminhada desde o sertão quase assim como o vaqueiro Manuel correu do sertão para o mar depois que “mataram Corisco e balearam Dadá”. As imagens são diferentes entre si e por isso mesmo se parecem: o que as faz semelhantes é também o que acentua a diferença entre elas. Em lugar de Manuel correndo no sertão, Tonho caminhando com passo lento e decidido. Em lugar do vôo da câmera sobre o mar, o vôo do mar sobre Tonho, figura pequena e imóvel no centro do quadro. A citação (e esta talvez não seja a palavra exata) tem um quê de coisa esquecida lembrada de forma natural, automática, espontânea. Não se trata de uma programada referência/reverência ao filme de Glauber mas de uma imagem que Walter usa em seu filme porque ela faz parte de nosso vocabulário cinematográfico. O que o filme nos diz, então, é que ele é ao mesmo tempo um todo à parte e parte de um todo. “Um filme nunca existe sozinho, traz consigo a memória de toda uma cinematografia” e nela, na paisagem criada pelo conjunto de filmes que compõem uma cinematografia, é que cada filme se inventa livremente.

A paisagem é quase a mesma, um lugar que parece real, capaz de ser localizado num determinado espaço geográfico, em alguma parte do mundo que conhecemos de vista ou de imaginação, mas lugar que existe num tempo que parece irreal, impossível de ser determinado com precisão. Sabemos onde estamos: perto de casa, em *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos (1963) e em *Abril despedaçado*, dorme o leito seco do que já foi um rio ou um brejo. Sabemos onde mas não exatamente em que época estamos. “Esta história poderia se passar no início do século passado no sertão brasileiro, mas também em outras épocas e em outras latitudes”.

As duas famílias são quase a mesma, pai, mãe, o menino mais velho, o menino mais novo; o pai fala pouco –se um dia encontrasse um rio de muitas águas bem poderia fazer o que fez o pai de *A terceira margem do rio*: meter-se rio adentro numa canoa e nunca mais dizer palavra alguma, nunca mais voltar a pisar em chão, desaparecer para sempre; fala pouco porque se falasse muito talvez tivesse sorte idêntica à do pai de Gabriel no começo de *O amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos (1976) que morre assassinado por jagunços a mando de um fazendeiro logo na primeira cena e nem participa a história; a mãe, igualmente, quase não tem o que dizer; os meninos, pelo menos enquanto crianças não têm sequer um nome: cada

3

Il tout à fait possible qu’un spectateur attentif se souvienne de la fin de *Deus e o diabo na terra do sol* (“le sertão va devenir mer, la mer va devenir sertão”) de Glauber Rocha (1963) en voyant la fin du nouveau film de Walter Salles, *Abril despedaçado* (2001, *Avril brisé*). Tonho arrive à la mer après une longue marche depuis le sertão presque comme le vacher Manuel a couru du sertão à la mer après “qu’on ait tué Corisco et tiré sur Dadá”. Les images sont différentes entre elles, c’est pourquoi elles se ressemblent : ce qui les rend semblables, c’est aussi ce qui accentue leur différence. A la place de Manuel courant dans le sertão, on a Tonho qui marche d’un pas lent et décidé. A la place du vol de la caméra sur la mer, le vol de la mer sur Tonho, petite figure immobile au milieu du cadre. La citation (ce n’est peut-être pas le terme exact) a un je ne sais quoi de chose oubliée, remémorée de façon naturelle, automatique, spontanée. Il ne s’agit pas d’une référence/révérence programmée au film de Glauber mais d’une image que Walter utilise dans son film parce qu’elle fait partie de notre vocabulaire cinématographique. Ce que le film nous dit alors, c’est qu’il est en même temps un tout à part et une part d’un tout. “Un film n’existe jamais seul, il est accompagné de la mémoire de toute une cinématographie” et c’est dans le paysage créé par l’ensemble des films qui forment une cinématographie que chaque film s’invente librement.

Le paysage est presque le même, un lieu qui semble réel, qui peut être situé dans un espace géographique déterminé, dans un endroit du monde que l’on connaît vraiment ou que l’on imagine, mais un lieu qui existe dans un temps qui semble irreal, impossible à déterminer précisément. On sait où on se trouve : à proximité de la maison dans *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos (1963) et dans *Avril brisé* dort le lit sec de ce qui fut autrefois une rivière ou un marais. On sait où on se trouve, mais pas exactement à quelle époque : “Cette histoire pourrait se dérouler au début du siècle dernier dans le sertão brésilien, mais aussi à d’autres époques et sous d’autres latitudes”.

Les deux familles sont presque les mêmes, père, mère, le fils aîné, le cadet ; le père parle peu – si un jour il trouvait un fleuve aux eaux abondantes, il pourrait bien faire ce qu’a fait le père de *A terceira margem do rio* : mettre un canoë à l’eau et ne plus jamais dire un mot, plus jamais remettre pied à terre, disparaître à jamais ; il parle peu parce que sinon, son sort serait peut-être semblable à celui du père de Gabriel, au début de *O amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos (1976) qui meurt assassiné par des hommes de main à la solde d’un propriétaire terrien, dès la première scène et ne participe même pas à l’histoire. La mère non plus n’a pas presque rien à dire ; les enfants, du moins tant qu’ils sont petits n’ont même pas de nom : chacun d’entre

menino é chamado pelos pais de "Menino"; o nome, quando existe, é dado por outros. O discurso, a fala, pertence a outros; o pouco entendimento na família se faz por gestos e olhares; palavra, para a mãe e para o pai, serve só para indicar tarefas precisas. O pai de *Abril despedaçado* e o pai de *Vidas secas* se sentem à vontade mesmo é quando gritam um som que nem palavra é para comandar os bois. Palavra atrapalha: se o menino mais velho insiste em dizer alguma coisa, em perguntar alguma coisa, o pai de *Abril despedaçado* grita a proibição: "Cale sua boca!"; a mãe de *Vidas secas*, mais doce, diante do silêncio do pai, dá um cascudo carinhoso no filho interessado em saber como é o inferno e se ela já esteve lá.

O inferno que as duas famílias enfrentam é quase o mesmo: o pai no filme de Nelson Pereira dos Santos é pressionado –pela impossibilidade de articular uma reação contra a ordem injusta em que vive– a deslocar a família de um canto para outro sempre que o sol aperta mais que de costume, em busca de uma fazenda que o aceite para trabalhar o gado. O pai no filme de Walter Salles é pressionado –pela impossibilidade até mesmo de ver a ordem em que vive como injusta– a levar a família a andar sem sair do lugar, dando voltas em torno da bolandeira porque a produção das usinas, que reduz o preço na cidade. Neste quadro em que tudo é quase mesmo, uma diferença marcante: o desenho do personagem do pai. Em *Vidas secas* o pai é o seguido com admiração pelo menino mais velho e pelo menino mais novo; um tenta caminhar com passo firme como o dele, o outro tenta montar uma cabra, quer ser como ele, que é capaz de amansar até o cavalo selvagem que se mete a galope caatinga adentro. Em *Abril despedaçado* o pai é o que os filhos não querem ser: é o que impõe a lei de cobrança do sangue, é o que agride o menino mais novo com um violento tapa na cara, o que pune o menino mais velho com golpes de cinturão. Quando o pai escancara a boca de dentes sujos numa gargalhada contente, todos param de rir.

Longe do Fabiano de *Vidas secas*, longe do pai que se isola de tudo em *A terceira margem do rio*, longe do pai que o menino Josué quer encontrar em *Central do Brasil*, o pai de *Abril despedaçado* está próximo daquele que a mãe de Josué diz na carta que pede a Dora para escrever: "Você foi a pior coisa que me aconteceu. Só escrevo porque teu filho Josué me pediu". O pai de *Abril despedaçado* está próximo daquele que Dora queria esquecer: o cachaceiro, o que "em casa era um bicho e na rua um palhaço", o que escrevera uma carta para a mãe dizendo "que estava cansado de viajar de ônibus todo dia, quer dizer de minha mãe, e que resolveu pegar um táxi, quer dizer outra mulher".

Na mesma medida em que nos filmes da década de 60 as relações familiares e os traços individuais dos personagens apareciam fora de foco, para que eles pudes-

eux est appelé "enfant" par les parents ; le nom lorsqu'il existe, leur est donné par d'autres. Le discours, la parole appartient à d'autres ; la communication minimum s'établit dans la famille par les gestes et les regards ; la parole, pour la mère et le père, ne sert qu'à ordonner des tâches précises. Le père d'*Avril brisé* et le père de *Vidas secas* ne se sentent à l'aise que lorsqu'il crie un son, qui n'est même pas parole articulée, pour guider les bœufs. La parole perturbe : si l'aîné insiste pour dire ou demander quelque chose, le père d'*Avril brisé* crie l'interdit : "Tais-toi". La mère de *Vidas secas*, plus douce, face au silence du père, tendrement, donne une taloche à son fils qui veut savoir comment est l'enfer et si elle y est déjà allée.

L'enfer auquel les deux familles doivent faire face est presque identique : le père dans le film de Nelson Pereira dos Santos est obligé – par l'impossibilité de réagir contre l'ordre injuste dans lequel il vit – de déplacer sa famille d'un coin à l'autre chaque fois que le soleil brûle plus qu'à l'accoutumée, à la recherche d'une hacienda où on l'embauche pour s'occuper du bétail. Le père, dans le film de Walter Salles est poussé – y compris par l'impossibilité de voir l'ordre dans lequel il vit comme injuste – d'entraîner sa famille à tourner en rond autour de la roue du moulin parce que la production des usines fait chuter les prix à la ville. Dans ce tableau où tout est presque pareil, une différence marquante : le portrait du personnage du père. Dans *Vidas secas* l'enfant plus âgé et le plus jeune suivent leur père avec admiration ; l'un essaie de marcher d'un pas assuré comme le sien ; l'autre tente de chevaucher une chèvre, il veut être comme lui, capable y compris d'appivoiser le cheval sauvage qui court au galop dans la caatinga. Dans *Avril brisé* le père est ce que les fils ne veulent pas être : c'est celui qui impose la loi du talion, c'est celui qui agresse le cadet d'une gifle violente sur le visage, celui qui punit l'aîné à de coups de ceinture. Lorsque le père, dans un éclat de rire, ouvre une bouche béante et aux dents sales, tous cessent de rire.

Différent du Fabiano de *Vidas secas*, différent du père qui s'isole du monde dans *A terceira margem do rio*, différent du père que le petit Josué veut retrouver dans *Central do Brasil*, le père d'*Avril brisé* ressemble à celui à propos de qui la mère de Josué dit dans la lettre qu'elle demande à Dora d'écrire, "Tu es la pire chose qui me soit arrivée. Je ne t'écris que parce que ton fils Josué me l'a demandé". Le père d'*Avril brisé* ressemble à celui que Dora voulait oublier : l'ivrogne, celui qui "chez lui était un sauvage et dans la rue un charlot", celui qui a écrit une lettre à sa mère, disant "qu'il était fatigué de prendre le car toute la journée, c'est-à-dire fatigué de ma mère, et qu'il a décidé de prendre un taxi, c'est-à-dire une autre femme".

De la même façon que dans les films des années 60, les relations familiales et les traits individuels des personnages apparaissent hors champ, pour qu'ils puissent être

Terra estrangeira (1996)
Walter Salles et Daniela Thomas



sem ser compreendidos enquanto representações da cena política e social, para que se pudesse deslocar o conflito do particular para o geral, na mesma medida, nos filmes que começamos a fazer na década de 90 o foco parece se concentrar no individual e nas relações familiares, para que os personagens possam ser sentidos enquanto reafirmação no cotidiano da cena política e social. O pai como o país.

A questão com a qual os dois meninos de *Vidas secas* se defrontam está fora do núcleo familiar. O problema não está em casa mas fora dela. O pai, a mãe, o menino mais velho e o menino mais novo são pressionados pelo poder, pelo governo.

Já os dois meninos de *Abril despedaçado* enfrentam uma questão que está precisamente dentro de casa, “entre a ordem impingida pelo pai e a desordem anunciada pelo filho mais novo”. Os dois enfrentam o pai: o poder, o governo, a lei, o que obriga Tonho a seguir a tradição e matar o filho do inimigo porque o sangue amarelou na camisa ensangüentada do irmão morto exposta na porta da casa como sinal de luto, como bandeira de guerra. O núcleo da história, “o embate trágico entre um herói obrigado a cometer um crime que não quer e o destino que o impele à frente”, vem do livro do mesmo nome do escritor albanês Ismail Kadaré, mas o filme resulta tanto do livro quanto do estudo das características das guerras de famílias no Brasil e, por sugestão de Kadaré, de um estudo da tragédia grega. Nela se pode ver que “até o século VII DC os crimes de sangue cometidos não eram julgados pelo Estado” mas pelas famílias em conflito, “que estabeleciam seus próprios códigos para a reparação do san-

compris en tant que représentations de la scène politique et sociale, pour que le conflit puisse être déplacé du particulier vers le général, de la même façon, dans les films qu’on commence à faire dans les années 90, la focalisation paraît centrée sur l’individuel et les relations familiales, afin que les personnages puissent être perçus en tant que nouvelle affirmation du quotidien sur la scène politique et sociale. Le père comme pays.

Le problème auquel s’affrontent les deux enfants de *Vidas secas* se trouve en dehors du noyau familial. Le problème n’est pas à la maison mais à l’extérieur. Le père, la mère, l’aîné et le cadet des enfants subissent les pressions du pouvoir, du gouvernement.

Tandis que les deux enfants d’*Abril brisé* affrontent un problème situé précisément à la maison “entre l’ordre imposé par le père et le désordre qu’annonce le cadet”. Les deux frères affrontent le père : le pouvoir, le gouvernement, la loi, qui oblige Tonho à suivre la tradition et à tuer le fils de l’ennemi parce que le sang a jauni la chemise ensanglantée de son frère mort, exposée devant la porte de la maison en signe de deuil, comme étendard de guerre. Le noyau de l’histoire “le face à face tragique entre un héros obligé de commettre un crime qu’il ne souhaite pas et le destin qui le pousse en avant” vient du roman du même nom de l’écrivain albanais Ismail Kadaré. Mais le film doit autant au livre qu’à l’étude des caractéristiques des guerres de clans au Brésil, et, selon une suggestion de Kadaré lui-même, qu’à l’étude de la tragédie grecque. On peut y voir que “jusqu’au 7^e siècle après J-C, les crimes de sang n’étaient pas jugés par l’Etat” mais par les familles en conflit, “qui établissaient leurs propres codes pour la réparation du sang versé”.

que derramado”. Parte desses códigos, “as camisas ensangüentadas expostas pelas famílias em conflito no Brasil e no romance de Kadaré” são um elemento fundamental para “a comunicação com aqueles que foram assassinados. A mancha na camisa, ao se tornar amarela, indicava o consentimento do morto para a cobrança de sangue”. Como as lutas pela terra entre famílias também se desenvolveram no Brasil também na ausência do Estado, “voltava-se portanto ao Brasil através do teatro grego”.

Um certo quê de tragédia impulsiona o personagem do pai nos filmes feitos a partir da década de 90. É uma pressão externa, superior, inquestionável, mais forte, que determina o que ele deve fazer: a lei, a honra, a obrigação, a tradição, que faz deles ao mesmo tempo opressores e vítimas de si mesmos.

Quando o pai de Marcela de *A ostra e o vento* de Walter Lima Jr. (1996) proíbe a filha de sair da ilha em que moram para evitar que ela seja contaminada pelas coisas ruins da cidade, quando o Osiris de *Eu, tu, eles* de Andrucha Waddington, (2000), que na verdade nem é pai, seqüestra os meninos que a mulher teve com seus outros maridos e vai até a cidade registrá-los como se fossem seus, quando estes dois personagens por coincidência interpretados pelo mesmo ator, Lima Duarte, agem assim revela-se uma das características dadas ao pai (para que ele seja sentido como representação do poder ou reprodução do poder no espaço familiar) nos filmes brasileiros contemporâneos: ele é opressor quando protege, e opressor impotente. Uma outra característica revela-se em *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles (1996). Como se prosseguisse em histórias diferentes entre si a mesma representação iniciada em *Nunca fomos tão felizes* (1983), o realizador sai do pai que volta para o filho e para protegê-lo não diz nada de sua luta contra a ditadura militar, passa pelo pai de *Faca de dois gumes* (1989), que conta apenas parte da história para o filho que acaba sequestrado e morto, e chega ao pai de *Como nascem os anjos*, o americano que vemos em cena, e o brasileiro que conhecemos só pelas falas ou silêncios de Japa e Branquinha, o pai distante, ausente, que saiu de casa e não quer saber dos filhos.

Quando o pai de *Bicho de sete cabeças* de Laís Bodanzky (2001) manda internar o filho num hospício para livrar-se da vergonha de ter um filho drogado em casa, o lado mais violento e trágico da ausência se expõe. O filho do filme de Laís Bodanzky poderia se dizer irmão do André de *Lavoura arcaica* de Luiz Fernando Carvalho (2001) e como ele repetir: “na minha doença existe uma poderosa semente de saúde” ou então: “toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade”. Os filhos rea-

Certains de ces codes, “les chemises ensanglantées exposées par les familles en conflit, au Brésil et dans le roman de Kadaré” sont des éléments fondamentaux pour “la communication avec ceux qui ont été assassinés. La tache sur la chemise indiquait, lorsqu’elle devenait jaune, que le mort donnait son consentement pour que justice soit faite”. Comme les luttes pour la terre entre les différents clans familiaux se sont aussi développées au Brésil en l’absence de l’Etat, “on revenait donc au Brésil par l’entremise du théâtre grec”.

4

Un je ne sais quoi de tragique anime le personnage du père dans les films réalisés à partir des années 90. C’est une pression extérieure, supérieure, incontestable, plus forte, qui détermine ce qu’il doit faire : la loi, l’honneur, le devoir, la tradition, qui fait d’eux à la fois des oppresseurs et des victimes d’eux-mêmes.

Lorsque le père de Marcela dans *A ostra e o vento* de Walter Lima Jr. (1996) interdit à sa fille de sortir de l’île où ils habitent, pour éviter qu’elle soit contaminée par les mauvaises choses de la ville ; lorsque Osiris dans *Eu, tu, eles* (*La vie peu ordinaire de Dona Linhares*) de Andrucha Waddington (2000), qui en réalité n’est pas père, enlève les enfants que sa femme a eus d’autres maris et va jusqu’à la ville les déclarer à l’état civil comme étant siens ; lorsque ces deux personnages, interprétés par hasard par le même acteur, Lima Duarte, agissent de cette façon, apparaît une des caractéristiques attribuées au père (pour qu’il soit perçu comme représentation du pouvoir ou reproduction du pouvoir dans l’espace familial) dans les films brésiliens contemporains : il est l’opresseur lorsqu’il protège et opresseur impotent. Une autre des ses caractéristiques est révélée dans *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles (1996). Comme s’il continuait à travers des histoires différentes la même représentation commencée dans *Nunca fomos tão felizes* (1983), le réalisateur part du père qui revient vers le fils, et pour le protéger ne dit rien quant à sa lutte contre la dictature militaire, passe par le père de *Faca de dois gumes* (1989), qui ne raconte qu’une partie de son histoire au fils, séquestré et assassiné à la fin, et arrive au père de *Como nascem os anjos*, l’Américain que l’on voit sur scène et le Brésilien que l’on ne connaît que par les paroles ou les silences de Japa et Branquinha, le père distant, absent, qui est parti de la maison et ne veut rien savoir de ses enfants.

Quand le père de *Bicho de sete cabeças* (*La bête à sept têtes*) de Laís Bodanzky (2001) fait interner son fils dans un centre pour occulter la honte d’avoir un fils drogué, l’aspect le plus violent et le plus tragique de l’absence est exposé. Le fils du film de Laís Bodanzky pourrait être le frère d’André de *Lavoura arcaica* (*A la gauche du père*) de Luiz Fernando Carvalho (2001) et répéter comme lui : “ma maladie est porteuse d’un puissant germe de santé” ou bien : “tout ordre est porteur d’un germe de

gem exatamente contra a aceitação da ordem trágica imposta pelo pai. A nota rabiscada com mão trêmula em linhas tortas no final de *Bicho de sete cabeças* diz isso: quase nem é preciso ler o que está escrito, basta ver como está escrito; o mesmo e com igual impacto diz a fala rápida e atropelada no confronto entre pai e filho no trecho final de *Lavoura arcaica*: o filho não reconhece mais os valores que o esmagam; um prisioneiro não pode servir de boa vontade na casa do carcereiro. “Fica mais pobre o pobre que aplaude o rico, menor o pequeno que aplaude o grande, mais baixo o baixo que aplaude o alto, e assim por diante. A vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneira”. O

désordre, toute clarté d'un germe d'obscurité”. Les fils réagissent précisément contre l'acceptation de l'ordre tragique imposé par le père. C'est ce que dit la note griffonnée d'une main tremblante, écrite de travers à la fin de *Bicho de sete cabeças* : il est presque inutile de lire ce qui est écrit, il suffit de voir comment c'est écrit. L'effet est identique pour la conversation rapide et décousue lors de la confrontation entre le père et le fils dans le fragment final de *Lavoura arcaica* : le fils rejette les valeurs qui l'écrasent ; un prisonnier ne peut se mettre volontiers au service de son geôlier. “Le pauvre qui applaudit le riche devient plus pauvre, plus infantile l'enfant qui applaudit l'adulte, plus petit le petit qui applaudit le



Central do Brasil (1998), Walter Salles

mesmo, e com ainda maior impacto, diz o silêncio do filho ao abandonar a casa e partir em direção ao mar, indiferente aos gritos e choro desesperados do pai, em *Abril despedaçado*.

O pai/país, a mãe/pátria têm sido os deflagradores, quer pelo que fazem quer pelo que deixam de fazer, das histórias contadas em vários de nossos filmes. Mas a rigor não é propriamente deles que os filmes se ocupam. Nesta volta ao Brasil através do teatro grego o que importa é mostrar que na procura, enfrentamento ou idealização do pai, os iguais, os filhos, os irmãos se encontram. Neste sentido os três filmes de Walter Salles continuam em histórias diferentes uma mesma reflexão sobre a construção de uma identidade e de uma língua capaz de expressá-la como uma tarefa de irmãos. Três irmãos em cada filme, três filmes irmãos.

Começamos com Paco, Alex e Miguel sem pai e sem mãe sempre na fronteira de uma terra estrangeira para outra, cercados de diferentes e quase incomunicáveis modos de falar, o português do Brasil, o de Portugal, o de Angola. Passamos a Josué, que nem aprendeu ainda

grand, et ainsi de suite. La victime bruyante qui approuve son oppresseur devient deux fois prisonnière”. C'est ce que dit et avec encore plus d'impact, le silence du fils qui abandonne la maison et part vers la mer, indifférent aux cris et aux larmes du père dans *Avril brisé*.

Le père/pays, la mère/patrie ont été les détonateurs, soit à cause de ce qu'ils font, soit de ce qu'ils ne font pas, des histoires racontées dans plusieurs de nos films. Mais ce n'est pas rigoureusement d'eux que les films s'occupent. Dans ce retour au Brésil à travers le théâtre grec, l'important est de montrer qu'à travers cette quête, cet affrontement ou cette idéalisation du père, les semblables, les fils, les frères se retrouvent. En ce sens, les des films de Walter Salles poursuivent dans trois histoires différentes, une même réflexion sur la construction d'une identité et d'un langage capable de l'exprimer, comme l'œuvre de frères. Trois frères dans chaque film, trois films frères.

On a commencé avec Paco, Alex et Miguel sans père et sans mère toujours à la frontière de terres étrangères, encerclés par des parlers différents et presque inconciliables : le portugais du Brésil, du Portugal et d'Angola.

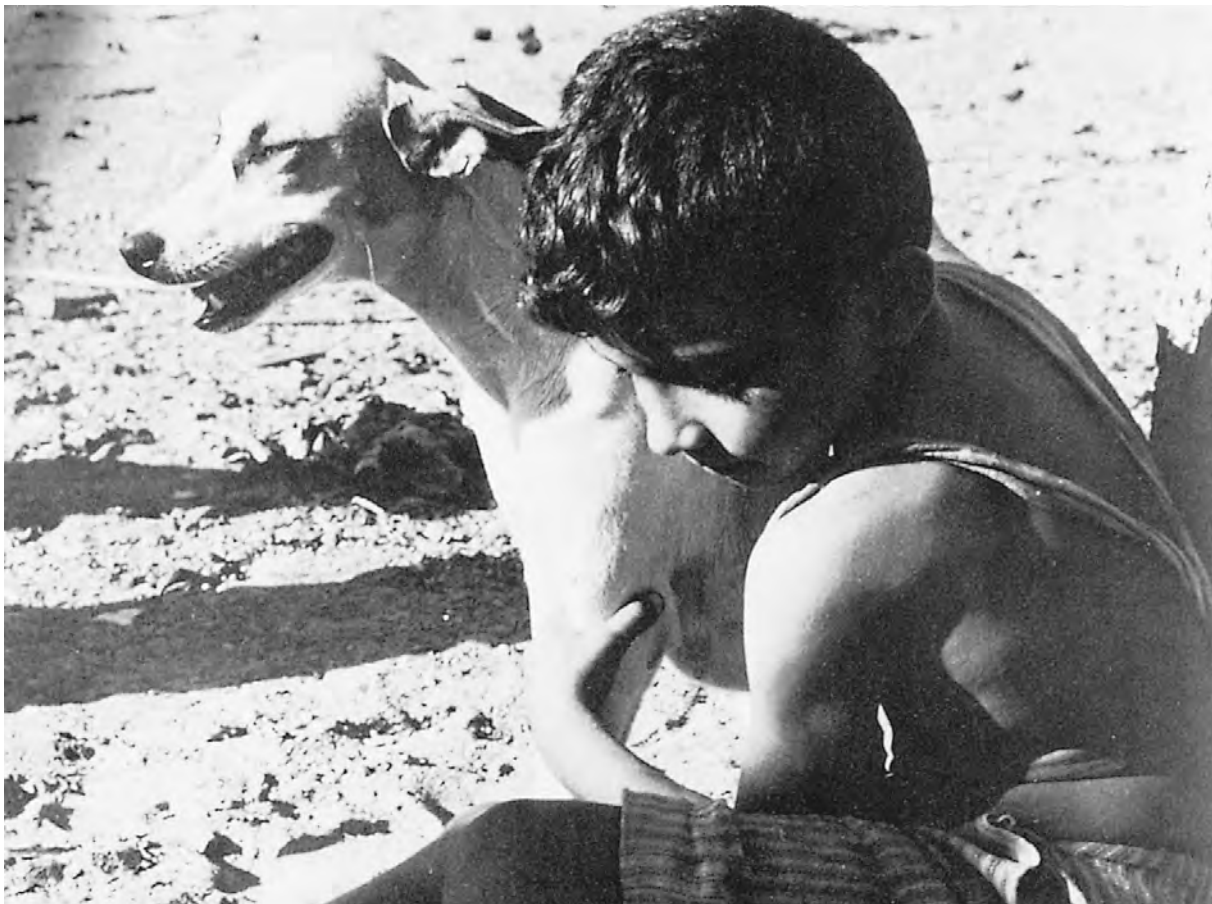
a ler e a escrever mas se decide por uma viagem para dentro do Brasil para conhecer o pai –que não encontra: o pai que bebeu todo o dinheiro que tinha desaparecera à procura da mãe que morreu num acidente; os filhos que ele abandonara, Isaías, Moisés, não acreditam que um dia ele volte para casa; Josué, que ele nem conhece, acredita que ele volte. Na procura do pai Josué descobre os irmãos. E chegamos a Tonho e Pacu, que acabaram de perder Inácio e passam todo o tempo andando sem sair do lugar. O que se passa em *Abril despedaçado* se passa entre os irmãos. O mais velho constrói um balanço para ensinar o mais novo a voar; o mais novo ganha um livro de presente e ensina ao mais velho que não faz mal não saber ler: ele sabe ver figuras; e ensina ainda que mesmo ali, onde toda a vida secou, onde nem mesmo o brejo que correu ali certo dia existe mais, mesmo ali era possível sonhar com as coisas do mar, com outra vida, ninguém tendo que matar ninguém, terra para todos, todo mundo rindo o tempo todo. Começamos com Paco, seguimos com Pacu.

Já os pais não sonham mais. Em *Vidas secas* Fabiano e Sinhá Vitória sonhavam, ele com o dia em que deixariam de viver como bichos, ela com o dia em que os filhos pudessem dormir em cama de couro, ler e escrever. Os pais de *Abril despedaçado* quando se deitam para dormir apenas murmuram que não lhes resta mais nada, nenhum projeto, sonho, felicidade, delírio: perderam tudo, se abandonam ao destino trágico que têm a cumprir. E nisto, guardada a distância entre este ponto perdido no Nordeste do Brasil e aquele outro igualmente perdido no Noroeste da Argentina, os pais do filme de Walter Salles são vizinhos dos pais de *La*

On est passé à Josué, qui ne sait même pas encore lire et écrire mais décide d'entreprendre un voyage au cœur du Brésil, pour faire la connaissance de son père – qu'il ne trouve pas : le père qui a bu tout son argent est parti à la recherche de la mère morte dans un accident ; les fils qu'il a abandonnés, Isaías et Moisés, ne croient plus à son retour à la maison ; Josué, qu'il ne connaît même pas, croit qu'il reviendra. A la recherche de son père, Josué découvre ses frères. Et on arrive à Tonho et Pacu, qui viennent de perdre Inácio et qui passent leur temps à tourner en rond. Ce qui arrive dans *Avril brisé* arrive entre frères. L'aîné construit une balançoire pour apprendre au plus jeune à voler ; le plus jeune gagne un livre en cadeau et apprend à l'aîné que ne pas savoir lire n'a aucune importance ; lui sait voir des figures ; il lui apprend aussi que même là, où tout a séché, où même le marais qui s'étendait là un jour, n'existe plus, même là il était possible de rêver aux choses de la mer, à une autre vie, où personne ne tue personne, une terre pour tous, tous toujours en train de rire. On a commencé avec Paco, on continue avec Pacu.

Les parents ne rêvent plus. Dans *Vidas secas* Fabiano et Madame Vitória rêvaient, lui du jour où ils ne vivraient plus comme des bêtes, elle au jour où ses enfants pourraient dormir dans un lit en cuir, lire et écrire... Les parents d'*Avril brisé* lorsqu'ils se couchent le soir murmurent à peine qu'il ne leur reste plus rien, aucun projet, rêve, bonheur, délire ; ils ont tout perdu, ils s'abandonnent au destin tragique qui est le leur. Et cela, toute proportion gardée entre ce coin perdu du Nordeste du Brésil et cet autre coin perdu du Nord-Est de l'Argentine, les parents du film de Walter Salles sont voisins des

Vidas secas (1963), Nelson Pereira dos Santos



Ciénaga de Lucrecia Martel (2001), assim como a viagem para reencontrar a mãe em *Miel para Oshun* de Humberto Solas (2001) corre vizinha à de Josué em *Central do Brasil* e, por sua vez, a busca do pai no filme de Walter Salles corre vizinha à que nos propõe *El viaje* Fernando Solanas. É quase como se disséssemos que na busca de nós mesmos, de nossas identidades, o que de fato importa é o encontro com os outros, é a viagem.

Certamente não é um acaso que a discussão do que somos, a discussão da identidade, entre nós se faça sentir mais especialmente no cinema. Somos o que sonhamos. Não é só uma questão de mercado, a presença opressora de um sistema cinematográfico hegemônico que coloniza o gosto do espectador assim como num certo momento de nossas histórias o colonizador tomou posse de nossas terras e gentes e formou substitutos para dar continuidade ao controle depois de sua retirada. Não é só por isso: é principalmente porque o cinema enquanto forma de expressão artística se debate desde sempre com idêntica busca de identidade, pressionado aqui e ali pelo aparecimento de novas tecnologias, num instante o som, noutro a cor, mais adiante o formato da tela, mais recentemente o digital, e realizando viagens à procura de suas origens, e no caminho encontrando os irmãos, o teatro, a pintura, a música, a literatura. Todas elas viagens semelhantes à dos protagonistas de *Central do Brasil* e de *Miel para Oshun*. O cinema, como todos nós, não é propriamente a chegada mas o caminho; e como observou Glauber Rocha numa curva da estrada, a certa altura de *Vent de l'Est* de Jean Luc Godard, os caminhos do cinema são todos os caminhos. Somos, o cinema e nós, o que sonhamos, somos o que inventamos, como nos mostra o menino mais novo de *Abril despedaçado*, que lê o livro de cabeça para baixo porque isso não atrapalha as figuras, que esquece a terra seca em volta e só vê o mar, que esquece a história que ficou só pela metade na cabeça e inventa outra.

RESUMO: Este artículo fala da busca do pai e da identidade brasileira em *Terra estrangeira*, *Central do Brasil*, *Abril despedaçado*, *Vidas secas* e filmes mais recentes como o *Bicho de sete cabeças* de Laís Bodansky (2001) ou *Lavoura arcaica* de Luiz Fernando Carvalho (2001).

PALAVRAS: Pai, patria, identidade brasileira

RÉSUMÉ : Cet article, conçu dans une perspective comparatiste, traite de la quête du père et de la quête de l'identité brésilienne dans *Terra estrangeira*, *Central do Brasil*, *Abril despedaçado*, *Vidas secas* et des films plus récents comme *Bicho de sete cabeças* de Laís Bodansky (2001) ou *Lavoura arcaica* de Luiz Fernando Carvalho (2001).

MOTS-CLÉS : Père, patrie, identité brésilienne

parents de *La Ciénaga* de Lucrecia Martel (2001), de même que le voyage à la recherche de la mère dans *Miel para Oshun* de Humberto Solas (2001) ressemble à celui de Josué dans *Central do Brasil*, et à son tour, la recherche du père dans le film de Walter Salles est proche de celle que nous propose *El viaje* de Fernando Solanas. C'est presque comme si nous disions que dans la quête de nous mêmes, de notre identité, ce qui importe vraiment c'est la rencontre avec les autres, c'est le voyage.

Ce n'est certainement pas un hasard que la question portant sur ce que nous sommes, sur notre identité, soit plus perceptible, parmi nous, au cinéma. Nous sommes ce que nous rêvons. Il ne s'agit pas simplement d'une question de marché, la présence oppressante d'un système cinématographique hégémonique qui colonise le goût du spectateur, tout comme à un certain moment de notre histoire, le colonisateur a pris possession de nos terres et nos gens et a formé des remplaçants pour continuer son contrôle une fois parti. Il ne s'agit pas que de ça : c'est surtout parce que le cinéma, en tant que forme d'expression artistique, se débat depuis toujours avec une semblable quête d'identité, mis sous pression par l'apparition de nouvelles technologies, parfois le son, parfois la couleur, plus tard le format de l'écran, plus récemment la technique digitale. Il réalise des voyages à la recherche de ses origines et trouve sur son chemin ses frères : le théâtre, la peinture, la musique, la littérature. Tous ces voyages sont semblables à ceux des protagonistes de *Central do Brasil* et de *Miel para Oshun*. Le cinéma, comme nous tous, n'est pas à proprement parler l'arrivée mais le chemin ; et comme l'a observé Glauber Rocha, dans un virage de la route, à un certain endroit de *Vent de l'Est* de Jean Luc Godard, les chemins du cinéma sont tous les chemins. Nous sommes, le cinéma et nous, ce que nous rêvons, nous sommes ce que nous inventons, comme nous le montre l'enfant le plus petit d'*Abril brisé*, qui lit le livre la tête en bas parce que ça n'altère pas les images, qui oublie la terre sèche qui l'entoure et qui ne voit que la mer, qui oublie l'histoire qu'il n'a que partiellement retenue et qui en invente une autre.

TRADUCTION : CARLA FERNANDES

Galuber Rocha, tournage d'*Antonio das mortas*
[COLLECTION LA CINÉMATHÈQUE DE TOULOUSE]



José Roca

Musa paradisiaca (1997)



trans**h**istorias

**mito e historia
en la obra de
José Alejandro
Restrepo**

**mythe et histoire
dans l'œuvre de
José Alejandro
Restrepo**

Para Humboldt, la comprensión científica debía profundizarse y enriquecerse con ayuda de la imagen. Pero no de una imagen cualquiera, ni de una mirada cualquiera. Si bien los bosquejos iniciales se hacen in situ, “estos esbozos podrán, después del regreso del artista a Europa, transmitirnos en forma convincente el carácter verdadero de estas lejanas tierras, luego de ser reelaborados en los estudios de los pintores del Viejo Mundo”. Es ahí, durante esta “reelaboración”, donde el naturalista tiende una superficie de transcripción y de traducción sobre la realidad. Interpretación de interpretaciones donde finalmente no hay modelo original sino imágenes que proliferan y se multiplican. Hacer

Selon Humboldt, la compréhension scientifique devait être approfondie et enrichie grâce à l'image ; mais pas une image quelconque, ni un regard quelconque. Même si les premières esquisses se font in situ, “ces ébauches pourront, au retour de l'artiste en Europe, nous transmettre de manière convaincante le véritable caractère de ces terres lointaines, une fois ré-élaborées dans les ateliers des peintres du Vieux Monde”. C'est là, au cours de cette “ré-élaboration”, que le naturaliste étale sur la réalité une surface de transcription et de traduction. Une interprétation d'interprétations dans lesquelles il n'y a finalement pas de modèle original, mais des images qui prolifèrent et se multiplient. Faire

imágenes para leer el mundo. Pero siempre se trata de las imágenes del vencedor ¹.

No obstante el fuerte componente estético de sus instalaciones y obra bidimensional, es evidente que José Alejandro Restrepo se acerca al asunto artístico desde una posición analítica. Antes de dedicarse al arte, Restrepo estudió medicina y se interesó particularmente en el mundo insondable de la locura y en la ambigüedad con que el asunto de la “normalidad” era tratado por la ciencia. En esta etapa inicial de su formación, Restrepo se adentró en la lectura de los textos clásicos de la Antipsiquiatría –Franco Basaglia, Ronald D. Laing, David Cooper, Gregory Bateson– que suponían el desmonte del aparato institucional sobre el que estaba montado el estamento psiquiátrico y el cuestio-

des images pour lire le monde. Mais il s’agit toujours des images du vainqueur ¹.

Malgré la forte composante esthétique de ses installations et de son œuvre bidimensionnelle, il est clair que José Alejandro Restrepo aborde la création artistique d’un point de vue analytique. Avant de se consacrer à l’art, Restrepo a étudié la médecine et s’est tout particulièrement intéressé au monde insondable de la folie et à l’ambiguïté du traitement de la notion de “normalité par la science”. Dans cette première étape de sa formation, Restrepo s’est plongé dans la lecture des textes classiques de l’antipsychiatrie – Franco Basaglia, Ronald D. Laing, David Cooper, Gregory Bateson – qui impliquaient le démantèlement de l’appareil institutionnel sur lequel était fondé le système psychiatrique et la

*El cocodrilo de Hegel no es
cocodrilo de Humboldt
(1994)*



namiento de la ideología que lo sostenía. Es interesante constatar que fue justamente su desencanto con los aparatos burocráticos en que se sustenta el saber –mediocridad amparada en sistemas de poder (que le ha conferido al término Academia una connotación peyorativa en el lenguaje coloquial)– lo que llevó a Restrepo a dejar en un determinado momento la medicina y posteriormente la carrera de bellas artes que había iniciado en la Universidad Nacional. La reflexión sobre el carácter convencional de las taxonomías y su papel en la definición de las categorías sociales –qué es normal y qué no lo es– aparecería posteriormente en su obra ².

La antipsiquiatría ponía en evidencia que la definición de la norma y de sus infractores es una cuestión

remise en question de l’idéologie qui le soutenait. Il est intéressant de constater que c’est justement sa déception quant aux appareils bureaucratiques sur lesquels s’appuie le savoir – une médiocrité abritée derrière des systèmes de pouvoir (qui a attribué au terme Académie une connotation péjorative dans le langage parlé) – qui a amené Restrepo à abandonner à un moment donné la médecine et plus tard la carrière aux Beaux-Arts qu’il avait entamée à l’Université Nationale. La réflexion sur le caractère conventionnel des taxonomies et leur rôle dans la définition des catégories sociales – ce qui est normal et ce qui ne l’est pas – devait apparaître plus tard dans son œuvre ².

L’antipsychiatrie mettait en évidence que la définition de la norme et de ses transgresseurs était à la fois



Canto de muerte (1999)

política a la vez que una forma de control de cualquier disidencia, y que el tratamiento de la locura, en pleno siglo XX, no estaba tan lejano de las prácticas de los alquimistas y su búsqueda de la célebre “piedra de la locura”, cuya extracción tendría como consecuencia la extirpación definitiva del mal. Como afirmaba Basaglia, “el que entra en esa institución [el manicomio], definida como hospitalaria, no asume el papel de enfermo, sino el de internado que debe expiar una culpa de la que no conoce las características, ni la condena, ni la duración de su expiación. Hay médicos, batas blancas, enfermeros, enfermeras, como si se tratase de un hospital, pero en realidad se trata solamente de un lugar de custodia, donde la ideología médica es una coartada para la legalización de una violencia que ningún organismo está destinado a controlar, ya que la delegación hecha al psiquiatra es total en el sentido de que el técnico encarna concretamente la ciencia, la moral y los valores del grupo social del cual es –en la institución– el representante delegado”. Este tema sería la base de una de sus primeras obras, *Terebra*, la cual fue presentada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional en Bogotá en 1988. *Terebra*, sin duda una de las primeras videoinstalaciones que se hayan hecho en Colombia, partía de textos e ilustraciones de un manual de medicina del siglo XVII, y consistía en un recinto en el cual confluían imágenes médicas e imágenes de la historia del arte (una recreación de *La extracción de la piedra de la locura* del Bosco), un monitor con escenas manipuladas de una terebración (apertura del cráneo) y el sonido de una sierra cortando hueso, todo ello en un ambiente hospitalario en el cual, como línea conductora, las sábanas tenían dibujada en yodo la línea quebrada característica del cráneo. Imagen, sonido y espacio se conjugaban para establecer una experiencia plástica con pocos precedentes en la escena artística colombiana.

Es interesante constatar que en *Terebra* ya estaban presentes muchos de los caracteres que reaparecen en la obra posterior de Restrepo, como la contraposición entre las historias oficiales y sus alternativas, la Historia como fuente, el mito (en este caso la piedra de la locura)

une question politique et une façon de contrôler toute dissidence, et que le traitement de la folie, en plein siècle, n'était pas si éloigné des pratiques des alchimistes et de leur recherche de la fameuse “pierre de la folie”, dont l'extraction aurait comme résultat l'extirpation définitive du mal. Comme l'affirmait Basaglia, “celui qui entre dans cette institution (l'asile), définie comme hospitalière, n'assume pas le rôle de malade, mais d'interné qui doit expier une faute dont il ne connaît pas les caractéristiques, ni la peine, ni la durée de l'expiation. Il y a des médecins, des blouses blanches, des infirmiers, des infirmières, comme s'il s'agissait d'un hôpital, mais en réalité ce n'est qu'un lieu de réclusion, où l'idéologie médicale est un prétexte à la légalisation d'une violence qu'aucun organisme n'est destiné à contrôler, puisque tout est délégué au psychiatre dans le sens où le praticien incarne concrètement la science, la morale et les valeurs d'un groupe social dont il est institutionnellement, le représentant délégué”. Ce thème allait constituer le fondement d'une de ses premières œuvres, *Terebra*, qui fut exposée au Musée d'Art de l'Université de Bogotá en 1988. *Terebra*, sans doute l'une des premières vidéo-installations réalisées en Colombie, s'inspirait de textes et d'illustrations d'un manuel de médecine du XVII^e siècle, et consistait en une enceinte dans laquelle confluait images médicales et images de l'histoire de l'art (une recreation de *L'extraction de la pierre de la folie* de Jérôme Bosch), un moniteur montrant des scènes de manipulations lors d'une trépanation (ouverture du crâne), et le bruit d'une scie coupant un os, le tout dans une ambiance d'hôpital avec comme fil conducteur une ligne brisée caractéristique du crâne dessinée à l'iode sur les draps. Image, son et espace se conjugaient en une expérience plastique sans précédent ou presque sur la scène artistique colombienne.

Il est intéressant de constater que beaucoup d'éléments qui allaient apparaître dans l'œuvre postérieure de Restrepo étaient déjà présents dans *Terebra* : la mise en relation des histoires officielles et leurs alternatives, l'Histoire comme source, le mythe (dans ce cas la pierre

como herramienta con la cual mirar el presente, la historia del arte y el grabado antiguo como iconografía, el uso del video y del sonido, y la relación de todos los elementos con el espacio en el cual están dispuestos. Restrepo privilegia la videoinstalación sobre otras formas de expresión artística al considerar que provee una especie de alveolo espacio-temporal que sustrae al espectador del tiempo continuo en el que transcurre su cotidianidad y lo sumerge en un tiempo intempestivo en el que puede tener una experiencia estética significativa.

de la folie) comme instrument pour regarder le présent, l'histoire de l'art et la gravure ancienne comme iconographie, l'utilisation de la vidéo et du son, et la relation qu'entretiennent l'ensemble des éléments avec l'espace dans lequel ils se trouvent. Restrepo préfère la vidéo-installation aux autres formes d'expression artistique, car il considère qu'elle fournit une sorte d'alvéole spatio-temporelle qui extrait le spectateur du temps continu dans lequel s'écoule son quotidien, et le plonge dans un temps intempestif dans lequel il peut vivre une expérience esthétique significative.



Canto de muerte (1999)

La relación entre el grabado y el video había sido ya explicitada en su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1985. Restrepo ha dicho en varias entrevistas que su acercamiento al arte fue desde el grabado, pues le interesaba el carácter esencial de la imagen grabada, definida a partir del blanco, el negro y sus matices (cita a Juan Antonio Roda y sus series de grabados, particularmente *Las Risas*); cuando viajó a Francia a estudiar en la École de Beaux Arts fue específicamente a estudiar este arte, considerado “menor” y anticuado por la mayoría de los artistas de su generación. En París se encuentra también con las primeras obras en video, a través del trabajo de Gary Hill, Bill Viola y Nam June Paik, entre otros, y con la obra de Beuys. Como ya lo ha señalado Restrepo, el grabado y el video tienen mucho en común: son imágenes compuestas por líneas que logran dar la impresión de forma y volumen; “la imagen video es un grabado de 525 líneas por imagen, 30 veces por segundo”. Por otra parte, ambas son artes del tiempo: los estados sucesivos de formación de la imagen de grabado guardan relación

Dans sa première exposition individuelle au Musée d'Art Moderne (MAM) de Bogotá, en 1985, Restrepo expliquait déjà la relation entre la gravure et la vidéo. Lors d'interviews, il a souvent dit en être venu à l'art par la gravure et s'intéresser au caractère essentiel de l'image gravée, définie à partir du blanc, du noir et de leurs nuances (citant Juan Antonio Roda et sa série de gravures, notamment *Les Risas*). En France, il a suivi l'enseignement de l'École des Beaux-Arts dans le but précis d'étudier cet art considéré comme “mineur” et démodé par la plupart des artistes de sa génération. C'est aussi à Paris qu'il a découvert les premières œuvres vidéo, entre autres au travers de Gary Hill, Bill Viola et Nam June Paik, et de l'œuvre de Josef Beuys. Comme le souligne ailleurs Restrepo, la gravure et la vidéo ont beaucoup en commun : ce sont des images composées de lignes qui parviennent à donner une impression de forme et de volume ; “l'image vidéo est une gravure de 525 lignes par image, 30 fois par seconde”. Par ailleurs, toutes deux sont des arts du temps : les états successifs de la formation de l'image de la gravure sont comparables à l'image vidéo,

Musa paradisiaca (1997)



con la imagen de video, en donde el barrido de electrones forma una imagen visible que –como en el grabado– borra la anterior, y que solo existe en el tiempo ³. *Grabar*, presentada en la Sala de Proyectos del MAM, consistía en una extensa serie de grabados monocromos en tinta negra compuestos por líneas horizontales, en los cuales un espacio central blanco fluctuaba como en la etapa previa a la formación de la imagen en una televisión arcaica; el título de la exposición ponía en evidencia que en el idioma español la palabra grabar se utiliza tanto para el acto de realizar una imagen sobre una plancha de madera o cobre con la ayuda de un buril, como para captar en cinta electromagnética una serie de imágenes con la ayuda de una cámara de video.

El grabado coincide, además, con el interés de Restrepo en los relatos históricos y en particular en las narraciones de los viajeros europeos en tierras americanas durante la Conquista, la Colonia y la incipiente historia republicana. Esta historia estaba ilustrada con imágenes realizadas mediante distintos métodos de grabado, antes del desarrollo de la fotografía aplicada a las artes gráficas a partir de la segunda mitad del siglo XIX. A Restrepo le importaba explicitar desde dónde se mira para realizar estos relatos (“quien hace la historia, quien la escribe, como se escribe, como se representa”). Probablemente el verdadero descubrimiento de América tuvo lugar a partir del siglo XVIII con las empresas científicas que se dedicaron a cartografiar, describir y clasificar su territorio –y junto con él su fauna, su flora, su gente y sus costumbres ⁴. Pero esta clasificación se realizó con métodos y sistemas taxonómicos que correspondían a otros contextos. La realidad americana se hizo entonces coincidir con los patrones con que se contaba en ese momento para mirarla. Parte de la tragedia de esta “nueva conquista” fue que se hizo entrar a América a la fuerza, por la vía

dans laquelle le balayage des électrons forme une image visible qui – comme dans la gravure – efface la précédente, et n’existe que dans le temps ³. *Grabar*, présentée dans la Salle des projets du MAM, consistait en une importante série de gravures monochromes à l’encre noire composées de lignes horizontales, au centre desquelles fluctuait un espace blanc, comme pour évoquer ce moment qui précédait la formation de l’image sur les vieux postes de télévision. Le titre de cette exposition mettait en évidence le fait qu’en espagnol le terme graver désigne à la fois l’action de réaliser une image sur une plaque de bois ou de cuivre à l’aide d’un burin, et celle de capter sur bande électromagnétique une série d’images à l’aide d’une caméra vidéo.

La gravure correspond à l’intérêt que Restrepo porte aux textes historiques et plus particulièrement aux récits des voyageurs européens qui se trouvaient en terre américaine au cours de la Conquête, de la période coloniale, et au tout début de l’histoire républicaine. Des images réalisées au moyen de différentes techniques de gravure illustraient cette histoire, avant l’apparition de la photographie appliquée à l’art graphique au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. Restrepo tenait à définir précisément la perspective depuis laquelle étaient réalisés ces récits (“qui fait l’histoire, qui l’écrit, comment est-elle écrite, comment est-elle représentée ?”). La véritable découverte de l’Amérique sans doute eu lieu à partir du XVIII^e siècle, lorsque les entreprises scientifiques sont venues cartographier, décrire, et classifier son territoire – ainsi que sa faune, sa flore, ses populations et leurs coutumes ⁴. Mais cette classification a été réalisée selon des méthodes et des systèmes taxinomiques qui appartenaient à d’autres contextes. On a alors fait coïncider la réalité américaine avec les modèles dont on disposait à ce moment-là pour l’observer. La tragédie de cette “nouvelle conquête” réside en partie dans le fait

de la mirada científica (acaso más contun-dente –debido su pre-tendida objetividad y universalidad– que la ideología religiosa que acompañó a la “pri-mera” conquista) en un molde que había sido concebido para albergar una realidad distinta. De ese desen-cuentro parten sin duda muchas de las disfuncionalidades sociales que han caracterizado a nues-tra difícil historia pos-colonial.

Los viajeros euro-peos que vinieron a América para estu-diarla tenían la –hoy– rara característica de ser cien-tíficos y artistas a la vez. Ante la ausencia de métodos fidedignos con los cuales documentar sus hallazgos (como la fotografía, el cine o el video, que en el con-texto científico actual se pueden considerar relativa-mente no-mediados, sobre todo si se los compara con el dibujo, la pintura o el grabado), los viajeros recurrieron a sus propias interpretaciones –el dibujo de acuerdo con parámetros académicos, por ejem-plo– haciendo coincidir lo que veían con sus expec-tativas respecto a lo que esperaban encontrar y los métodos con los que contaban para documentarlo. Es por eso que los indígenas representados por el doctor Saffray ⁵ nos son presentados con cuerpos musculosos que corresponden más al ideal griego que al fenotipo americano, y que los cielos y la vege-tación que servían de fondo a las pinturas religiosas de Gregorio Vásquez corresponden por completo a un paisaje y a una luz europeos. A pesar de la pre-tensión de objetividad que podía existir en una mirada científica, estos científicos-artistas no podían sustraerse al posicionamiento implícito en su for-mación, derivada en todos los casos de los cánones europeos ⁶.

La figura paradigmática del viajero es sin duda la de Alejandro de Humboldt, quien llegó a la América equi-noccial hace poco más de dos siglos y quien sentó las bases para una revisión histórica de la imagen que se tenía en Europa del Nuevo Mundo, su territorio, fauna, flora, tipos, costumbres y organización social. Humboldt era un ser polifacético, formado en las más diversas disciplinas científicas de su época: geografía,



Anaconda (1993)

que l'on a forcé l'Amérique, par le biais du regard scientifique (peut-être plus frap-pant – du fait de ses prétendues objectivité et universalité – que l'i-déologie religieuse qui a accompagné la “pre-mière” conquête) à ren-trer dans un moule conçu pour recevoir une réalité différente. C'est sans doute dans cette rencontre man-quée qu'un grand nombre des dysfon-cionnements sociaux, caractéristiques de notre difficile histoire post-coloniale, trou-vent leur origine.

Les voyageurs européens qui sont venus étudier l'Amérique sur place possédaient la caractéristique, rare de nos jours, d'être à la fois des scientifiques et des artis-tes. Pour pallier le manque de moyens fiables pour docu-menter leurs découvertes, (tels que la photographie, le cinéma ou la vidéo, que l'on peut considérer, dans le contexte scientifique actuel, comme relativement non médiatisés, surtout par rapport au dessin, à la peinture ou à la gravure), les voyageurs ont eu recours à leurs propres interprétations – des dessins conformes aux normes aca-démiques par exemple – faisant correspondre ce qu'ils voyaient avec ce qu'ils s'attendaient à découvrir et avec les techniques dont ils disposaient pour le documenter. C'est pour cela que les représentations des indigènes par le Docteur Saffray ⁵ nous offrent des corps parfaitement sculptés qui correspondraient plus à l'idéal grec qu'au phénotype américain, et que les ciels et la végétation, qui servaient de fond pour les peintures religieuses de Gregorio Vásquez, correspondent parfaitement aux pay-sages et aux lumières d'Europe. En dépit de toute l'ob-jectivité scientifique à laquelle dans leur vision pouvait prétendre, ces scientifiques-artistes ne pouvaient pas se soustraire au positionnement implicite de leur for-mation, dérivée dans tous les cas des canons européens ⁶.

La figure paradigmatique du voyageur est, sans aucun doute, celle d'Alexandre von Humboldt qui est arrivé en Amérique équatoriale il y a un peu plus de deux siè-cles et qui a jeté les bases pour une révision historique de l'image que l'on avait en Europe du Nouveau Monde, son territoire, sa faune, sa flore, ses types humains, leurs coutumes et leur organisation sociale. Humboldt était un homme aux facettes multiples, compétent dans les



Musa paradisíaca (1997)

física, botánica, geología, cartografía, zoología, astronomía y meteorología, entre otras. Antes de emprender su viaje por América, complementó su formación con un entrenamiento artístico, tomando clases de pintura y dibujo, y familiarizándose con la técnica del grabado en cobre ⁷. Pero en sentido contrario a la minuciosidad del trabajo de Mutis, la empresa de Humboldt era tan grande y abarcadora, que superaba la capacidad de dos hombres (Humboldt y su acompañante, el botánico y médico francés Aimé Bonpland) para dar cuenta de manera precisa de todas sus observaciones y descubrimientos. A partir de los bocetos, bosquejos y descripciones de primera mano realizadas por Humboldt y Bonpland se desarrollaría, con posterioridad a su regreso a Europa, una obra monumental ilustrada con dibujos y grabados de gran precisión realizados por artistas y técnicos europeos que en la mayoría de los casos no vieron jamás los paisajes, tipos humanos o especímenes que con tanta minuciosidad representaban. De manera que la revisión de la iconografía americana propuesta por Humboldt ya tenía desde su inceptión misma un carácter impreciso, debido a una larga cadena de mediaciones –representaciones basadas a su vez en representaciones– en las cuales se hace patente la distancia con respecto al sujeto representado. En *El paso del Quindío*, videoinstalación que se presentó en el Centro Colombo-Americano de Bogotá en 1992, se plantea precisamente esta oposición entre experiencia y representación. Haciendo una revisión de las descripciones del mítico Paso del Quindío (la salida al Pacífico desde la cordillera Central) que hicieran

disciplines les plus variées de son époque : la géographie, la physique, la botanique, la géologie, la cartographie, la zoologie, l'astronomie et la météorologie entre autres. Avant d'entreprendre son voyage à travers l'Amérique, il a complété sa formation par un entraînement artistique, en prenant des cours de peinture et de dessin et en s'initiant à la technique de la gravure sur cuivre ⁷. Mais contrairement au caractère minutieux de l'œuvre de Mutis, l'entreprise de Humboldt était si grande et si riche qu'elle dépassait la capacité de deux hommes (Humboldt et son assistant, le botaniste et médecin français Aimé Bonpland) à rendre compte de façon précise de toutes leurs observations et découvertes. À partir des esquisses, ébauches et descriptions de première main réalisées par Humboldt et Bonpland, allait se développer, après leur retour en Europe, une œuvre monumentale illustrée par des dessins et des gravures d'une grande précision réalisés par des artistes et des techniciens européens qui dans la plupart des cas n'avaient jamais vu les paysages, les types humains et les spécimens qu'ils représentaient avec tant de minutie. Par conséquent, la révision de l'iconographie américaine proposée par Humboldt avait déjà à l'origine un caractère imprécis dû à une longue chaîne de médiations – représentations fondées à leur tour sur des représentations – dans lesquelles la distance par rapport au sujet représenté devient manifeste. Dans *El paso del Quindío*, vidéo-installation présentée au Centre Colombo-américain de Bogotá en 1992, se manifeste précisément cette opposition entre expérience et représentation. En faisant une révision des descriptions du mythique Passage du Quindío (la sortie sur le Pacifique depuis la Cordillère

Humboldt, los dibujantes y grabadores que representaron el Paso en alguna de las etapas del proceso, y otros viajeros, como Max von Thielman, Restrepo encontró una serie de contradicciones que mostraban hasta qué punto la realidad es distorsionada por la distancia, o más bien, de qué manera la cadena de representaciones da origen a una multiplicidad de imágenes, todas copias o todas originales ante la ausencia de una única imagen “verdadera” e inmutable –y sobre todo fidedigna– de la cual partir. Armado con una cámara de video, Restrepo rehace el camino del paso del Quindío, constatando en el proceso, como en muchas otras obras suyas, el carácter transhistórico de ciertas imágenes o prácticas: aún hoy, el famoso Paso del Quindío sigue siendo un camino tortuoso, el mismo tapón natural que impidió el acceso de la gesta conquistadora y que postergó indefinidamente la llegada del progreso a esa región de lo que hoy es Colombia. A Restrepo le interesa señalar lo transhistórico, rescatar imágenes de la historia y constatar su supervivencia en la sociedad contemporánea: “[...] figuras que se empeñan en persistir, que irrumpen por entre los intersticios de la historia”.

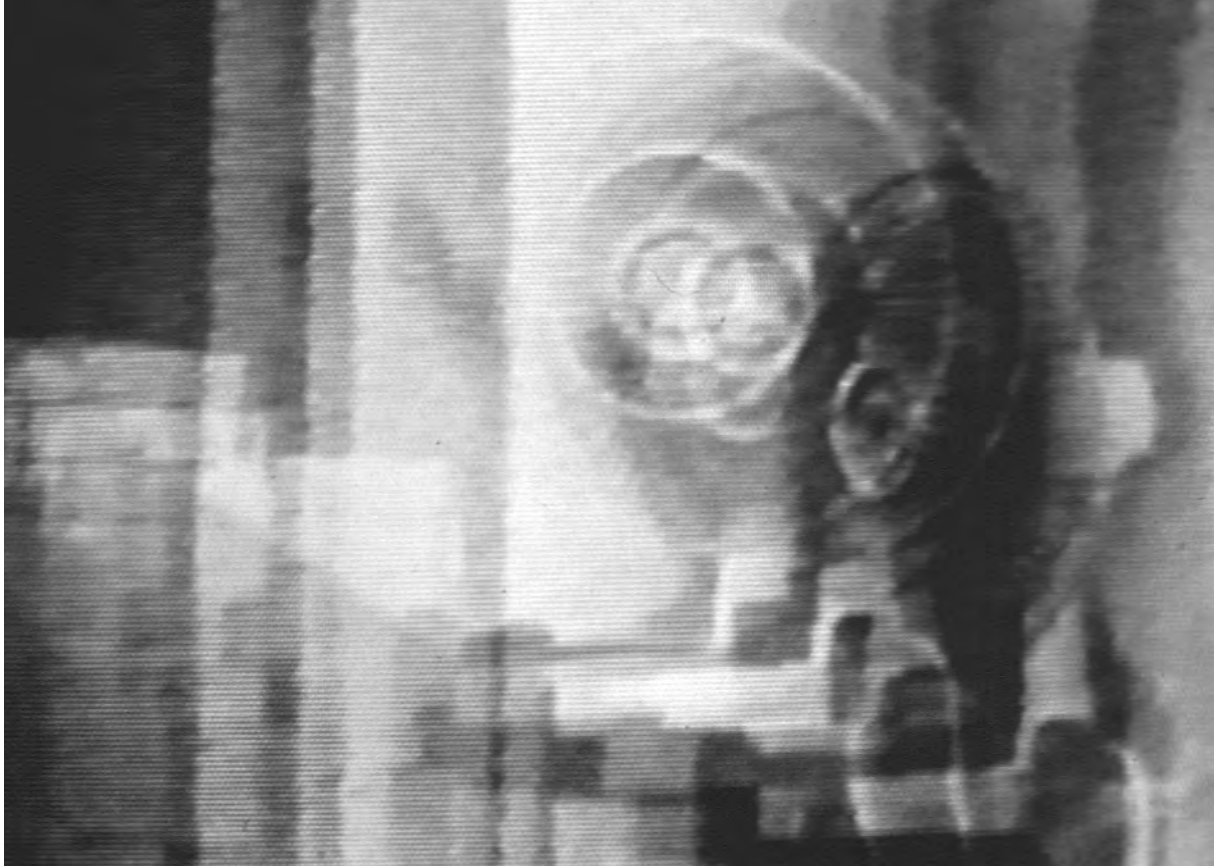
Las ideologías asociadas a estas imágenes intemporales, por el contrario, pueden haber mutado radical-

Centrale) réalisées par Humboldt, les dessinateurs et les graveurs qui ont représenté le “Paso” au cours des étapes du parcours, et d’autres voyageurs, comme Max von Thielman, Restrepo a rencontré une série de contradictions qui montraient à quel point la réalité était déformée par la distance, ou plutôt de quelle manière la chaîne des représentations donnait naissance à une multitude d’images, toutes des copies ou toutes des images originales face à l’absence d’une image de départ “vraie” et immuable – et surtout digne de foi. Armé d’une caméra vidéo, Restrepo refait le chemin du passage du Quindío, et constate, comme dans plusieurs autres de ses œuvres, le caractère transhistorique de certaines images ou pratiques : aujourd’hui encore, le célèbre passage du Quindío continue d’être un chemin tortueux, le même tampon naturel qui a empêché l’accès de la geste conquérante et qui a retardé indéfiniment l’arrivée du progrès dans cette région, de ce qui est aujourd’hui la Colombie. Restrepo cherche à mettre en évidence ce qui est transhistorique, à conserver les images de l’histoire et à constater leur survivance dans la société contemporaine : “[...] des figures qui s’obstinent à persister, et qui font irruption à travers les interstices de l’histoire”.

Les idéologies associées à ces images intemporelles peuvent au contraire avoir radicalement changé au

Musa paradisiaca (1997)





Tríptico Amazonas (1992)

mente en el proceso. En las instalaciones *El paso del Quindío II* y *TransHistorias*, Restrepo retoma la imagen del carguero, que aparece de manera reiterada en el imaginario de los viajeros durante más de dos siglos⁸. La figura del carguero, que podría considerarse como la imagen paradigmática de la relación amo-esclavo (un hombre cargando a otro hombre, como si fuese una bestia) es puesta en cuestión desde un análisis histórico: las relaciones de poder son más complejas de lo que aparentan. Humboldt mismo, quien nunca se dejó cargar, señalaba que la relación entre el sillero y el viajero que utilizaba sus servicios era más compleja de lo que podría suponerse en una primera mirada; por una parte, el carguero no realiza un trabajo (para él) humillante, puesto que escoge este oficio por motivos distintos a la necesidad: “Se oye decir en este país andar en carguero, como quien dice ir á caballo, sin que por esto se crea humillante el oficio de carguero [...]. Apenas se concibe cómo escogen voluntariamente este oficio los jóvenes más fuertes de estas montañas sin que sean parte a detenerlos la enorme fatiga que les ocasiona una marcha por este país montuoso de ocho horas diarias, ni los destrozos que hace en sus espaldas la ruda faena cual si fueran bestias [...]. Sólo el gusto. De una vida errante en que se goza de cierta independencia, explica la preferencia de esta ocupación respecto de la sedentaria y monótona de las ciudades”. Asimismo, era perfectamente consciente de que la vida del viajero dependía de la capacidad del hombre que lo cargara: “Se tiene que estar muy convencido de la habilidad con la que caminan los silleros para no acobardarse en la silla”. Pero, en los gra-

cours du processus. Dans les installations de *El paso del Quindío II* et de *Transhistorias*, Restrepo reprend l'image du porteur d'hommes, qui apparaît à plusieurs reprises dans l'imaginaire des voyageurs durant plus de deux siècles⁸. La figure du porteur d'hommes, qui pourrait être considérée comme l'image paradigmatique de la relation maître-esclave (un homme portant un autre homme sur son dos, comme s'il était un animal) est remise en question d'un point de vue historique : les relations de pouvoir sont plus complexes qu'elles ne le paraissent. Humboldt lui-même, qui ne s'est jamais laissé porter, faisait remarquer que la relation entre la monture et le voyageur qui utilisait ses services était plus complexe qu'on pouvait le supposer à première vue ; d'une part, le porteur ne réalise pas un travail (pour lui) humiliant, puisqu'il choisit de faire ce métier pour des raisons autres que la nécessité : “Dans ce pays, on dit marcher à dos d'homme, tout comme on dirait aller à cheval, sans pour autant que le travail de porteur soit considéré comme humiliant [...]. Il est difficile de concevoir pourquoi les jeunes les plus robustes de ces montagnes choisissent volontairement ce travail et ne sont pas rebutés devant l'énorme fatigue occasionnée par une marche quotidienne de huit heures à travers ce pays montagneux, ni par les dégâts que ce rude travail peut causer à leurs dos, comme s'ils étaient des bêtes [...]. Seul le goût pour une vie errante, dans laquelle on jouit d'une certaine indépendance, explique le choix de ce métier face à la vie sédentaire et monotone des villes”. De même, Restrepo était parfaitement conscient du fait que la vie du voyageur dépendait de l'aptitude de l'homme qui le portait : “On doit être totalement convaincu de l'habileté des porteurs à se déplacer

bados históricos, es siempre un negro quien carga a un blanco o un mestizo quien lleva en su espalda a alguien de mayor nivel en la escala social, como un comerciante que puede pagar sus servicios. En la imagen de Avelino Hinestroza, *El último de los Cargueros* (una contribución de Restrepo a la genealogía de los mitos), cargando una mujer de su misma raza, la naturaleza de esta relación es más ambigua. Evidentemente, la cuestión del poder es una cuestión de perspectiva: ¿quién carga a quién? La relación se invierte cuando formulamos la pregunta de manera diferente: ¿de quién depende la supervivencia del otro? Vemos la imagen de un gigante negro, cuya sola presencia emana dignidad, cargando pausadamente a una mujer de constitución endeble. Avelino era, en efecto, un líder en su comunidad, que hacía ese trabajo cuando quería, decidiendo cuándo y cuánto cobrar según quien le solicitara el servicio –a menudo personas que no podían, por su condición física o debido a su edad, realizar el trayecto por sus propios pies. Borges argumentaba que *El Quijote* de Cervantes era lógico, casi previsible, dadas las condiciones sociales de la España del siglo XVI; el Quijote de Menárd, por oposición, es un anacronismo. El carguero de hombres, a finales del siglo de la comunicación planetaria en tiempo real, es un contundente comentario sociológico; su existencia opone una sutil resistencia a la globalización de las prácticas culturales y la supuesta homogeneización de las sociedades. En *El paso del Quindío II*, el mito es actualizado al insertar la imagen en la situación actual del país. Sobre el uso del mito, Restrepo acota: “El mito es un aparato de visión. Una manera de ver bajo otra luz o desde otra perspectiva de tal manera que las cosas adquieren una significación distinta. En la historia de occidente a partir del Renacimiento, se dejaron algunos conocimientos ocultos, entre ellos los mitos, porque a la luz de la Razón no eran de fiar. [...] Ahora ha empezado a ser reconsiderado pero no como mentira o como verdad; el mito elude la trampa racionalista y se convierte en una alternativa para la historia. Está al lado del problema. No se trata de imponer el mito sobre la razón; simplemente cuando hay realidades complejas, como ciertos episodios de crueldad que exceden a la explicación convencional o a la regla esperada, es cuando aparece esta fisura [...]”.

La publicación de las observaciones de Humboldt (que contradecían muchos de los mitos populares asociados con las imágenes fantásticas que se tenían de América basadas, por ejemplo, en las imágenes de De Bry), también devinieron en modelos para una nueva visión estereotipada del Nuevo Mundo, que apoyaba las ideologías de superioridad europea reinantes⁸. Como lo afirma el historiador Juan Luis Mejía, a par-

pour ne pas être effrayé sur leur dos”. Cependant, dans les gravures historiques, c’est toujours un noir qui transporte un blanc ou un métisse qui porte sur son dos une personne de rang social supérieur, comme par exemple, un commerçant qui peut s’offrir ses services. Dans l’image d’Avelino Hinestroza, *El último de los cargueros* (contribution de Restrepo à la généalogie des mythes), où il transporte une femme de même race que lui, la nature de cette relation est plus ambiguë. Évidemment, la question du pouvoir est une question de perspective : qui transporte qui ? La relation s’inverse quand nous formulons la question différemment : de qui dépend la survie de l’autre ? Nous avons sous les yeux l’image d’un noir gigantesque, dont la dignité émane de sa seule présence, qui transporte calmement une femme chétive. En effet, Avelino était un meneur au sein de sa communauté ; il faisait ce travail quand bon lui semblait, et décidait de la date et du prix en fonction de qui lui demandait le service – souvent des personnes qui, du fait de leur état physique ou de leur âge, ne pouvaient pas faire le trajet sur leurs propres jambes. Borges disait que le *Don Quichotte* de Cervantès était logique, presque prévisible étant donné les conditions sociales en Espagne au XVI^e siècle ; à l’inverse, le *Don Quichotte* de Ménard est un anachronisme⁸. A la fin du siècle de la communication planétaire en temps réel, ce porteur d’hommes constitue un commentaire sociologique frappant ; son existence oppose une résistance subtile à la mondialisation des pratiques culturelles et la soi-disant homogénéisation des sociétés. Dans *El paso del Quindío II*, l’insertion de l’image dans la situation réelle du pays actualise le mythe. En ce qui concerne l’utilisation du mythe, Restrepo reconnaît que “le mythe est un appareil pour voir. Une manière de voir, sous un jour nouveau ou dans une autre perspective, dans le but de donner aux choses une signification différente. Dans l’histoire de l’Occident, à partir de la Renaissance, on s’est détourné de certaines connaissances occultes, les mythes notamment, qui, à la lumière du culte de la Raison, n’étaient plus dignes de confiance. [...] On commence maintenant à reconsidérer cette idée, mais pas en termes de mensonge ou de vérité : le mythe évite le piège rationaliste et devient une alternative à l’histoire ; il existe parallèlement. Il ne s’agit pas de faire prévaloir le mythe sur la raison, c’est simplement que cette fissure n’est visible que lorsqu’il s’agit de réalités complexes, comme certains épisodes dont la cruauté dépasse l’explication conventionnelle ou la règle d’usage [...]”.

La publication des œuvres de Humboldt (qui démentaient bon nombre de mythes populaires associés aux images fantastiques que l’on avait de l’Amérique, fondées par exemple sur les gravures de Théodore de Bry) est également devenue un modèle pour une autre vision stéréotypée du Nouveau Monde, qui soutenait les idéologies de supériorité européenne⁹ en vigueur à l’époque.

tir de esos elementos iconográficos “Europa sintetizó a América. Lo exótico, lo pintoresco, sirvieron para alimentar el gusto europeo”¹⁰. Mejía cita al escritor brasileño Boris Kossoy: “El registro de ‘tipos característicos’ de los diferentes lugares y el uso de esa iconografía, tanto en el país como en el exterior, representa uno de los capítulos más marcantes de la historia[...]. Esto atañe directamente a los países latinoamericanos, particularmente cuando tales ‘tipos’, vueltos modelo, se prestaron como ejemplos ilustrativos de razas (inferiores), modelos exóticos e interesantes, souvenirs para ser coleccionados por receptores externos –y también internos. Estos souvenirs, multiplicados en millares por la estética de la carte-de-visite, solo vinieron a reforzar la ideología etnocentrista europea identificada con las doctrinas raciales en boga durante la época”¹¹.

Los prejuicios derivados de la mirada eurocéntrica fueron pantallas que enmascararon por siglos una comprensión adecuada de las realidades locales, como se evidencia en la instalación *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*.

La obra toma como punto de partida una confrontación epistolar entre Hegel –pilar del pensamiento occidental–, quien nunca puso un pie en el continente americano pero que no obstante se sintió autorizado para proyectar sus prejuicios en él (utilizando la fauna para simbolizar la superioridad europea sobre el Nuevo Mundo) y Humboldt, cuya respuesta proviene de una mirada eminentemente empírica. El cocodrilo americano fue un espécimen muy buscado para los gabinetes de curiosidades, predecesores del museo clásico, y de tal manera son imagen emblemática de “lo exótico”; la confrontación entre las imágenes literarias –que es, en última instancia, el conflicto entre el viejo orden y una nueva realidad– contrasta con la imagen impasible e intemporal del video, resultando en un campo crítico de gran fuerza visual que reemplaza metonímicamente con un acertijo visual el verdadero tamaño del problema. Como anota el crítico argentino Carlos Basualdo, “Restrepo utiliza referentes típicamente europeos para resistir a las categorías impuestas sobre el Nuevo Continente [...poniendo] en relieve las fisuras implícitas en el discurso hegemónico, descalabrándolo, por así decirlo, desde el interior”¹².

En *Musa paradisiaca* (1993-1996), una de sus obras más logradas, tanto desde el punto de vista conceptual como en su imagen, Restrepo hace coincidir dos temas desarrollados en obras o en textos anteriores: los estereotipos y los sistemas de clasificación. *Musa paradisiaca*, una instalación con racimos de banano e imágenes de video tomadas de los noticieros de televisión, evidencia los estrechos lazos entre la violencia y la imagen del trópico como un paraíso terrenal, una América

Como l’affirme l’historien Juan Luis Mejía, à partir de ces éléments iconographiques, “l’Europe a fait une synthèse de l’Amérique. L’exotique, le pittoresque ont alimenté le goût européen”¹⁰. Mejía cite l’auteur brésilien Boris Kossoy : “Le registre des ‘types caractéristiques’ des différents lieux tout comme l’utilisation de cette iconographie, tant à l’intérieur du pays qu’à l’étranger, représentent l’un des chapitres les plus marquants de l’histoire [...]. Cela concerne directement les pays latino-américains, notamment quand de tels ‘types’, devenus modèles, furent pris comme exemples pour illustrer des races (inférieures), des modèles exotiques et intéressants, des souvenirs destinés à être collectionnés par un public étranger ou national. Ces souvenirs, multipliés des milliers de fois par l’esthétique de la carte de visite, ne firent que renforcer l’idéologie ethnocentrique européenne identifiée aux doctrines raciales en vogue à l’époque”¹¹.

Les préjugés provenant de par cette vision eurocentriste ont fait obstacle pendant des siècles à une compréhension correcte des réalités locales, comme le montre l’installation *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*.

L’œuvre prend comme point de départ une confrontation épistolaire entre Hegel – pilier de la pensée occidentale – qui, sans jamais être allé sur le territoire américain, se sentait pourtant autorisé à projeter ses idées préconçues (faisant appel à la faune pour symboliser la supériorité européenne sur le Nouveau Monde), et Humboldt, dont la réponse relève d’une vision éminemment empirique. Le crocodile américain fut une espèce très recherchée par les cabinets de curiosités, ancêtres du musée classique, lesquels de ce fait constituent une image emblématique de “l’exotisme” ; la confrontation entre les images littéraires -qui est en définitive la manifestation du conflit entre l’ordre ancien et une réalité nouvelle- contraste avec l’image imperturbable et intemporelle de la vidéo. Celle-ci offre une ouverture critique très puissante qui, utilisant l’énigme visuelle comme métonymie, déplace la véritable dimension du problème. Comme le remarque le critique argentin Carlos Basualdo, “Restrepo utilise des référents typiquement européens afin de s’opposer aux catégorisations appliquées au Nouveau Continent, [...mettant] en relief les fissures implicites du discours hégémonique, l’ébranlant, pour ainsi dire, de l’intérieur”¹².

Dans *Musa paradisiaca* (1993-1996), une de ses œuvres les plus achevées, autant du point de vue conceptuel que de celui de l’image, Restrepo associe deux thèmes traités dans des œuvres ou des textes antérieurs : les stéréotypes et les systèmes de classification. *Musa paradisiaca*, une installation composée de régimes de bananes et d’images vidéo tirées des journaux télévisés, met en relief les liens étroits qu’entretient la violence avec l’image de paradis terrestre associée aux tropiques, à une

exuberante y exótica tanto en lo natural como en lo sexual. *Musa paradisiaca* es de hecho el nombre científico para una de las variedades del banano común, cuyo cultivo ha estado estrechamente relacionado con la historia de la violencia en nuestro país. La violencia ininterrumpida asociada directamente al cultivo del banano se remonta a la época en que la United Fruit Company administraba las plantaciones (tal como es narrado en *Cien años de soledad*) hasta la situación actual de la región bananera de Urabá, que involucra terratenientes, compañías productoras, sindicatos, trabajadores, guerrilla y paramilitares –a una escala local– y las igualmente temibles negociaciones sobre preferencias arancelarias y cuotas de mercado en la llamada “Ronda del GATT”, confrontación feroz a escala mundial impuesta por la globalización. Si en las formas arcaicas del capitalismo la lucha se centraba en el control del territorio, el capitalismo moderno enfoca su lucha en captar mercados.

El poder de las imágenes (literarias, visuales) en sociedades que carecían de las herramientas para explicarse el mundo y sus complejidades –y de formas de constatar la veracidad de los relatos– es fácilmente entendible, pero es evidente que aun en la sociedad contemporánea, hastiada y descreída, la imagen sigue teniendo un poder considerable. En su serie reciente *Iconomía* (fuera de exposición), en la cual retoma muchos de los temas trabajados a lo largo de la década de los noventa, Restrepo se enfoca en este fenómeno, que se desarrolla como un péndulo entre dos manifestaciones extremas: por una parte, la fe ciega en las imágenes (una contradicción en sí misma) y su erección en signo; por otra, su negación, a través de manifestaciones sutiles o radicales, que van desde ciertas formas de censura hasta la destrucción violenta.

Las imágenes de la prensa o la televisión, medios a través de los cuales se construye cotidianamente el discurso oficial sobre la situación del país, se constituyen en este caso en el material básico de la obra, contrapuestas al mito de la Verónica¹³, el manto impregnado con la imagen divina. Los medios masi-

América exuberante y exótica, autant du point de vue de sa nature que du point de vue sexuel. *Musa paradisiaca* est en fait le nom scientifique attribué à une des variétés courantes de bananes, dont la culture a été étroitement liée à l'histoire de la violence dans notre pays. La violence incessante inhérente à la production de bananes remonte à l'époque où la United Fruit Company administrait les plantations (comme le raconte *Cent ans de solitude*) et est encore présente aujourd'hui dans la région bananière d'Urabá où interviennent des propriétaires terriens, des sociétés productrices, des syndicats, des travailleurs, des guérilleros et des paramilitaires – localement – et où se mettent en place, dans le cadre des rounds du GATT, des négociations redoutables sur les choix en matière de tarifs douaniers et de quotas entraînant, à l'échelle mondiale, une confrontation féroce imposée par la mondialisation. Alors que, dans les formes archaïques du capitalisme, la lutte était axée sur le contrôle du territoire, le capitalisme moderne se consacre à la conquête de nouveaux marchés.

Le pouvoir des images (littéraires ou visuelles) dans des sociétés qui manquaient d'outils pour s'expliquer le monde et ses complexités – et de moyens de constater la véracité des récits – est facilement compréhensible, mais il est évident que même dans la société actuelle, découragée et désabusée, l'image continue de détenir un pouvoir considérable. Dans sa récente série baptisée *Iconomía* (absente de l'exposition), qui reprend de nombreux thèmes déjà abordés dans les années 90, Restrepo se concentre sur ce phénomène, qui se développe comme un balancier entre deux démonstrations extrêmes : d'une part, la confiance aveugle accordée aux images (une contradiction en soi) et leur établissement en signe ; d'autre part, leur négation à travers les démonstrations subtiles ou radicales, qui vont de certaines formes de censure à la destruction violente.

Les images de la presse ou de la télévision, moyens par lesquels se construit chaque jour le discours officiel sur la situation du pays, deviennent dans ce cas-là le matériau de base de l'œuvre, opposées au mythe de sainte Véronique¹³, le linge

El paso del Quindío II (1998)





El paso del Quindío II (1998)

vos son el vehículo de un torrente de imágenes que se acumulan en nuestro acervo visual, pero la profusión de estas imágenes ha tenido como consecuencia un paulatino agotamiento de su eficacia comunicativa y especialmente de su capacidad de conmover. En ese sentido, el caudal indiscriminado de información visual es a la vez iconófilo e iconoclasta, pues el bombardeo visual ha minado la fuerza de la imagen. No hace mucho, los canales locales de televisión acordaron presentar las imágenes de las masacres únicamente en blanco y negro como una forma de mediar la violencia, medida que sólo duró unas pocas semanas, hasta que también fue integrada en nuestra conciencia visual, con lo cual su rol fue neutralizado. Esta desensibilización contrasta con el efecto subliminal de las imágenes violentas –que resultan en una amenaza colectiva– tal y como en otras épocas la exhibición pública de aquellos asesinados por la mafia servía como advertencia para otros: en su imperativo de informar, el periodismo gráfico está siendo secuestrado por aquellos que trata de denunciar.

Como bien lo anotaba un crítico refiriéndose a los museos, lo que se oculta es tan significativo como lo que se ve, y en ocasiones deconstruye el sentido de veracidad de lo que efectivamente se muestra. Es el caso de la videoinstalación *Iconofilia/iconoclastia*, en la cual se alternan la persuasiva voz de la popular actriz porno Ciccilina –que crea una expectativa voyeurista respecto a la imagen– y los fragmentos de la censura violenta a la cámara de un periodista que

empreint de l'image divine. Les mass médias véhiculent un torrent d'images qui s'accumulent dans notre patrimoine visuel mais cette profusion a eu comme conséquence un lent épuisement de leur efficacité à communiquer, et en particulier de leur capacité à émouvoir. Dans ce sens, ce torrent d'informations visuelles est à la fois iconophile et iconoclaste, car le bombardement visuel a annihilé la force de l'image. Récemment, les chaînes locales de télévision ont choisi de présenter les images des massacres uniquement en noir et blanc comme pour atténuer la violence ; mais ce moyen n'a été employé que pendant quelques semaines, jusqu'à ce qu'il soit lui aussi intégré par notre conscience visuelle qui en a neutralisé le rôle. Cette perte de sensibilité contraste avec l'effet subliminal des images violentes – qui produisent une menace collective – tout comme à d'autres époques l'exhibition sur la place publique des victimes de la mafia servait d'avertissement aux autres : dans sa volonté impérative d'informer, la presse écrite est séquestrée par ceux-là même qu'elle tente de dénoncer.

Comme le notait justement un critique en parlant des musées, ce que l'on occulte est aussi significatif que ce que l'on voit, et peut parfois détruire le sentiment de véracité de ce qui est effectivement montré. Dans le cas de la vidéo-installation *Iconofilia/iconoclastia*, on passe de la voix persuasive de la Ciccilina, l'actrice porno – créant ainsi une attente voyeuriste par rapport à l'image – à des fragments de la censure violente, de la caméra d'un journaliste couvrant les manifestations

cubría las movilizaciones campesinas de 1998, en una especie de real tv político de gran efecto perturbador. El afán de cautivar (audiencia) tiende a hacer equivalentes las convenciones de los noticieros actuales con prácticas habituales del cine porno y el reality show. *Video-Verónica* pertenece también a la serie *Iconomía*; consiste en una proyección sobre un velo, que hace referencia a la imagen de la tradición cristiana de la mujer sosteniendo un lienzo con la imagen del Señor impresa en él. Como consecuencia del recrudecimiento del conflicto en Colombia hay un enorme número de secuestrados por los grupos guerrilleros, así como de personas desaparecidas por facciones de derecha, ante la mirada impasible de las fuerzas de seguridad del Estado. Es común ver imágenes de los familiares, invariablemente mujeres y en especial madres sosteniendo frente a su pecho la fotografía del hijo por el cual hacen duelo (a menudo impresa en camisetas, con lo cual hay un desplazamiento de sentido de esta prenda universal, que generalmente se utiliza como soporte para iconos culturales de consumo). La imagen de la Verónica es una imagen arquetípica, y en ese sentido logra una conexión fuerte con la historia; las imágenes cristianas fueron una de las estrategias de dominación del Nuevo Mundo, y muchos aspectos de nuestra situación actual pueden justificarse históricamente a partir de un análisis de la manera como el poder se instauró en nuestro territorio. En palabras de Restrepo, “muchos ojos han saltado de sus cuencas desde las sangrientas pugnas entre Iconófilos e Iconoclastas en la Bizancio del siglo VIII. El Concilio de Nicea, en el año de 787, dirime sutilezas pero no resuelve el problema, al declarar que los íconos merecen reverencia y veneración más no adoración. De ahí en adelante el triunfo de las imágenes (refrendado por el Concilio de Trento y la apoteosis barroca hasta los días de la Sociedad del Espectáculo) ha sido apabullante. Sin embargo, los bandos en cuestión no han bajado la guardia, antes bien han refinado soportes, tácticas e ideologías. Fácilmente podemos detectar en la sociedad actual claves en donde la guerra de las imágenes sigue en pleno fragor. Pero también, como lo ha sido desde tiempos remotos, asistimos a un conflicto de rara complejidad, donde el culto a las imágenes no está en relación directamente inversa con el rechazo. Se trata de un terreno ambiguo y paradójico: formas de ‘idolatría’ que son iconoclastas a la luz de cierta ideología pero iconófilas desde otra perspectiva, ‘iluminados’ que se convierten en iconoclastas a fuerza de Ver, iconófilos que buscan desesperadamente la imagen última y los límites de lo visible, transiciones paulatinas o bruscos choques entre una actitud y la

paysannes de 1998, telle une espèce de télé-réalité politique à l’effet très perturbateur. Le désir ardent de captiver (l’audience) tend à mettre sur un pied d’égalité les conventions des journalistes actuels, dont les pratiques habituelles sont celles du cinéma porno et le reality show. *Video-Verónica* fait également partie de la série *Iconomía*. Il s’agit d’une projection sur un tissu blanc, qui renvoie à l’image de la tradition chrétienne de la femme tenant un linge sur lequel est imprimée l’image du Seigneur. La recrudescente de la violence en Colombie a pour conséquence, entre autres, la séquestration par les groupes de guérilleros ou l’enlèvement par les factions de droite d’un très grand nombre de personnes, sous les yeux impassibles des forces de sécurité de l’Etat. Il est courant de voir les images des proches des disparus, toujours des femmes et en particulier des mères, qui tiennent contre leur poitrine la photo du fils dont elles portent le deuil (cette photo est souvent imprimée sur leur tee-shirt, ce qui traduit le déplacement du sens que l’on donne à ce vêtement universel, généralement utilisé comme support des icônes de la culture de consommation). L’image de sainte Véronique est un archétype, et c’est en ce sens qu’elle acquiert un lien étroit avec l’histoire : les images chrétiennes ont été utilisées dans la stratégie de domination du Nouveau Monde, et de nombreux aspects de notre situation actuelle peuvent trouver une justification historique dans l’analyse de la façon dont le pouvoir s’est instauré dans notre territoire. Selon les mots de Restrepo, “beaucoup d’yeux ont été arrachés, depuis les luttes sanglantes entre iconophiles et iconoclastes de la Byzance du VIII^e siècle. Le Concile de Nicée en 787 a réglé des questions délicates, mais sans résoudre le problème, en déclarant qu’on devait respect et vénération aux icônes, mais pas adoration. Depuis ce moment-là, le triomphe des images (renforcé par le Concile de Trente et l’apothéose du baroque jusqu’à l’époque de la Société du Spectacle) est écrasant. Cependant, les parties en question n’ont pas baissé la garde, au contraire, elles ont peaufiné des supports, des tactiques, et des idéologies. On peut facilement détecter, dans la société actuelle, des situations où la guerre des images est toujours extrêmement retentissante. Mais comme cela a toujours été le cas depuis la nuit des temps, nous assistons à un conflit extrêmement complexe où le culte voué aux images n’est pas en opposition complète avec leur refus. C’est un domaine fait d’ambiguïtés et de paradoxes : formes “d’idolâtrie” à caractère iconoclaste aux yeux d’une certaine idéologie, mais iconophile aux yeux d’une autre, des “illuminés” devenus iconoclastes à force de voir, des iconophiles qui cherchent désespérément l’image parfaite et les limites de ce qui est visible, les transitions lentes ou les chocs brutaux entre ces deux

otra, sustituciones por toda destrucción. [...] Creer o no creer en las imágenes implica sobre todo acercarse a las relaciones entre el poder y la mirada”¹⁴.

attitudes, des changements en guise de destruction [...] Croire ou non en l'image implique avant tout de comprendre les relations qui existent entre le pouvoir et le regard¹⁴.

TRADUCTION : DESS TT

HASSINA BABA-ALI, CORINNE ESPAGNO, FANY LAMBERT, HÉLÈNE MOLINA, LAETITIA POTENZA, PATRICK RAMOS ET LISE RUBINSTEIN.

RESUMEN: Restrepo en sus vídeo instalaciones subraya el carácter complejo y ambiguo de las imágenes, como proyección de la sociedad y la época que las emiten.

PALABRAS CLAVES: José Alejandro restrepo, video, transhistoria

RÉSUMÉ : Restrepo dans ses vidéo-installations mets en évidence la complexité et l'ambiguïté des images, projection de leur société et de leur époque d'émission.

MOTS-CLÉS : José Alejandro restrepo, vidéo, transhistoire

NOTAS

Cuando no se referencia una fuente distinta, las citas de José Alejandro Restrepo provienen de las entrevistas realizadas por Natalia Gutiérrez, publicadas en el libro *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000.

NOTES

Si aucune autre source n'est mentionnée, les citations de José Alejandro Restrepo sont tirées d'entrevues réalisées par Natalia Gutiérrez, publiées dans le livre *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de Arte y la obra de José Alejandro Restrepo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá 2000.

1 José Alejandro Restrepo, “Ver y representar”, en *Revista Humboldt*, núm. 126, pág. 16.

1. José Alejandro Restrepo, Ver y representar, dans la *Revista Humboldt*, n° 126, p. 16.

2 En 1999, Restrepo realiza la video-performance “Teoría del color, una contribución al desorden de las taxonomías” en compañía de Rolf Abderhalden y Martha Cecilia Restrepo. Desarrollada con base en los sistemas de clasificación racial integrados en la tradición artística americana (la “pintura de castas”) así como de textos de “prohombres”, pensadores e intelectuales colombianos, Teoría del color evidenciaba “el racismo explícito y soterrado” presente en nuestras prácticas sociales cotidianas, que constituyen, según Restrepo, “una especie de fermento de intolerancia, de inadaptabilidad social y de violencia que a la postre han construido este país de clases, de castas, profundamente mestizado pero que no ha querido aceptar esa diversidad a pesar de la constitución –que es letra muerta”. José Alejandro Restrepo, citado por Natalia Gutiérrez en *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, 2000, pág. 109.

2. En 1999, Restrepo réalise la vidéo-performance Teoría del color – una contribución al desorden de las taxonomías, avec la collaboration de Rolf Abderhalden et Martha-Cecilia Restrepo. Elaborée à partir des systèmes de classification raciale intégrés à la tradition artistique américaine (la “peinture de castes”) et de textes de “grands hommes”, de penseurs et d'intellectuels colombiens, Teoría del color mettait en évidence “le racisme explicite et le racisme enfoui” présents dans nos pratiques sociales quotidiennes, qui constituent, selon Restrepo, “une espèce de ferment d'intolérance, de manque d'adaptabilité sociale et de violence qui, en définitive, sont à la base de ce pays de classes, de castes, profondément métissé mais qui n'a pas voulu accepter cette diversité malgré la Constitution – qui est lettre morte”. José Alejandro Restrepo, cité par Natalia Gutiérrez dans *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de Arte y la obra de José Alejandro Restrepo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000, p. 109.

3. Alberto Urdaneta, fundador de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, definía el acto de grabar como “exprimir [expresar], con medios tan elementales como son rayas y espacios blancos y negros, el sentimiento de la concepción y el vigor en la ejecución, del cuadro que interpreta con su buril”. Alberto Urdaneta, en *Papel Periódico Ilustrado*, núm. 100, año V, pág. 58. El video puede definirse como una serie de imágenes capturadas por la acción de la luz a través de un dispositivo óptico sobre una cinta electromagnética.

3. Alberto Urdaneta, fondateur de l'Ecole des Beaux-Arts de Bogotá, définissait la gravure comme “l'expression, avec des moyens aussi élémentaires que les raies et les espaces noirs et blancs, du sentiment de la conception et de la force dans l'exécution, du tableau qu'il interprète avec son burin”. Alberto Urdaneta, dans *Papel Periódico Ilustrado*, n°100, an V, p. 58. La vidéo peut se définir comme une série d'images capturées par l'action de la lumière à travers un dispositif optique sur une bande électromagnétique.

4. “Tal vez el verdadero descubrimiento de América se produjo en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando las expediciones científicas recorrieron el territorio del nuevo mundo. Ya no era la codicia del oro ni el afán evangelizador lo que motivaba a adentrarse en los ignotos parajes. Eran ojos de científicos los que escrutaban la geografía”. Juan Luis Mejía Arango, “Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX”, artículo del catálogo de la exposición *Poesía de la naturaleza, Suramericana*, 1998, pág. 7. Simón Bolívar afirmó justamente que Humboldt era el verdadero descubridor de América en virtud de lo que sus estudios le aportaron al continente en su proceso de autoconocimiento.

4. “Il se peut que la véritable découverte de l'Amérique ait eu lieu dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, lorsque les expéditions scientifiques ont parcouru le territoire du Nouveau Monde. Ce n'était plus la soif de l'or ni le désir véhément d'évangéliser qui poussait à s'enfoncer dans les lieux inconnus. C'étaient les yeux des scientifiques qui scrutaient la géographie”. Juan Luis Mejía Arango, “Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX”, article du catalogue de l'exposition *Poesía de la naturaleza, Suramericana*, 1998, p. 7. Simón Bolívar a justement affirmé que Humboldt était le vrai découvreur de l'Amérique en vertu de ce que ses recherches ont apporté au continent dans son processus d'auto-découverte.

5. El doctor Charles Saffray fue un viajero francés que visitó la Nueva Granada durante el siglo XIX y publicó luego un recuento de sus viajes titulado *Voyage à la Nouvelle Grenade*, profusamente ilustrado con grabados de paisajes, tipos, fauna y flora.

5. Le docteur Charles Saffray est un voyageur français qui a visité la Nouvelle Grenade au XX^e siècle et a publié un mémoire de ses voyages sous le nom de *Voyage à la Nouvelle Grenade*, illustré à profusion de gravures de paysages, de types humaines, de faune et de flore.

6. Mutis, director de la Expedición Botánica (empresa científica

6. Mutis, directeur de l'Expédition Botanique (entreprise scienti-

que se desarrolló en la Nueva Granada a partir de 1783), quería que sus representaciones de la flora americana fueran tan fidedignas que pudieran sustituir a la realidad: “La lámina que saliere de mis manos no necesitará nuevos retoques de mis sucesores y cualquier Botánico en Europa hallará representados los finísimos caracteres de la fructificación, que es el abecedario de la Ciencia, sin necesidad de venir a reconocerlos en su suelo nativo” Citado por Eugenio Barney Cabrera en *Historia del arte colombiano. Pintores y dibujantes de la Expedición Botánica*, Bogotá, Salvat, 1977, pág. 182.

7. “Estos conocimientos [de pintura, dibujo y grabado] le permitieron realizar infinidad de bocetos que luego sirvieron para que grabadores europeos elaboraran las imágenes que ilustraron su monumental obra. Aunque aquellos grabados trataban de ser fieles al espíritu del boceto, no dejaban de tener visión deformadora impuesta por los cánones clásicos vigentes en la mente de los grabadores”. Juan Luis Mejía Arango, “Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX”, artículo del catálogo de la exposición *Poesía de la naturaleza*, Suramericana, 1998, pág. 8.

8. Del carguero existen versiones en dibujo, acuarela o grabado de Humboldt, Duttonhofer, A. de Neuville, Josef Anton Koch, John Hamilton, Manuel María Paz, Ramón Torres Méndez y Henry Price, entre muchos otros.

9. Los impresionantes grabados del holandés Theodore de Bry, con sus hombres acéfalos, sus animales fantásticos y sus escenas de antropofagia, contribuyeron, entre otras cosas, a la formación del mito del canibalismo americano.

10. Juan Luis Mejía, *op. cit.*

11. Boris Kossoy, Conferencia dictada en el Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México, septiembre de 1996. Inédita. Citada en Juan Luis Mejía Arango, “Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX”, artículo del catálogo de la exposición *Poesía de la naturaleza*, Suramericana, 1998, pág. 10.

12. Carlos Basualdo, “Cocodrilos, o los Project-Rooms Latinoamericanos en Arco”, Revista *ArcoNoticias*, núm. 11, mayo de 1998, pág. 12.

13. Verónica, de vera icona, ‘la imagen verdadera.’

14. José Alejandro Restrepo, catálogo de la exposición *Iconomía*, Premio Luis Caballero, Galería Santa Fe, 2000, pág. 4.

fique qui s’est développée en Nouvelle Grenade à partir de 1783), voulait que ses représentations de la flore américaine soient si fidèles qu’elles puissent remplacer la réalité : “La gravure qui sortira de mes mains n’aura pas besoin d’être retouchée par mes successeurs, et tout botaniste européen trouvera des représentations des plus fins caractères de la fructification, ce qui est l’abécédaire de la science, sans avoir besoin d’aller les rechercher sur leur sol natal”. Rapporté par Eugenio Barney Cabrera dans *Historia del arte colombiano. Pintores y dibujantes de la Expedición Botánica*, Bogotá, Salvat, 1977, p.182.

7. “Ces connaissances (de la peinture, du dessin et de la gravure) lui ont permis de réaliser une infinité d’esquisses qui ont par la suite aidé des graveurs européens à élaborer les images qui ont illustré son œuvre monumentale. Bien que ces gravures tentent de rester fidèles à l’esprit de l’esquisse, elles n’en avaient pas moins une vision déformante imposée par les canons classiques présents dans l’esprit des graveurs”. Juan Luis Mejía Arango, “Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX”, article du catalogue de l’exposition *Poesía de la naturaleza*, Suramericana, 1998, p. 8.

8. Il existe des versions du porteur d’hommes en dessin, en aquarelle et en gravure de Humboldt, Duttonhofer, A. de Neuville, Josef Anton Koch, John Hamilton, Manuel María Paz, Ramón Torres Méndez et Henry Price, entre autres.

9. Les impressionnantes gravures du Néerlandais Théodore de Bry, avec ses hommes acéphales, ses animaux fantastiques et ses scènes d’anthropophagie ont contribué, entre autres choses, à la formation du mythe du cannibalisme américain.

10. Juan Luis Mejía, *op. cit.*

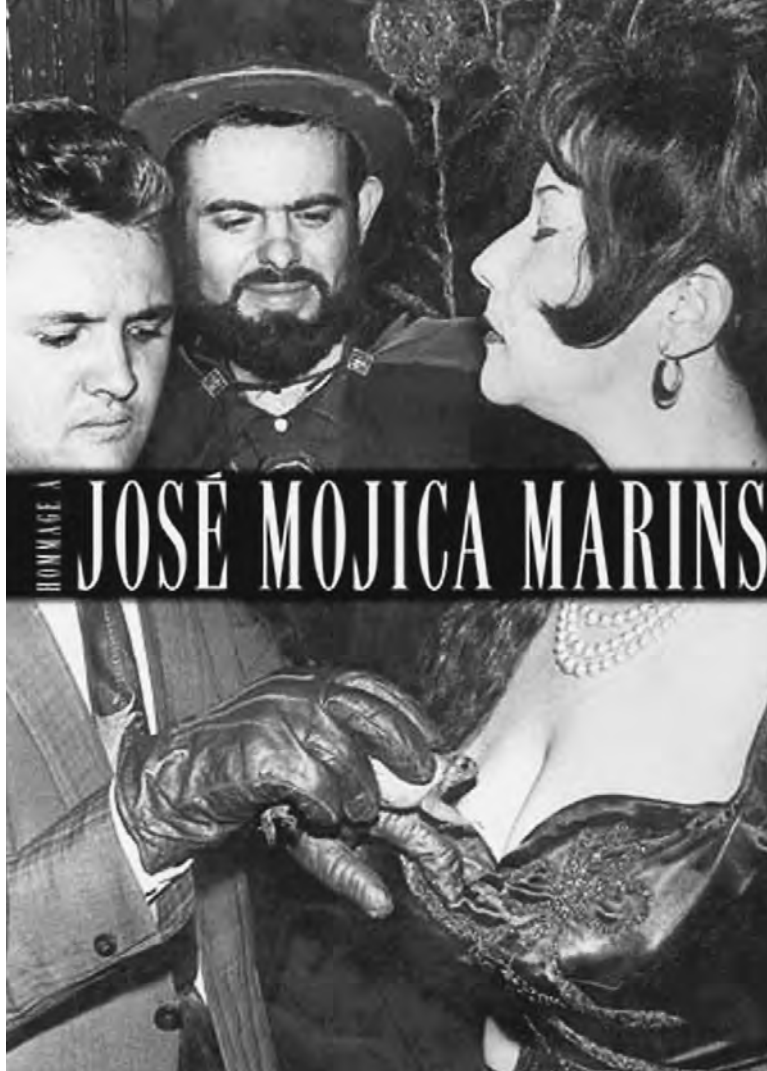
11. Boris Kossoy, Conférence donnée dans le cadre du Colloque Latino-américain de la Photographie. Mexico, septembre 1996. Inédite. Citée dans l’article de Juan Luis Mejía, “Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX”, article du catalogue de l’exposition *Poesía de la naturaleza*, Suramericana, 1998, p. 10.

12. Carlos Basualdo, “Cocodrilos, o los Project-Rooms Latinoamericanos en Arco”, revue *ArcoNoticias*, n° 11, mai 1998, p. 13. Verónica, de vera icona, ‘l’image véritable’.

14. José Alejandro Restrepo, catalogue de l’exposition *Iconomía*, Prix Luis Caballero, Galerie Santa Fe, 2000, p. 4.



ALEXANDRE
AGABITI
FERNANDES



entre la
démence
et la
transcendance :
José Mojica
Marins
et le cinéma
fantastique

entre a
demência
e a
transcedência:
José Mojica
Marins
e o cinema
fantástico

Né à São Paulo en 1936, le metteur en scène et acteur José Mojica Marins est une figure unique dans l'histoire du cinéma brésilien. Introduceur du cinéma fantastique au Brésil à l'aube des années 60, période où le cinéma novo prenait son essor, Marins demeure encore aujourd'hui le seul à s'adonner au genre. Ses rustiques fables cinématographiques empreintes de démesure, d'horreur et de brutalité, épousant sans arrière-pensée des thèmes tels que le surnaturel, la violence ou les pulsions sexuelles ne souffrent aucune comparaison. Entre les années 60 et la première moitié de la décennie suivante, elles touchèrent un vaste public, issu principalement des couches sociales les moins favorisées, permettant ainsi au réalisateur d'obtenir une popularité inégalée au Brésil. Au début des années 70, Marins a même acquis une certaine notoriété en Europe, où il a reçu des prix notamment au Festival de Sitges (Espagne) et à la Convention du Cinéma Fantastique (Paris). Son œuvre a été torpillée par la majorité de la critique et ignorée à l'université, de même que dans les ouvrages consacrés à l'histoire du cinéma brésilien.

Issu d'une famille modeste, Marins abandonna l'école après les études primaires. Autodidacte dans le

Nascido em São Paulo em 1936, o diretor e ator José Mojica Marins é uma figura única na história do cinema brasileiro. Iniciador do gênero fantástico no Brasil no começo dos anos 60, período em que o cinema novo se afirmava, Marins continua, ainda hoje, a ser o único a cultivar esse gênero. As suas rústicas fábulas cinematográficas plenas de exagero, de horror e de brutalidade, adotando sem segunda intenção temas como o sobrenatural, a violência ou as pulsões sexuais, são incomparáveis. Entre os anos 60 e a primeira metade da década seguinte, tocaram um vasto público, originário principalmente das camadas sociais menos favorecidas, permitindo assim ao diretor obter uma popularidade inigualável no Brasil. No início da década de 70, Marins chegou a adquirir uma certa notoriedade na Europa, onde recebeu prêmios, principalmente no Festival de Sitges (Espanha) e na Convention du Cinéma Fantastique (Paris). A sua obra foi demolida pela grande maioria da crítica e ignorada pelas universidades, bem como pelas obras dedicadas à história do cinema brasileiro.

Oriundo de uma família humilde, Marins abandonou a escola após os estudos primários. Autodidata em

domaine du cinéma, il filme donc de façon intuitive, sans cacher ses déficiences techniques et son manque de moyens. Ignoré pendant longtemps des cercles cinématographiques de São Paulo, sans aucune ressource, Marins s'inventa une manière audacieuse de faire du cinéma reflétant par certains côtés sa naïveté et sa ténacité. Avec ce mélange de détachement et d'acharnement qui le caractérise, après des années de tentatives aussi obstinées qu'infructueuses, Marins se lança dans le cinéma fantastique en créant un personnage, l'insolent croque-morts Zé do Caixão, phénomène exceptionnel dans l'histoire du cinéma brésilien qui peut justifier à lui seul l'originalité du cinéaste. Même si le fantastique reste son genre de prédilection, Marins s'essaya aussi à d'autres genres populaires comme le mélodrame, le western, le thriller, le film d'aventures et la comédie érotique. Son œuvre compte 26 longs métrages, réalisés entre 1958 et 1986, dont la moitié est constituée par des films fantastiques.

La mise en scène de Marins présente des caractéristiques particulières, combinant prétention, grandiloquence, précarité matérielle, maladresse et simplisme, ce qui rend son "style" attachant. Les débordements sont partout : dans les décors grossiers ; dans la photographie sale ; dans les dialogues invraisemblables, qui mélangent une rhétorique pompeuse et élémentaire à la fois ; dans l'amateurisme des acteurs, qui les amène à adopter souvent un ton déclamatoire les conduisant parfois à presque réciter les dialogues. Ce déchaînement se poursuit dans les situations bizarres proposées dans les films, où le cannibalisme, les mutilations, les blasphèmes et le sadisme, pour ne donner que quatre exemples, sont monnaie courante. Vu sous cet angle, le cinéma de Marins paraît quelque chose de fabriqué de toutes pièces. Pourtant il entretient un rapport non négligeable avec le réel, puisque ces excès – présentés avec une naïveté souvent déconcertante – émergent dans un cadre arrangé avec d'ingénues prétentions de vraisemblance. Il ne s'agit donc pas de "réalisme" ou d'une quelconque représentation "objective" du réel, mais plutôt d'une suggestion du réel. Cela se manifeste par la caractérisation prosaïque,

matéria de cinema, filma então de forma intuitiva, sem esconder as deficiências técnicas e a falta de recursos. Ignorado pelos círculos cinematográficos de São Paulo durante muito tempo, sem meios, Marins inventa uma forma audaciosa de fazer cinema, refletindo por certos aspectos a ingenuidade e tenacidade que lhe são próprias. Com esse misto de desapego e de obstinação que o caracteriza depois de anos de tentativas relutantes e infrutuosas, Marins mergulha no cinema fantástico criando um personagem, o insolente papa-defuntos Zé do Caixão, fenômeno excepcional na história do cinema brasileiro que pode justificar só por si a originalidade do cineasta. Mesmo se o fantástico continua a ser o seu gênero predileto, Marins tenta também outros gêneros populares como o melodrama, o faroeste, o thriller, o filme de aventura e a comédia erótica. A sua filmografia é constituída de 26 longas metragens, realizados entre 1958 e 1986, e os filmes fantásticos representam a metade dela.

A encenação de Marins tem características particulares, combinando pretensão, grandiloquência, precariedade material, inépcia e simplismo, o que torna o "estilo" atraente. Os transbordamentos estão em todo lado: nos cenários grosseiros; na fotografia mal feita; nos diálogos inverossímeis mesclando uma retórica ao mesmo tempo pomposa e elementar; no amadorismo dos atores, que leva-os a adotar quase sempre um tom declamatório de forma a quase recitar os diálogos. Este encadeamento continua nas situações esquisitas propostas nos filmes, em que o canibalismo, as mutilações, as blasfêmias e o sadismo, para dar só quatro exemplos, são freqüentes. Visto desse ponto de vista, o cinema de Marins parece algo totalmente inventado. No entanto, ele entretém uma relação importante com o real, pois os excessos – apresentados com uma ingenuidade muitas vezes desconcertante – surgem num contexto organizado com pretensões ingênuas de verossimilhança. Não se trata então de "realismo" ou de uma qualquer representação "objetiva" do real, mas de uma sugestão do real. Isso se manifesta pela caracterização prosaica, quase naturalista, de certos espa-

O despertar da besta/ritual dos sádicos (1969)





presque naturaliste, de certains espaces, gestes, situations ou personnages. La sincérité qui se dégage des travaux de Marins les rapproche parfois du documentaire. Les acteurs semblent se représenter eux-mêmes, sensation renforcée par la spontanéité présente dans leur accent, dans leur langage plat et dans leurs fautes de syntaxe. La presque inexistence de truccages élaborés, due à leur complexité et à leur coût, oblige fréquemment les acteurs à prendre des risques physiques, à s'engager dans un jeu cru, sans simulation, ce qui évoque encore une fois le réel derrière la représentation.

La coexistence paradoxale entre artificiel et naturel, entre convention et authenticité, imagination et réalité, permet deux modes d'expression. Le premier est le choc, proche du choc surréaliste, où l'anormalité, la démesure, le rêve, l'inconnu, l'irrationnel ou le surnaturel, émergent dans un cadre stable et banal. Ce n'est pas par hasard si certains critiques notèrent des similitudes entre Marins et Buñuel, analogie qui cependant n'épuise pas la question. Cet environnement ordinaire et la condition sociale des personnages se rapprochent également de la réalité quotidienne de la majorité du public des films de Marins. Reconnaissable par le spectateur, ce cadre contribue à augmenter les effets de peur chez lui, étant donné que c'est la proximité du réel qui engendre la peur. Le second mode d'expression est l'aspect comique involontaire, une des caractéristiques les plus distinctives du cinéma de Marins. Pour commenter la complémentarité du fantastique présenté comme réel et du réel présenté comme fantastique, Jean-Louis Leutrat remarque que "Le plaisir dispensé par le comique consiste à entrevoir le réel, tel qu'il se profile à l'arrière-plan, apparaissant furtivement derrière la déconfiture du 'réel' qui prétendait le représenter". Souvent, chez Marins, les gestes, les expressions ou les réactions des acteurs, animés par une sincérité naïve, par un bon sens "naturaliste", se montrent

ços, gestos, situações ou personagens. A sinceridade que exalam os trabalhos de Marins aproxima-os as vezes do documentário. Os atores parecem representar a si mesmos, sensação reforçada pela espontaneidade do sotaque que têm, pela linguagem insípida e pelos erros de sintaxe. As trucagens elaboradas são praticamente inexistentes –por causa de sua complexidade e custo– e obrigam quase sempre os atores a correrem riscos físicos, a entrarem num jogo cru, sem simulação, o que evoca, uma vez mais, o real que se encontra atrás da representação.

A coexistência paradoxal entre artificial e natural, entre convenção e autenticidade, imaginação e realidade, permite dois modos de expressão. O primeiro é o

choque surrealista, em que a anormalidade, o desmedido, o sonho, o desconhecido, o irracional ou o sobrenatural, surgem em um contexto estável e banal. Não é por acaso que certos críticos notaram semelhança entre Marins e Buñuel, analogia que, no entanto,

não esgota a questão. Esse meio ambiente corriqueiro, bem como a condição social dos personagens, estão muito próximos da realidade cotidiana de grande parte do público dos filmes de Marins. Esse contexto, reconhecível pelo espectador, contribui a aumentar os efeitos de medo nele, visto que é a aproximação do real que gera o medo. O segundo modo de expressão é o aspecto cômico involuntário, uma das características mais distintas do cinema de Marins. Para comentar a complementaridade do fantástico apresentado como real e do real apresentado como fantástico, Jean-Louis Leutrat observou que "O prazer acarretado pelo cômico consiste em avistar o real da maneira como ele se destaca no pano de fundo, aparecendo furtivamente atrás da falência do



décalés par rapport au contexte capricieux, aux extravagances de l'action, et se prêtent ainsi à une lecture au deuxième degré, qui généralement provoque le rire. Leur prestation étant fragile, elle est susceptible de basculer du tragique au comique à partir d'un mot, d'une phrase dite un peu trop vite ou avec une intonation déphasée par rapport au contexte. Cet humour inhabituel s'installe, bien entendu, à l'insu des acteurs et du metteur en scène. Le choc et l'humour involontaire dévoilent aussi à leur tour la présence du réel. Ils coexistent dans chacun des films de Marins, sans que l'un prenne le pas sur l'autre.

Etablie depuis le premier long métrage du réalisateur, *À meia-noite levarei sua alma* (*A minuit j'emènerai ton âme*) tourné de façon anonyme en 1963, cette mise en scène *sui generis* à la fois anticipe et pousse jusqu'à leur limite les idées centrales de la première étape du cinéma novo (fondées en 1965 dans le célèbre manifeste de Glauber Rocha, *Une esthétique de la faim*) : un cinéma qui se démarque de l'industrie et de ses canons esthétiques, assumant sa précarité technique et matérielle comme une conséquence inélucta-

'real' que pretendia representar". Frequentemente, nos filmes de Marins, os gestos, as expressões ou reações dos atores, animados por uma sinceridade ingênua, por um bom sentido "naturalista", mostram-se decalados em relação ao contexto caprichoso, às extravagâncias da ação, e prestam-se assim a uma leitura de segundo grau, que geralmente provoca o riso. Como o desempenho deles é frágil, arrisca de bascular do trágico ao cômico a partir de uma palavra, de uma frase pronunciada depressa demais ou com uma entonação defasada em relação ao contexto. Esse humor inabitual instala-se, é claro, apesar dos atores e do diretor. O choque e o humor involuntário desvendam também, quanto a eles, a presença do real. Coexistem em cada um dos filmes de Marins, sem que um seja mais importante do que o outro.

Esse tipo de encenação *sui generis*, estabelecido desde o primeiro longa-metragem do diretor (*À meia-noite levarei sua alma*), realizado anonimamente em 1963, ao mesmo tempo antecipa e empurra até os últimos limites as ideias centrais da primeira época do Cinema Novo (ideias essas lançadas por Glauber Rocha em 1965 com o famoso manifesto *Uma estética da*

ble de la misère brésilienne.

Pourtant, à l'inverse du cinéma novo, les films de Marins sont dépourvus de toute composante immédiatement politique. Sa démarche est autre : à partir de l'univers codifié du genre fantastique, Marins a créé une représentation originale de certains aspects de la culture et de la réalité brésilienne de l'époque. Cette représentation est intuitive, douée d'une poésie à l'état brut où se mêlent le sublime et le grotesque. Abolissant frontières et hiérarchies, les films absorbent et



fome): um cinema que se diferencia da indústria e dos seus ideais estéticos, e que assume a precariedade técnica e material como consequência inelutável da miséria brasileira.

No entanto, ao contrário do Cinema Novo, os filmes de Marins são desprovidos de qualquer componente político imediato. Sua forma de agir é diferente: a partir do universo codificado do gênero fantástico, Marins criou uma representação original de certos aspectos da cultura e da realidade brasileira da época. Esta representação é intuitiva, dotada de uma poesia no estado bruto em que o sublime e o grotesco se mesclam. Abolindo fronteiras e hierarquias, os

transforment une grande variété de références culturelles hétérogènes, trait non usuel dans le cinéma de genre. Ici réside peut-être la caractéristique la plus remarquable de son originalité. Marins croise des clichés du genre fantastique, qui révèlent ce que Roger Caillois dénomme "fantastique d'institution", avec des références empruntées à la culture populaire brésilienne, aux religions afro-brésiliennes, à plusieurs thèmes de la culture de masse et de la culture savante. Ce vaste brassage propose un dialogue intertextuel et se fait souvent sans que le cinéaste en ait conscience, ce que lui confère un pouvoir de séduction supplémentaire. A l'instar de l'avant-garde du modernisme des années 20, guidée par l'écrivain Oswald de Andrade, Marins s'est approprié des données culturelles hétérogènes pour construire son identité en les déplaçant de leur contexte original.

La mise en scène de Marins fut un point de repère important pour les jeunes réalisateurs du cinéma marginal dans la composition de l'esthétique du rebut, révision radicale de certains aspects de l'esthétique de la faim. Dans le manifeste de Glauber Rocha, la violence

filmes absorvem e transformam uma grande variedade de referências culturais heterogêneas, aspecto raro no cinema de gênero. Talvez resida nisso a característica mais importante de sua originalidade; Marins mistura clichês do gênero fantástico, que revelam o que Roger Caillois chamou de "fantástico de instituição", com referências oriundas da cultura popular brasileira, das religiões afro-brasileiras, de vários temas da cultura de massa e da cultura erudita. Esse grande amálgama propõe um diálogo intertextual e se realiza muitas vezes sem que o cineasta tome consciência, o que lhe confere um poder de sedução suplementar. Da mesma forma que a vanguarda do Modernismo nos anos 20, liderada pelo escritor Oswald de Andrade, Marins apropriou-se de dados culturais heterogêneos para construir sua identidade, afastando-os do seu contexto original.

A encenação de Marins foi um ponto de referência importante para os jovens diretores do Cinema Marginal na sistematização da estética do lixo, revisão radical de certos aspectos da estética da fome. Neste manifesto de Glauber Rocha, a violência estilís-



stylistique est considérée en tant que conséquence légitime de la faim et du sous-développement. Les marginaux ont intensifié les implications entre le cinéma et la faim en cultivant délibérément tout ce qui pouvait traduire la condition misérable du cinéma brésilien, dans une esthétique qui faisait l'éloge du laid, du mauvais, du raté, du déchet. Des aspects comme l'imitation mal faite du cinéma nord-américain, trait récurrent de la *chanchada*, par exemple, l'insuffisance de moyens et la maladresse technique, étalées sans inhibitions par Marins, et toute la panoplie d'excès qui caractérise sa mise en scène, qui renvoient à l'univers du bas, furent perçus par les marginaux comme des emblèmes de la misère brésilienne, comme des données intrinsèques de la réalité, indispensables à la compréhension de ses contradictions. L'esthétique du rebut a défini un style qui cherchait à choquer, désignant rageusement le décalage existant entre la condition périphérique du pays et celle des centres industrialisés. Ces déficiences ont été volontairement assimilées par les marginaux et érigées en recours expressif, en stratégie d'agression au "bon goût", capable d'exprimer les multiples carences du sous-développement latino-américain. Elles prirent une dimension provocatrice, devenant une des composantes de l'expression de la révolte de ces cinéastes face à la conjoncture politique et culturelle de l'époque, marquée par le durcissement de la dictature militaire, fin 1968. La violence sanguinaire, la dilacération corporelle, les cris déchirants et autres abominations présentes dans les films de Marins furent repris par le cinéma marginal sans l'innocence et le moralisme qu'ils avaient chez le réalisateur pauliste, renvoyant directement au climat politique de l'époque, caractérisé par la répression et la proximité réelle de la torture.

tica é considerada como consequência legítima da fome e do subdesenvolvimento. Os marginais intensificaram as implicações entre o cinema e a fome, cultivando deliberadamente tudo o que podia traduzir a condição miserável do cinema brasileiro, numa estética que louvava o feio, o ruim, o que não deu certo, o lixo. Aspectos como a imitação mal feita do cinema norte-americano –característica insistente da chanchada, por exemplo– a insuficiência de meios e a imperícia técnica, expostos sem inibições por Marins, e todo o arsenal do excesso que caracteriza a encenação dele, que conduzem ao universo inferior, esses aspectos todos foram captados pelos marginais como emblemas da miséria brasileira, como dados intrínsecos da realidade, indispensáveis à compreensão de suas contradições. A estética do lixo definiu um estilo que procurava chocar, assinalando raivosamente a decalagem existente entre a condição periférica do país e a dos centros industrializados. Essas deficiências foram assimiladas voluntariamente pelos marginais e erigidas em recurso expressivo, em estratégia de agressão ao "bom gosto", capaz de exprimir as carências múltiplas do subdesenvolvimento latino-americano. Ganharam uma dimensão provocadora, tornando-se um dos componentes da expressão da revolta desses cineastas face ao contexto político e cultural da época, marcado pelo endurecimento da ditadura militar, no final de 1968. A violência sangüinária, a dilaceração corporal, os gritos lancinantes e outras abominações presentes nos filmes de Marins foram retomadas pelo cinema marginal sem a inocência e o moralismo que tinham na obra do diretor paulista, aludindo diretamente ao clima político da época, caracterizado pela repressão e pela aproximação real da tortura.

La fascination anthropophage des réalisateurs du cinéma marginal pour la culture de masse et l'intertextualité est un autre aspect de l'esthétique du rebut à trouver des antécédents dans le cinéma de Marins, qui s'est construit lui aussi dans le contraste, à partir du mélange de références disparates, dans lequel les produits de l'industrie culturelle occupèrent une place centrale. Marins a assimilé la culture de masse, la culture populaire et la culture savante de façon dynamique : au lieu de les imiter, il se les est appropriées à partir de sa propre expérience en les faisant siennes, il les a détournées pour construire des représentations personnelles. Quoiqu'intuitive, cette démarche se rapproche de l'Anthropophagie, la stratégie principale des modernistes des années 20, même si elle ne présente pas ici l'intention critique existante chez eux. Chez Marins, la culture native "dévore" des aspects de la culture étrangère dominante selon ses propres exigences et nécessités, dans une opération syncrétique qui détruit conventions et hiérarchies, créatrice d'une synthèse. Cela se fait à partir de la sensibilité du réalisateur, cohérente avec son indépendance et son ouverture d'esprit, qui lui donne la possibilité de "voir avec des yeux libres", pour reprendre une des maximes du *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, texte fondateur du modernisme.

Personnage original, Zé do Caixão trouve ses racines à la fois dans le dialogue avec quelques mythes exem-

A fascinação antropofágica dos diretores do cinema marginal pela cultura de massa e a intertextualidade é outro aspecto da estética do lixo cujos antecedentes encontram-se no cinema de Marins, que se construiu, ele também, banhando no contraste, a partir da mistura de referências disparates, em que os produtos da indústria cultural ocuparam um lugar central. Marins assimilou a cultura de massa, a cultura popular e a cultura erudita de maneira dinâmica: em vez de imitá-las, apropriou-se delas a partir de sua própria experiência e tornou-a suas, deturpou-as para construir representações pessoais. Apesar de intuitivo, esse método aproxima-se da Antropofagia, principal estratégia dos modernistas dos anos 20, mesmo se não manifesta a intenção crítica existente naqueles. Em Marins, a cultura nativa "devora" aspectos da cultura estrangeira dominante segundo suas próprias exigências e necessidades, numa operação sincrética que destrói convenções e hierarquias, criadora de uma síntese. Isso se faz a partir da sensibilidade do diretor, coerente com sua independência e abertura de espírito, o que lhe dá a possibilidade de "enxergar com olhos livres", retomando um dos princípios do *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, texto fundador do Modernismo.

Personagem original, Zé do Caixão enraiza-se ao mesmo tempo no diálogo com alguns mitos exempla-

A meia noite levarei sua alma (1964)



plaires du cinéma fantastique, comme Dracula et le Dr. Frankenstein, et deux autres figures mythiques : Exu, déité appartenant aux religions afro-brésiliennes, et Don Juan. La familiarité du public avec elles installe d'emblée une empathie avec le spectateur. Zé assimile et transforme quelques thèmes et caractéristiques de ces mythes, comme le demiurge, la question de l'immortalité, celle du double, la séduction érotique, la violence, le désir de puissance, la révolte contre les règles sociales. Zé est un monstre, figure qui introduit l'anormalité dans la normalité, dichotomie organisatrice du genre fantastique, l'agent qui, avec ses obsessions, menace les normes sociales, l'ordre établi. Toujours incarné par Marins, le personnage affirme clairement une identité qui lui est propre et devient vite très populaire, en s'installant durablement dans l'imaginaire collectif brésilien.

L'aspect physique du personnage puise fortement dans l'iconographie vampirique, même s'il ne la décline pas dans son intégralité. Habillé tout en noir, il porte une cape et un haut-de-forme, accessoires peu répandus sous les tropiques, empruntés aux vampires de la série cinématographique, qui lui donnent une allure étrange et aristocratique. Les vêtements et le caractère de Zé do Caixão renvoient aussi aux religions syncrétiques afro-brésiliennes. Evocation de l'agressivité enveloppante du vampire, la cape noire peut être considérée en outre comme une référence à Exu, divinité assimilée au diable par le syncrétisme. Les statues en plâtre qui la représentent dans certains cultes sont souvent habillées d'une cape en tissu noir, que personne n'ose revêtir. Par conséquent, son adoption par le personnage de Marins prend une dimension outrancière.

Cependant, Zé do Caixão n'est pas une imitation de ces mythes. Il a une métaphysique singulière, ce que lui a conféré une densité symbolique qui lui est propre. Son étrange métaphysique est un assemblage d'idées insolites, basée sur l'opposition entre l'instinct et les sentiments. Zé soutient le primat de l'instinct dans la détermination des comportements humains. Le personnage considère les sentiments, les passions et les superstitions comme des manifestations de faiblesse, qui asservissent l'homme en l'empêchant de vivre en liberté : Nature et Civilisation sont en état de conflit permanent. Sadique, violent et individualiste, le personnage s'insurge contre les religions et la morale établie en manipulant la peur. Zé do Caixão a atteint une telle force symbolique qu'il a réussi à s'ancrer dans l'imaginaire populaire brésilien, et s'est converti en mythe, chose assez rare dans le cinéma fantastique, qui n'a pas engendré lui-même des mythes durables.

L'œuvre de José Mojica Marins est indissociable de son puissant personnage, même si ce dernier n'intervient que dans un nombre restreint de films. Avec *À meia-noite levarei sua alma* et *Nesta noite encarnarei no*

res do cinema fantástico, como Drácula e o dr. Frankenstein, e com duas outras figuras míticas: Exu, divindade que pertence às religiões afro-brasileiras, e Dom Juan. A familiaridade do público com estas instala sem dificuldade uma empatia com o espectador. Zé assimila e transforma alguns temas e características desses mitos, como o demiurgo, a questão da imortalidade, a da duplicidade, a sedução erótica, a violência, o desejo de potência, a revolta contra as regras sociais; Zé é um monstro, figura que introduz a anormalidade na normalidade, dicotomia que organiza o gênero fantástico, agente que, com suas obsessões, ameaça as normas sociais e a ordem preestabelecida. Sempre encarnado por Marins, o personagem afirma claramente uma identidade que lhe é própria e torna-se logo popular, instalando-se de forma durável no imaginário coletivo brasileiro.

A iconografia vampírica inspira bastante o aspecto físico do personagem, mesmo se ele não a utiliza integralmente. Vestido todo de preto, usa capa e cartola, acessórios pouco difundidos nos trópicos, copiados dos vampiros cinematográficos, o que lhes dá um aspecto esquisito e aristocrático. Os trajes e o caráter de Zé do Caixão lembram também as religiões sincréticas afro-brasileiras. Evocação da agressividade envolvente do vampiro, a capa negra pode ser considerada também como uma referência a Exu, divindade assimilada ao diabo pelo sincretismo. As estátuas de gesso que o representam em certos cultos são frequentemente vestidas com uma capa de tecido preto, que ninguém ousa usar. Em consequência, a adoção dela pelo personagem de Marins adquire uma dimensão ultrajante.

Entretanto, Zé do Caixão não é uma imitação desses mitos. Tem uma metafísica singular, o que conferiu-lhe uma densidade simbólica que lhe é própria. A sua estranha metafísica é uma reunião de idéias insólitas, baseadas na oposição entre instinto e sentimentos. Zé sustém a primazia do instinto na determinação dos comportamentos humanos. O personagem considera os sentimentos, as paixões e as superstições como manifestações de fraqueza, submetendo o homem, impedindo-o de viver em liberdade: Natureza e Civilização estão em estado de conflito permanente. Sádico, violento e individualista, o personagem se insurge contra as religiões e a moral preestabelecida, manipulando o medo. Zé do Caixão chegou a uma tal força simbólica que conseguiu se consolidar no imaginário popular brasileiro, e convertiu-se em mito, coisa bastante rara no cinema fantástico, que não produziu, ele mesmo, mitos duráveis.

A obra de José Mojica Marins é indissociável do seu poderoso personagem, mesmo se esse último só inter-



O despertar da besta/
Ritual dos sádicos (1969)

teu cadáver, films entièrement bâtis sur Zé do Caixão, Marins put enfin exister comme metteur en scène. Durant les années 60 et 70, Zé do Caixão fut l'interface privilégiée entre l'œuvre de Marins et le public populaire, au point d'établir avec ce dernier une véritable communion d'esprit jamais atteinte auparavant dans le cinéma brésilien. Pourtant, si Zé fut le salut du metteur en scène, il fut aussi sa perte, et ceci pour deux raisons.

D'une part, ce personnage irrévérencieux, transgresseur des lois religieuses et morales, exaspéra la censure, draconienne durant la période de la dictature militaire, qui déchaîna ses exactions à l'égard du travail de Marins. Les censeurs mutilèrent des films comme *O estranho mundo de Zé do Caixão* et bannirent *Ritual dos sádicos* au moment où le personnage était à son apogée de popularité. Brisé par ces interventions, Marins ne put jamais récupérer les sommes investies dans ces deux productions. Il fut contraint par la suite à abandonner son indépendance légendaire, et sa carrière fut définitivement compromise. Quand Zé put enfin revenir, quelques années plus tard, dans *Exorcismo negro*, ce fut exclusivement grâce aux moyens offerts par un producteur qui ne cherchait que le profit : la période la plus authentique du personnage appartenait déjà au passé.

D'autre part, Marins fut victime du succès populaire de son personnage, qui l'éclipsa totalement. Dans les films où Marins devient personnage et joue son propre

vém em um número restrito de filmes. Com *À meia-noite levarei sua alma* e *Nesta noite encarnarei no teu cadáver*, films construídos inteiramente em volta de Zé do Caixão, Marins pôde enfim existir enquanto diretor. Durante os anos 60 e 70, Zé do Caixão foi o intermediário privilegiado entre a obra de Marins e o público popular, ao ponto de estabelecer com este último uma verdadeira comunhão de espírito nunca alcançada antes no cinema brasileiro. Desta forma, se Zé foi a salvação do diretor, ele foi também a sua perda, e isso por duas razões.

Por um lado, este personagem irreverente, transgressor de leis religiosas e morais, irritou a censura, draconiana durante o período da ditadura militar, que desencadeou suas cobranças em relação ao trabalho de Marins. Os censores mutilaram filmes como *O estranho mundo de Zé do Caixão* e baniram *Ritual dos sádicos* no momento em que o personagem estava no apogeu da popularidade. Destruído por essas intervenções, Marins nunca pôde reaver as quantias investidas nessas duas produções. Em seguida, foi obrigado a renunciar à independência legendaria e sua carreira ficou comprometida definitivamente. Quando Zé pôde finalmente voltar, alguns anos depois, no *Exorcismo negro*, foi exclusivamente graças aos meios oferecidos por um produtor que só estava interessado pelo lucro: o período mais autêntico do personagem já pertencia ao passado.

Por outro lado, Marins foi vítima do sucesso popular

rôle de metteur en scène, il ne se montre jamais supérieur à sa créature : il sort perdant de chaque duel l'opposant à Zé. La créature triomphe et coupe ses ultimes liens avec le créateur : un mythe est né. Zé est présent dans l'imaginaire populaire depuis plus de trente ans, alors que le nom même de José Mojica Marins n'évoque absolument rien aux yeux du public brésilien. Ses films ne présentant pas Zé do Caixão ont été loin, du reste, de susciter le même engouement que ceux où le personnage tenait la vedette. Le créateur ne peut donc perdre que d'une façon indirecte, par l'intermédiaire de son personnage. De surcroît, Marins a assimilé son personnage dans sa vie quotidienne au point de se confondre avec lui. On peut alors se demander : qui est le père, qui est le fils ? Par le biais de Zé, Marins s'est enfanté lui-même, le créateur est la créature, ils ne font qu'un.

La production cinématographique de José Mojica Marins est le résultat de sa "consommation" cinématographique et culturelle. Cette "consommation" n'est pourtant pas passive, comme le démontre l'intertextualité que ses films mettent en place. La création de Marins est "anthropophagique", elle se fait à partir d'éléments assimilés, "digérés" précédemment. Cette production n'a rien de la production rationalisée, centralisée et expansionniste du cinéma industriel. Elle se fait dans l'incertitude, au gré des opportunités et se caractérise par la ruse, par le "braconnage" et par la liberté buissonnière d'usage, qui sélectionne des fragments pris dans les vastes ensembles cinématographiques et culturels pour composer des images et des histoires originales.

Le cinéma de Marins s'oppose au cinéma industriel comme la tactique s'oppose à la stratégie, dans le sens défini par Michel de Certeau. Les procédures employées par le réalisateur sont éminemment tactiques, pratiques. Leur logique s'articule sur la conjoncture, sur le sens de l'occasion : elles constituent des "manières de faire", selon l'expression de M. Certeau. Ces "manières de faire" permettent qu'un réalisateur pauvre et sommairement éduqué s'approprie des techniques cinématographiques et les utilise à sa façon. Marins crée ainsi ses propres pratiques signifiantes, qui déterminent une expression cinématographique personnelle, reconnaissable dans le "phrasé" dû au bricolage, dans l'inventivité artisanale. Il faut remarquer que ce genre d'appropriation est rarissime au cinéma, forme d'expression complexe et qui demande des

de son personnage, que o encobriu totalmente. Nos filmes em que Marins torna-se personagem e desempenha o próprio papel de diretor, ele nunca se mostra superior à criatura que criou: perde em cada um dos duelos contra Zé. A criatura triunfa e corta os elos derradeiros que a ligam ao criador: um mito nasce. Zé está presente no imaginário popular há mais de trinta anos, enquanto que o nome de José Mojica Marins não evoca absolutamente nada para o público brasileiro. Por sinal, os filmes em que Zé do Caixão não aparecia não tiveram, de forma alguma, o mesmo sucesso que os outros, em que o personagem era vedete. O criador só pode então perdurar de forma indireta, por intermediário de seu personagem. Além disso, Marins assimilou Zé do Caixão à sua vida cotidiana, ao ponto de confundir-se com ele. Surge então uma pergunta: quem é o pai, quem é o filho? Através de Zé, Marins gerou-se a si mesmo, o criador e a criatura são um só.

A produção cinematográfica de José Mojica Marins é o resultado da sua própria "consumação" cinematográfica e cultural. No entanto, essa "consumação" não é passiva, como demonstra a intertextualidade que os filmes organizam. A criação de Marins é "antropofágica", ela se concretiza a partir de elementos assimilados, "digeridos" precedentemente. Essa produção não tem nada da produção racionalizada, centralizada e expansionista do cinema industrial. Ela se constrói na incerteza, conforme as oportunidades e se caracteriza pela artimanha, pelo que se pega no ar e pela liberdade costumeira e sem freios que seleciona fragmentos extraídos dos vastos conjuntos cinematográficos e culturais para compor imagens e histórias originais.

O cinema de Marins opõe-se ao cinema industrial como a tática opõe-se à estratégia, no sentido definido por Michel de Certeau. Os processos empregados pelo diretor são eminentemente táticos, práticas. Sua lógica articula-se com a conjuntura, com o sentido da oportunidade: constituem "modos de fazer", segundo a expressão de M. de Certeau. Esses "modos de fazer" permitem que um diretor pobre e educado sumariamente aproprie-se de técnicas cinematográficas e use-as do seu modo. Marins cria assim suas próprias práticas significantes, que dão origem a uma

expressão cinematográfica pessoal, que pode ser reconhecida pelo fraseado tosco, pela inventividade artesanal. É preciso notar que esse gênero de apropriação é raríssimo no cinema, forma de expressão complexa que exige meios mate-

O desertar da besta/Ritual dos sádicos (1969)



moyens matériels importants, activité exercée généralement par des personnes issues de milieux sociaux bien plus favorisés. Presque un “intrus”, Marins fait figure d’électron libre.

Certeau pense la culture populaire à partir du concept de tactique, et l’envisage comme une “esthétique de ‘coups’ (une opération d’artistes) et une éthique de la ténacité (mille manières de refuser à l’ordre établi le statut de loi, de sens ou de fatalité)”. La culture populaire peut alors être vue aussi comme un “art de faire”, un mode d’appropriation d’éléments culturels imposés par les “élites”. Dépourvu de stratégie, sans modèles savants, l’artiste populaire utilise de façon créative ce qu’il a à sa disposition pour construire ses représentations. De façon analogue, Marins se débrouille avec les moyens du bord et organise son discours à partir d’un point de vue basé sur ses propres références. Par conséquent, il s’adresse à son public – un public non cultivé en majorité – avec une spontanéité jamais vue dans le cinéma brésilien. Il n’y a pas d’écart entre lui et le public : ils se regardent d’égal à égal. Cela est d’autant plus significatif qu’une des grandes inquiétudes des réalisateurs brésiliens pendant les années 60, surtout ceux du cinéma novo, était de parvenir à communiquer avec le public populaire. Ce souci amena les metteurs en scène qui se reconnaissaient dans ce mouvement à s’efforcer de construire des représentations de la culture populaire dans leurs films. Le résultat laissa à désirer : attachés à leur propre insertion sociale, privilégiée par rapport à la grande majorité de la population, ces cinéastes ne réussirent pas à s’exprimer dans une perspective populaire.

Pour Marins ce problème ne s’est pas posé, puisque ses films proposent une vision de la culture populaire à partir de l’intérieur. Chez lui, la culture populaire s’est emparée du cinéma, apportant sa vision du monde. Les films de Marins sont une expression de la culture populaire, à l’image de la littérature de cordel, art populaire s’il en est. Avec sa dextérité tactique, le réalisateur s’est approprié du genre fantastique et d’autres formes cinématographiques et culturelles pour créer une représentation qui a dépassé les limites propres à ces formes, offrant un regard sur des aspects de la culture et de la réalité brésilienne de l’époque. Combinant le prosaïque et l’insolent, déglutissant et déformant les canons, Marins a fait un cinéma du scandale, d’images fortes, de tourments du corps et de l’âme, qui ne cesse d’évoquer la misère, la violence quotidienne, le sous-développement, les conditions d’existence au Tiers-Monde. Synchrétique comme la culture brésilienne, son cinéma assume naturellement la pauvreté, le laid et le difforme, dans un contexte culturel où ces données étaient présentes en permanence. L’horreur dépasse les limites de la diégèse pour renvoyer à l’abomination qui règne

riaux importantes, atividade exercida geralmente por pessoas oriundas de meios sociais bem mais favorizados. Quase um “intruso”, Marins parece um eletrônico livre.

Certeau pensa a cultura popular a partir do conceito de tática, e considera-a como uma “estética de ‘golpes’ (uma operação de artistas) e como uma ética da tenacidade mil formas de recusar de dar à ordem preestabelecida o estatuto de lei, de sentido ou de fatalidade)”. A cultura popular pode então ser vista também como uma “arte de fazer”, um modo de apropriação de elementos culturais impostos pelas “élites”. Desprovido de estratégia, sem modelos eruditos, o artista popular utiliza de forma criativa o que está à sua disposição para construir essas representações. Da mesma maneira, Marins vira-se com o que está à sua disposição e organiza o discurso a partir de um ponto de vista baseado em suas próprias referências. Em consequência, dirige-se ao seu público –platéia inculta na grande maioria– com uma espontaneidade nunca vista antes no cinema brasileiro. Não há distância entre ele e o público: miram-se em pé de igualdade. Fato ainda mais significativo quando se sabe que uma das grandes preocupações dos diretores brasileiros durante a década de 60, principalmente dos do Cinema Novo, era conseguir comunicar com o público popular. Isso levou os diretores que participavam desse movimento a se esforçarem para construir representações da cultura popular em seus filmes. O resultado deixou a desejar: ligados à sua própria inserção social, privilegiada em relação à grande maioria da população, esses cineastas não conseguiram exprimir-se numa perspectiva popular.

Para Marins esse problema não se colocou, pois seus filmes propõem uma visão da cultura popular a partir do interior. Com ele, a cultura popular tomou conta do cinema, trazendo sua visão do mundo. Os filmes de Marins são uma expressão da cultura popular, como a literatura de cordel, arte popular por excelência. Com a sua destreza tática, o diretor apropriou-se do gênero fantástico e de outras formas cinematográficas e culturais para criar uma representação que ultrapassou os limites próprios a essas formas, oferecendo um olhar sobre os aspectos da cultura e da realidade brasileira da época. Combinando prosaico e insolente, devorando e deformando as regras, Marins fez um cinema-escândalo, composto de imagens fortes, de tormentos do corpo e da alma, que não cessa de evocar a miséria, a violência cotidiana, o subdesenvolvimento, as condições de existência no Terceiro Mundo. Sinchrético como a cultura brasileira, o cinema de Marins assume naturalmente a pobreza, o feio e o disforme, num contexto cultural em que esses dados estavam presentes de forma permanente. O horror ultrapassa os limites da

dans le quotidien. Plus que mise en scène de l'horreur, les films de Marins rendent visible l'horreur existante dans la réalité elle-même, dans une époque sinistre, marquée par l'autoritarisme et la violence de la dictature militaire. Cet "art du faible", pour reprendre encore une expression de M. de Certeau, révèle chez Marins des nouvelles possibilités expressives, proposant pour la première fois dans la culture brésilienne un regard cinématographique axé sur la culture populaire. Là réside l'aspect radicalement novateur, la force majeure de ce cinéaste du risque, non-conformiste, résolument libre et expérimentateur, transcendant et démentiel.

RESUMO: Análise da obra cinematográfica de José Mojica Marins que iniciou o gênero fantástico no Brasil, no começo da década de 60. Criou o personagem popular de Zé do Caixão.

PALAVRAS: José Mojica Marins, cinema brasileiro, Brasil, Zé do Caixão, cinema fantástico

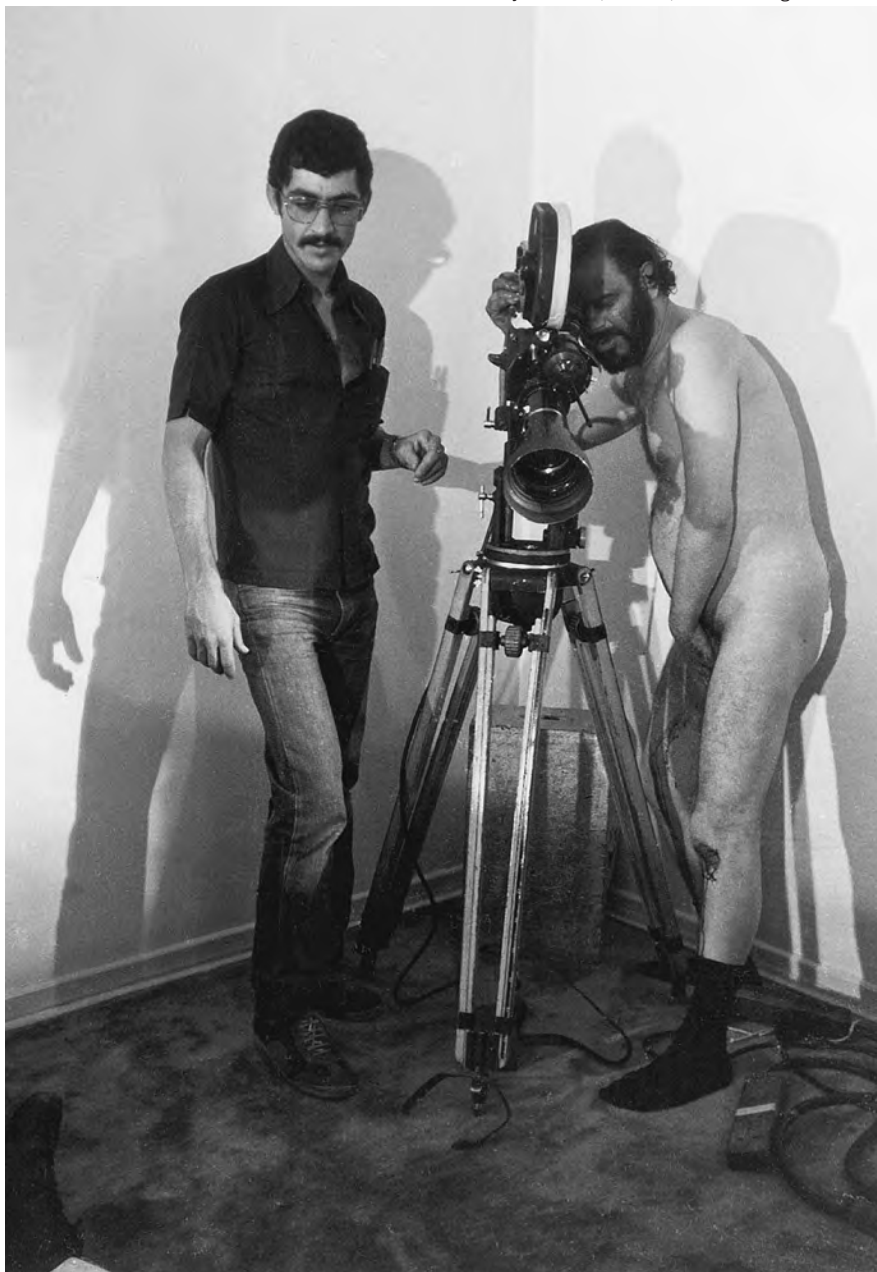
diégese para conduzir à abominação que impera no cotidiano. Mais do que encenação do horror, os filmes de Marins tornam visível o horror existente na realidade ela mesma, numa época sinistra, marcada pelo autoritarismo e pela violência da ditadura militar. Esta "arte do fraco", para usar mais uma expressão de M. de Certeau, revela em Marins novas possibilidades expressivas, propondo pela primeira vez na cultura brasileira um olhar cinematográfico cujo eixo é a cultura popular. Nisso reside o aspecto de inovação radical, a força maior desse cineasta do risco, não conformista, deliberadamente livre e experimental, transcendente e insensato.

TRADUÇÃO: CRISTINA DUARTE

RÉSUMÉ : Une analyse de l'œuvre du cinéaste brésilien José Mojica Marins, introducteur du cinéma fantastique au Brésil, à l'aube des années 60. Il a créé le personnage très populaire de Zé do Caixão.

MOTS-CLEFS : José Mojica Marins, cinéma brésilien, Brésil, Zé do Caixão, cinéma fantastique

José Mójica Marins, à droite, sur le tournage de *Maldito*



Diálogo con Gastón Pauls: el arte es un retrato del alma

Sábado (2001), Juan Villegas



Dialogue avec Gastón Pauls : l'art est un portrait de l'âme

**CONVERSACIÓN REALIZADA POR CORREO
ELECTRÓNICO EN DICIEMBRE DEL 2001.
LOS ACONTECIMIENTOS EN ARGENTINA
TRASTOCARON SU FINAL.**

ODILE BOUCHET: Como actor, ¿cómo concibes el arte?

GASTON PAULS: El arte es la intensa búsqueda de la verdad primera, es decir, soporta las emociones que se transitan en el proceso de creación. El actor debe ser honesto aunque, paradójicamente, esté actuando una situación no real. La ficción debe ser verdadera, sincera. Si ser actor es un intento por retratar el alma humana, entonces el arte y el alma podrían ser la misma cosa. En la creación de cualquier personaje el actor se encuentra ante un abismo. ¿Uno encuentra al personaje o el personaje toma posesión de uno? Soy totalmente intuitivo como actor. Como diría James Cagney: "Párate en la marca, mira a tu compañero a los ojos y di la verdad". No creo, salvo algunos casos, que haya otro secreto. Todo lo demás me parece una actuación de la actuación. Una pose profesional.

En un pueblo oprimido, silenciado, estafado, despojado de su identidad, los artistas tienen el deber de amplificar la voz popular. De hablar por aquellos que no pueden hacerlo. El arte, en cualquiera de sus expresiones, es un acto de resistencia. Es, hoy más que nunca, un desesperado intento por mantener la dignidad y, así también, reivindicar la memoria de nuestra gente, de compañeros exiliados, torturados, muertos o, simple y tristemente, desaparecidos en las décadas pasadas, que han luchado por ideales que creo fundamentales para construir una vida más justa. Mantener la boca cerrada, esconder las manos en los bolsillos apretando los puños por la bronca y la impotencia, cerrar los ojos, taparse los oídos o simplemente mirar para otro lado es traicionar la memoria de esas almas respec-

**ENTRETIEN RÉALISÉ PAR COURRIER
ELECTRONIQUE AU MOIS DE DÉCEMBRE
2001. LES ÉVÈNEMENTS SURVENUS EN
ARGENTINE EN ONT BOULEVERSÉ LA FIN.**

ODILE BOUCHET: En tant qu'acteur, comment conçois-tu l'art ?

GASTON PAULS: L'art est l'intense recherche de la vérité première, c'est à dire, qu'il soutient les émotions qui traversent le processus de création. L'acteur doit être honnête bien que, paradoxalement, il joue une situation non réelle. La fiction doit être vraie, sincère. Si être acteur est une tentative de représenter l'âme humaine, il se peut que l'art et l'âme soient la même chose. Quel que soit le personnage à créer, l'acteur se trouve face à un abîme. Trouve-t-il le personnage ou est-il possédé par lui ? Je suis un acteur totalement intuitif. Comme dirait James Cagney : "Arrête-toi sur la marque, regarde ton compagnon dans les yeux et dis la vérité". Je ne crois pas, sauf exception, qu'il y ait d'autre secret. Tout le reste me semble être jouer à jouer. De l'afectation.

Dans un peuple opprimé, rendu muet, floué, dépouillé de son identité, les artistes ont le devoir d'amplifier la voix populaire. De parler pour ceux qui ne peuvent pas le faire. L'art, sous toutes ses formes, est un acte de résistance. C'est, à présent plus que jamais, un essai désespéré de maintien de la dignité et, par là même, de revendication de la mémoire des nôtres, de camarades exilés, torturés, tués ou, simplement et tristement, disparus dans les décennies passées, qui ont lutté pour des idéaux que je crois fondamentaux pour construire une vie plus juste. Garder le silence, enfoncer ses mains dans ses poches les poings serrés de rage et d'impuissance, fermer les yeux, se boucher les oreilles ou simplement détourner le regard, c'est trahir la mémoire de ces âmes respectables. Il est très triste

bles. Es muy triste descubrir el poco compromiso social que tiene la mayoría de los actores jóvenes en la Argentina. Son pocos los que aún creen que los sindicatos o las uniones entre compañeros son una alternativa noble, solidaria y positiva para luchar contra los abusos de poder.

De todas maneras, así como creo en el arte como forma de lucha, también creo en las simples expresiones del alma como el dibujo que acaba de regalarme mi sobrina de 8 años. Para mí tienen el mismo valor artístico que el *Guernica* de Picasso.

Arte sin conocimiento de causa. Arte porque sí. Nada más puro...

Quiero rendir en este espacio un homenaje a los pueblos indios que habitaron estas tierras. A su cultura, a su arte que fueron saqueados, devastados por suponerlos inferiores al arte del hombre blanco y que hoy sólo se expone como una rareza o como un hecho folklórico. Siento vergüenza de tal violación y creo que es necesaria una urgente reivindicación.

El arte es un natural mensaje al futuro. Así como hoy podemos descubrir cómo vivían nuestros antepasados gracias a las pinturas rupestres, el día de mañana seremos analizados a través de lo que hagamos en el presente. Justamente por esto es esencial realizarlo desde la más absoluta honestidad. En épocas de sumisión, de seres encarcelados en una realidad por momentos agobiante, de grandes soledades, de preguntas sin respuesta, de hambre, de dolor, de guerras, de terrorismo, de muerte, el arte es un hecho liberador. Una esperanza. Y es gratis, puede realizarse en cualquier esquina, en cualquier casa. Y en miles de años cuando una nave llegue a nuestro planeta y encuentre los restos de lo que fue nuestra civilización tal vez pueda entendernos al encontrar el dibujo de mi sobrina. O el tuyo. Quién sabe...

OB: ¿Cómo vives la situación actual?

GP: La situación política, económica y, por ende, social de la República Argentina es realmente muy difícil y dolorosa,

de découvrir le faible engagement social de la majorité des jeunes acteurs en Argentine. Peu sont ceux qui croient encore que les syndicats et l'union entre compagnons sont une alternative noble, solidaire et positive pour lutter contre les abus de pouvoir.

De toutes façons, tout comme je crois en l'art comme forme de lutte, je crois aussi aux simples expressions de l'âme, comme le dessin que vient de m'offrir ma nièce de huit ans. Il a pour moi la même valeur artistique que le *Guernica* de Picasso.

Art sans connaissance de cause. Art délibéré. Rien de plus pur...

Je veux ici rendre hommage aux peuples indiens qui ont habité ces terres. A leur culture, à leur art qui ont été mis à sac, dévastés car on les a supposés inférieurs à l'art de l'homme blanc et qu'aujourd'hui on ne les montre qu'en tant que fait bizarre ou folklorique. J'ai honte de cette violation et crois nécessaire une revendication urgente.

L'art est naturellement un message à l'avenir. Tout comme aujourd'hui nous pouvons découvrir comment vivaient nos ancêtres grâce aux peintures rupestres, demain nous serons analysés par ce que nous faisons dans le présent. C'est justement pourquoi il est essentiel de le faire en toute honnêteté. A une époque de soumission, d'êtres emprisonnés dans une réalité parfois oppressante, de grandes solitudes, de questions sans réponse, de faim, de douleur, de guerres, de terrorisme, de mort, l'art est un fait libérateur. Un espoir. Et c'est gratuit, on peut le faire à tous les coins de rue, chez n'importe qui. Et dans des milliers d'années quand un navire spatial arrivera sur notre planète et trouvera les restes de ce qui a été notre civilisation peut-être qu'on nous comprendra en trouvant un dessin de ma nièce. Ou le tien. Qui sait...

OB: Comment vis-tu la situation actuelle ?

GP: La situation politique, économique et par conséquent, sociale de la République Argentine est vraiment difficile et douloureuse, peut-être la pire de son histoire, ou au moins,

Nueces para el amor
(2001)
Alberto Lecchi



quizá la peor de la historia o, por lo menos, la peor que me ha tocado vivir. Creo que es el resultado de años de sumisión, miedos y silencio. Se ha regalado un país, lo hemos rematado... Y no al mejor postor.

Las calles de Buenos Aires, ciudad donde camino mis días, parecen haber perdido todo color.

El gris se ha apoderado de nuestras horas. Nuestro presente se parece, demasiado, a un tango, UN TANGO...

Siempre creí que lo que expresamos es lo que somos. HOY MÁS QUE NUNCA SOMOS UN TANGO.

Si tan sólo pudiera, este bendito pueblo, encontrar algo de poesía en esta agobiante realidad.

¿Cómo se hace para cantar una hermosa canción si el cuerpo no ha probado bocado alguno en los últimos tres días? ¿Cómo se hace para hablar artísticamente del hambre cuando el hambre está presente? ¿Se puede filmar una película teniendo que hipotecar la casa para poder realizarla? ¿No es demasiada la presión en un momento cuando, se supone, uno sólo debe pensar en crear?

Sin embargo, han aparecido en las esquinas malabaristas quienes, mientras el semáforo nos frena por unos minutos, se ganan la vida realizando todo tipo de acrobacias circencas.

*Seres de un profundo color
son aquellos de la galera al revés, ¿los ves?
seres con amuletos fantásticos
seres con piel en la piel
gente que disfraza azulejos en tapices dominó
son hombres de colores
gente que cuenta conmigo que soy actor de raza
con cuero de hombre divino
la mentira de mis calles se ha pegado en la piel
de aquellos que no creen que existe el mundo
tal como es (pero al revés).
Por eso creo que los argentinos
somos puro tango y malabares.*

OB: ¿Cuáles fueron tu formación y tu trayectoria?

GP: A los dieciocho años en mi primera clase de teatro, mi profesor, Carlos Gandolfo, me aseguró que detrás del telón había un mundo maravilloso, decidí entrar y vivir en él. Lo primero que conocí de ese mundo, fue la televisión donde protagonicé una serie juvenil: *Montaña Rusa*. Fueron dos años de éxito y aprendizaje que me sirvieron para darme cuenta que estaba en el lugar indicado y que por esto le agradeceré siempre a Gandolfo sus palabras. Continué trabajando en televisión en programas que yo sentía más comprometidos, hasta que a fines del 1996 y, después de desecharlo mucho, apareció el cine en mi vida.

Dirigida y producida por Gerardo Herrero, la película *Territorio Comanche* relataba la vida de los reporteros de guerra en la ex Yugoslavia. En Sarajevo descubrí que la violencia, el canibalismo y la miseria humana no tienen idioma y que, quizá por eso, el arte tampoco. Estando aún

la pire que j'aie eu à vivre. Je crois que c'est le résultat d'années de soumission, de peurs et de silence. On a livré un pays, nous l'avons vendu aux enchères... Et pas vraiment au plus offrant.

Les rues de Buenos Aires, ville où je suis les chemins de ma vie, semblent avoir perdu toute couleur.

Le gris s'est emparé de nos jours. Notre présent ressemble trop à un tango. UN TANGO...

J'ai toujours cru que ce que nous exprimons est ce que nous sommes. AUJOURD'HUI PLUS QUE JAMAIS NOUS SOMMES UN TANGO.

Si seulement ce sacré peuple pouvait trouver un petit peu de poésie dans cette réalité oppressante...

Comment fait-on pour chanter une belle chanson quand le corps n'a rien eu à se mettre sous la dent depuis trois jours... ? Comment fait-on pour parler de la faim avec art en présence de la faim ? Peut-on tourner un film quand il faut hypothéquer la maison pour le faire ? La pression n'est-elle pas trop forte à un moment où l'on est supposé ne faire que penser et créer ?

Cependant, aux coins des rues sont apparus des jongleurs qui, pendant que les feux nous arrêtent quelques minutes, gagnent leur vie en faisant toutes sortes d'acrobaties de cirque.

*Des êtres à la couleur profonde
ceux qui ont le chapeau à l'envers, tu les vois?
êtres aux amulettes fantastiques
êtres avec une peau sur la peau
gens qui déguisent le carrelage en manteau d'Arlequin
ce sont des hommes colorés
des gens qui comptent sur moi qui suis un acteur
de race au cuir d'homme divin
le mensonge de mes rues a collé à la peau de ceux
qui ne croient pas que le monde existe tel qu'il est
(mais à l'envers)
C'est pourquoi je crois que nous, Argentins,
ne sommes que tango et jongleurs.*

OB: Quelles ont été ta formation et ta trajectoire ?

GP: A dix-huit ans, à mon premier cours de théâtre, mon professeur, Carlos Gandolfo, m'a assuré que derrière le rideau il y avait un monde merveilleux, j'ai décidé d'entrer et d'y vivre. La première chose que j'ai connue de ce monde-là, fut la télévision où j'ai joué dans une série pour la jeunesse : *Montaña Rusa*. J'ai eu deux ans de succès et d'apprentissage qui m'ont servi à me rendre compte que j'étais là où il fallait et que c'est pour cette raison que je serai toujours reconnaissant à Gandolfo de ses paroles. J'ai continué à travailler pour la TV dans les émissions qui me semblaient les plus engagées, jusque fin 96 où après l'avoir fortement désiré, le cinéma est apparu dans ma vie.

Réalisé et produit par Gerardo Herrero, le film *Territorio Comanche* racontait la vie des journalistes de guerre en ex-Yugoslavie. A Sarajevo, j'ai découvert que la violence, le

en Europa filmando, el director Fernando Spiner me envió el guión de *La sonámbula*, su ópera prima, que a la vez sería la primera película argentina de ciencia ficción con un gran trabajo de post-producción. Inmediatamente me sumé al proyecto: *Buenos Aires, 2010*, un pueblo que pierde la memoria y un grupo rebelde que intenta recuperarla. La película fue un fracaso comercial. En un país donde la realidad se parece demasiado a un film de ciencia ficción, el público prefiere las historias cotidianas. De todas maneras, no hace falta llegar al año 2010 para descubrirnos como un pueblo con poca memoria.

He tenido el placer y el orgullo de trabajar con actores exiliados. En la tristeza acumulada en sus ojos descubrí la necesidad de continuar su lucha. En los últimos cuatro años formé parte de dos compañías teatrales. Con la primera, Teatro Nuestro, realizamos la obra *Desde la lona*, preciso retrato de los vaivenes políticos y sociales que sufrió la Argentina. Allí compartí el escenario con Pepe Soriano, Ulises Dumont, Cipe Lincovsky, Juan Carlos Gené y María Rosa Gallo, hacia quienes no tengo más que palabras de agradecimiento por haberme inculcado el amor y el respeto por el teatro. La otra compañía que me tuvo entre sus filas fue Porteños donde cinco amigos se juntaban en un café de Buenos Aires todos los días durante un siglo, haciendo un repaso de lo que ocurrió en nuestro país y en el mundo en los últimos cien años.

Sin ningún lugar a dudas la expresión artística que más ha crecido en los últimos tiempos en la Argentina es el teatro, que, a mi entender, es el lugar sagrado de un actor. Centenares de obras se estrenan año a año en todo tipo de salas: municipales, nacionales, academias de teatro, plazas públicas, pequeñas salas privadas, etc. Hasta una línea de

cannibalismo et la misère humaine n'ont pas de nationalité et que, peut-être pour cette raison, l'art non plus. Alors que j'étais encore en tournage en Europe, le cinéaste Fernando Spiner m'a envoyé le scénario de *La sonámbula*, son premier film, qui serait aussi le premier film argentin de science fiction avec un gros travail de post-production. Je me suis tout de suite joint au projet : *Buenos Aires, 2010*, un peuple qui perd la mémoire et un groupe de rebelles qui tente de la récupérer. Le film a été un échec commercial. Dans un pays où la réalité ressemble trop à un film de science fiction, le public préfère les histoires quotidiennes. De toutes façons, pas besoin d'attendre 2010 pour découvrir que nous sommes un peuple de peu de mémoire.

J'ai eu le plaisir et la fierté de travailler avec des acteurs exiliés. Dans la tristesse accumulée dans leurs regards j'ai découvert le besoin de poursuivre leur lutte. Dans les quatre dernières années, j'ai fait partie de deux compagnies théâtrales. Avec la première, Teatro Nuestro, nous avons donné la pièce *Desde la lona*, portrait précis des va-et-vient politiques et sociaux qu'a subis l'Argentine. J'y ai partagé la scène avec Pepe Soriano, Ulises Dumont, Cipe Lincovsky, Juan Carlos Gené et María Rosa Gallo, envers lesquels je n'ai que de la reconnaissance pour m'avoir inculqué l'amour et le respect du théâtre. L'autre compagnie qui m'a compté dans ses rangs a été Porteños où cinq amis se réunissaient dans un café de Buenos Aires tous les jours pendant un siècle, et rapportaient tout ce qui s'est passé dans notre pays et dans le monde dans les cent dernières années.

Sans aucun doute la forme artistique qui croît le plus en Argentine ces derniers temps est le théâtre qui, selon moi, est le lieu sacré de l'acteur. Des centaines de nouvelles pièces sont jouées tous les ans dans tous types de salles muni-

Sábado (2001), Juan Villegas



metro sorprende a sus pasajeros con una "obra de teatro ambulante" que realiza un grupo de actores a lo largo del recorrido.

Yo mismo he tenido mi propia sala de teatro. Esto merece ser contado, porque revela la terrible burocracia en la que vivimos. Hace unos tres años comencé a soñar con la idea de un teatro propio para que muchos artistas a los que yo admiraba y que no tenían lugar para mostrar sus creaciones tuvieran allí su espacio. También me fascinaba la idea de poder realizar allí mis proyectos. No

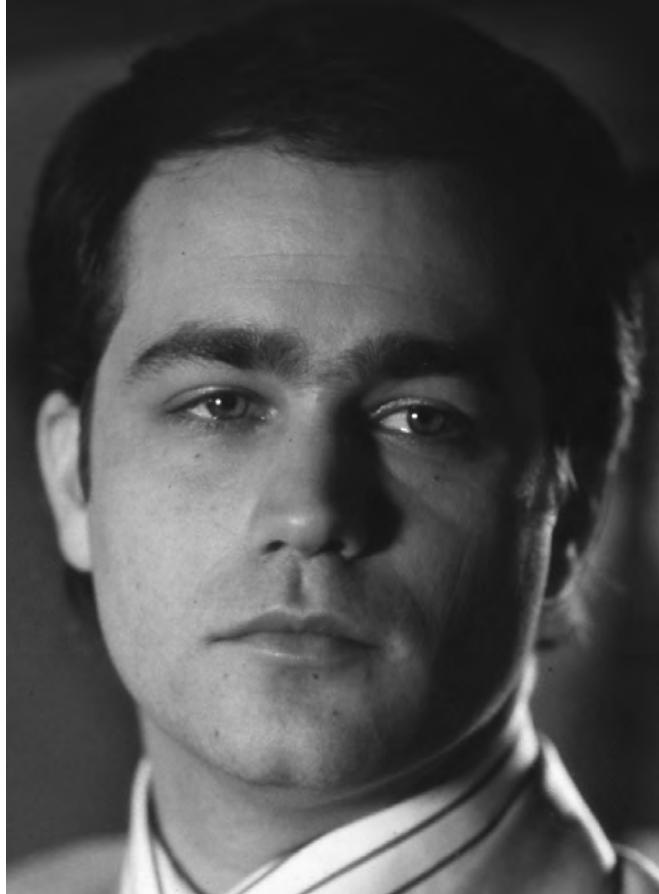
tenía la plata suficiente para hacerlo solo. Tres actores amigos se sumaron al sueño. Después de dos meses de buscar dimos con el lugar: un viejo galpón que había funcionado como taller mecánico de autos. La construcción del teatro nos llevó diez meses y casi todos nuestros ahorros. Fue uno de los momentos más hermosos de mi vida. Tengo el orgullo de haberlo pintado con mis propias manos. Paradójicamente mientras nosotros construíamos, cerraban dos viejos y queridos teatros de Buenos Aires por problemas económicos. Sus nuevos dueños construían allí playas de estacionamiento.

Sentíamos que, más que nunca, nuestro emprendimiento tenía el valor de mantener viva la expresión.

El 4 de julio de 2000 El Gran Lebowisky abrió sus puertas. Cuatro obras se presentaban de jueves a domingo, los miércoles era noche de música, los lunes ciclos de cine. Contabamos con una galería de arte. Estaba entre mis proyectos darles clases de teatro a chicos de la calle, obviamente gratis. Todo marchaba bien, demasiado bien... Un vecino comenzó a quejarse por ruidos molestos y aseguraba que el barrio se había llenado de drogadictos. Radicó algunas denuncias en la municipalidad y al mes teníamos el teatro clausurado. Pese a hacer todo lo posible nunca más pudimos abrirlo.

En la Argentina de hoy es más fácil abrir una sala de juegos clandestina, un prostíbulo o un banco que una sala de teatro. Pero lo entiendo, el teatro, para aquellos que lo han clausurado, es mucho más peligroso que un banco. No todos quieren escuchar la verdad. Quizá querían alguna coima... nunca se la dimos.

Los últimos tres años de mi vida los he dedicado casi



Nueces para el amor (2001), Alberto Lechi

principales, nacionales, écoles de théâtre, places publiques, petites salles privées, etc. Une ligne de métro surprend même ses passagers avec une pièce de théâtre ambulante qu'un groupe d'acteurs donne pendant le trajet.

J'ai eu moi-même ma propre salle de théâtre. L'histoire vaut d'être contée, car elle révèle la terrible bureaucratie où nous vivons. Voilà environ trois ans j'ai commencé à rêver d'avoir un théâtre pour que bien des artistes que j'admire et qui n'ont pas de lieu où

montrer leurs œuvres y trouvent un espace. J'étais aussi enthousiasmé par l'idée d'y réaliser mes propres projets. Je n'avais pas l'argent pour le faire seul. Trois amis acteurs se sont joints au rêve. Au bout de deux mois nous avons le lieu : un vieux hangar, ancien atelier de mécanicien. La construction du théâtre nous a pris dix mois et presque toutes nos économies. Ce fut un des meilleurs moments de ma vie. J'ai la fierté de l'avoir peint de mes propres mains. Paradoxalement, pendant que nous construisions, deux vieux théâtres aimés de Buenos Aires fermaient pour problèmes économiques. Leurs nouveaux propriétaires y ont fait des parkings.

Nous sentions que, plus que jamais, la valeur de notre entreprise était de maintenir en vie l'expression.

Le 4 juillet 2000 El Gran Lebowisky ouvrait ses portes. On y donnait quatre pièces de jeudi à dimanche, le mercredi c'était la soirée musicale, le lundi la soirée cinéma. Nous avions une galerie d'art. J'avais projeté d'y donner des cours de théâtre aux enfants de la rue, gratuits, bien sûr. Tout allait bien, trop bien... Un voisin a commencé à se plaindre de nuisances sonores et assurait que le quartier était envahi de drogués. Il a porté plainte à la municipalité et un mois après le théâtre a été fermé. Malgré tous nos efforts nous n'avons jamais pu le rouvrir.

Dans l'Argentine d'aujourd'hui il est plus facile d'ouvrir une salle de jeux clandestine, un bordel ou une banque qu'une salle de théâtre. Mais je comprend que pour ceux qui l'ont fermée, c'est bien plus dangereux qu'une banque. Tout le monde ne veut pas entendre la vérité. Peut-être voulaient-ils un bakchich... nous n'en avons jamais donné.

J'ai consacré presque exclusivement au cinéma ces trois

exclusivamente al cine. He filmado diez películas en ese lapso, todas muy diferentes entre sí. Podría rescatar *Nueces para el amor*, de Alberto Lecchi, donde tuve el placer de trabajar con mi hermano Nicolás, actor y músico, haciendo el mismo personaje en diferentes épocas. El film cuenta, a través de una historia de amor, la historia de los últimos 25 años en la Argentina. *Nueve Reinas*, de Fabián Bielinsky, que se convirtió en un gran éxito aquí, fue sin dudas la más popular de las películas en las que he trabajado y creo que es una de las películas donde mejor se habla de la realidad en mi país. Pero creo que también retrata mucho de la condición humana. El triste canibalismo en el que estamos inmersos. Hombres fuertes comiéndose a los débiles, países grandes ahogando y saqueando a países chicos. No hay un triunfador, somos todos perdedores.

Una de las películas que más disfruté al hacer es *Sábado*, de Juan Villegas, aún sin estrenar por falta de medios para su lanzamiento. Esta película es totalmente independiente, nadie ha cobrado un solo peso al hacerla. Muchos de los técnicos que trabajaron son estudiantes de cine, el director es un conocido crítico de la revista de cine *El Amante*. Fue sin dudas el personaje más complicado de mi carrera, el más desconocido, el más abismal: Gastón Pauls. En *Sábado* me interpreto a mi mismo. O a lo que yo creo que soy. O lo que el director cree que yo soy. Lo más extraño es que al escribir el guión Villegas no me conocía pero puedo asegurar que el personaje es muy parecido a la persona. Ya no sé quién es quién.

OB: Dentro del cine argentino, ¿cuál es tu posición?

GP: Me considero un actor independiente. Me encuentro, en este momento, seriamente enfrentado con ciertos productores argentinos que están decorando sus casas con la piel de los actores. Por eso reivindico el cine independiente. En la Argentina las únicas películas que tienen un lanzamiento fuerte y, por ende, un casi seguro éxito comercial son aquellas películas producidas por los multimedios de información. Por eso es sumamente triste ver cómo los independientes luchan, generalmente sin éxito, por intentar promocionar sus trabajos sin ningún tipo de apoyo. A su vez quien debería ayudar no ayuda. El Instituto de Cine tiene una gran deuda con los productores y actores. Yo mismo aún debo cobrar mi trabajo en *Nueces para el amor*, rodada en el año 1999. Todavía tengo esperanza. Muchas de las mejores películas argentinas de los últimos años son independientes: *La ciénaga*, *Pizza birra faso*, *Mundo grúa*, *Felicidades* (donde también trabajé). Y además, generalmente, este tipo de cine es el que mejor retrata nuestro presente.

OB: ¿Cómo ves las coproducciones?

GP: He participado de unas cuantas coproducciones y las considero sumamente positivas, tanto desde el lado comercial como desde el simple intercambio de miradas y de experiencias. Hace dos semanas terminé de rodar *El último tren* de Diego Arsuaga. Trabajan también Federico Luppi, Héctor Alterio y Pepe Soriano, tres de los más grandes actores argentinos a quienes admiro desde chico. Fue un inmenso orgu-

ans pasés, durant lesquels j'ai joué dans dix films, tous très différents. *Nueces para el amor*, d'Alberto Lecchi, où j'ai eu le plaisir de jouer avec mon frère Nicolás, acteur et musicien, pour y faire un personnage à différentes époques, peut être remarqué. Il raconte, à travers une histoire d'amour, l'histoire des 25 dernières années de l'Argentine. *Neuf reines*, de Fabián Bielinsky, qui est devenu un grand succès ici, a été sans doute le film le plus populaire où j'ai joué et je pense que c'est l'un de ceux qui évoquent le mieux la réalité de mon pays. Mais je crois qu'il représente aussi beaucoup de la condition humaine. Le triste cannibalisme dans lequel nous sommes pris. Des hommes forts qui dévorent des faibles, de grands pays qui étouffent et mettent à sac de petits pays. Il n'y a pas de gagnant, nous sommes tous perdants.

Un des films que j'ai pris le plus de plaisir à faire est *Sábado*, de Juan Villegas, qui n'est pas encore sorti en salle par manque de moyens pour son lancement. Ce film est totalement indépendant, personne n'a touché un sou pour le faire. Bien des techniciens qui y travaillent sont étudiants de cinéma, le réalisateur est un critique de cinéma connu de la revue *El Amante*. Le personnage a été sans doute le plus compliqué de ma carrière, le plus inconnu, le plus abyssal : Gastón Pauls. Dans *Sábado*, je m'interprète moi-même. Ou ce que je crois être. Ou ce que le réalisateur croit que je suis. Le plus bizarre est qu'en écrivant le scénario, Villegas ne me connaissait pas, mais je peux assurer que le personnage est très ressemblant. Je ne sais plus qui est qui.

OB: Quelle est ta position dans le cinéma argentin ?

GP: Je me considère comme un acteur indépendant. Je vis, en ce moment, de sérieux affrontements avec des producteurs argentins qui font fortune sur le dos des acteurs. C'est pourquoi je revendique le cinéma indépendant. En Argentine les seuls films qui ont un lancement fort et, par là, un succès commercial presque sûr, sont ceux qui sont produits par les médias. Voilà pourquoi il est si triste de voir comment luttent les indépendants, en général sans succès, pour tenter de faire la promotion de leurs œuvres sans aide aucune. Et ceux qui devraient aider ne le font pas. L'Institut du Cinéma est fort endetté avec les producteurs et les acteurs. Moi-même j'attends encore de toucher mon dû pour *Nueces para el amor*, tourné en 1999. J'ai encore de l'espoir. Beaucoup des meilleurs films argentins de ces dernières années sont indépendants : *La Ciénaga*, *Pizza birra y faso*, *Monde grue*, *Felicidades* (où je joue aussi). En plus ce type de cinéma est en général celui qui reflète le mieux notre présent.

OB: Que penses-tu des co-productions ?

GP: J'ai participé à un certain nombre de coproductions et je les considère comme tout à fait positives, tant sur le plan commercial que pour le simple échange de regards et d'experiences qu'elles sont. Il y a deux semaines, j'ai fini le tournage de *El último tren* de Diego Arsuaga. Y jouent aussi Federico Luppi, Héctor Alterio et Pepe Soriano, trois des



Nueve reinas (2001), Fabián Bielinsky

llo haber compartido con ellos el trabajo y la vida. La película es una coproducción argentino-española-uruguaya.

OB: ¿Tienes proyectos, fuera de seguir actuando?

GP: Hace unos cinco años que estoy grabando imágenes de Buenos Aires desde mi auto. Mi idea es hacer un documental sobre la gente de la calle y quiero con las ganancias que genere abrir un hogar para los chicos que no tienen donde vivir. El proyecto cada vez toma más forma. Espero terminarlo para mediados del 2002. La dirección es algo a lo que aspiro. Es una necesidad. Necesito ver lo que estoy contando. Quiero manejar el barco.

* * *

LOS HERMANOS SEAN UNIDOS PORQUE ESA
ES LA LEY PRIMERA,
SI ENTRE ELLOS SE PELEAN,
LOS DEVORAN LOS DE AFUERA.

Hoy, 19 de diciembre de 2001, he sido partícipe de la mayor expresión popular de los últimos años en la República Argentina. El artículo que estaba escribiendo, y que ustedes están leyendo, acaba de sufrir la más impresionante de las transformaciones. El arte se me ha revelado en una nueva forma. El pueblo argentino ha salido a la calle, luego de que Fernando de la Rúa, hoy ex presidente de la Nación, decretara el estado de sitio.

Fue la más genuina muestra de hartazgo y personalidad, que he visto nacer de manera espontánea, en mi país. Niños, ancianos, jóvenes, clase media, pobres, mujeres embarazadas... Todos unidos al ritmo de sus cacerolas. Miles y miles de personas generando la música más desgarradora pero maravillosa que he escuchado en mi vida.

El Himno Nacional entonado por primera vez en años con orgullo y dignidad.

Los instrumentos usados como percusión eran aquellos que el pueblo usa para comer, cuando hay comida.

Ojos abiertos, manos rojas de golpearse entre sí, algunas sonrisas, muchas lágrimas, gargantas disfónicas de gritar pidiendo justicia y honestidad...

“El pueblo unido jamás será vencido”, “si éste no es el

plus grands acteurs argentins que j'admire depuis l'enfance. Je suis extrêmement fier d'avoir partagé avec eux le travail et la vie. Ce film est une coproduction argentinohispano-uruguayenne.

OB: As-tu d'autres projets qu'être acteur ?

GP: Depuis environ cinq ans, je filme des images de Buenos Aires de ma voiture. J'ai idée de faire un documentaire sur les gens de la rue et je veux avec les bénéfiques ouvrir un foyer pour les gosses qui n'ont pas où vivre. Le projet prend forme. Je voudrais avoir fini courant 2002. La réalisation est quelque chose à quoi j'aspire. Il le faut. J'ai besoin de voir ce que je raconte. Je veux conduire le navire.

* * *

QUE LES FRERES SOIENT UNIS PARCE QUE
TELLE EST LA LOI PREMIERE,
S'ILS SE QUERELLENT,
LES AUTRES LES DEVORENT.

Aujourd'hui 19 décembre 2001, j'ai participé à la plus grande expression populaire des dernières années en République Argentine. L'article que j'étais en train d'écrire et que vous lisez vient de subir un bouleversement des plus impressionnants. L'Art s'est révélé à moi sous une forme nouvelle. Le peuple argentin est descendu dans la rue, après que Fernando de la Rúa, aujourd'hui ex-président de la nation, ait décrété l'état de siège.

Ce fut dans mon pays la plus authentique démonstration de ras le bol et de personnalité, que j'ai vu naître de façon spontanée. Enfants, vieillards, jeunes, petits-bourgeois, pauvres, femmes enceintes... Tous unis au rythme de leurs casseroles. Des milliers et des milliers de personnes qui engendraient la musique la plus déchirante mais merveilleuse que j'aie entendue de ma vie.

L'Hymne National entonné pour la première fois depuis des années avec orgueil et dignité.

Les instruments qui servaient de percussion étaient ceux que le peuple utilise pour manger, quand il y a de quoi.

Yeux ouverts, mains rougies de tant frapper, quelques sourires, beaucoup de larmes, voix éraillées de réclamer à grands cris la justice et l'honnêteté...

pueblo, el pueblo ¿dónde está?” entonaba este inmenso coro polifónico.

El arte popular se expresaba, también, en paredes pintadas pidiendo renunciadas.

Pidiendo, por sobre todas las cosas, lealtad y respeto al prójimo.

He visto gente bailando al ritmo de los tambores y las cacerolas.

He visto gente GRITANDO el himno.

He visto gente con la cabeza levantada, mirando al cielo.

He visto padres besando a sus hijos.

He visto Madres con pañuelos blancos cubriendo sus cabezas.

He visto gente redescubriendo su poder.

He visto gente que volvía a mirarse a los ojos.

He escuchado la música del pueblo.

También he visto violencia, salvajismo, incompreensión y muerte que tiñeron de rojo algo que había comenzado siendo una pacífica expresión ciudadana en forma artística.

Pero rescato, antes que nada, esta humilde, valiente y artística forma de decir: ¡¡¡BASTA!!!

RESUMEN

El oficio de actor obliga a ser honesto, el arte es un testimonio de la realidad, el artista ha de comprometerse con su historia. El teatro y el cine independiente responden a esos criterios. Los recientes acontecimientos en Argentina refuerzan esta convicción.

PALABRAS CLAVES

Actor, arte, realidad, pueblo, compromiso

“El pueblo unido jamás será vencido”, “si ce n’est pas le peuple, le peuple, où est-il ?” entonnait cet immense chœur polyphonique.

L’art populaire s’exprimait aussi dans les graffiti réclamant des démissions.

Réclamant, par-dessus tout, loyauté et respect du prochain.

J’ai vu des gens danser au rythme des tambours et des casseroles.

J’ai vu des gens CRIER l’hymne.

J’ai vu des gens le visage levé regarder le ciel.

J’ai vu des pères embrasser leurs enfants.

J’ai vu des Mères à foulard blanc sur la tête.

J’ai vu des gens qui redécouvraient leur pouvoir.

J’ai vu des gens qui se regardaient à nouveau dans les yeux.

J’ai écouté la musique du peuple.

J’ai vu aussi la violence, la sauvagerie, l’incompreensión et la mort qui ont teint en rouge ce qui avait commencé comme une expression citoyenne pacifique et artistique.

Mais j’en tire, avant toute autre chose, cette humble, courageuse et artistique façon de dire : BASTA !!!

TRADUCTION : ODILE BOUCHET

RÉSUMÉ

Le métier d’acteur force à l’honnêteté, l’art est le témoignage de la réalité, l’artiste doit être engagé dans son histoire. Le théâtre et le cinéma indépendant répondent à ces critères. Les récents événements d’Argentine renforcent cette conviction.

MOTS CLÉS

Acteur, art, réalité, peuple, engagement

Nueve reinas (2001), Fabián Bielinsky



Patricio Guzmán

cámara en mano, cabeza y corazón

caméra en main, en tête
et au cœur

JORGE RUFFINELLI



Entretien à
Hortensia Bussi,
veuve d'Allende,
pour *La memoria
obstinada* (1997)

Fue el hombre indicado en el momento y el lugar indicados. Durante los dos últimos años del gobierno (1972-1973) del presidente chileno Salvador Allende, Patricio Guzmán y un reducido equipo de cineastas se dispusieron a filmarlo casi “todo”. No “todo” porque eso era imposible. Hicieron sobre el papel un proyecto y un organigrama a propósito de los problemas más graves que enfrentaba el gobierno, y apostaron a la suerte de estar presentes en las circunstancias decisivas, así como en las manifestaciones callejeras en favor y en contra. Su filmación no era “neutral”, pues todos ellos eran miembros de diversos grupos de la Unidad Popular (conglomerado de partidos de izquierda que llevó a Allende al gobierno), pero el deseo de registrar la historia viva que estaba sucediendo a su alrededor, también los impulsaba a entrevistar a los chilenos de clase media y alta que, sostenidos por una prensa opositora –y ésta a su vez, como hoy se sabe, sostenida por una campaña secreta del gobierno de Estados Unidos–, se lanzaban a las calles a manifestar contra la política “socialista” de Allende.

Il a été l'homme qu'il fallait au moment et à l'endroit qu'il fallait. Durant les deux dernières années du gouvernement du président chilien Salvador Allende (1972-1973), Patricio Guzman et une petite équipe de cinéastes prirent la décision de filmer presque “tout”. Pas vraiment “tout”, bien sûr, c'était impossible. Ils couchèrent sur papier un projet et un organigramme concernant les problèmes les plus graves auxquels était confronté le gouvernement, et firent le pari d'être présents dans les circonstances décisives, ainsi que dans les manifestations de soutien ou de protestation. Leur tournage n'était pas “neutre”, puisque tous étaient membres de différents groupes de l'Unidad Popular (le rassemblement de partis de gauche qui avait porté Allende au pouvoir), mais le désir d'explorer l'histoire vivante en train de s'élaborer sous leurs yeux les poussait aussi à interviewer les Chiliens de classe moyenne et supérieure qui, soutenus par une presse opposée au gouvernement – et elle-même, comme on le sait maintenant, appuyée par une campagne secrète du gouvernement des Etats-Unis –, descendaient dans la rue pour manifester contre la poli-

(La protesta concertada de las “amas de casa” de clase alta y media inició la tradición hoy conocida como “cacerolazos”).

El resultado de esta febril actividad fue una película en tres partes, titulada *La batalla de Chile*, que fue montada y dada a conocer en 1975 (primera parte), 1976 (segunda) y 1979 (tercera). Esta película era suficiente para hacer de Guzmán uno de los grandes documentalistas de nuestro tiempo, pero felizmente él continuó su actividad cinematográfica durante largos años de exilio transcurridos en Cuba, España y Francia. Actualmente reside en París.

Antes de ser propiamente *La batalla de Chile*, aquel magma de negativos hubo de ser clandestinamente llevado de Chile a Europa. En el operativo fueron fundamentales las acciones de su esposa de ese tiempo, Paloma Urzúa, y de su tío Ignacio. Dada su amistad con Chris Marker, y el apoyo recibido mientras filmaban, Guzmán pensó en armar su película en París, de no mediar el hecho afortunado de encontrarse, en París, con Alfredo Guevara, el presidente de ICAIC en Cuba. Guevara le ofreció a Guzmán las mejores condiciones para trabajar su material en La Habana, y allá fue el cineasta, encontrando una colaboración extraordinaria para el montaje en otro documentalista, Pedro Chaskel. El resultado está hoy a la vista. Y es extraordinario.

Lo más notable de *La batalla de Chile* no acabó con su filmación. Fue también el hecho de que la película no consiguiera su forma ni su significación totales sino hasta que se completó con su tercera parte. Su gestación fue paulatina. *La batalla de Chile* fue construyéndose paso a paso a lo largo de varios años. No había sido previsto, al inicio del proceso de montaje, en Cuba, si acabaría siendo solo un film extenso, un díptico o una trilogía. La forma final fue resultado de la madurez política y artística de su autor, así como de la decantación del tiempo.

La primera y la segunda partes se montaron con la necesidad de una tarea imperiosa y fueron percibidas como un cine de urgencia y de militancia. Era urgente mostrar al mundo lo que había sucedido en Chile, y había muy pocos otros materiales que pudieran hacerlo de igual manera. Por eso, las dos primeras partes –*La insurrección de la burguesía* (1975) y *El golpe de estado* (1976)– fueron películas apremiantes. En 1975, al presentar la primera de ellas, Guzmán decía que la “insurrección de la burguesía” había resultado “tan masiva y tan espectacular en 1973” que merecía dedicarle todo un largometraje. Mientras tanto, Guzmán y Chaskel ya estaban motando *El golpe de estado*.

tique “socialiste” d’Allende. (La protestation organisée des “maîtresses de maison” des classes moyennes et aisées inaugure la tradition des “cacerolazos”).

Le résultat de cette fébrile activité fut un film en trois parties, intitulé *La bataille de Chile*, dont la première partie fut montée et présentée en 1975, la deuxième en 1976 et la troisième en 1979. Ce film aurait suffi à lui seul à faire de Guzmán l’un des grands documentaristes de notre temps, mais, heureusement, il n’en continue pas moins à exercer son activité cinématographique au cours de ses longues années d’exil à Cuba, en Espagne et en France. Il réside actuellement à Paris.

Avant de devenir *La bataille de Chile*, ce magma de négatifs dut être emmené clandestinement du Chili en Europe. Dans cette opération, les interventions de son épouse de l’époque, Paloma Urzúa, et de son oncle Ignacio furent décisives. En raison de son amitié avec Chris Marker et de l’appui que celui-ci lui avait apporté durant le tournage, Guzmán avait pensé monter son film à Paris, ce qu’il aurait sûrement fait s’il n’avait eu la chance de rencontrer, à Paris, Alfredo Guevara, le président de l’ICAIC à Cuba. Guevara offrit à Guzmán les meilleures conditions pour travailler son matériel à La Havane, ville où le cinéaste se rendit et trouva, pour monter son film, une collaboration exceptionnelle en la personne d’un autre documentariste, Pedro Chaskel. Nous avons désormais le résultat sous les yeux. Et il est extraordinaire.

Dans *La bataille de Chile*, l’aspect le plus remarquable ne fut pas seulement le tournage. Ce fut aussi le fait que le film n’ait pris sa forme et sa signification dernières que lorsqu’il fut complété par la troisième partie. La gestation fut lente. *La bataille de Chile* se construisit petit à petit, sur plusieurs années. On ne pouvait prévoir, au début du processus de montage, à Cuba, si le résultat final serait seulement un film très long, un diptyque ou une trilogie. La forme définitive fut le résultat de la maturité politique et artistique de son auteur, ainsi que du décanage du temps.

La première et la deuxième partie furent montées sous la pression impérieuse d’une tâche à accomplir et furent perçues comme un cinéma d’urgence et de militantisme. Il était urgent de montrer au monde ce qui s’était passé au Chili, et il y avait très peu d’autres documents pouvant le faire de la même façon. C’est pourquoi les deux premières parties – *La insurrección de la burguesía* (1975) et *El golpe de estado* (1976) – furent des œuvres pressantes. En 1975, en présentant la première partie, Guzmán déclara que “l’insurrection de la bourgeoisie” avait été “si massive et si spectaculaire en 1973” qu’elle méritait qu’on lui consacre tout un long métrage. En même temps, Guzmán et Chaskel étaient déjà en train de monter *El golpe de estado*.



El caso Pinochet (2001)

Cuando *La insurrección de la burguesía* se dio a conocer era obvio que público y crítica la valorasen ante todo como testimonio. Pero también se comenzó a apreciar su vigencia cinematográfica por encima del tema nacional, y se le auguró permanencia histórica: “[...] No obstante ser un film realizado con un aparente estilo periodístico y referirse en ocasiones a hechos aislados muy concretos dentro de la panorámica social chilena, será una de esas películas capaces de vencer al enemigo tiempo y mantenerse vigente, como un toque de trompeta, hasta tanto sean liquidadas las últimas fuerzas de la reacción mundial”, decía Rolando Pérez Betancourt en *Granma*, el 16 de agosto de 1975.

En 1976 era posible comprender un poco mejor *La batalla de Chile*, complementada la primera parte con la segunda, *El golpe de estado*. Pero incluso entonces el propio Guzmán debía explicarla en la Semana de los Realizadores del Festival de Cannes: “No son dos películas antagónicas. No creo tampoco que una deba calificarse mejor que la otra. En realidad no debiera hablarse de dos películas sino de una sola. Son dos partes complementarias, relacionadas cronológicamente... Mientras la primera película, o la primera parte, ilumina un aspecto del problema (la insurrección de masas de la burguesía) esta segunda parte muestra a su vez otros aspectos distintos del problema central...”

En esa misma intervención, Guzmán se refirió a una tercera película (“esta trilogía, cuya tercera parte aún

Lorsque sortit *La insurrección de la burguesía*, il était évident que public et critique prendraient ce film avant tout comme un témoignage. Mais on commença aussi à apprécier, au delà du thème national, son intérêt cinématographique profond, et on lui prédit une permanence historique : “[...] Bien que ce soit un film réalisé dans un style apparemment journalistique et qu’il fasse allusion, occasionnellement, à des faits isolés très concrets du panorama social chilien, ce sera un de ces films capables de vaincre l’ennemi temps et de rester d’actualité, comme un coup de trompette, jusqu’à ce que soient liquidées les dernières forces réactionnaires du monde”. disait Rolando Pérez Betancourt dans *Granma*, le 16 août 1975.

En 1976, il était possible de comprendre un peu mieux *La batalla de Chile*, la première partie ayant été complétée par la deuxième, *El golpe de estado*. Mais même alors, Guzmán lui-même devait expliquer son intention à la Semaine des Réalisateurs du Festival de Cannes : “Ce ne sont pas deux films antagoniques. Je ne crois pas non plus que l’un doive être traité mieux que l’autre. En réalité, il ne faudrait pas parler de deux films mais d’un seul. Ce sont deux parties complémentaires, reliées chronologiquement... Alors que le premier film, ou la première partie, éclaire un aspect du problème (l’insurrection de masses de la bourgeoisie), cette deuxième partie, elle, montre d’autres aspects différents du problème central...”

Au cours de la même intervention, Guzmán fit allusion à un troisième film (“Cette trilogie, dont la troi-

se encuentra en proceso de edición...”) pero poco podía decir sobre la que sería *El poder popular* pues pasarían otros tres años antes de completarla. Dado que el relato de *El golpe de estado* llegaba cronológicamente a 1973, comenzaba a hablarse de *La batalla de Chile* como de una totalidad, un díptico. (De hecho, *El poder popular* rompería por completo la estructura cronológica e incluso no se referiría al golpe de estado salvo en el resumen de su introducción).

Ni Patricio Guzmán ni sus colaboradores habían conseguido, en 1972, la formación cinematográfica que una obra de esta magnitud requería. Y sin embargo la consiguieron. Guzmán había estudiado cine en la Escuela de Cine de Madrid (que hoy ya no existe), pero la enseñanza y la práctica del cine “documental” brillaba por su ausencia. Después de unos pocos filmes “de escuela”, Guzmán y su familia consideraron oportuno volver a vivir en Chile, en especial desde que el nuevo gobierno –Allende– no sólo era una nueva oportunidad política en beneficio de las clases sociales más populares, sino también un ejercicio de “socialismo pacífico”. A diferencia de la Revolución cubana, el gobierno del socialista Allende había llegado al poder mediante elecciones libres. No contaba, sin embargo, con el poder de las maquinaciones que desde Estados Unidos comenzaban a fraguarse en su contra ni con la traición de sus propios militares. El general Augusto Pinochet, jefe de las fuerzas armadas, nombrado por Allende, fue el traidor principal en el golpe de estado del 11 de noviembre de 1973. Una dictadura feroz siguió al bombardeo de la casa de gobierno, a la muerte de Allende y al encarcelamiento de decenas de miles de chilenos en el Estadio Nacional. (Patricio Guzmán fue uno de esos encarcelados, aunque tuvo la suerte de salir y exiliarse en Europa. Otros miles de militantes fueron muertos por la dictadura).

La dictadura de Pinochet pareció condicionar la obra futura de Guzmán en el documental, y sin embargo el cineasta consiguió abrir la mirada –hasta entonces dedicada sólo a su país, Chile– para analizar a América Latina. Después de una poco afortunada incursión en el cine de ficción (*La rosa de los vientos*, 1983), Guzmán realizó diversos programas para la televisión española, dos de los más importantes fueron *México precolombino* (1985) y *El Proyecto Ilustrado de Carlos III* (1988). La situación chilena fue revisitada en *En el nombre de Dios* (1987), un importante documental que le reconoce a la Iglesia chilena un papel fundamental en el activismo contra la dictadura (a diferencia de las actitudes pro-gobierno que la Iglesia asumió en otras dictaduras del continente). Entre marzo y mayo de 1986 Patricio Guzmán

sième partie est encore en cours de montage...”) mais il ne pouvait guère en dire plus sur ce qui allait devenir *El poder popular*, puisqu’il se passerait encore trois ans avant que la trilogie ne soit complétée. Comme le récit de *El golpe de estado* arrivait chronologiquement jusqu’à l’année 1973, on commençait à parler de *La batalla de Chile* comme d’une totalité, d’un diptyque. (En fait, *El poder popular* romprait complètement la structure chronologique et ne ferait même pas allusion au coup d’état, sauf dans le résumé de son introduction.)

Ni Patricio Guzmán ni ses collaborateurs n’avaient, en 1972, la formation cinématographique qu’exigeait une œuvre de cette ampleur. Et cependant, ils arrivèrent à leurs fins. Guzmán avait suivi des études de cinéma à l’Ecole de Cinéma de Madrid (qui n’existe plus aujourd’hui), mais l’enseignement et la pratique du cinéma “documentaire” y brillaient par leur absence. Après quelques films “d’école”, Guzmán et sa famille jugèrent bon de revenir vivre au Chili, en particulier parce que le nouveau gouvernement – celui d’Allende – représentait non seulement une nouvelle opportunité pour les classes sociales les plus modestes, mais aussi un exercice de “socialisme pacifique”. A la différence de la révolution cubaine, le gouvernement du socialiste Allende était arrivé au pouvoir au moyen d’élections libres. Il n’avait pas pris en compte, cependant, la puissance des machinations qui, depuis les Etats-Unis, commençaient à se tramer contre lui ni envisagé la trahison de ses propres militaires. Le général Augusto Pinochet, chef des forces armées, nommé par Allende, fut le traître principal dans le coup d’état du 11 septembre 1973. Une dictature féroce suivit le bombardement du palais présidentiel, la mort d’Allende et la détention de dizaines de milliers de Chiliens dans le Stade National. (Patricio Guzmán fit partie des détenus, mais eut la chance de pouvoir sortir et de partir en exil en Europe. Des milliers d’autres militants furent assassinés par la dictature).

La dictature de Pinochet semblait devoir conditionner l’œuvre future de Guzmán dans le domaine du documentaire, mais le cinéaste parvint à élargir sa perspective – jusqu’alors consacrée seulement à son pays, le Chili – pour analyser l’Amérique Latine. Après une incursion peu réussie dans le cinéma de fiction (*La rosa de los vientos*, 1983), Guzmán réalisa différentes émissions pour la télévision espagnole, dont les deux plus importantes furent *México precolombiano* (1985) et *El proyecto ilustrado de Carlos III* (1988). La situation chilienne fut à nouveau évoquée dans *En el nombre de Dios* (1987), un important documentaire qui reconnaît à l’Eglise chilienne un rôle fondamental dans l’activisme contre la dictature (à la différence des attitudes pro-gouvernementales assumées par l’Eglise dans d’autres dictatures du continent). Entre mars et mai 1986, Patricio Guzmán se rendit au

viajó a Chile con el propósito expreso de filmar una película sobre las relaciones entre el estado y la Iglesia católica. El proyecto provenía de tres años atrás, cuando Guzmán vio *Todo es ausencia*, un documental de Rodolfo Kuhn sobre los “desaparecidos” en Argentina, que comentaba sobre la conducta pasiva y hasta cómplice de la Iglesia en su país. La diferencia con lo que sucedía al respecto en Chile saltaba tanto a la vista que de repente se convirtió en un gran tema cinematográfico.

La Iglesia chilena no solamente no había permanecido insensible ante la represión popular conducida por los militares, sino que se había constituido en la fuerza de resistencia mayor con que contaban los perseguidos. Entre muchos otros sacerdotes, vicarios y obispos opuestos al régimen de Pinochet, el Cardenal Silva Henríquez era casi una leyenda, y el propio Guzmán tuvo la oportunidad de recordar su significativa visita al Estadio Nacional durante los primeros días del golpe, mientras él estaba prisionero allí.

Desde el punto de vista del documental como género, *En nombre de Dios* fue la primera vez que Guzmán comenzó a emplear un dispositivo muy importante en sus posteriores producciones. Ese dispositivo de estilo consistía en elegir, entre los testimoniantes, a un protagonista de especial expresividad emocional, con el cual cerrar su película. Años más tarde el propio Guzmán llegaría a la conclusión teórica de que un documental aún no existe, aunque haya sido filmado, si no encuentra a ese “personaje” fundamental que va a funcionar como un aglutinante del sentido.

Poco más tarde, en 1991, Guzmán consiguió demostrar su madurez estilística con uno de sus documentales más hermosos y logrados: *La Cruz del Sur*. Este film en parte continuaba, en parte ampliaba y modificaba el interés del cineasta por la religión. Mientras *En nombre de Dios* se había concentrado en registrar y testi-

Chili dans le but précis de tourner un film sur les relations entre l'état et l'Eglise catholique. L'idée lui en était venue trois ans auparavant, lorsqu'il avait vu *Todo es ausencia*, un documentaire de Rodolfo Kuhn sur les “disparus” d'Argentine, où le cinéaste soulignait la conduite passive et même complice de l'Eglise dans son pays. La différence avec ce qui se passait au Chili était si évidente que cela devint soudain un grand sujet cinématographique.

L'Eglise chilienne non seulement n'était pas restée insensible à la répression menée contre le peuple par les militaires, mais elle était devenue la force de résistance principale sur laquelle pouvaient compter les persécutés. Parmi beaucoup d'autres prêtres, vicaires et évêques opposés au régime de Pinochet, le Cardinal Silva Henríquez était presque une légende, et Guzmán lui-même eut l'occasion de rappeler sa significative visite au Stade National durant les premiers jours du coup d'état, lorsque lui-même y était détenu.

Du point de vue du documentaire comme genre, Guzmán commença à employer pour la première fois dans *En nombre de Dios* un procédé qui allait avoir beaucoup d'importance dans ses productions postérieures. Ce procédé de style consistait à choisir, parmi les intervenants, un protagoniste à l'expressivité émotionnelle particulière, sur qui terminer le film. Des années plus tard, Guzmán lui-même arriverait à la conclusion théorique qu'un documentaire n'existe pas encore, même s'il a été filmé, s'il n'a pas trouvé ce “person-

nage” fondamental qui va fonctionner comme un agglutinant du sens

Peu après, en 1991, Guzmán allait prouver sa maturité stylistique grâce à un de ses documentaires les plus beaux et les plus réussis : *La Cruz del Sur*. Ce film continuait et en même temps amplifiait et modifiait l'intérêt du cinéaste pour la religion. Alors que, dans *En nombre de Dios*, il s'était appliqué à enquêter et à témoigner sur le rôle de l'Eglise, dans *La*



La batalla de Chile
(1976) première à Paris.



moniar el papel de la Iglesia, en *La Cruz del Sur* pasó a registrar y recrear el sentimiento religioso del pueblo, dejando a la institución católica de lado. También en *La Cruz del Sur*, más que en otras películas suyas, Guzmán unió lo estrictamente documental con la reconstrucción ficticia. Dado que se trataba de unir no sólo lugares sino también épocas diferentes y distantes unas de otras, para mostrar el funcionamiento de las religiones populares, las imágenes alusivas a la Conquista española de América Latina fueron dramatizaciones. Al contrario de “desnaturalizar” el género documental, lo que esa reconstrucción ficticia o dramática aportó fue una ampliación de la mirada documental. Al fin el documental se liberaba de constricciones formales y temáticas. Más que nunca, Guzmán descubrió: primero, que el documental no tiene por que ser “objetivo”, segundo que el documental no consiste en plantar la cámara delante de los hechos, como un registrador neutro, como una “máquina”.

Así, los documentales posteriores a *La Cruz del Sur* –*Pueblo en vilo* (1996), *La memoria obstinada* (1997), *Robinson Crusoe* (1999) y *El caso Pinochet* (2000)– ganaron en vivacidad e interés, en tanto cine, al demostrar que el ánimo documental de Patricio Guzmán no se había agotado en *La batalla de Chile* sino que continuaba vivo y se renovaba y llenaba de energía con gran talento. *Pueblo en vilo* fue realizado en México, basado en el libro de un historiador regional, Luis González. Es un documental extraordinario por diferentes motivos. Uno es que San José de Gracia es una de las regiones más conservadoras de México, en las antípodas de la ideología del realizador; dos, es que allí encuentra a ese “personaje” inusual (en la figura del tío del historiador, Bernardo)

Cruz del Sur, il s’attacha à enquêter et à témoigner sur le sentiment religieux du peuple, laissant de côté l’institution catholique. Dans *La Cruz del Sur* aussi, plus que dans d’autres films, Guzmán associa ce qui relevait strictement du documentaire à la reconstruction fictive. Comme il s’agissait de relier non seulement des endroits mais aussi des époques différentes et distantes les unes des autres, pour montrer le fonctionnement des religions populaires, les images faisant allusion à la Conquête espagnole de l’Amérique Latine furent des mises en scène. Au lieu de “dénaturer” le genre du documentaire, ce que cette reconstitution fictive ou dramatique apporta fut un élargissement de la perspective. Le documentaire se libérait enfin de contraintes formelles et thématiques. Plus que jamais, Guzmán découvrait que, premièrement, le documentaire n’a pas à être “objectif”, deuxièmement que le documentaire ne consiste pas à planter la caméra devant les faits, comme un enregistreur neutre, comme une “machine”.

Ainsi, les documentaires postérieurs à *La Cruz del Sur* – *Pueblo en vilo* (1996), *La memoria obstinada* (1997), *Robinson Crusoe* (1999) et *El caso Pinochet* (2000) – gagnèrent en vivacité et en intérêt, donc en cinéma, et prouvèrent que le talent documentaire de Patricio Guzmán ne s’était pas tari avec *La batalla de Chile* mais qu’au contraire, toujours vivace, il parvenait à se rénover et à puiser une nouvelle énergie. *Pueblo en vilo* fut réalisé au Mexique, à partir du livre d’un historien régional, Luis González. C’est un documentaire extraordinaire à plusieurs titres. D’abord parce que San José de Gracia est une des régions les plus conservatrices du Mexique, aux antipodes de l’idéologie du réalisateur, ensuite parce qu’il y a trouvé ce “personnage” original (en la personne de

que llena de gracia y encanto popular a la película. A su vez, *La memoria obstinada* fue el resultado de un experimento necesario. Después de un cuarto de siglo de haberse prohibido en Chile la exhibición de *La batalla de Chile*, Guzmán llevó su película al país natal y organizó una serie de exhibiciones ante públicos diversos (liceales, estudiantes de derecho, de teatro, y hasta algunos de los propios “protagonistas” de la película original –como eran los custodios del Presidente Allende. La película tiene una enorme carga emocional a partir de los efectos emotivos causados en esos públicos distintos. Y tiene una fuerza fílmica como pocos documentales la han conseguido alguna vez.

En cambio *La isla de Robinson Crusoe* pareció alejarse de los intereses políticos de Guzmán, atendiendo al género del “cine de viajes”. En París, Thierry Garrel inventó y dio nombre a una serie de televisión para el Canal Arte: *Voyages, Voyages*. Con películas “personales”, realizadas por un cineasta con equipo mínimo de filmación (una cámara digital, un ayudante), el proyecto adquiere sentido desde que el documental producido de ese modo no es una película tradicional ni un “documental” exhaustivo sobre un lugar o un tema, sino que es el equivalente de un cuaderno de notas de viaje. Se trata de películas “personales” porque las realizan cineastas, sus “notas” son propias y alejadas de la manipulación comercial de las películas “turísticas”.

En septiembre de 1988, el productor Jacques Bidou, invitado a una Muestra documental en Colombia, le describió la serie a Guzmán. Este, una vez instalado en París en diciembre de 1998, esbozó y presentó a Arte el proyecto de un documental sobre un viaje personal a la “isla de Robinson Crusoe”. En abril de 1999 Guzmán partió a Santiago y a la isla Juan Fernández. En junio se encontraba de vuelta en París, terminando el montaje de su “viaje” fílmico de 42 minutos. Es un film interesante, en varios sentidos “personal”, y Guzmán se las arregla para introducir en él algunas notas políticas insospechadas.

La verdadera “continuación” a *La batalla de Chile* llegó en el año 2000, con el título *El caso Pinochet*. Así como en *La batalla de Chile* Guzmán había dejado la historia de su país en el momento del golpe de estado, y en *En nombre de Dios* la había continuado con ejemplos de resistencia popular y de la Iglesia, *El caso Pinochet* le ofreció la oportunidad de registrar la insólita prisión domiciliaria que el dictador había sufrido en Londres, a solicitud del Juez español Baltasar Garzón, y la secuela de juicios criminales que comenzaron a seguirse en Chile incluso antes de que el gobierno británico le permitiera a Pinochet volver a Chile.

l'oncle de l'historien, Bernardo) qui emplit le film d'humour et de charme populaires. *La memoria obstinada* fut lui aussi le résultat d'une expérience nécessaire. Après un quart de siècle d'interdiction de projection de *La batalla de Chile*, Guzmán revint avec le film dans son pays natal et organisa une série de projections devant différents publics (lycéens, étudiants en droit, en théâtre, et même quelques-uns des “protagonistes” du film d'origine – comme les gardes du Président Allende.) *La memoria obstinada* possède une énorme charge émotionnelle, qui provient des réactions que provoque la projection de *La batalla de Chile* dans ces différents publics. Et il fait preuve d'une force cinématographique que peu de documentaires ont atteinte.

En revanche, *La isla de Robinson Crusoe*, qui relevait du genre “cinéma de voyages” sembla s'éloigner des intérêts politiques de Guzmán. A Paris, Thierry Garrel avait inventé et rendu célèbre une série d'émissions de télévision pour la chaîne Arte : *Voyages, voyages*. Il s'agit de films “personnels”, réalisés par un cinéaste utilisant des moyens de tournage réduits (une caméra numérique, un assistant), où le projet tire son sens du fait que le documentaire ainsi produit n'est pas un film traditionnel ni un “documentaire” exhaustif sur un endroit ou un sujet, mais l'équivalent d'un carnet de voyage. Il s'agit de films “personnels” parce que ce sont des cinéastes qui les réalisent et que leurs “notes” sont personnelles et éloignées de la manipulation commerciale de films “touristiques”.

En septembre 1988, le producteur Jacques Bidou, invité à un festival du film documentaire en Colombie, décrit la série à Guzmán. Celui-ci, installé à Paris en décembre 1998, ébaucha et présenta à Arte le projet d'un documentaire ayant pour thème un voyage personnel sur “l'île de Robinson Crusoe”. En avril 1999, Guzmán partit à Santiago et sur l'île Juan Fernández. En juin, il était de retour à Paris et terminait le montage de son “viaje” filmé de 42 minutes. C'est un film intéressant, “personnel” à plusieurs titres, et Guzmán s'arrange pour y introduire quelques notes politiques inattendues.

La véritable “suite” à *La batalla de Chile* arriva en 2000, avec *El caso Pinochet*. De même que, dans *La batalla de Chile*, Guzmán avait laissé l'histoire de son pays au moment du coup d'état et que, dans *En nombre de Dios*, il l'avait continuée avec des exemples pris dans la résistance populaire et dans celle de l'Eglise, *El caso Pinochet* lui offrit l'occasion d'enquêter sur l'insolite mise en résidence surveillée du dictateur à Londres, à la requête du juge espagnol Baltasar Garzón, et sur la série de mises en accusation pour crimes qui commencèrent à le poursuivre au Chili avant même que le gouvernement britannique ne l'ait autorisé à y revenir.



El caso Pinochet (2001)

El documental se encuentra organizado en partes que, a la vez de desarrollarse en la forma de secciones o capítulos, se alternan fragmentariamente dándole una atractiva agilidad al relato: primera, la investigación judicial y forense que tiene lugar en la actualidad del “caso”; segunda, el relato de Joan Garcés, abogado español defensor de las víctimas; tercera, el relato en off (voz de Guzmán en la versión castellana) sobre la función de la Vicaría de la Solidaridad, y en general de la Iglesia chilena, en el acopio de información sobre desaparecidos y en la denuncia de las violaciones de los derechos humanos; cuarta, el relato del Fiscal español Carlos Castresana, quien inició la querrela penal contra Pinochet y encontró los fundamentos jurídicos para establecer la competencia española en el caso; quinta, diversos testimonios sobre el desarrollo del juicio de extradición en Londres, incluyendo el de Peter Schaad, un empresario de origen suizo y amigo de Pinochet que alojó al acusado en su mansión una vez que éste abandonó la Clínica de Londres; sexta, diversos testimonios de víctimas directas y familiares de desaparecidos; y séptima, la filmación de manifestantes chilenos en favor y en contra de Pinochet, en Londres, y la de una visita de Margaret Thatcher a Pinochet.

Los narradores son múltiples y su función diversa. Algunos de ellos (el mencionado Schaad, y los abogados de Pinochet, la Corona, y la defensa) cumplen la función de reconstruir la historia de la detención del ex-dictador y explicar aspectos complejos del proceso de extradición en la cámara de los Lores. Muy diferente es la función narrativa del grupo de

Le documentaire est organisé en parties qui, tout en étant développées sous forme de sections ou chapitres, alternent de façon fragmentaire, procurant ainsi au récit une agilité attrayante : 1) l'enquête judiciaire et juridique qui a lieu au moment de “ l'affaire ” ; 2) le témoignage de Joan Garcés, l'avocat espagnol défenseur des victimes ; 3) le commentaire en voix off (la voix de Guzmán dans la version espagnole) sur le rôle du Vicariat de la Solidarité et, d'une façon générale, de l'Eglise chilienne dans le regroupement d'informations sur les disparus et dans la dénonciation des violations des droits de l'homme ; 4) le récit du procureur espagnol Carlos Castresana, qui engagea les premières poursuites judiciaires contre Pinochet et découvrit les bases juridiques établissant la compétence espagnole dans cette affaire ; 5) divers témoignages sur les péripéties du jugement d'extradition à Londres, y compris celui de Peter Schaad, un chef d'entreprise suisse, ami de Pinochet, qui logea l'accusé dans sa résidence personnelle après que celui-ci eut quitté la clinique de Londres ; 6) plusieurs témoignages de victimes directes et parents de disparus ; 7) les manifestations de Chiliens partisans ou adversaires de Pinochet, à Londres, et une visite de Margaret Thatcher à Pinochet.

Les narrateurs sont multiples et leur fonction différente. Certains d'entre eux (Schaad et les avocats de Pinochet, la Couronne et la défense) reconstituent l'histoire de l'arrestation de l'ex-dictateur et expliquent des aspects complexes du processus d'extradition débattu à la Chambre des lords. Toute différente est la fonction narrative du groupe de victimes : à travers leurs récits s'articule une sorte de “thérapie” ver-

*El caso Pinochet (2001)*

víctimas, en cuyos relatos se articula una suerte de “terapia” verbal mediante la verbalización de sus dramas (ejemplo de esto es la madre que por primera vez narra la tortura sufrida, en presencia de su hija), pero al mismo tiempo el documental les sirve a ellos de nueva plataforma de denuncia. Refiriéndose a sus declaraciones ante el juez Garzón, el narrador comenta que era la primera vez “en su vida [que] un juez los escuchaba”. El documental los escucha, los filma, les ofrece un espacio.

Como en otros documentales de Guzmán, el cine no tiene una exclusiva función expositiva y de información, y en cambio funciona en tanta o mayor medida, y mayor fuerza, como el lugar de expresión de una emoción que proviene del desenvolvimiento del drama de un grupo de personajes. De ahí el muy hábil equilibrio emocional que Guzmán consigue entre sus participantes así como en la combinación de los tonos del relato. Como es esperable, algunas intervenciones tienen mayor interés y hasta mayor carga emocional que otras. En el ejemplo de Joan Garcés, a su condición de abogado defensor se sumó la circunstancia de ser también un sobreviviente del bombardeo de 1973 a La Moneda –había sido amigo y asesor de Salvador Allende. Así, su presencia en el juicio a Pinochet, y luego en este documental, tiene el poderoso “valor añadido” de su historia personal, al cual se le suma por su parte el de la “ironía histórica”: en vez de morir en La Moneda, acabó siendo, tres décadas y media más tarde, uno de los participantes claves en el caso contra Pinochet.

bale, grâce à la verbalisation de leurs drames (on en a un exemple avec la mère qui, pour la première fois, raconte les tortures qu’elle a subies, en présence de sa fille), mais en même temps le documentaire leur sert de nouvelle plate-forme de dénonciation. Faisant allusion à ses déclarations devant le juge Garzón, le narrateur commente que c’était “la première fois de leur vie [qu’]un juge les écoutait”. Le documentaire les écoute, les filme, leur offre un espace.

Comme dans d’autres documentaires de Guzmán, le cinéma n’a pas uniquement une fonction d’exposition et d’information : il fonctionne – dans la même ou une plus grande mesure, et sûrement avec une plus grande force – comme le lieu d’expression d’une émotion qui provient de l’exposé du drame vécu par un groupe de personnages. De là le très habile équilibre émotionnel que Guzmán obtient de ses participants ainsi que de la combinaison des tons du récit. Comme on peut s’y attendre, quelques interventions ont plus d’intérêt et même une plus grande charge émotionnelle que d’autres. Dans le cas de Joan Garcés, à sa condition d’avocat des victimes s’ajoutait la particularité d’être aussi un survivant du bombardement de 1973 sur La Moneda – il avait été l’ami et le conseiller de Salvador Allende. De sorte que sa présence dans la mise en accusation de Pinochet, et ensuite dans ce documentaire, renferme la puissante “valeur ajoutée” de son histoire personnelle, à laquelle s’ajoute celle de “l’ironie de l’histoire” : au lieu de mourir à La Moneda, il finit par être, trois décennies et demie plus tard, l’un des participants-clés de la procédure contre Pinochet.

Resulta fascinante encontrar otro ejemplo de "ironía histórica" en un lugar inesperado de esta historia: el relato del Fiscal Carlos Castresana. Este hombre, sobre cuyo escritorio las denuncias contra Pinochet pudieron haber languidecido indefinidamente, explica algunos de sus motivos para actuar rápida y eficazmente, como lo hizo. Y ellos se relacionan con un sentimiento de "solidaridad" con las víctimas de Pinochet –que él reconoció similares a las víctimas de Francisco Franco. Recordó un hecho real de alto valor simbólico. En 1939 Chile había demostrado su propia solidaridad con los republicanos españoles, cuando el Cónsul de Chile en París fletó un barco con 2.500 refugiados hacia Chile. Quien recibió a estos inmigrantes en su destino fue el Ministro de Sanidad. El Consul se llamaba Pablo Neruda, el Ministro era Salvador Allende...

La secuencia de la entrevista Pinochet-Thatcher, que fue filmada con el propósito propagandístico de mostrar apoyo al ex-dictador en desgracia, aparece utilizada por Guzmán, en su documental como un "material de archivo" o de préstamo, pero allí el fragmento modifica su sentido y admite otras interpretaciones. Con una cuidada compostura y notable selección en sus palabras, Thatcher le expresa al detenido los motivos de agradecimiento que le debe Gran Bretaña: "I know how much we owe you for your help during the Falkland campaign for the information you gave us, the communications, and also the refuge to our own armed forces" ("Sé cuánto le debemos por su ayuda, durante la campaña de las [Islas] Falkland, por la información que nos entregó, las comunicaciones, y [por] también el refugio [ofrecido] a nuestras fuerzas armadas").

Ante esta clarísima referencia a la colaboración británica de Pinochet durante la guerra sostenida entre sus vecinos argentinos y Gran Bretaña (la famosa Guerra de las Islas Malvinas / Falkland Islands), se revela "otra" traición del General. Esta vez a sus vecinos, a la identidad regional y cultural, a la supuesta comunidad de valores de las Armas. Después de todo, la dictadura militar argentina era su socia en la Operación Cóndor.

La secuencia incluye una situación deliciosamente ridícula: Pinochet y Thatcher "posan" inmóviles para la grabación de video hasta que alguien les señala que no se trata de una foto, y que deben moverse, mostrar que se saludan y despiden. Entonces Thatcher y Pinochet "actúan" para sus supuestos espectadores británicos. La filmación de la visita de Thatcher a Pinochet es una joya dentro del documental de Guzmán, y está incrustada en él por su valor testimonial en un sentido contrario al de la filmación "original": ilustra patéticamente la complicidad de dos

Il est fascinant de trouver un autre exemple d' "ironie de l'histoire" dans un épisode inattendu : le récit du procureur Carlos Castresana. Cet homme, sur le bureau de qui les dénonciations contre Pinochet auraient pu traîner indéfiniment, dévoile quelques-uns des motifs qui le poussèrent à agir aussi rapidement et efficacement qu'il le fit. Ils sont liés à un sentiment de "solidarité" avec les victimes de Pinochet : elles lui rappelèrent les victimes de Franco. Il se rappelle un fait réel d'une haute valeur symbolique. En 1939, le Chili avait démontré sa propre solidarité avec les républicains espagnols : le consul du Chili à Paris avait affrété un bateau avec 2500 réfugiés à bord pour le Chili. L'homme qui reçut ces immigrants à leur arrivée fut le ministre de la Santé. Le consul s'appelait Pablo Neruda, le ministre Salvador Allende...

La séquence de l'entrevue Pinochet-Thatcher, qui était à l'origine un film de propagande destiné à soutenir l'ex-dictateur en disgrâce, semble avoir été utilisée par Guzmán dans son documentaire comme "matériel d'archive" ou d'emprunt, mais l'extrait y prend un sens tout différent et admet d'autres interprétations. On y voit Margaret Thatcher, dans une tenue impeccable et choisissant ses mots avec soin, exposer au détenu les motifs de reconnaissance que lui doit la Grande-Bretagne : "I know how much we owe you for your help during the Falkland campaign for the information you gave us, the communications, and also the refuge to our own armed forces" ("Je sais combien nous vous devons pour votre aide lors de la campagne des Falkland, pour l'information que vous nous avez procurée, les communications et aussi le refuge offert à nos forces armées").

A travers cette très claire référence à la collaboration de Pinochet avec les Britanniques durant la guerre entre ses voisins argentins et la Grande Bretagne (la fameuse guerre des îles Malouines/Falkland Islands), on découvre "une autre" trahison du Général. Vis-à-vis de ses voisins cette fois, de l'identité régionale et culturelle, de la supposée communauté de valeurs des Armes. Après tout, la dictature militaire argentine était son partenaire dans l'Opération Condor .

La séquence inclut une situation délicieusement ridicule : Pinochet et Thatcher "posent", immobiles, pour l'enregistrement vidéo, jusqu'à ce que quelqu'un leur signale qu'il ne s'agit pas d'une photo et qu'ils doivent bouger, montrer qu'ils se saluent et se séparent. Alors Thatcher et Pinochet "jouent" pour leurs supposés spectateurs britanniques. Cette séquence de la visite de Thatcher à Pinochet est un bijou dans le documentaire de Guzmán, et elle y est incorporée pour sa valeur de témoignage, mais avec une signification contraire à celle du tournage "d'origine" : elle illustre de façon pathétique la complicité de deux partenaires puissants –

socios poderosos –o que alguna vez fueron poderosos– en la sombría trama histórica de nuestra época.

Los testimonios personales de las víctimas integran la parte fundamental –el corazón, diríase–, de este documental. A falta de registros fílmicos internos de la dictadura (como en cambio existen del Holocausto), los testimonios verbales y la presencia visual de las víctimas funcionan como los ejes alrededor de los cuales puede reconstruirse la barbarie militarista de esa época. Guzmán convoca a estas víctimas y las

ou qui un jour le furent – dans la sombre trame historique de notre époque.

Les témoignages personnels des victimes constituent la partie fondamentale – le cœur, pourrions-nous dire – de ce documentaire. A défaut de documents filmés internes de la dictature (comme il en existe, en revanche, pour l'Holocauste), les témoignages verbaux et la présence visuelle des victimes fonctionnent comme les axes autour desquels peut être reconstruite la barbarie militariste de cette époque. Guzmán convoque ces victi-



El caso Pinochet (2001)

sitúa delante de la cámara, consiguiendo, junto a la historia individual e intransferible de cada caso, su trascendencia representativa de muchas otras víctimas desaparecidas. De tal modo que cada relato es singular y plural a la vez. En el caso de Cecilia es el ejemplo de la solidaridad entre los detenidos y el uso del juego (los detenidos fingían “hablar por teléfono” entre ellos) para mantener vivo el sentido de la comunicación humana; en el de Santiago es la descripción de los procedimientos de tortura (el “submarino seco”, el “teléfono”) o el uso cruel y despiadado de su cuerpo para que un instructor explicase técnicas de karate; en el de Gladys es el recuerdo doloroso de un prisionero golpeado con cadenas hasta la muerte; en el de Nelly es la memoria de su marido desaparecido en 1974 y la esperanza de volverlo a ver (simbolizada en la valija con ropas del desaparecido, sin abrir durante años); en el de Luisa, es el testimonio escueto y trágico sobre sus dos hijos asesinados; en el de Gabriela, torturada y violada, es la reflexión (respondiendo a una parte de la sociedad chilena que propugna el “perdón” y el “olvido”) sobre la imposibilidad de “perdonar” a quienes nunca reconocieron responsabilidad ni pidieron perdón.

mes et les place devant la caméra, faisant ressortir, à partir de l'histoire individuelle et unique de chaque cas, sa transcendance représentative pour de nombreuses autres victimes disparues. De sorte que chaque témoignage est singulier et pluriel à la fois. Dans le cas de Cecilia, c'est l'exemple de la solidarité entre détenus et de la pratique du jeu (les détenus faisaient semblant de se parler entre eux au téléphone) pour maintenir vivant le sens de la communication humaine ; dans celui de Santiago, c'est la description des procédés de torture (le “sous-marin sec”, le “téléphone”) ou l'usage cruel et inhumain fait de son corps pour qu'un instructeur explique des techniques de karaté ; dans celui de Gladys, c'est le souvenir douloureux d'un détenu frappé à mort avec des chaînes ; dans celui de Nelly, l'évocation de son mari disparu en 1974 et l'espoir de le revoir (symbolisé par la valise contenant des vêtements du disparu, restée sans être ouverte durant des années) ; dans celui de Luisa, c'est le rappel concis et tragique de ses deux fils assassinés ; dans celui de Gabriela, torturée et violée, c'est la réflexion (en réponse à une partie de la société chilienne qui prône le “pardon” et l'oubli) sur l'impossibilité de “pardonner” à ceux qui n'ont jamais reconnu leur responsabilité et n'ont jamais demandé pardon.

La batalla de Chile (1979)



Como en documentales anteriores de Guzmán, la conclusión de *El caso Pinochet* queda confiada a la voz de los personajes. También como en otros de sus films, son mujeres las que elaboran reflexiones inteligentes y expresadas con notable coherencia y elocuencia. En *El caso Pinochet* el tema de conclusión es la justicia, tan difícil de aquilatar desde el punto de vista de las víctimas. De las dos mujeres cuyas palabras cierran el documental, la primera se refiere a una futura retribución histórica, de cara a la impunidad histórica de los militares: “sus hijos se van a avergonzar [de sus padres], los nuestros no”. En el segundo ejemplo (Gladys), se subraya la necesidad de revigorizar la memoria contra el olvido: “La fuerza de la memoria nos permitirá sanar. Por eso es tan importante establecer la memoria colectiva: para poder vivir ahora y poder construir el futuro”.

Contenido, limitado en sus posibles búsquedas formales, *El caso Pinochet* es uno de los documentales más austeros de Patricio Guzmán. Los únicos encuadres fotográficos y movimientos de cámara que exceden la modalidad testimonial hacia el experimento visual son las composiciones de grupo de las víctimas. Aunque los testimonios personales se realizan separados, aislándolos del grupo, éste es muy importante y Guzmán no pierde la ocasión de subrayarlo. Juntos, los personajes cumplen la función que tiene toda y cualquier “fotografía de grupo” –familiar, de amigos, de unión luctuosa o de lucha. La cámara llega a rode-

Comme dans des documentaires antérieurs de Guzmán, la conclusion de *El caso Pinochet* est confiée à la voix des personnages. Comme dans d’autres films du cinéaste également, il s’agit de femmes qui formulent des réflexions intelligentes, exprimées avec une cohérence et une éloquence remarquables. Dans *El caso Pinochet*, le thème servant de conclusion est la justice, si difficile à évaluer du point de vue des victimes. Des deux femmes dont les paroles ferment le documentaire, la première évoque une future réparation de l’histoire, face à l’impunité historique des militaires : “Leurs enfants auront honte [de leurs parents], les nôtres, non”. Dans le second exemple (Gladys), c’est la nécessité de raviver la mémoire contre l’oubli, qui est soulignée : “La force de la mémoire nous permettra de guérir. C’est pourquoi il est si important d’établir une mémoire collective : pour pouvoir vivre maintenant et construire l’avenir”.

Mesuré, limité dans ses possibles recherches formelles, *El caso Pinochet* est l’un des documentaires les plus austères de Patricio Guzmán. Les seuls cadrages photographiques et mouvements de caméra qui dépassent la catégorie du témoignage pour tendre à l’expérimentation visuelle sont les compositions de groupe des victimes. Bien que les témoignages personnels soient réalisés séparément, en isolant les individus du groupe, celui-ci joue un rôle très important et Guzmán ne manque pas de le souligner. Filmés ensemble, les personnages assument la fonction de n’importe quelle “photo de groupe” – photo de famille, d’amis, reflétant l’union tragique ou la lutte. La

arlos y filmarlos de espaldas, como si buscara enfatizar la presencia de una unidad, de un “espíritu de cuerpo”. No se trata, hoy, de seres derrotados ni de víctimas indefensas. Ellos son los testigos de cargo, los acusadores, los combatientes luminosos en una lucha todavía desigual entre el poder de las ideas y la indiferencia política de los sistemas. Si es posible hablar de “belleza” respecto a este documental sobre el tema sórdido de la tortura, es porque esa belleza se asienta en la facultad de discurso y memoria de estos personajes todavía enteros e íntegros, todavía esperanzados en que el pasado no se repita en el futuro. Ese mismo sentido comprometido alienta en el documental entero.

Si algo prueba la carrera de Patricio Guzmán como documentalista es que aún cuando fue el hombre indicado en el momento y el lugar indicados, cuando filmó *La batalla de Chile*, aquel documental no fue una casualidad histórica. Su carrera demuestra un gran talento narrativo y para la imagen, así un instinto certero para encarar la historia a su alrededor. Es en rigor un cineasta con una cámara en la mano, en la cabeza y en el corazón.

caméra va jusqu’à les contourner et les filmer de dos, comme si elle cherchait à accentuer la présence d’une unité, d’un “esprit de corps”. On n’est pas en présence d’êtres vaincus ou de victimes sans défense. Ce sont les témoins à charge, les accusateurs, les combattants lumineux d’une lutte encore inégale entre le pouvoir des idées et l’indifférence politique des systèmes. S’il est possible de parler de “beauté” au sujet de ce documentaire sur le thème sordide de la torture, c’est parce que cette beauté repose sur la faculté de parole et de mémoire de ces personnages toujours entiers et intègres, qui ont encore l’espoir que le passé ne se répète pas dans l’avenir. Ce même sens de l’engagement imprègne tout le documentaire.

Si la carrière de Patricio Guzmán comme documentariste prouve quelque chose, c’est bien que, même s’il a été l’homme qu’il fallait au moment et à l’endroit qu’il fallait, *La batalla de Chile* ne fut pas un simple hasard historique. Sa carrière révèle un grand talent narratif, un don pour l’image et un instinct sans faille pour prendre la mesure de l’histoire, autour de lui. C’est, à proprement parler, un cinéaste avec une caméra dans la main, la tête et le cœur.

TRADUCTION : MARTINE BREUER



MOTS-CLÉS

documentariste, Chili, dictature, témoignage

RÉSUMÉ

Cet article retrace la carrière du documentariste chilien Patricio Guzmán, depuis la trilogie *La batalla de Chile*, tournée durant les deux dernières années du gouvernement socialiste de Salvador Allende (1972-1973) jusqu’au documentaire *El caso Pinochet*, sorti récemment, qui évoque les conditions de l’arrestation du dictateur en Angleterre et présente le témoignage de nombreuses victimes de son régime. Jorge Ruffinelli met l’accent non seulement sur l’importance de ces documentaires en tant que témoignages historiques, mais aussi sur leur charge émotionnelle et leur qualité cinématographique.

PALABRAS CLAVES

documentalista, Chile, dictadura, testimonio

RESUMEN

Este artículo evoca la carrera del documentalista chileno Patricio Guzmán, desde la trilogía *La batalla de Chile*, filmada durante los dos últimos años del gobierno socialista de Salvador Allende (1972-73) hasta el documental *El caso Pinochet*, estrenado hace poco, que recuerda las condiciones de detención del dictador en Inglaterra y presenta los testimonios de numerosas víctimas de la dictadura. Jorge Ruffinelli pone de realce no sólo la importancia de dichos documentales como testimonios históricos sino también su carga emocional y su valor cinematográfico.



Contrakultura

REST IN PEACE

REPOSE EN PAIX

Tras cinco años de labor realizando documentales en torno a figuras paradigmáticas de la literatura, el paradigma argentino del fracaso nos a llevado a la siguiente conclusión:

Cualquier intento por resucitar al cine atenta contra lo que en realidad deberíamos estar haciendo: encontrar un lugar dónde esconder el cadáver.

El Argentitanic acaba de hundirse en las profundidades de la estupidez y no hay nadie que pueda sacarlo a flote. Para lograrlo sería necesario que los argentinos dejemos de serlo, metamorfoseándonos en alemanes o suizos, y francamente no creo que sea posible ni tampoco que la idea le caiga bien a los alemanes o suizos. Con cada uno de los pasajeros de la condenada nave se ahogaron expectativas y empeños que hubiera sido conveniente salvar arrojándolos por la borda con un salvavidas de subvenciones para las que ya es demasiado tarde. Subvenciones: ustedes se lo pierden. Del salvataje, podemos decir que Contrakultura Films se ha quedado con un documental sobre Osvaldo Soriano, uno sobre el ilustre don Jorge Luis Borges y un tercero sobre el bello anarco-historiador Osvaldo Bayer. Este último logró estrenarse en Buenos Aires, el 8 de noviembre pasado, apenas unos días antes de la holocausto patrio. Hoy por

Après cinq ans de travail de réalisation documentaire au sujet de figures paradigmatiques de la littérature, le paradigme argentin de l'échec nous a conduit à la conclusion suivante :

Toute tentative de résurrection du cinéma attente à ce que nous devrions faire en réalité : trouver où planquer le cadavre.

L'Argentitanic vient de sombrer dans les profondeurs de la stupidité et nul ne peut le remettre à flot. Pour y parvenir, il faudrait que nous autres, Argentins, cessions de l'être pour nous métamorphoser en Allemands ou en Suisses, et franchement, je ne crois pas que ce soit possible, ni que les Allemands et les Suisses trouvent l'idée opportune. Avec chacun des passagers de ce foutu navire, se sont noyées les attentes et les efforts qu'il aurait fallu sauver en les jetant par-dessus bord avec une bouée de subventions pour lesquelles il est déjà trop tard. Subventions: vous ratez quelque chose. Du sauvetage, on peut dire que Contrakultura Films a gardé un documentaire sur Osvaldo Soriano, un sur l'illustre M. Jorge Luis Borges et un troisième sur ce cher anarcho-historien qu'est Osvaldo Bayer. Ce dernier film a pu sortir à Buenos Aires, le 8 novembre passé, quelques jours à peine avant l'holocauste national. Aujourd'hui

hoy no es mucho más lo que podamos hacer. El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, única fuente de financiación para proyectos culturales en Argentina no puede permanecer al margen de lo que está sucediendo, fiel reflejo del pandemonio, sucumbe a una realidad que nos supera. Una nueva realidad que no contempla proyectos culturales, ni contrakulturales ni siquiera proyectos. La contrapartida de este merengue es que las imágenes políticamente correctas, que a los del primer mundo tanto le apetecen, irán increciendo a gusto del consumidor. El gordo lumpen de *Mundo grúa* dejará definitivamente las maquinarias pesadas para dedicarse a la alfarería como sus ancestros guaraníes, los niños desnutridos correrán delante de los documentalistas holandeses a cambio de un panini de bondiola y sabremos de nuevas gerónimas descalzas para consuelo de padres alemanes, cansados de decirles a sus hijos que tomen la sopa en Berlín porque en Vietnam los niños se mueren de hambre. En síntesis, no hay mal que por bien no venga. En un sálvese quien pueda veremos cómo hacer para concluir un cuarto documental que se encontraba en etapa de rodaje en los momentos en que la popa del crucero flameaba orgullosa sobre sus propias miserias en franca señal de que se hundía con todo su universo como único y póstumo pasaje.

CORTÁZAR,

LA EXTREMAUNCIÓN DE CONTRAKULTURA

Así debería rezar el título del documental que buscamos terminar antes de fin de año. Después de todo, no creo que podamos seguir adelante con un proyecto condenado al fracaso desde sus albores. Porque, la verdad sea dicha, deberíamos haberlo sabido desde un principio. Todo intento por desarrollar alguna actividad cultural en la Argentina ha terminado en el tacho de basura de los populistas, en los sótanos de alguna guarnición militar o en el bolsillo de algún secretario de cultura inescrupuloso (¿los hay de otra calaña?). Condenado sí, por saberse dependiente de una política cultural instrumentada al margen de las consideraciones culturales y enfocada a sostener una industria basada en el éxito de taquilla, en la emulación de los tradicionales recursos del cine norteamericano, en la pretensión fascista de creer que el cine es identidad, fiel reflejo, espejo de, para, por y no se cuántas tonterías más.

José Miguel Onaíndia, director del *Incaa* hasta que todo se fue al garete, fue quizás uno de los más dignos árbitros de la contienda entre proyectos industriales y proyectos culturales. Con el hundimiento del Argentitanic ya no importa quién esté a cargo de la recuperación del desguace; qué absurdo proyecto “nacional y popular” han de encarar las bestias de turno, cualquier intento por resucitar al muerto es tan inútil como hacerle la paja a un muerto.

Entretanto, los inversores que metieron su dinero en el

on ne peut guère faire plus. L'Institut National de Cinéma et Arts Audiovisuels, seule source de financement possible pour des projets culturels en Argentine ne peut rester en marge des événements, fidèle reflet du pandémonium, il succombe à une réalité qui nous dépasse. Une nouvelle réalité qui ne s'embarrasse ni de projets culturels, ou contrakulturels, ni même de projets. La contrepartie de ce foutoir c'est que les images politiquement correctes, dont les pays riches sont si friands, iront crescendo pour le plaisir du consommateur. Le gros zonard de *Mundo grúa* abandonnera pour toujours les engins de chantier pour se consacrer à la poterie comme ses ancêtres Guaranis, les enfants sous-alimentés courront devant les documentaristes hollandais pour un panini-saucisse et les petites sœurs des pauvres reprendront du service ce qui consolera les pères de famille allemands fatigués de faire avaler la soupe à leurs gosses à Berlin en leur disant qu'au Viet Nam les enfants crèvent de faim. Bref, c'est un mal pour un bien. Dans ce sauve qui peut, on verra bien comment achever un quatrième documentaire qui en était à l'étape du tournage au moment où la poupe du croiseur flamboyait fièrement sur ses propres misères, signe clair qu'il sombrait corps et biens, engloutissant tout son univers, unique et ultime passager.

CORTÁZAR,

L'EXTRÊME ONCTION DE CONTRAKULTURA

Ce devrait être le titre du documentaire que nous voulons terminer avant la fin de l'année. Après tout, je ne crois pas que nous puissions continuer un projet voué à l'échec dès le départ. Parce qu'à vrai dire, nous aurions dû le savoir depuis le début. Toute tentative de développer une quelconque activité culturelle en Argentine a fini dans la poubelle des populistes, dans les caves d'une garnison militaire ou dans la poche de quelque secrétaire de culture peu scrupuleux (y en a-t-il d'autres sortes ?). Condamnée d'avance, parce que dépendante d'une politique culturelle mise en place en marge de considérations culturelles et orientée vers le soutien d'une industrie fondée sur le succès de billetterie, l'imitation des poncifs du cinéma nord-américain, la prétention fasciste de croire que le cinéma c'est l'identité, le reflet fidèle, le miroir de, par et pour et je ne sais quelles bêtises encore.

José Miguel Onaíndia, directeur de l'*Incaa* jusqu'à ce que tout fiche le camp, a peut-être été l'un des arbitres les plus dignes de la bataille entre projets industriels et projets culturels. Avec le naufrage de l'Argentitanic peu importe qui se chargera de récupérer la carcasse ; quel absurde projet “nacional et populaire” envisageront les ploucs de service, toute tentative de ressusciter le mort est aussi inutile que de le masturber.

Entre temps, les investisseurs, qui ont mis leur argent



Julio Florencio Cortázar. Zurich, circa 1917.

cine argentino, a sabiendas que una Ley aprobada en el Honorable Congreso (¿si con es lo opuesto a pro, acaso congreso es la otra cara del progreso?) garantizaba sus aportes con los reintegros y subsidios acordados, saben hoy que su dinero vale la mitad por decreto y que si lo llegan a cobrar algún día, habría que ver qué otro día pueden pasar a cobrar por ventanilla porque –por el momento– no quedan salvavidas ni en primera ni en tercera clase.

Julio Cortázar era el protagonista que habíamos elegido para nuestro próximo documental. El propósito nos ha llevado, hasta el momento, a concluir un trabajo de relevo fotográfico de valía, a la publicación de algunas notas de interés en periódicos de América y Europa y a la preparación de una biografía comentada a cerca de los primeros cuarenta años del autor de *Rayuela*. Precisamente en ellos se centra el trabajo audiovisual. El documental profundiza en aquellos años que van desde el nacimiento de Cortázar en Bélgica hasta su regreso a Europa a principios de la década de los cincuenta. Nuestro protagonista es un Cortázar europeo que convive con los buenos salvajes de Rousseau y no el buen salvaje que convive con los europeos. Este otro, el último, será quizás objeto de posteriores elucubraciones, las que nos ocupan buscan en Cortázar desentrañar aspectos que ayudaron a conformar al segundo pero que deberían, en honor a todos los hombres que somos, ser consideradas de forma independiente.

Ese primer Cortázar, tan belga como los mejillones con fritas y tan argentino como la inmigración y las devaluaciones, cuenta con una interminable geografía en la que abundan los páramos propicios para la dis-

dans le cinéma argentin, sachant qu'une loi approuvée par l'Honorable Congrès (si con est le contraire de pro, congrès ne serait-il pas l'autre face du progrès ?) garantissait leurs apports par les remboursements et les subsides convenus, savent aujourd'hui que leur argent vaut la moitié par décret et que s'ils parviennent un jour à le toucher il faudra voir quel jour ils peuvent passer le chercher au guichet parce que – pour le moment – il ne reste de bouée ni en première ni en troisième classe.

Julio Cortázar était le protagoniste que nous avons choisi pour notre prochain documentaire. Le propos nous a menés, jusqu'à présent, à conclure un travail de relevé photographique de valeur, à la publication de quelques notes intéressantes dans des périodiques d'Amérique et d'Europe et à la préparation d'une biographie commentée sur les quarante premières années de l'auteur de *Marelle*. C'est justement sur ces années qu'est centré le travail audiovisuel. Le documentaire approfondit ces années qui vont de la naissance de Cortázar en Belgique à son retour en Europe au début des années cinquante. Notre protagoniste est un Cortázar européen qui vit avec les bons sauvages de Rousseau, et non le bon sauvage qui vit avec les Européens. Celui-ci, le dernier, peut-être sera-t-il objet d'élocubrations futures, celles qui nous occupent cherchent chez le premier Cortázar à démêler les aspects qui ont aidé à former le second, et devraient, en notre honneur à nous tous, les hommes, être considérées de façon indépendantes.

Ce premier Cortázar, aussi belge que les moules frites et aussi argentin que l'immigration et les dévaluations, compte une interminable géographie dans

cusión, para el debate. En esos páramos, hablar de Cortázar es hablar de nosotros mismos, hablar de la estupidez y de las ironías, hablar del destino y de los icebergs, del Argentitanic y de la madre que nos parió, que al fin de cuenta es la misma que hoy nos mira con una sonrisa por sobre el hombro de Adorno y Horkheimer para decirnos: “¿Industria cultural? Ya lo sabía yo, porqué no se dedican mejor a la ganadería.”

PARA SEGUIR PENSANDO

Biografía de solapa. Adelanto del trabajo biográfico y audiovisual sobre Julio Cortázar frente a su condición de argentino, belga y francés. Último capítulo de la saga Contrakultura.

En la solapa de algunos de sus libros puede leerse: “nacido por accidente en Bruselas”, Julio Florencio Cortázar y durante la última mitad de su vida ocupará demasiado tiempo explicando lo que no merece ninguna explicación. Para no ser menos, hemos decidido dedicarle al asunto las siguientes y prescindibles notas.

De esa manera se da cuenta del primer sobresalto en la biografía de solapa de uno de los escritores argentinos más destacados del siglo XX. La idea merecería ser, en sí misma, premisa de uno de sus cuentos.

¿Pero cómo pudo nadie haber nacido accidentalmente en Bruselas o en cualquier otra parte llegado el caso? Si algo es seguro, más allá del irrenunciable destino que nos propone la muerte, es que quien nace en casa de sus padres a los nueve meses de gestación no nace por accidente ni nada que se le parezca.

Pero el lugar de nacimiento del escritor, algo que puede parecer absolutamente intrascendente, cobra relevancia al entender lo de accidentalmente como una justificación. Así se busca –en cada instancia de la vida del autor– que lo “accidental” ayude a conformarlo a imagen y semejanza del escritor que nosotros queremos que sea; y nosotros queremos que sea argentino, de izquierda o de derechas pero argentino. Convengamos, esto está más allá de las posibilidades de quien, como sabemos, nació en Bélgica un 22 de agosto de 1914 a las tres de la tarde, a menos que se trate de un accidente, en cuyo caso, quedan a salvo las pequeñas mezquindades nacionalistas que son la sal y la pimienta de los primeros cuarenta años de vida del escritor.

Es curioso pensar que en el caso de que Cortázar hubiera nacido en Buenos Aires podríamos decir que se trataba de un accidente (y bastante grave) considerando que su madre se encontraba a más de diez mil kilómetros de distancia del lugar del parto. Pero haber nacido donde le tocó no tiene nada de accidental como no lo tuvo para Conrad haber nacido en Polonia o para Sergio Sergi, haber visto la luz por primera vez en Trieste. Sin embargo, a los alemanes y a los ingleses no parece pre-

laquelle abondent les zones désertiques propices à la discussion, au débat. Dans ces déserts, parler de Cortázar, c’est parler de nous-mêmes, parler de la stupidité et des ironies, du destin et des icebergs, de l’Argentitanic et de notre putain de mère, qui en fin de compte est la même qui nous regarde aujourd’hui avec un sourire par dessus l’épaule d’Adorno et d’Horkheimer pour nous dire : “L’industrie culturelle ? Je savais bien. Vous feriez mieux d’élever des vaches”.

POUR CONTINUER À PENSER

Biographie de couverture. Pré-publication du travail biographique et audiovisuel sur Julio Cortázar face à sa situation d’Argentin, Belge et Français. Dernier chapitre de la saga Contrakultura.

Sur la couverture de certains de ses livres on peut lire : “né par accident à Bruxelles”, Julio Florencio Cortázar, et pendant la dernière moitié de sa vie il passera trop de temps à expliquer ce qui ne mérite aucune explication. Pour ne pas être en reste, nous avons décidé de consacrer à cette affaire les dispensables notes suivantes.

Ainsi, on en finit avec le premier sursaut que provoque la biographie de couverture d’un des écrivains argentins les plus distingués du XX^e siècle. L’idée en elle-même mériterait d’être la prémisse d’un de ses contes.

Mais comment peut-on naître par accident, à Bruxelles ou ailleurs ? Si quelque chose est sûr, par delà l’inéluctable destination proposée par la mort, c’est que celui qui naît chez ses parents à neuf mois de la conception ne naît pas du tout par accident.

Mais le lieu de naissance de l’écrivain, qui peut sembler sans intérêt, prend de l’importance si l’on comprend “accidentellement” comme une justification. On cherche ainsi – à chaque facette de la vie de l’auteur – à ce que cet “accident” aide à le montrer à l’image de l’écrivain que nous voulons qu’il soit ; et nous le voulons argentin, de gauche ou de droite, mais argentin. Convenons que c’est au-delà des possibilités de celui qui est né, comme chacun sait, en Belgique le 22 août 1914 à trois heures de l’après-midi, à moins qu’il ne s’agisse d’un accident, auquel cas les petites mesquineries nationalistes qui sont le piment des quarante premières années de la vie de l’auteur sont sauvées.

Il est curieux de penser que si Cortázar était né à Buenos Aires nous pourrions dire qu’il s’agissait d’un accident (et assez grave) si l’on considère que sa mère se trouvait à plus de dix mille kilomètres du lieu de l’accouchement. Mais être né là où il est né n’a rien eu de plus accidentel que pour Conrad le fait d’être né en Pologne ou pour Sergio Sergi d’avoir vu le jour à Trieste. Cependant, les Allemands ou les Anglais ne semblent pas aussi préoccupés du lieu de naissance de Conrad que les Argentins de celui de Cortázar (la preuve en est

ocuparles lo de Conrad, tanto como a los argentinos les preocupa el lugar de nacimiento de Cortázar (prueba de ello es que nosotros nos hayamos ocupado del tema y que el lector no haya saltado al artículo que sigue).

Gardel nació accidentalmente en Toulouse o en Tacuarembó y así consta en sus biografías, y fue el zorzal a morir un poco más accidentalmente en Medellín en donde a los colombianos no pareciera molestarles que sea argentino aunque todos sepan que no fue así; Camus nació accidentalmente en Argelia pero el hombre era tan francés como el foie gras al punto que en la solapa de sus libros dice que nació en Argelia sin dar mayores explicaciones o justificaciones del tipo “nació accidentalmente en Bruselas.”

¡Hay cuestiones que son francamente imperdonables! Habiendo un país tan lindo como el nuestro, ¿a quién se le ocurre (a menos que se trate de un accidente) ir a nacer a sitios tan inhóspitos como Bruselas justo cuando a los alemanes se les ocurre cuestionarse la falta de espacio. Un caso interesante, excepcional, es el del escritor Ariel Dorfman, nacido en Buenos Aires, de padres argentinos, quien se considera chileno por vaya uno a saber qué lógica absurda.

El que Cortázar haya nacido en Bruselas no puede ser sino lo que dicen las solapas de algunos de sus libros: un accidente. No importa que los padres se encontraran allí viviendo desde hace por lo menos un año en que habrían iniciado su viaje de bodas y negocios a Europa, ni que los próximos cuatro años transcurren entre Zurich, Ginebra y Barcelona. Un argentino puede morir donde quiera, o donde le sorprenda la parca, ya llegará el momento de repatriar sus restos mal que le pese, pero nacer, ¡se nace en la patria canejo!

En un intento por argentinizar a Cortázar, a pesar de su indiscutible argentinidad, hay quienes no vacilan en destacar que optó por la ciudadanía argentina lo que resulta absurdo teniendo en cuenta que fue anotado, si es que fue anotado (no existen registros al respecto) como tal en la Legación Argentina en Bruselas sin que, para el caso, fuera consultado, algo entendible teniendo en cuenta los escasos 51 días de vida del infante belga, aunque, vaya uno a saber. Suponemos que su nacimiento debió haber sido registrado porque algunos años más tarde, ya en Ginebra, el Consulado Argentino le extiende un pasaporte en el que constan los datos de su nacimiento. Es difícil pensar que hubieran podido extenderle un pasaporte a quien no fuera ciudadano de ese país.

Lo cierto es que, mal que les pese a quienes insisten en estas tonterías, la única vez que Cortázar tiene la posibilidad de optar por una ciudadanía lo hace por la que gentilmente podríamos llamar su segunda patria. Obtener la ciudadanía francesa no fue tarea sencilla (nunca lo es), aunque bien acabaran sus esfuerzos recompensados con los honores y el reconocimiento que el escritor merece.

que nous ayons abordé le thème et que le lecteur n'ait pas sauté au paragraphe suivant).

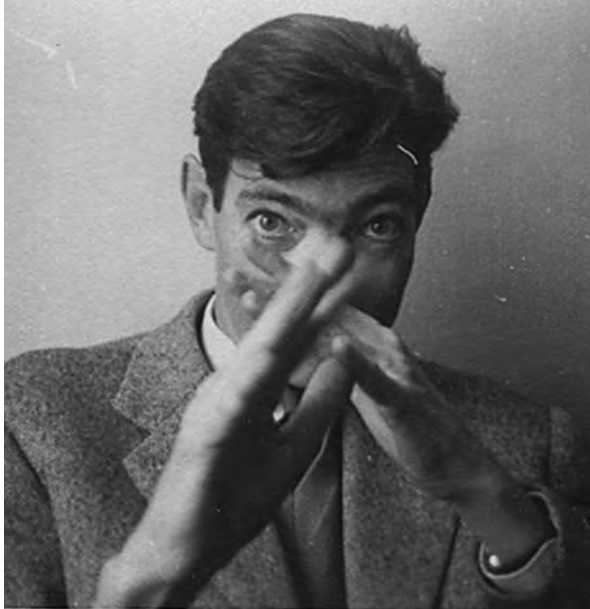
Gardel, le zorzal, né accidentellement à Toulouse ou à Tacuarembó, cela figure tel quel dans ses biographies, est allé mourir un peu plus accidentellement à Medellín où les Colombiens ne semblent pas se formaliser qu'il soit argentin quoiqu'ils sachent tous qu'il n'en était pas ainsi ; Camus est né accidentellement en Algérie mais l'homme était aussi français que le foie gras à tel point que la couverture de ses livres dit qu'il est né en Algérie sans plus d'explication ou de justification du genre “né accidentellement à Bruxelles”.

Il y a des choses vraiment impardonnables ! Avec un pays aussi beau que le nôtre, a-t-on idée (à moins d'accident) d'aller naître en des lieux aussi inhospitaliers que Bruxelles juste au moment où les Allemands se posent la question du manque de place. Un cas intéressant, exceptionnel, est celui de l'écrivain Ariel Dorfman, né à Buenos Aires de parents argentins, qui se considère chilien allez savoir par quelle absurde logique.

Le fait que Cortázar soit né à Bruxelles ne peut être que ce que disent les couvertures de certains de ses livres : un accident. Que ses parents s'y soient installés au moins un an avant, au début de leur voyage de nocces et d'affaires n'a aucune importance, ni qu'ils aient passé les quatre ans suivants entre Zurich, Genève et Barcelone. Un Argentin peut mourir où il veut, où le surprend la Parque, on arrivera toujours à rapatrier ses restes qu'il le veuille ou non, mais naître, ça se fait chez soi que diable !

Dans une tentative d'argentiniser Cortázar, malgré son indiscutable identité argentine, certains n'hésitent pas à faire ressortir qu'il a choisi la nationalité argentine, chose absurde si l'on considère qu'il a été déclaré (il n'y en a pas de registre) comme tel à la Légation Argentine de Bruxelles sans qu'on l'ait consulté pour ce faire, fait compréhensible puisque le bébé belge n'avait que 51 jours, quoique, allez savoir. Nous supposons que sa naissance a été enregistrée parce que quelques années après, à Genève, le Consulat Argentin lui délivre un passeport où figurent ses date et lieu de naissance. Il est difficile de penser qu'on aurait délivré un passeport à quelqu'un qui ne serait pas citoyen du pays.

Ce qui est sûr, même au grand dam de ceux qui insistent sur cette broutille, c'est que la seule fois où Cortázar a la possibilité de choisir une nationalité il le fait pour celle de ce qu'on pourrait gentiment appeler sa seconde patrie. Obtenir la nationalité française n'a pas été facile (ça ne l'est jamais), bien qu'il ait fini par voir ses efforts récompensés par les honneurs et la reconnaissance que mérite l'écrivain. Julio Florencio Cortázar n'a absolument rien fait (ni évité de faire) pour obtenir ou renier sa nationalité argentine, sauf, bien sûr, avoir été un par-



Julio Florencio Cortázar no hizo (ni dejó de hacer) absolutamente nada por obtener o renegar de su argentinidad, excepto, desde luego, el haber sido un perfecto argentino toda su vida, haber nacido en Bélgica y haberse muerto en Montparnase, haber escrito algunas de las páginas más destacadas de la literatura argentina del siglo XX y haber manifestado, reiteradamente, que se sentía y se consideraba a sí mismo como tal. Pero el problema de su extranjería, no termina en lo accidental o en si su argentinidad se la debemos a la voluntad de su padre o a su condición irreprochable de connacional; el problema es que a los argentinos nos preocupen este tipo de argumentos y que busquemos justificarlos contra viento y marea como si realmente tuvieran alguna importancia.

DE LAS HUELLAS DE CORTÁZAR EN EUROPA

Al poco tiempo de la declaración de neutralidad argentina en el conflicto europeo, la familia Cortázar se trasladó sin apuros a Suiza. Para entonces María Herminia Descotte está en estado interesante y lo interesante en su estado iría a llamarse Ofelia, hermana menor de Julio Florencio a quien todos le dirán cariñosamente Memé. Pronto Julio tendría una hermana, y la familia una boca más que alimentar.

El viaje lo hacen posiblemente en tren pasando rigurosos controles militares para lo cual debió haber sido indispensable contar con los salvoconductos pertinentes. Se ha dicho que el padre era diplomático argentino, esto facilitaría seguramente el desplazamiento de un país al otro, pero lo cierto es que no existen antecedentes en el Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Argentina que convaliden la hipótesis de un padre con estatus diplomático, ni siquiera existen datos que lo señalen como un allegado a la delegación o como agente confidencial. El mismo Cortázar ignoraba el estatus de su padre limitándose a expresar lo que su madre le había contado según lo cual su padre “era técnico en ciertas materias económicas. Lo pusieron al frente de una misión económica que estaba ligada a la Legación Argentina en Bélgica. Yo no sé si tenía un cargo diplomático o estatuto diplomático. El hecho es

fait Argentin toute sa vie, être né en Belgique et mort à Montparnasse, avoir écrit quelques unes des pages les plus remarquables de la littérature argentine du XX^e siècle et avoir manifesté, maintes fois, qu’il se sentait et se considérait argentin. Mais le problème qu’il soit étranger ne s’arrête pas à cette histoire d’accident et de nationalité dus à la volonté du père ou à sa condition irréprochable de compatriote ; le problème c’est que nous, les Argentins, soyons préoccupés de ce type d’argument et que nous cherchions à les justifier contre vents et marées comme s’ils avaient vraiment une quelconque importance.

TRACES DE CORTÁZAR EN EUROPE

Après la déclaration de la neutralité de l’Argentine dans le conflit européen, la famille Cortázar déménage en Suisse sans encombre. A l’époque, María Herminia Descotte est dans un état intéressant, et l’intérêt de son état allait s’appeler Ofelia, petite sœur de Julio Florencio, que tous surnommeraient affectueusement Memé. Très vite, Julio aurait une sœur, et la famille, une bouche de plus à nourrir.

Il est possible qu’ils aient voyagé en train, passant les très stricts contrôles militaires qui rendaient indispensables les laissez-passer en règle. On a dit que le père était diplomate argentin, ce qui aurait rendu plus aisés les déplacements d’un pays à l’autre, mais ce qui est sûr c’est qu’il n’y en a pas trace dans les archives du Ministère des Affaires Etrangères de la République Argentine, il n’y a même pas d’indice qui le signale comme familier de la délégation ou comme agent secret. Cortázar lui-même ignorait le statut de son père, et se limitait à répéter ce que sa mère lui avait raconté, à savoir qu’il “était technicien de certaines matières économiques. On l’a mis à la tête d’une mission économique liée à la Légation Argentine en Belgique. Je ne sais pas s’il avait ou non une charge ou un statut diplomatique . Le fait est qu’il travaillait à la Légation”. De la sorte l’écrivain donne pour sûr un lien qui n’a proba-

que el trabajaba en la legación”. De esa manera el escritor da por cierta una vinculación que muy probablemente no haya existido nunca. Insistiendo sobre el particular el mismo Cortázar agrega que el destino del padre podría haber sido cualquier otro, “Helsinki o Guatemala, todo dependía de la función que le hubieran dado a mi padre en ese momento” con lo cual nos remite, una vez más, a la idea de un padre vinculado a cancillería. Y todos sabemos que no hay argentino que no tenga un padre o tío que no haya sido en alguna oportunidad embajador, coronel o tenista de prestigio. Tal vinculación no existió jamás. La relación que su padre pudo haber tenido con la Legación argentina en Bruselas es la de cualquier hombre de negocios con los representantes de su país en una nación extranjera. Los próximos dos destinos de la familia en Europa son países, como la Argentina, neutrales: Suiza primero y España más tarde.

ZURICH. Zurich es un hervidero. Allí se refugia toda la intelectualidad progresista alemana, austríaca y de los países bajos. Miles de extranjeros hacen de Zurich su lugar de residencia aquel año de 1916. Desde distintos puntos de Europa llegan a Zurich aquel invierno en el que Julio Cortázar es retratado al pie de un monumento en el que pueden leerse los primeros versos de la canción nacional suiza, personalidades tan dispares como Vladimir Illych Ulyanov y James Joyce. La ciudad vive un frenesí de mítines políticos de encuentros literarios y festivales improvisados. Las dificultades por las que atraviesan los suizos no son las mismas que aquellas a las que estaban sometidos los belgas. Si bien el gobierno decreta que dos días a la semana no se puede comer carne a causa de inconvenientes en la importación, al menos funcionan las estufas a gas y la provisión de papas y quesos es suficiente como para improvisar una raclette en cualquier cuarto de pensión con la ayuda de un mínimo calentador. Es muy posible que el padre de Cortázar estuviera al acecho de negocios. Después de todo, allí se produce para los dos bandos de la guerra, lo mismo en Ginebra a donde se trasladarán pronto y también en Barcelona. Los tres destinos posteriores a Bruselas tienen algo en común con el granero del mundo al que acabarán regresando cuando se termine el mercado de la Gran Guerra: son enclaves neutrales en donde proliferan todo tipo de empresas. Pero como veremos más adelante, Julio Francisco Cortázar no es un hombre de suerte, más aún, la mala fortuna lo acompañará hasta el día de su entierro. Zurich parece más un sitio propicio para la agitación política del futuro líder de los bolcheviques que para los negocios de Cortázar.

GINEBRA. De Zurich, la familia se traslada con abuela y prole a Ginebra. De su estadía en aquella ciudad nos queda un pasaporte consular que nos revela algunos detalles que pueden llegar a ser de interés. Ese pasa-

blemente jamás existió. Insistiendo sobre este punto Cortázar lui-même ajoute que sa mutation aurait pu être n'importe laquelle, “Helsinki ou le Guatemala, tout dépendait de la fonction qu'on aurait donné à mon père à ce moment-là” ce qui nous renvoie, une fois de plus, à l'idée d'un père lié à la chancellerie. Et nous savons tous que tout Argentin a un père ou un oncle qui a été à un moment ambassadeur, colonel, ou champion de tennis prestigieux. Ce lien n'a jamais existé. La relation que son père peut avoir eue avec la Légation argentine à Bruxelles fut celle de n'importe quel homme d'affaires avec les représentants de son pays dans une nation étrangère. Les deux destinations suivantes de la famille en Europe sont des pays neutres, comme l'Argentine : d'abord la Suisse et plus tard l'Espagne.

ZURICH. Zurich est en ébullition. C'est là que se réfugie toute l'intelligentsia progressiste allemande, autrichienne et hollandaise. Des milliers d'étrangers en font leur lieu de résidence en cette année 1916. De divers points d'Europe arrivent à Zurich cet hiver-là, où Julio Cortázar est portraituré au pied du monument où l'on peut lire les premiers vers de l'hymne national suisse, des personnalités aussi différentes que Vladimir Ilitch Ulianov et James Joyce. La ville vit la frénésie de meetings politiques, réunions littéraires et festivals improvisés. Les difficultés que traversent les Suisses ne sont pas les mêmes que celles auxquelles étaient soumis les Belges. Il est vrai que le gouvernement décrète une interdiction de manger de la viande deux jours par semaine à cause de problèmes d'importation, mais au moins les poêles à gaz fonctionnent et la provision de patates et de fromage est suffisante pour improviser une raclette dans une chambre de pension, à l'aide d'un tout petit réchaud. Il est fort possible que le père de Cortázar ait été à l'affût de bonnes affaires. Après tout, c'est là qu'on produit pour les deux rivaux en guerre, tout comme à Genève où ils se retrouveront vite et à Barcelone. Les trois destinations postérieures à Bruxelles ont quelque chose en commun avec le grenier du monde où ils finiront par rentrer quand s'achèvera le marché de la Grande Guerre : ce sont des enclaves neutres où prolifèrent des entreprises en tout genre. Mais comme nous verrons plus avant, Julio Francisco Cortázar n'a pas de chance, et même, la malchance le suivra jusqu'à son enterrement. Zurich semble être un endroit plus propice à l'agitation politique du futur leader des bolcheviques qu'aux affaires de Cortázar.

GENÈVE. De Zurich, la famille part à Genève, avec enfants et grand-mère. De son séjour dans cette ville il nous reste un passeport consulaire qui révèle quelques détails qui peuvent avoir quelque intérêt. Il situe

porte ubica a Cortázar en Ginebra a mediados de 1917. Ginebra era también en aquel momento el lugar de residencia de la familia Borges. La descripción de las circunstancias en que se desarrolla la vida de los Borges en Ginebra que hace María Esther Vázquez en su biografía del autor de *Ficciones* es elocuente “Los alimentos estaban racionados; Leonor (Acevedo de Borges) les daba a los niños y a su madre la poca leche que podía conseguir y así fue como por falta de calcio se le arruinaron los dientes. Cuando no hubo más leña y se acabó la calefacción se mudaron a un hotel, donde siguieron sufriendo mucho frío. La abuela materna enfermó de pulmonía y murió durante los primeros meses de 1918.”

Las circunstancias por las que debieron atravesar los Cortázar no pudieron haber sido muy distintas en el mismo lugar y con una composición familiar semejante, casi idéntica. El argumento más frecuente que utiliza el mismo Cortázar para justificar la permanencia en Europa es precisamente el tema de la guerra. Según él, sólo una vez que hubo terminado la contienda pudieron regresar a Buenos Aires. Esto es inexacto. De la misma manera que viajaron como ciudadanos de una nación neutral entre Bélgica y Suiza pudieron haberlo hecho entre esta y cualquier puerto italiano para de allí embarcarse de regreso en uno de los muchos barcos de pasajeros que navegaban regularmente sin ser amenazados por las fuerzas aliadas. Los submarinos alemanes representaban un verdadero peligro para las embarcaciones aliadas pero no viceversa. Después de todo, sobran testimonios de pasajeros que en aquellos mismos años cruzaron de un extremo al otro del Atlántico, sin ir muy lejos, Fanny Haslam, la abuela inglesa de Jorge Luis Borges, ese otro escritor argentino que aquel mismo año de 1917 también se encontraba viviendo en Ginebra.

BARCELONA. Después del armisticio los Borges viajan a España, primero a Barcelona y luego a Palma de Mallorca, la familia Cortázar también se traslada el mismo año a Barcelona antes de regresar a Buenos Aires. Si el padre del infante escritor logró su propósito de llevar adelante algún negocio o poner en marcha alguna empresa no lo sabemos. Oportunidades no faltaron seguramente. Los catalanes produjeron millones de uniformes para el ejército francés y en Barcelona no faltaban compradores de toda Europa en busca de mercancías de toda índole.

De su paso por Barcelona a Cortázar le quedan los primeros recuerdos, imágenes que puede evocar desordenadamente a los ocho o nueve años, como si fueran retazos, partes de un puzzle que alguna vez intentó rearmar cuando tuvo la oportunidad de regresar muchos años después ya en su primer viaje a Europa.

“...me volvían imágenes, muy inconexas que yo no podía hacer coincidir con nada conocido, entonces se

Cortázar à Genève au milieu de 1917. Genève est alors aussi la résidence de la famille Borges. La description des circonstances dans lesquelles se déroule la vie des Borges faite par María Esther Vázquez dans sa biographie de l'auteur de *Fictions* est éloquente : “Les aliments étaient rationnés ; Leonor (Acevedo de Borges) donnait aux enfants et à sa mère le peu de lait qu'elle pouvait trouver et c'est ainsi que le manque de calcium lui a abîmé les dents. Quand il n'y a plus eu de bois et qu'ils n'ont pas pu se chauffer ils ont logé dans un hôtel, où ils ont continué à avoir très froid. La grand mère maternelle attrapa une pneumonie et mourut dans les premiers moi de 1918”.

Il est probable que les circonstances traversées par les Cortázar n'étaient pas très différentes au même endroit, avec une famille de composition semblable, presque identique. L'argument que Cortázar lui-même utilise le plus souvent pour justifier le séjour en Europe est justement la guerre. Selon lui, ils n'ont pu rentrer à Buenos Aires qu'à la fin du conflit. C'est inexact. De la même façon qu'ils ont voyagé comme citoyens d'une nation neutre entre la Belgique et la Suisse, ils auraient pu le faire entre celle-ci et n'importe quel port italien pour rentrer de là dans l'un des nombreux bateaux de passagers qui naviguaient sans être menacés par les forces alliées. Les sous-marins allemands représentaient un véritable danger pour les embarcations alliées mais pas l'inverse. Après tout, il ne manque pas de témoignages de passagers qui dans ces mêmes années ont traversé l'Atlantique d'un bout à l'autre, sans aller bien loin, Fanny Haslam, la grand mère anglaise de Jorge Luis Borges, cet autre écrivain argentin qui se trouvait vivre à Genève en cette même année 1917.

BARCELONE. Après l'armistice, les Borges partent en Espagne, d'abord à Barcelone puis à Palma de Majorque, la famille Cortázar part aussi pour Barcelone la même année, avant de rentrer à Buenos Aires. Nous ignorons si le père du futur écrivain est parvenu à ses fins pour la conclusion d'une affaire ou la mise en marche d'une entreprise quelconque. Il n'a sûrement pas manqué d'occasions. Les Catalans ont produit des millions d'uniformes pour l'armée française et à Barcelone venait quantité d'acheteurs de toute l'Europe à la recherche de toutes sortes de marchandises.

De son passage par Barcelone, il reste à Cortázar ses premiers souvenirs, des images qu'il peut évoquer en désordre vers huit ou neuf ans, comme des fragments, des morceaux d'un puzzle qu'il a cherché à recomposer, à l'occasion, quand il a pu revenir, longtemps après, lors de son premier voyage en Europe.

“...des images me revenaient, très inconnexes, que je ne pouvais faire coïncider avec rien de connu, alors j'ai

lo pregunté a mi madre: hay momentos en los que yo veo formas extrañas y colores, como mayólicas, como baldosas con colores. Y mi madre dijo que eso podía corresponder a que de niño iba casi todos los días a jugar con otros niños en el Parque Guell”

Casi cuarenta años más tarde, en pleno apogeo de las políticas corporativistas del peronismo de entonces, Cortázar emprende el camino de regreso a casa. El belga que fue y que le permitió ser tan argentino como Gardel, se embarca en Buenos Aires para desembarcar en Barcelona una vez más. Así se cerraba un círculo, un círculo cuya cuadratura nos tiene ahora mismo muy preocupados a los intelectuales argentinos respecto de qué hacer con este nuevo brote peronista. ¿Acaso todavía salen barcos para Barcelona?

JUSTIFICACIÓN

Con frecuencia, los libros se convierten en fuente de inspiración para realizadores de cine. De allí las interpretaciones, las adaptaciones que han dado lugar a innumerables filmes. Con Julio Cortázar sucedió exactamente lo contrario. El camino a la inversa, diríamos, fue haber concebido una biografía escrita a partir de la idea de realizar un documental. Las razones son diversas. En primer lugar, ninguna de las biografías que tuvimos a nuestro alcance coincidía con las otras. Los datos consignados en la vasta bibliografía sobre el tema hablaban de diferencias nada sutiles en cuanto a nombres y fechas, en otros casos abundaban en imprecisiones e interpretaciones que nos llevaron a preguntarnos en cierto momento si acaso había más de un Julio Cortázar. En segundo término nos pareció que más allá de los cortázares posibles había otro, uno menos creíble a la medida de una estampa.

Recuerdo que en cierta ocasión, presenciando una manifestación de militantes pacifistas en Picadilly Circus me detuve en la silueta generosa de una joven escocesa que vestía una *tee-shirt* roja desde la que me miraba un tanto más confundido que yo el mítico Ernesto Guevara de la Serna. La niña, pelirroja y de una voluptuosidad inapelable, había rociado sus pechos con una botella de agua mineral Evian. El resultado, una mirada desorbitada en los ojos del Che bajo relieve de curvas y pezones memorables. En lugar de sentir desazón, sentí consuelo, al fin de cuentas el guerrillero heroico se encontraba en una situación envidiable. La columna de británicos preocupados por el destino de la humanidad avanzaba serena al grito de “Make peace not War” y otras caras, otras camisetas desfilaban para frente a mi sin que por ello fuera a permitir que se me derritiera el cucurucho de mazapán con helado de banana que sostenía en una de mis manos mientras la otra, alzada y con el puño en alto, buscaba despertar simpatías entre las manifestantes. De

demandé à ma mère : il y a des moments où je vois des formes étranges et des couleurs, comme de la faïence, comme des carrelages de couleur. Et ma mère m’a dit que cela pouvait venir de ce que quand j’étais petit, nous allions presque tous les jours au Parc Güell jouer avec d’autres enfants”.

Presque quarante ans plus tard, en pleine apogée des politiques corporatistes du péronisme d’alors, Cortázar entreprend le chemin du retour à la maison. Le Belge qu’il a été et qui lui a permis d’être aussi argentin que Gardel, s’embarque à Buenos Aires pour débarquer à Barcelone une fois de plus. C’est ainsi qu’il boucle la boucle, dont la quadrature préoccupe en ce moment beaucoup les intellectuels argentins, au sujet de ce qu’on fera de cette nouvelle poussée péroniste. Y a-t-il encore des bateaux pour Barcelone ?

JUSTIFICATION

Les livres deviennent souvent source d’inspiration pour les cinéastes. D’où les interprétations, les adaptations qui ont donné lieu à bien des films. Avec Julio Cortázar, c’est exactement le contraire qui est arrivé. Le chemin inverse, dirions-nous, est d’avoir conçu une biographie écrite à partir de l’idée de réaliser un documentaire. Les raisons en sont diverses. En premier lieu, aucune des biographies que nous avons eues entre les mains ne coïncidait avec les autres. Les renseignements consignés dans la vaste bibliographie le concernant donnaient des différences non négligeables sur les noms et dates, dans d’autres cas les imprécisions et interprétations abondantes nous ont amené à nous demander à un moment donné s’il n’y avait pas plusieurs Julio Cortázar. En second lieu, il nous est apparu qu’au-delà des divers Cortázar possibles il y en avait un autre, moins conforme à l’image d’Épinal.

Je me souviens qu’en une certaine occasion, dans une manifestation de militants pacifistes à Picadilly Circus, je me suis arrêté sur la silhouette généreuse d’une jeune Écossaise portant un *tee-shirt* rouge d’où me regardait, un peu plus confus que moi, le mythique Ernesto Guevara de la Serna. La jeune fille, rousse et indéniablement voluptueuse, avait arrosé ses seins d’une bouteille d’eau minérale Évian. Résultat, un regard exorbité du Che sous ce relief de courbes et de mamelons mémorables. Au lieu de me sentir contrarié, j’ai été consolé par la situation en fin de compte enviable du guérillero héroïque. La colonne de Britanniques préoccupés par l’avenir de l’humanité avançait sereine au cri de “Make peace not war” et d’autres visages, d’autres chemisettes défilaient face à moi sans que je laisse pour autant fondre le touron-glace à la banane que je tenais dans une main, tandis que l’autre, poing levé, cherchait à éveiller des sympathies parmi les manifestants. Soudain, l’insolite, ce qui détermine l’histoire que

repente, lo insólito, lo que determina la historia que vengo a contar, la justificación. Frente a mí, un tipo se detiene a pedirme fuego para encender su cigarrillo, es negro, parece salido del filme *Woodstock*, habla inglés con acento colonial y viste una camiseta con la imagen de Julio Cortázar. Inmediatamente supuse que Guevara había sido un poco más afortunado al instalarse en la voluptuosidad de aquella pelirroja, pero qué hacía Cortázar en Picadilly Circus convertido en camiseta. Cumplí con el pedido del africano, encendí su cigarrillo sin ocultar mi curiosidad. "Linda camiseta" le dije mientras guardaba el encendedor en el bolsillo de mi camisa. El africano le dio una pitada profunda al pucho, exhaló y me dijo, como quien no quiere la cosa, "Tengo tres camisetas del Che, ésta es la que más me gusta, las otras destiñen", tras lo cual desapareció entre la multitud que había empezado a entonar los primeros versos de *Imagine*.

El rodaje del documental comenzó a principio de marzo de 2000. Para julio ya sabía que algo andaba mal y tuve que recomenzar. Buscar los datos precisos, los nombres las fechas. Tuve que tratar de entender que querían decir con aquello de dos cortázares los que hablaban de un antes y un después, tuve que sentarme a pensar que hacía su imagen estampada en la camiseta de un africano en Londres. ¿Quién es Cortázar? Se convirtió en una pregunta de rigor que me acompañó a lo largo de la reconstrucción de los primeros cuarenta años de su vida. Con un poco de suerte volveré a desandar el camino, volveré al documental a partir del libro dando un paso más en la lectura de uno de los íconos para camiseta destacado de entre los mejores cuentistas que ha dado a la literatura Bélgica, o la Argentina que para el caso da igual.

RESUMEN

La Argentina se está hundiendo lo cual impide llevar a cabo los proyectos de Contrakultura Films, que había empezado el rodaje de una cuarta biografía del escritor argentino Cortázar, en la primera parte de su vida.

PALABRAS CLAVES

contrakultura, argentitanic, Cortázar, literatura argentina

je raconte, la justification. Un type s'arrête devant moi pour me demander du feu, il est noir, on le dirait sorti du film *Woodstock*, il parle un anglais à l'accent colonial et revêt un *tee-shirt* de Julio Cortázar. J'ai tout de suite pensé que Guevara avait eu plus de chance en s'installant sur les formes voluptueuses de la rouquine, mais que faisait donc Cortázar à Picadilly Circus transformé en *tee-shirt*. Je répondis à la demande de l'Africain en lui donnant du feu sans cacher ma curiosité. "Beau *tee-shirt*" lui dis-je en rangeant mon briquet dans ma poche de chemise. L'Africain aspire profondément la fumée de son clope, souffla et me dit l'air de rien, "J'en ai trois du Che, celle-là, c'est celle que je préfère, les autres déteignent.", après quoi il disparut dans la foule qui avait entonné les premiers vers d'*Imagine*.

Le tournage du documentaire a commencé début mars 2000. En juillet je savais déjà que quelque chose n'allait pas et j'ai dû recommencer. Il m'a fallu tenter de comprendre ce que voulaient dire avec cette histoire de deux Cortázar les gens qui parlaient d'un avant et un après, j'ai dû m'asseoir et réfléchir à ce que faisait son visage sur la *tee-shirt* d'un Africain à Londres. Qui est Cortázar ? C'est devenu la question de rigueur qui m'a accompagné durant la reconstruction des premières quarante années de sa vie. Avec un peu de chance je reviendrai sur mes pas, je retournerai au documentaire à partir du livre, approfondissant encore plus ma lecture d'une des icônes pour *tee-shirt* qui se distingue parmi les meilleurs novellistes de la littérature belge, ou argentine, ce qui en l'occurrence revient au même.

TRADUCTION : ODILE BOUCHET

RÉSUMÉ

L'Argentine est en train de sombrer, ce qui empêche de mener à bien les projets de Contrakultura Films, qui avait commencé le tournage d'une quatrième biographie d'écrivain argentin, celle de Cortázar, dans la première moitié de sa vie.

MOTS CLÉS

contrakultura, argentitanic, Cortázar, littérature argentine

Julio Florencio Cortázar con su hermana Victoria Ofelia Mercedes Cortázar. Probablemente en Barcelona, circa 1918. JFC avec sa sœur VOMC. Probablement à Barcelone, circa 1918.





???????????? (19??), ?????????????????

¡sabrosa historia, la de las directoras mexicanas!



histoire exquise, que celle des réalisatrices mexicaines !

¡Por fin, empecé a leer tu libro! Leí los capítulos de Alfredo, mi primera entrevista y la de Guita. Y yo me preguntaba: ¿dónde está la escritora? ¿Por qué no más hablan los entrevistados? No retomé el libro hasta el 23 de septiembre, porque están pintando mi casa y esto es un verdadero caos. Así que un dominguito en Cuernavaca, con la mañana soleada, entendí perfecto de qué se trataba el libro. A veces me cuesta trabajo leer libros de entrevistas, conociendo a los autores, porque inconscientemente estoy buscando todo el tiempo lo que opina el autor. Pero a diferencia de otros libros, me di cuenta de que en este caso, se trata de que seamos nosotros los que vamos contando la historia. Lo sentí clarísimo desde Hugo Hiriart. Y me cayó completamente el veinte, en mi segunda entrevista. Normalmente en otros libros no me gusta leer lo que yo dije y me lo salto. Pero aquí no me lo salté. Creo que de todos los testimonios que he dado este me gusta mucho como lo captaste... A ver si me explico. Nos dejaste ver lo que tú piensas, incluso lo que tú sientes, a través de nosotras mismas y eso es muy valioso. Por último, el 30 de septiembre lo terminé. Y desde la entrevista con María Novaro ya sabía yo que era un libro “riquísimo”, así decimos los mexicanos para la sabrosura, y también de riqueza testimonial. Me encantó, en el sentido textual de la palabra, la manera como nos dejaste hablar. Así no más.

E-MAIL DE BUSI CORTÉS

El que el director de una editorial que publicaba entrevistas de cine me dijera que *Palabra de Mujer* no cabía

J’ai enfin commencé la lecture de ton livre. J’ai lu les chapitres d’Alfredo, ma première interview et celle de Guita. Et je me demandais à moi-même : où est l’écrivain ? Pourquoi les personnes interviewées sont-elles les seules à parler ? Je n’ai pas retouché au livre jusqu’au 23 septembre, parce qu’on refait la peinture chez moi et c’est un véritable chaos. Si bien qu’un beau dimanche matin à Cuernavaca, j’ai parfaitement compris quel était le propos du livre. J’ai parfois du mal à lire des livres d’interviews, lorsque je connais les auteurs, parce qu’inconsciemment je cherche en permanence à retrouver leurs opinions. Mais dans ce cas-là, contrairement à d’autres livres, je me suis aperçue que le but était que nous racontions l’histoire. Je l’ai compris très clairement depuis Hugo Hiriart. D’habitude, je n’aime pas lire ce que j’ai dit et je passe. Mais ici ça n’a pas été le cas. Je crois que de tous les témoignages que j’ai pu donner c’est celui qui me plaît le plus, en particulier la façon dont tu l’as capté. Je m’explique. Tu ne montres pas ce que tu penses, pas même ce que tu éprouves, au travers de nous et ça c’est excellent. Le 30 septembre je termine ma lecture. Et depuis l’interview avec María Novaro, je savais que c’était un livre “exquis”, comme on dit nous les Mexicains pour la saveur et aussi le charme d’un témoignage. J’ai été littéralement enchantée par la façon dont tu nous a laissé la parole.

E-MAIL DE BUSI CORTÉS

J’ai été étonnée que le directeur d’une maison d’édition, qui publiait des interviews de cinéma, me dise que

dentro de su línea editorial, me sorprendió. Según él, las entrevistas asemejaban más al periodismo y al género del testimonio que al de la entrevista de cine. Cuando me sobrepuse del disgusto, el incidente me hizo reflexionar sobre lo que me había motivado a reunir las entrevistas y por qué mi libro era diferente a los otros.

Decidí examinar el trabajo de estas directoras porque me parecía que era a la vez apasionante y desconocido. Como académica, me interesaba trabajar sobre películas como *El jardín del Edén*, *Ángel de Fuego* o *Novia que te vea*, a las que casi sólo se tenía acceso en los festivales internacionales de cine. En 1995, cuando empecé mi investigación, *Danzón*, la más conocida de las obras, todavía no estaba a la venta por FACETS. El corpus que quería estudiar sólo se podía ver en México, en su mayoría en el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Y, aún más difícil, al trabajo de escuela de estas directoras sólo se tenía acceso yendo a las escuelas o pidiéndoselo directamente a ellas. Durante cuatro años, visitaba México una o dos veces al año en el transcurso de mis vacaciones académicas. Tras ver las películas, llamaba por teléfono a las directoras para pedirles una cita y realizar una entrevista; por ejemplo, en julio de 1995 entrevisté a Busi Cortés y a Matilde Landeta, y vi en el IMCINE *Los pasos de Ana* de Marisa Sistach, *Ángel de Fuego* de Dana Rotberg y *Dama de noche* de Eva López.

La dificultad de acceso al material, sin embargo, no fue el motor de mi investigación. Aunque he vivido dentro del mundo académico mucho tiempo, mi trabajo no surge de material valioso por lo inédito, sino de preguntas que me inquietan. Empecé las entrevistas en México tras haber visitado Cuba en 1994. Después de haber investigado el trabajo de las directoras cubanas y de saber que ninguna de ellas había dirigido y completado un largometraje de ficción, me pregunté: ¿Qué ha hecho que en México exista este grupo de directoras que sí ha podido dirigir? ¿Cuáles son las instituciones que permiten que la mujer entre en el mundo del cine, un mundo predominantemente masculino? Esta inquietud explica que muchas de las preguntas de las entrevistas tengan que ver con las instituciones que, en mi opinión, posibilitan la entrada de las directoras a la industria cinematográfica, así como con las escuelas de cine.

Al interés académico y teórico se unió una búsqueda muy personal. Mi investigación no hubiera llegado a las proporciones que tiene hoy en día de no haber sido por la riqueza que descubrí en estas directoras. Las posibilidades de ser mujer de una manera distinta, algo que veía en las películas y sobre lo que preguntaba a las directoras, me fascinó y me permitió seguir con un trabajo que a veces se hacía difícil y pesado. Con la práctica, fui ganando experiencia en cómo ayudar a las directoras a encontrar lo que ellas querían decir. Con gran asombro,

Palabra de Mujer no tenía su lugar en su línea editorial. Según él, las entrevistas tenían más del periodismo y del testimonio que del cine. Una vez me decepcioné, el incidente me condujo a reflexionar sobre lo que me había motivado a reunir esas entrevistas y sobre las razones que hacían que mi libro fuera diferente a los otros.

Decidí examinar el trabajo de estas realizadoras porque me parecía que era a la vez apasionante y desconocido. Como académica, me interesaba trabajar sobre películas como *El jardín del Edén*, *Ángel de Fuego* o *Novia que te vea*, a las que casi sólo se tenía acceso en los festivales internacionales de cine. En 1995, cuando empecé mi investigación, *Danzón*, la más conocida de las obras, todavía no estaba a la venta por FACETS. El corpus que quería estudiar sólo se podía ver en México, en su mayoría en el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Y, aún más difícil, al trabajo de escuela de estas directoras sólo se tenía acceso yendo a las escuelas o pidiéndoselo directamente a ellas. Durante cuatro años, visitaba México una o dos veces al año en el transcurso de mis vacaciones académicas. Tras ver las películas, llamaba por teléfono a las directoras para pedirles una cita y realizar una entrevista; por ejemplo, en julio de 1995 entrevisté a Busi Cortés y a Matilde Landeta, y vi en el IMCINE *Los pasos de Ana* de Marisa Sistach, *Ángel de Fuego* de Dana Rotberg y *Dama de noche* de Eva López.

La dificultad de acceso al material, sin embargo, no fue el motor de mi investigación. Aunque he vivido dentro del mundo académico mucho tiempo, mi trabajo no surge de material valioso por lo inédito, sino de preguntas que me inquietan. Empecé las entrevistas en México tras haber visitado Cuba en 1994. Después de haber investigado el trabajo de las directoras cubanas y de saber que ninguna de ellas había dirigido y completado un largometraje de ficción, me pregunté: ¿Qué ha hecho que en México exista este grupo de directoras que sí ha podido dirigir? ¿Cuáles son las instituciones que permiten que la mujer entre en el mundo del cine, un mundo predominantemente masculino? Esta inquietud explica que muchas de las preguntas de las entrevistas tengan que ver con las instituciones que, en mi opinión, posibilitan la entrada de las directoras a la industria cinematográfica, así como con las escuelas de cine.

Al interés académico y teórico se unió una búsqueda muy personal. Mi investigación no hubiera llegado a las proporciones que tiene hoy en día de no haber sido por la riqueza que descubrí en estas directoras. Las posibilidades de ser mujer de una manera distinta, algo que veía en las películas y sobre lo que preguntaba a las directoras, me fascinó y me permitió seguir con un trabajo que a veces se hacía difícil y pesado. Con la práctica, fui ganando experiencia en cómo ayudar a las directoras a encontrar lo que ellas querían decir. Con gran asombro,

me percaté de la increíble fragilidad de las directoras. Fascinada por sus películas, había preparado mis primeras entrevistas para encontrarme con seres grandiosos, casi míticos. Me abrieron la puerta seres frágiles y sobre todo tremendamente vulnerables a ser filmados por mi cámara de vídeo. Para ayudarles, decidí hacer dos entrevistas. Tras una primera entrevista informal, sin cámara y en la que les explicaba mi proyecto, hice una segunda entrevista, que reproduje en *Palabra de Mujer*. Por ejemplo, cuando conocí a Guita Schyfter, el primer día muy informalmente le hice preguntas sobre *Novia que te vea*, su primer largometraje, que ya había visto en el festival de Chicago en 1993. En una segunda visita, tras haber visto en su casa su segundo largometraje, *Sucesos distantes*, hicimos la entrevista “Del pánico que me daba... tenía que tomar pastillas”.

Una vez que estas directoras compartieron su mundo conmigo, creí necesario que otras personas interesadas tuvieran acceso al tipo de imágenes que habían creado estas cineastas y a las razones que les había llevado a hacerlas. Así surgió *Palabra de Mujer*, libro con el que quería crear una historia que todavía no estaba escrita. El correo electrónico que me mandó Busi Cortés después de haber leído *Palabra de Mujer*, resume el propósito que me movió a reunir las entrevistas y a editarlas. *Palabra de Mujer*, con una breve introducción y siete capítulos con las entrevistas inéditas realizadas a cinco directoras de cine mexicanas entre los años 1995 y 1998, busca ser un testimonio de las preocupaciones e intereses de estas realizadoras. El título del libro, *Palabra de Mujer*, parafrasea las palabras que se dicen en la misa tras la lectura del *Evangelio* y reclama una legitimación, que considero necesaria, de la opinión y mundo de las mujeres. Busco que las entrevistas a estas mujeres se reciban con un respeto semejante al que sienten los creyentes que, en la iglesia, reciben la Palabra de Dios. *Palabra de Mujer* es un documento oral que recopila el testimonio de estas directoras, su Palabra.

Para favorecer esa legitimación, busqué proveer al lector de un contexto político cultural y económico en el que situar históricamente a este grupo. En la introducción y en el primer capítulo, *Palabra de Mujer* presenta un marco histórico que explica las particularidades de la industria cinematográfica en México. Por su parte, cada capítulo ofrece una introducción de cinco páginas con la biografía, las fichas detalladas de toda la filmografía hasta 1994 y lista de premios de cada directora. El enfoque histórico también afecta a las entrevistas mismas, que han sido organizadas según el orden cronológico en el que cada directora ingresó en la escuela de cine. Así, el lector puede apreciar los cambios en la situación económica o laboral que afectaron a la entrada de las directoras en la industria.

ce qu’elles voulaient dire. Je me suis aperçue, à ma grande surprise, de leur incroyable fragilité. Fascinée par leurs films, j’ai destiné mes premières interviews à des êtres grandioses, presque mythiques. Ce sont des êtres fragiles, et surtout terriblement vulnérables face à ma caméra, qui m’ont ouvert leur porte. Afin de les aider, je décidai de faire deux interviews. Après une première interview informelle, sans caméra et au cours de laquelle je leur expliquais mon projet, je fis une seconde interview reproduite dans *Palabra de Mujer*. Quand je rencontrai Guita Schyfter, par exemple, la première fois je lui posai des questions vraiment très informelles sur *Novia que te vea*, son premier long-métrage, que j’avais vu au festival de Chicago en 1993. Lors d’une seconde visite, après avoir vu chez elle son second long-métrage *Sucesos distantes*, nous avons réalisé l’interview : “J’étais tellement paniquée... que j’étais obligée de prendre des cachets”.

Une fois que ces réalisatrices ont partagé leur monde avec moi, il m’a paru nécessaire que d’autres personnes aient accès au type d’images qu’elles avaient créées et aux raisons qui les avaient motivées dans cette entreprise. Ainsi est né *Palabra de Mujer*, un livre avec lequel je voulais créer une histoire qui n’était pas encore écrite. Le courrier électronique que m’a envoyé Busi Cortés, après sa lecture de *Palabra de Mujer*, résume ce qui m’a poussée à réunir ces interviews. *Palabra de Mujer*, avec son introduction et ses sept chapitres d’interviews de cinq réalisatrices du cinéma mexicain, entre 1995 et 1998, se veut un témoignage des préoccupations et des intérêts de ces femmes. Le titre, *Parole de Femme*, est une paraphrase des mots prononcés à la messe à la suite de la lecture de l’Évangile et il réclame une légitimation, nécessaire selon moi, de l’opinion et du monde des femmes. Mon objectif est que les interviews de ces femmes soient reçues avec un respect identique à celui des croyants, qui à la messe, reçoivent la Parole de Dieu. *Palabra de Mujer* est un document oral qui compile le témoignage des ces réalisatrices, leur Parole.

Pour favoriser cette légitimation, j’ai tenté de fournir au lecteur un contexte politique, culturel et économique dans lequel il puisse situer historiquement ce groupe. Dans son introduction et son premier chapitre, *Palabra de Mujer*, présente un cadre qui explique les particularités de l’industrie cinématographique au Mexique. Chaque chapitre offre une introduction de cinq pages avec la biographie, les fiches détaillées de toute la filmographie jusqu’à 1994 et la liste des prix de chacune des réalisatrices. La perspective historique oriente les interviews elles-mêmes, qui ont été organisées en fonction de l’ordre chronologique dans lequel chaque réalisatrice est entrée à l’école de cinéma. Ainsi, le lecteur peut apprécier les changements dans la situation économique ou professionnelle et leurs implications lors de l’arrivée des réalisatrices dans l’industrie cinématographique.

LAS EXPERIENCIAS DEL GRUPO

Al hablar con gente del IMCINE y de Macondo Cine Vídeo, comprendí que lo que buscaba no se encontraba en una directora en particular, sino en el grupo de directoras. El intento de construir imágenes femeninas que sean diferentes a las del cine normativo, es lo que une a estas directoras.

María Novaro, por ejemplo, explica su preocupación por explorar la imagen de la madre, y cuenta las dificultades con las que se encontró al querer tratar ese tema. Novaro dice: “Era más sintomático que dijeran que no pasaba nada, porque revelaba que la maternidad no les parecía un tema interesante. Cuando durante varios años llevé el guión de *Lola* a diferentes instituciones para financiar la película, me decían que no trataba de nada y que, por lo tanto, *Lola* no era nada. Nada sobre la vida de esta joven madre que tenía que cuidar sola a su hija de seis años les parecía significativo ni digno de ser contado. Creo que, detrás de esa gran nada con la que se me recibía con el guión de *Lola*, se encuentra una falta de interés sobre las cuestiones de la maternidad, que es una actitud social muy generalizada. Toman la maternidad como una cosa natural, que no necesita ser explorada o que no tiene ningún interrogante que plantear. Sin embargo, las mujeres autoras estamos retomando cosas cotidianas o aparentemente intrascendentes y dándoles su justo valor en términos de la vida. Mis historias las cuento como un pretexto para hablar de algo mucho más vasto. En el caso de *Lola*, por ejemplo, no sólo me interesa la historia particular de ella y su niña; *Lola* es, además, el medio a través del cual puedo hacer una reflexión muy profunda sobre las mujeres, la maternidad y la ciudad de México”.

Necesario en la creación de una nueva imagen de la mujer en la pantalla es el cuestionamiento del aparato cinematográfico. En *Intimidación*, Dana Rotberg cuestiona la manera en la que las películas normativas idealizan a los personajes. Dice: “Hay actos a los que uno cubre de esta pátina fantástica de erotismo de revista. Por ejemplo, uno fantasea: ‘El día que yo me vaya a encontrar en el hotel con ese amante maravilloso que tengo, voy a llevar las pantuflas super sexys y mi mejor ropa interior’. Pero resulta que, ese día, la máquina de lavar se te descompuso, tus calzones más bonitos se quemaron y te tienes que poner otros”.

Al repensar la idealización, este grupo reflexiona sobre la manera en la que la experiencia personal influye al interpretar al “otro”, a alguien distinto de uno mismo. En *Los caminos de Greene* Guita Schyfter reflexiona sobre los prejuicios del escritor anglosajón Graham Greene, y dice: “Cuando Greene visita México en 1983, lo mira a través de su cultura anglosajona... Greene era muy católico y llega a México poco después de la guerra cristera de los años treinta... Greene viaja

LES EXPÉRIENCES DU GROUPE

En parlant avec les gens de l’IMCINE et de Macondo Cine Vidéo, j’ai compris que ce que je cherchais ne se trouvait pas chez une réalisatrice en particulier mais dans le groupe tout entier. Ce qui unit ces réalisatrices c’est leur tentative de construction d’images féminines qui diffèrent de celles du cinéma normatif.

Novaro, par exemple, explique son souci d’explorer l’image de la mère et raconte les difficultés éprouvées en voulant traiter ce thème. Novaro dit : “C’était plus symptomatique qu’ils disent qu’il ne se passait rien parce que ça révélait que la maternité ne leur semblait pas un thème intéressant. Lorsque plusieurs années durant, j’ai présenté le scénario de *Lola* à différentes institutions afin de trouver un financement pour le film, on me disait que le film ne traitait de rien et que par conséquent, *Lola* n’était rien. Rien sur la vie de cette jeune mère qui devait s’occuper seule de sa fille de sept ans ne leur paraissait significatif, ni digne d’être raconté. Je crois que, derrière ce grand rien avec lequel on recevait mon scénario de *Lola*, réside le manque d’intérêt à l’égard de la maternité ; c’est une attitude socialement très généralisée. La maternité est prise pour une chose naturelle, qui n’a pas besoin d’être explorée et qui ne peut conduire à aucun questionnement. Cependant, nous les auteurs femmes, sommes en train de reprendre des choses quotidiennes ou insignifiantes en apparence et de leur donner leur juste valeur en termes de vie. Mes histoires, je les raconte comme un prétexte pour aborder des sujets beaucoup plus vastes. Dans le cas de *Lola*, par exemple, je ne m’intéresse pas seulement en particulier à son histoire à elle et celle de sa fille ; *Lola* est en plus le moyen à travers lequel je peux faire une réflexion très profonde sur les femmes, la maternité et la ville de México”.

Le questionnement sur l’appareil cinématographique est nécessaire dans la création d’une nouvelle image de la femme à l’écran. Dans *Intimidación*, Rotberg interroge la façon dont les films normatifs idéalisent les personnages. Elle dit : “Il y a des actes que l’on recouvre de cette patine fantastique d’erotisme de revue. Par exemple, on phantasme : ‘le jour où je me retrouverai à l’hôtel avec ce merveilleux amant qui est le mien, je porterai mes mufles super sexy et mes plus beaux dessous’. Mais, ce jour-là, justement ta machine à laver est tombée en panne, ta plus belle culotte est brûlée et tu dois en mettre une autre”.

En repensant l’idéalisación, ce groupe réfléchit sur la façon dont l’expérience personnelle influe dans l’interprétation de l’“autre”, comme quelqu’un de différent de soi. Dans *Los caminos de Green* Guita Schyfter réfléchit sur les préjugés de l’écrivain anglo-saxon Graham Greene et dit : “quand Green visite le Mexique en 1938, il le regarde à travers sa culture anglo-saxonne... Greene était très catholique et arrive au Mexique peu après la guerre des cristeros des années 30... Greene se rend

al estado de Tabasco, que era el único estado donde los templos seguían cerrados y los cultos suspendidos... El resto del país ya había parado un poco la persecución a los católicos. El hecho es que la persecución que él ve queda transformada en la novela, porque Greene viene de una cultura protestante, donde ser católico se asocia con la idea de pertenecer a una minoría. En vez de fijarse en cuál había sido el papel de la Iglesia en México, él lo único que ve es la discriminación. Es decir, usa su experiencia personal para interpretar lo otro. No es capaz de darse cuenta de que en un país que ha sido mayoritariamente católico, aunque se persiga a los católicos, no se les está discriminando por cuestiones teológicas”.

A veces, las entrevistas se entrelazan. Por ejemplo, la coincidencia de que López-Sánchez trabajara como estudiante en *El secreto de Romelia* (1989) de Busi Cortés, permite ver un mismo hecho desde la perspectiva de la directora y la de la alumna. Dice López-Sánchez: “Conocer a Busi fue una experiencia importante, porque ella ya tenía caminada la brecha de tener hijos y de hacer una escuela de cine. También había conseguido lo que ella consideraba como un logro de su generación: hacer su primera película muy rápido, incorporar a los estudiantes en la producción y juntarlos con el sindicato... Una vez dentro de la escuela, tuve un contacto muy directo con Busi. En mi segundo año ella fue mi maestra; con ella tuve mi primer trabajo ‘profesional’”. El tener a Cortés en la escuela fue una gran ayuda para López-Sánchez “A Busi la conocí en 1986, ella era parte del panel de selección del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Una de las siete etapas de selección eran entrevistas en las que te tenías que enfrentar a toda una mesa llena de inquisidores... Mi recuerdo de estos años es que Busi me dio mucho apoyo, porque comprendía muy bien el fenómeno de tenerse que repartir entre dos grandes amores. El cine,

dans l'état de Tabasco, le seul état où les temples étaient toujours fermés et les cultes suspendus... Dans le reste du pays la persécution des catholiques s'était un peu calmée. Le fait est que la persécution qu'il voit est transformée dans le roman, parce que Greene vient d'une culture protestante, où être catholique c'est être assimilé à une minorité. Au lieu de s'attacher au rôle de l'Église au Mexique, lui ne voit que la discrimination. C'est-à-dire qu'il utilise sa propre expérience pour interpréter l'autre. Il n'est pas capable de se rendre compte que dans un pays majoritairement catholique, même si les catholiques sont poursuivis, ils ne subissent pas une discrimination d'ordre théologique”.

Parfois, les interviews s'entrelacent. Par exemple, le fait que López-Sánchez ait travaillé comme étudiante dans *El secreto de Romelia* (1989) de Busi Cortés, permet de voir un même fait depuis la perspective de la réalisatrice et de l'élève. López-Sánchez dit : “La rencontre avec Busi fut une expérience importante, parce qu'elle avait déjà eu des enfants et fait l'école de cinéma et donc effectué une partie du parcours. Elle avait aussi obtenu ce qu'elle considérait comme une conquête de sa génération : faire très rapidement son premier film, inclure des étudiants à la production et les intégrer au syndicat... Une fois à l'école, j'ai été très directement en contact avec Busi. En deuxième année, elle a été mon professeur ; j'ai obtenu avec elle mon premier travail professionnel”. La présence de Cortés à l'école a été d'une grande aide pour López-Sánchez. “J'ai connu Busi en 1986, elle faisait partie de l'équipe de sélection du CCC Centro de Capacitación Cinematográfica. Une des sept étapes de la sélection consistait en interviews durant lesquelles tu devais faire face à toute une table d'inquisiteurs... Je me souviens que Busi m'a beaucoup soutenu, parce qu'elle comprenait très bien qu'on doive se partager entre deux grands amours. Le cinéma, en vérité, a tendance à être une passion monogamique ; il

Danzón (1991), María Novaro



en verdad, tiende a ser una pasión monogámica; es celoso de tu tiempo y de todo”.

Las experiencias de este grupo también muestran un fuerte contraste. Desde mi punto de vista el trabajo de cada una de las personas entrevistadas es tan importante como el de la otra, porque cada una presenta una alternativa ligeramente diferente. Por ejemplo, la entrevista de Hugo Hiriart, guionista de las películas de Schyfter y dramaturgo, muestra la diferencia de opiniones. Hiriart no está de acuerdo con la adaptación que Dana Rotberg hizo de su obra de teatro *Intimidación*. Él pensaba que su obra de teatro podía funcionar en el cine, pero no como la filmó Rotberg. Dice Hiriart: “Yo la filmaría en un estudio y no saldría nunca de allí. Lo único que haría es que, en vez de que los personajes repitieran sus monólogos –como pasa en la obra de teatro–, la repetición la viéramos en la pantalla otra vez y otra vez. Mucho más impresionante... Hicieron una adaptación tal que no quedó nada de la obra, ni un diálogo, ni los personajes, ni el sentido de la obra. Yo lo que quería era una exploración de la vida en pareja; quería contestar ¿por qué es tan difícil? ¿por qué se rompe tan fácilmente? ¿por qué no nos podemos soportar? ¿por qué nos invadimos de esa manera unos a otros?... Cuando yo leí el guión, le dije al productor: Constantiner ¿para qué me compraste mi obra de teatro? No dejaste nada aquí, perfectamente puedes firmarla sin poner que es mía ni nada”. En su entrevista Rotberg explica su adaptación de la obra de Hiriart, y también señala que las diferencias generacionales y las de género masculino y femenino influyen en la manera en la que se entiende la intimidad de la pareja.

INTRODUCCIÓN. Explico cómo funcionan en México las instituciones relacionadas con la industria cinematográfica, así como la historia de las distintas escuelas de cine mexicanas o las condiciones laborales que encontraban quienes acudían a ellas.

CAPÍTULO 1. Para completar la información en la introducción es muy útil el capítulo uno, que contiene una entrevista con Alfredo Joskowicz, quien había sido estudiante del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y director de dos escuelas de cine, y otra con Busi Cortés, estudiante del CCC y luego profesora. A partir del capítulo primero, el resto de los capítulos se centra en una directora diferente, que, al menos, haya realizado un largometraje de ficción.

CAPÍTULO 2. Guita Schyfter habla de su carrera artística en Inglaterra, de sus trabajos en la televisión y el teatro, y de cómo llegó a dirigir sus dos largometrajes. Schyfter tuvo que vencer su propio miedo, pero confiesa que, a veces, “Del pánico que me daba... tenía que tomar pastillas”.

CAPÍTULO 3. Para Hiriart, la intimidación es un “callejón

est jaloux de ton temps et de tout”.

Les expériences de ce groupe montrent aussi un fort contraste. A mon avis, le travail de chacune des personnes interviewées est aussi important que celui des autres, parce que chacune présente une alternative légèrement différente. Par exemple, l’interview de Hugo Hiriart, scénariste des films de Schyfter et dramaturge, montre la divergence d’opinions. Hiriart n’est pas d’accord avec l’adaptation que Dana Rotberg a faite de son œuvre de théâtre *Intimidation*. Il pensait que son œuvre de théâtre pouvait s’adapter au cinéma, mais pas de la façon dont l’a filmée Rotberg. Hiriart dit : “Moi je l’aurais filmée dans un studio et je n’en serais jamais sorti. La seule chose c’est qu’au lieu que les personnages répètent leurs monologues – comme dans l’œuvre de théâtre –, la répétition aurait été vue à l’écran une fois, puis une autre. C’est beaucoup plus impressionnant... L’adaptation a été telle qu’il n’est rien resté de l’œuvre, ni un dialogue, ni les personnages, ni le sens de l’œuvre. Ce que je voulais c’était une exploration de la vie en couple ; je voulais répondre à la question, pourquoi est-ce si difficile ? Pourquoi se brise-t-il si facilement ? Pourquoi ne pouvons-nous pas nous supporter ? Pourquoi nous envahissons-nous les uns les autres, de cette façon ? Lorsque j’ai lu le scénario, j’ai dit au producteur : Constantiner, pourquoi as-tu acheté mon œuvre de théâtre ? Tu n’en as rien laissé, tu peux parfaitement la signer sans mentionner mon nom”. Dans son interview Rotberg explique son adaptation de l’œuvre de Hiriart et signale aussi que les différences générationnelles et celles du genre masculin et féminin influent sur la façon dont est comprise l’intimité du couple.

INTRODUCTION. Dans l’introduction, j’explique comment fonctionnent au Mexique les institutions relatives à l’industrie cinématographique, ainsi que l’histoire des différentes écoles de cinéma du pays ou les conditions de travail qu’y trouvaient ceux qui y entraient.

CHAPITRE 1. Les données de l’introduction sont utilement complétées par le chapitre 1 qui inclut une interview d’Alfredo Joskowicz, ancien étudiant du Centre Universitaire d’Etudes Cinématographiques (CUEC) et directeur de deux écoles de cinéma et une autre de Busi Cortés, étudiante du CCC et ensuite enseignante. Les autres chapitres se focalisent chacun sur une réalisatrice qui a réalisé au moins un long-métrage de fiction.

CHAPITRE 2. Guita Schyfter y parle de sa carrière artistique en Angleterre, de ses travaux à la télévision et au théâtre et de la façon dont elle a dirigé ses deux longs métrages. Schyfter a dû vaincre sa propre peur, mais avoue : “parfois j’étais tellement paniquée... que j’étais obligée de prendre des cachets...”

CHAPITRE 3. Ici, pour Hiriart, l’intimité est une

estrecho de doble sentido” en el que cada miembro de la pareja anda en dirección contraria; ambos acaban rozándose constantemente. La metáfora del “callejón de doble sentido” es utilizada por Hiriart para sugerir que, en la pareja, cada miembro necesita un espacio privado inviolable. “Hay un momento en el que generalmente... se estorban mutuamente; como si quisieran avanzar y uno no deja al otro avanzar; como en un callejón de doble sentido muy estrecho en el que las dos personas no pueden pasar a la vez”.

CAPÍTULO 4. Cortés, habla sobre sus trabajos escolares. En ellos cuestiona esa centralidad masculina al hacer que sean las mujeres quienes creen las historias, y sean hombres quienes las transcriban. En sus largometrajes, los personajes femeninos de Cortés reflexionan sobre los valores heredados de las mujeres de su propia familia. Cortés también explica su interés por el melodrama.

CAPÍTULO 5. María Novaro habla sobre la importancia de las emociones en sus personajes. Sus mujeres son “dueñas de sí mismas” y deciden basándose en sus sentimientos. Novaro explica que aunque el conocido baile danzón le parece una estructura rígida, su personaje tiene libertad. Elegí el danzón “porque es un mundo muy rígido, muy convencional. Está, aparentemente, estructurado de manera diferente para hombres que para mujeres: la mujer tiene que vestirse de determinada manera y el hombre tiene que vestirse de otra; el hombre es el que manda y la mujer es la que obedece; el hombre es el que guía y la mujer es la que sigue. Muchos danzoneros incluso piensan que así también es la vida, y viven su vida de acuerdo a esas reglas... Quería mostrar cómo, incluso dentro de ese marco, una mujer puede ser dueña de su vida. Los danzoneros dicen: “en el baile como en la vida el hombre manda y la mujer obedece” y yo lo traduje como “en el baile el hombre manda y la mujer obedece, pero en la vida no”. Para mí eso era esencial: sí podemos convivir, podemos bailar, pero eso no quiere decir que mandes en mi vida. Novaro además explica cómo ha explorado nuevos movimientos y posiciones de la cámara para expresar las emociones que quiere mostrar.

CAPÍTULO 6. Dana Rotberg explica que en sus películas

???????????? (19??), ????????????????



“ruelle étroite, à double sens” que l’homme et la femme empruntent en sens inverse ; ils finissent par se frôler constamment. Hiriart utilise la métaphore de la “ruelle à double sens” pour exprimer que les deux composantes du couple ont besoin chacune d’un espace privé inviolable. “Il y a des moments où en général ils se dérangent mutuellement ; comme si l’un empêchait l’autre d’avancer ; comme dans une ruelle étroite, à double sens, dans laquelle les deux personnes ne peuvent pas passer en même temps”.

CHAPITRE 4. Busi Cortés parle de ses travaux scolaires. Elle remet en question la place centrale de l’homme, en faisant en sorte que les femmes créent les histoires et que les hommes les transcrivent. Dans ses longs métrages, les personnages féminins réfléchissent sur les valeurs héritées des femmes de la famille. Cortés explique aussi l’intérêt qu’elle porte au mélodrame.

CHAPITRE 5. María Novaro fait allusion à l’importance des émotions pour ses personnages. Ses femmes sont “maîtresses d’elles-mêmes” et se décident en fonction de leurs sentiments. Novaro explique que bien que le “danzón”, fort connu, lui semble une structure très rigide, son personnage est libre. J’ai choisi le “danzón” parce qu’il s’agit d’un monde très rigide, très conventionnel. Il a apparemment une structure différente pour les hommes et pour les femmes : la femme doit s’habiller d’une certaine façon et l’homme doit s’habiller différemment ; l’homme ordonne et la femme obéit ; l’homme dirige et la femme suit. De nombreux “danzoneros” pensent que la vie aussi est ainsi faite et vivent leur vie conformément à ces règles... Je voulais montrer comment, même dans ce cadre, une femme peut décider de sa vie. Les “danzoneros” disent : “dans la danse comme la vie l’homme ordonne et la femme obéit” et je l’ai exprimé ainsi : dans la danse l’homme ordonne et la femme obéit mais dans la vie, non. C’était essentiel pour moi : si on peut vivre ensemble, on peut danser, mais ça ne veut pas dire que tu diriges ma vie. De plus, Novaro explique la recherche de nouveaux mouvements et nouvelles positions de la caméra pour exprimer les émotions qu’elle veut montrer.

Angel de fuego (1992), Dana Rotberg



trata de entender las motivaciones de sus personajes sin juzgarlos. “Yo lo que trato, y lo que traté de hacer en esa película, es no juzgar”. Dice refiriéndose al personaje de la madre de Alma en *Ángel de Fuego*: “A Malena, yo no la juzgo. Es una señora que en ese mundo no encuentra lo que ella necesita: tener una mejor vida y, quizás, una mejor pareja; por eso, el circo es el circo más pinche del mundo. Si el circo fuera un circo bonito, brillante, donde Malena pudiera atravesar con un trapo el cielo y que le aplaudiera la gente, entonces el hecho de que ella dejara ese circo sí la condenaría. Pero ese circo es el pinche agujero más miserable que puede haber y ella se tiene que salvar. Para salvarse se va, pero cometió un gravísimo error que es dejar a su hija allá dentro y no llevársela con ella. Ese error lo paga cuando su hija le dice: “Yo no quiero nada contigo. Me dejaste, ahorita ¿qué vienes a buscar?”.

CAPÍTULO 7. Eva López-Sánchez explica la importancia de que Busi Cortés fuera ya maestra cuando ella entró a la escuela, y la posibilidad de seguir la brecha abierta por ella. Cuando el concurso de la ópera prima, pactado entre otros por Cortés, quedó establecido, López-Sánchez pudo hacer su primer largometraje con la escuela como co-productor. Como Schyfter y Rotberg, López-Sánchez trata de la intimidación. Según López-Sánchez, la pareja heterosexual necesita tener territorios privados y comunes. Para López-Sánchez, el tener territorios privados no impide el amar al compañero. La realizadora también considera que la intimidación tiene que ser un acto voluntario: “Es importante darse cuenta de que el que un acto sea o no voluntario cambia completamente las experiencias. Es como la soledad: la soledad es rica cuando tú la buscas, no cuando la soledad te invade o cuando alguien te impone la soledad... La intimidación tiene que ser un acto voluntario cuyos límites se respeten. Una cosa es que yo exponga mi intimidación frente a ti, y otra que alguien venga y espíe a través de un hoyo, manteniéndose incógnito... La relación entre dos intimidaciones puede ser una violación o puede ser una cesión. Puede ser que tú digas: “Yo te abro estos espacios que son muy íntimos, muy personales y tú me abres unos espacios que son muy, muy, muy personales”.

El director de esa editorial sí tenía razón. *Palabra de Mujer*, testimonio de lo que es ser mujer en los noventa e historización de ese testimonio, no se adecuaba a lo que él quería: este libro era un inicio de algo, un algo que —espero— abra un nuevo camino a las entrevistas de cine.

RESUMEN: Doble evocación de la experiencia que llevó a la publicación de *Palabra de Mujer*, libro de entrevistas de directoras mexicanas: a un acercamiento analítico temático sucede un resumen del contenido de los siete capítulos.

PALABRAS CLAVES: Cine mexicano, entrevistas, directoras, visión femenina, reseña

CHAPITRE 6. Dana Rotberg explique que dans ses films, elle essaie de comprendre les motivations de ses personnages sans les juger: “Ce que j’ai essayé et essayé toujours de faire dans ce film, c’est de ne pas juger”. Ainsi, dit-elle à propos du personnage d’Alma dans *Ángel de fuego*: “Je ne juge pas Malena. C’est une femme qui ne trouve pas dans ce monde ce dont elle a besoin: une vie meilleure et peut-être un meilleur compagnon; c’est pourquoi ce cirque est le plus minable au monde. Si c’était un beau cirque, brillant, où Malena pouvait traverser le ciel sur son trapèze sous les applaudissements des spectateurs, alors oui le fait qu’elle abandonne ce cirque la condamnerait. Mais ce cirque est le plus minable des trous perdus et elle doit se sauver. Pour se sauver, elle part mais a commis la grave erreur de laisser-là sa fille. Elle paie cette erreur lorsque sa fille lui dit: “Je ne veux rien savoir de toi. Tu m’as abandonnée et maintenant que viens-tu faire?”.

CHAPITRE 7. Eva López-Sánchez explique l’importance du fait que Busi Cortés était déjà enseignante lorsqu’elle est entrée à l’école; elle a pu suivre une brèche ouverte. Lorsque le concours d’opéra prima, organisé entre autres par Busi Cortés, s’est conclu, López-Sánchez a pu faire son premier long-métrage, avec l’école comme co-producteur. Comme Schyfter et Rotberg, López-Sánchez parle de l’intimité. Selon elle, le couple hétérosexuel a besoin de territoires privés et communs. Avoir des territoires privés n’empêche pas d’aimer son compagnon. La réalisatrice estime aussi que l’intimité doit être un acte volontaire. “Il est important d’être conscient que le fait qu’un acte soit volontaire ou non change complètement les expériences. C’est comme la solitude: elle est riche quand tu la recherches, non quand elle t’envahit ou que quelqu’un te l’impose. L’intimité doit être un acte volontaire dont on respecte les limites. C’est une chose que j’expose mon intimité devant toi, et une autre que quelqu’un vienne et épie derrière un trou sans se faire connaître... La relation entre deux intimités peut être un viol ou un don. Tu peux dire: “je t’ouvre ces espaces très personnels, très privés et toi tu m’ouvres des espaces qui sont très, très, très personnels”.

Le directeur de cette maison d’édition avait bien raison. *Palabra de Mujer*, témoignage de ce que c’est qu’être femme dans les années 90 et mise en récit de ce témoignage, ne correspondait pas à ce qu’il voulait: ce livre était le début de quelque chose, qui — je l’espère — va ouvrir un nouveau chemin dans le domaine aux interviews de cinéma.

TRADUCTION: CARLA FERNANDES

RÉSUMÉ: Double évocation de l’expérience qui a conduit à la publication de *Palabra de Mujer*, livre d’interviews de réalisatrices mexicaines: une approche analytique, thématique est suivie d’un résumé du contenu des sept chapitres.

MOTS-CLÉS: Cinéma mexicain, interviews, réalisatrices, vision féminine, compte rendu



Memorias del subdesarrollo (1968), Tomás Gutiérrez Alea

CECILIA RICCIARELLI

Le cinéma cubain après la révolution

El cine cubano después de la revolución

Le cinéma cubain post-révolutionnaire est né d'un véritable élan de renouvellement culturel, esthétique et politique, dans un esprit d'effervescence artistique qui voulait accompagner, soutenir et pousser le processus révolutionnaire en cours. Tout en privilégiant sa fonction sociale, le rôle d'avant-garde politique du cinéma s'est situé au même niveau que celui de l'avant-garde artistique. Il est très intéressant de voir comment les réalisateurs ont développé ces présupposés théoriques dans leurs films. Les résultats ne sont pas homogènes. La liberté d'expression et l'audace dans l'expérimentation esthétique ont atteint des niveaux très différents, ce qui reflète la complexité de la société cubaine qui a subi une accélération violente au cours de son développement.

L'effort que les cinéastes ont fourni pour définir la nature et le rôle du cinéma dans une société révolutionnaire est également très intéressant. Au cours des années, les débats se sont multipliés autour de la relation dialectique entre forme et contenu : la forme devait être le meilleur moyen pour atteindre une cible claire, et cette cible était la révolution même. Les cinéastes ont fait leur le concept d'une "éthique de l'esthétique", selon la définition du critique Lino Micciché, en développant la conscience d'une "responsabilité expressive".

El cine cubano posrevolucionario nació de un real impulso de renovación cultural, estética y política, en un espíritu de bullicio artístico deseoso de acompañar, sostener y alentar el proceso revolucionario en curso. Al tiempo que privilegiaba su función social, la vanguardia política del cine situó su papel al mismo nivel que el de la vanguardia artística. Es muy interesante ver cómo han desarrollado los realizadores esos supuestos teóricos en sus películas. Los resultados no son homogéneos. La libertad de expresión y la audacia en la experimentación estética han alcanzado niveles muy distintos, lo cual refleja la complejidad de la sociedad cubana que sufrió una brutal aceleración en el transcurso de su desarrollo.

El esfuerzo de los cineastas por definir la naturaleza y el papel del cine en una sociedad revolucionaria también resulta interesantísimo. A lo largo de los años, los debates se multiplicaron en torno a la relación dialéctica entre forma y contenido: la forma había de ser el mejor medio para dar en la mera diana, la cual era la misma revolución. Los cineastas se apropiaron el concepto de "ética de la estética" según la definición del crítico Lino Micciché, al desarrollar la conciencia de una "responsabilidad expresiva".

D'emblée, les réalisateurs cubains ont été confrontés à une forte contradiction : ils sont conscients que leur rôle est d'affirmer leur identité nationale ainsi que les valeurs de la révolution, mais pour contribuer activement à les améliorer, ils ont le devoir moral de critiquer tous les aspects négatifs. La contradiction surgit du fait qu'il peut y avoir là un prétexte à la récupération de la critique de la part des ennemis de la révolution. Au centre des débats se trouvait souvent le pouvoir de manipulation des informations véhiculées par les films et, par conséquent, la responsabilité morale de l'auteur face à son œuvre.

Mais les cinéastes cubains sont conscients que le cinéma ne peut avoir de valeur que s'il est artistique. Dans le domaine de l'expérimentation esthétique ils cherchèrent à proposer des œuvres qui ne correspondaient pas aux canons esthétiques auxquels le public était accoutumé et qui tendaient à endormir son esprit critique. Au contraire, ils cherchèrent à le réveiller et à le faire réagir à travers un cinéma révolutionnaire. Mais aussi en supprimant, par exemple, la frontière entre cinéma de fiction et cinéma documentaire. Ils se proposent de réaliser un cinéma qui vise sa propre négation en tant que substitut de la réalité, ou en tant qu'objet de contemplation, en poursuivant le but de ramener le spectateur à sa réalité avec, peut-être, un autre niveau de conscience.

Le rapport avec le pouvoir n'était pas exempt de contradictions : à des périodes de grande liberté d'expression ont succédé des périodes de retour en arrière sur le chemin de l'indépendance idéologique des intellectuels et des artistes. Ceux-ci ont dû lutter pour repousser les frontières de leur liberté en gardant vivant un esprit de confrontation dialectique qui a nourri leur sentiment de participation et de contribution au développement de la société révolutionnaire.

Au cours des années, le langage cinématographique a changé, mais le concept de cinéma révolutionnaire est resté substantiellement fidèle à lui-même. Son contenu vise encore l'honnêteté dans l'approche de la réalité, sans tomber dans la simplification des stéréotypes, ainsi que la recherche d'un cinéma qui réveille les consciences, qui provoque le débat en l'amenant jusqu'à la polémique. Toutefois, on est encore loin d'une définition du concept de cinéma révolutionnaire, car le caractère révolutionnaire d'une œuvre peut s'exprimer dans n'importe quel genre ou style. En fait, les cinéastes cubains n'ont jamais cherché une unité stylistique, esthétique ni même thématique qui puisse caractériser leur cinéma.

Ce concept n'a pas perdu de sa force dans la théorie, mais dans la pratique les films récemment produits ont perdu, en grande majorité, l'audace stylistique et conceptuelle des années 60. Aujourd'hui le cinéma cubain lutte pour sa survie, comme la plupart des cinématographies des pays du tiers-monde. Les problèmes se

De entrada, los realizadores cubanos enfrentaron una fuerte contradicción: están conscientes de que su papel es afirmar la identidad nacional así como los valores de la revolución, pero para contribuir activamente a mejorarlos, tienen el deber moral de criticar todos los aspectos negativos. La contradicción surge de que puede haber en ello un pretexto a la recuperación de la crítica por parte de los enemigos de la revolución. En el centro del debate se hallaba a menudo el poder de manipulación de las informaciones contenidas en las películas y, por consiguiente, la responsabilidad moral del autor frente a su obra.

Pero los cineastas cubanos tienen claro que el cine sólo puede tener valor siendo artístico. En el campo experimental artístico buscaron proponer obras que no correspondían con los cánones estéticos a los que el público estaba acostumbrado y que tendían a entorpecer su sentido crítico. Al contrario, buscaron despertarlo y hacerlo reaccionar con un cine revolucionario, y también al suprimir, por ejemplo, la frontera entre cine de ficción y cine documental. Se proponen realizar un cine que apunta a su propia negación como sustituto de la realidad, u objeto de contemplación, dándose como meta el traer al espectador a su propia realidad con, tal vez, otro nivel de conciencia.

La relación con el poder no iba sin contradicción: a periodos de gran libertad de expresión siguieron periodos de retroceso en el camino hacia la independencia ideológica de los intelectuales y artistas. Éstos tuvieron que luchar por ampliar los límites de su libertad manteniendo vivo un espíritu de confrontación dialéctica que alimentó su sentimiento de participación y contribución al desarrollo de la sociedad revolucionaria.

Al pasar de los años, ha cambiado el lenguaje cinematográfico, pero el concepto de cine revolucionario permaneció en sustancia fiel a sí mismo. Su contenido aún lleva a la honestidad en el acercamiento a la realidad, sin caer en la simplificación de los estereotipos, así como a la búsqueda de un cine que despierte las conciencias, que provoque el debate llevándolo hasta la polémica. Sin embargo, aún se dista mucho de definir el concepto del cine revolucionario, pues el carácter revolucionario de una obra se puede expresar en cualquier género o estilo. De hecho, jamás buscaron los cineastas cubanos unidad estilística, estética o incluso temática que pudiera caracterizar su cine.

Ese concepto no ha perdido fuerza en teoría, pero en la práctica, las películas recién producidas han perdido, en su gran mayoría, la audacia estilística y conceptual de los años 60. Hoy día, el cine cubano lucha por sobrevivir, como la mayoría de las cinematografías del tercer mundo. Los problemas se multiplican si se quieren mantener coherencia y honestidad.

multiplient si l'on veut maintenir une cohérence et une honnêteté envers sa propre tradition cinématographique. Les réalisateurs cubains ont saisi comme seul mode de survie les possibilités offertes par des coproductions avec d'autres pays. Mais non sans remords pour les concessions qu'inévitablement ils ont dû accepter. La période actuelle est une période très importante dont l'enjeu est sa redéfinition même. Après une longue crise, durant laquelle tous les efforts ont tendu à la survie immédiate, les cinéastes veulent maintenant penser en termes de perspectives futures.

Le cinéma cubain, qu'il utilise un langage narratif classique ou qu'il propose une recherche expérimentale, pose toujours le problème de l'image comme source de réflexion. C'est un cinéma qui vit grâce à la complexité dans la diversité de ses propositions, qui cherche sa place et son développement dans la fidélité à sa propre tradition. Un cinéma qui a encore beaucoup de choses à dire et qui luttera avec détermination pour sa survie.

Dans ce travail de thèse, le cinéma cubain est analysé à partir de l'évolution du concept de cinéma révolutionnaire ainsi qu'en prenant en compte les rapports entre cinéma et pouvoir, durant ces quarante dernières années. Cette analyse a été étayée par l'étude détaillée de sept films particulièrement significatifs : *La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo* et *Hasta cierto punto* de Tomás Gutiérrez Alea ; *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío ; *Lucía* et *Un día de noviembre* de Humberto Solás ; *Madagascar* de Fernando Pérez.

RÉSUMÉ : Le cinéma cubain après la révolution a participé au processus révolutionnaire en tentant de réveiller la réflexion du public avec des œuvres innovantes et responsables. Actuellement, les coproductions entraînent des concessions aux pays participants, mais les cinéastes luttent pour rester fidèles à leur tradition, dans la variété d'expression.

MOTS CLÉS : révolution, contradiction, esthétique, réflexion, responsabilité expressive

Lucía (1968), Humberto Solás



pour la propre tradition cinématographique. Los realizadores cubanos se han agarrado a las posibilidades brindadas por la coproducción con otros países como único modo de supervivencia, pero no sin recordarles las inevitables concesiones que tuvieron que aceptar. El periodo actual, en el que se juega la propia redefinición, es muy importante. Tras una larga crisis, que vió invertirse todos los esfuerzos en la inmediata supervivencia, los cineastas quieren ahora pensar en términos de perspectivas a futuro.

El cine cubano, así use un lenguaje narrativo clásico, o proponga una investigación experimental, siempre plantea la cuestión de la imagen como fuente de reflexión. Es un cine que vive gracias a la complejidad en la diversidad de sus propuestas, que busca su lugar y su desarrollo dentro de la fidelidad a su propia tradición. Un cine que aún tiene mucho que decir y luchará con ahinco por sobrevivir.

En este trabajo de tesis, el cine cubano se analiza a partir de la evolución del concepto de cine revolucionario así como teniendo en cuenta las relaciones entre cine y poder, durante los cuarenta últimos años. Este análisis se apoyó en el estudio detallado de siete películas especialmente significativas: *La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo* y *Hasta cierto punto* de Tomás Gutiérrez Alea; *Fresa y chocolate (fresas et chocolat)* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío; *Lucía* y *Un día de noviembre* de Humberto Solás; *Madagascar* de Fernando Pérez.

TRADUCCIÓN: POR ODILE BOUCHET

RESUMEN: El cine cubano tras la revolución participó en el proceso revolucionario tratando de despertar la reflexión en el público con obras novedosas y responsables. Actualmente, las coproducciones conllevan concesiones a los países participantes, pero los cineastas luchan por mantenerse fieles a su tradición, dentro de su variedad expresiva.

PALABRAS CLAVES: revolución, contradicción, estética, reflexión, responsabilidad expresiva

La muerte de un burócrata (1966), Tomás Gutiérrez Alea



CRISTINA DUARTE

Carlos Diegues et la représentation de l'esclave au Brésil

>> ETUDE DE GANGA ZUMBA, XICA DA SILVA ET QUILOMBO

Carlos Diegues e a representação do escravo no Brasil

>> ANALISE DE GANGA ZUMBA, XICA DA SILVA E QUILOMBO

De l'ensemble des films de Carlos Diegues, il ressort un intérêt constant pour l'histoire du Brésil. D'un côté, le metteur en scène manifeste une préoccupation pour l'histoire immédiate, dans des films comme *Bye Bye Brasil* ou *Chuvas de verão*, de l'autre, son intérêt va vers une histoire plus ancienne, peignant ici et là certaines tranches de la vie brésilienne d'autrefois. Deux périodes ont la prédilection du réalisateur : l'esclavagisme et la dictature de Vargas. Si un seul film, *Os herdeiros*, représente cette dernière, il en va autrement pour la période esclavagiste, qui figure trois fois dans l'œuvre du cinéaste. Deux moments de cette période sont évoqués : le XVII^e siècle avec les plantations de canne à sucre du Nord-Est brésilien, dans les films *Ganga Zumba* et *Quilombo* ; et le XVIII^e siècle, avec la recherche de diamants dans le Minas Gerais, dans le film *Xica da Silva*.

Os herdeiros (1969)



Do conjunto dos filmes de Carlos Diegues, salienta-se um interesse constante pela história do Brasil. Por um lado, o diretor manifesta uma preocupação pela história imediata, em filmes como *Bye Bye Brasil* ou *Chuvas de Verão*; por outro, o interesse dele vai em direção de uma história mais antiga, retratando aqui e acolá

diversas etapas da vida brasileira de então. Tem predileção por dois períodos: a escravatura e a ditadura de Getúlio Vargas. Se um só filme, *Os Herdeiros*, representa esta última, não acontece a mesma coisa com o período escravocrata, que aparece três vezes na obra completa do cineasta. Dois momentos são evocados: o século XVII com os canaviais do Nordeste brasileiro, nos filmes *Ganga Zumba* e *Quilombo*; e o século XVIII, com a mineração de diamantes em Minas Gerais, no filme *Xica da Silva*.

Ao correr dos



Quilombo (1984)



Au fil des années, Carlos Diegues a ainsi construit un ensemble cohérent et riche, dans lequel le personnage de l'esclave est la figure centrale. Depuis *Ganga Zumba*, son premier long métrage en 1964, en passant par *Xica da Silva* en 1976, et jusqu'à *Quilombo* en 1984, se dessinent vingt années pendant lesquelles le thème de l'esclavage a parcouru l'œuvre du réalisateur.

Ce thème, Carlos Diegues a été le chercher dans sa propre histoire ; né dans l'État d'Alagoas, les récits sur les esclaves, et en particulier celui du quilombo de Palmares, font partie de ses souvenirs d'enfance.

De l'analyse des trois réalisations, il ressort un souci constant de la part du metteur en scène de produire, toujours, une distance entre le spectateur et la fiction, en en faisant trop peu (*Ganga Zumba*), trop (*Quilombo*), ou en restant dans une justesse trompeuse (*Xica da Silva*). Il se dégage de chaque œuvre un premier degré de lecture accessible à tout spectateur dès la première vision de chacune d'entre elles. Il est possible, cependant, d'aller plus loin et de creuser au-delà des impressions initiales. Comme un palimpseste, les textes originaux des films s'effacent alors pour laisser place à une nouvelle écriture, enrichissant les trois œuvres de connotations jusqu'ici inédites.

Plutôt centrifuge que centripète, la trilogie se révèle ainsi en plein mouvement, invitant à la relecture et à la confrontation des idées, et refusant toute tentative qui vise à la figer dans un réseau de significations définitives et immuables. Cela est possible grâce à deux éléments de la mise en scène de Carlos Diegues qui invitent le spectateur à relier les films à d'autres œuvres majeures du cinéma, ainsi qu'à certains ouvrages capitaux qui sont à la base de la culture occidentale. Par l'intertextualité cinématographique, le réalisateur lie ses films à l'histoire du cinéma mondial ; par les références bibli-

anos, Carlos Diegues construiu assim um conjunto coerente e rico, em que o personagem do escravo é a figura central. A partir de *Ganga Zumba*, o primeiro longa metragem em 1964, passando por *Xica da Silva* em 1976, e chegando a *Quilombo*, em 1984, delineiam-se vinte anos durante os quais o tema da escravatura percorreu a obra do diretor.

Carlos Diegues foi buscar esse tema na sua própria história; natural do Estado de Alagoas, as histórias sobre os escravos, e particularmente a do quilombo de Palmares, fazem parte de suas mais velhas recordações.

Da análise dos três filmes, sobressai a preocupação constante do diretor de sempre produzir uma distância entre o espectador e a ficção, fazendo ou menos do que necessário (*Ganga Zumba*), ou bem mais (*Quilombo*), ou permanecendo num meio-termo enganador (*Xica da Silva*). Cada filme fornece um primeiro grau de leitura acessível a qualquer espectador desde a primeira visão de cada um deles. No entanto, é possível ir mais longe e investigar além dessas impressões iniciais. Como um palimpsesto, os textos originais dos filmes apagam-se então para ceder lugar a uma nova escritura, enriquecendo desta forma as três obras de conotações até então inéditas.

Mais centrifuge do que centrípeta, a trilogia revela-se assim em pleno movimento, convidando à releitura e à confrontação de idéias, e recusando qualquer tentativa que visa imobilizá-la numa cadeia de significações definitivas e imutáveis. Isso é possível graças a dois elementos da encenação de Carlos Diegues que levam o espectador a associar os filmes a outras obras importantes do cinema, bem como a certos livros capitaux que formam a base da cultura ocidental. Pela intertextualidade cinematográfica, o diretor une seus filmes à história do cinema mundial; pelas referências bíblicas e

ques et mythologiques, il leur donne une dimension universelle. Plusieurs metteurs en scène méritent l'hommage du réalisateur brésilien : Sergueï Eisenstein, John Ford, Stanley Kubrick, King Vidor, Jean Renoir, Max Ophuls. Ainsi, par ces allusions, la trilogie éclate dans diverses directions, ouvrant, au-delà d'un premier degré très lisible, de nouvelles perspectives d'interprétation.

De plus, Carlos Diegues introduit, outre les références étudiées, de nouveaux éléments qui vont, cette fois-ci, ébranler profondément le rapport entre le spectateur et les trois œuvres, touchant le mécanisme même du spectacle cinématographique.

La distanciation mise au point par Bertolt Brecht pour le théâtre peut être appliquée aux films de la trilogie. Carlos Diegues semble en effet accorder une place importante à tout élément visant la prise de conscience du spectateur, élément qu'il a trouvé au sein même du film historique, détournant en quelque sorte les lois du genre.

Par ailleurs, chaque film de la trilogie renvoie à la situation politique du Brésil, contemporaine de sa réalisation. *Ganga Zumba* fut tourné l'année du coup d'État qui instaura la dictature militaire ; *Xica da Silva*, à l'époque du gouvernement du général Geisel ; *Quilombo*, au moment de l'ouverture politique, avec la libération des prisonniers politiques et le retour des exilés. Avec beaucoup de finesse, le réalisateur rend présente, dans chaque film, chacune de ces périodes.

THÈSE SOUTENUE À L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE, EN JANVIER 1999

mitológicas, confere-lhes uma dimensão universal. Vários diretores merecem homenagens do brasileiro: Sergueï Eisenstein, John Ford, Stanley Kubrick, King Vidor, Jean Renoir, Max Ophuls. Desta forma, através dessas alusões, a trilogia estoura em várias direções, abrindo, além de um primeiro grau facilmente legível, novas perspectivas de interpretação.

Além dessas referências, Carlos Diegues introduz também novos elementos que vão, desta vez, abalar profundamente a relação entre o espectador e as três obras, tocando no próprio mecanismo do espetáculo cinematográfico.

O distanciamento sistematizado por Bertolt Brecht para o teatro pode ser aplicado aos filmes da trilogia. O diretor brasileiro, com efeito, parece atribuir um lugar primordial a qualquer elemento que vise a tomada de consciência do espectador, elemento que foi encontrar no seio do filme histórico, deturpando, de uma certa forma, as leis do gênero.

Ademais, cada filme da trilogia remete à situação política do Brasil contemporânea da sua realização. *Ganga Zumba* foi filmado no mesmo ano que o golpe de Estado que instaura a ditadura militar; *Xica da Silva*, na época do governo do general Geisel; *Quilombo*, no momento da abertura política, com a liberação dos prisioneiros políticos e volta dos exilados. Com muita sutileza, o diretor torna presente, em cada filme, cada um desses períodos.

TRADUÇÃO: CRISTINA DUARTE

TESE DEFENDIDA NA UNIVERSITÉ DE PROVENCE, EM JANEIRO DE 1999

Chuvas de verão (1977)



La projection d'une identité nationale Littérature et cinéma au Brésil : 1902-1998

>> LE CAS DU NORDESTE

La proyección de una identidad nacional Literatura y cine en Brasil: 1092-1998

>> EL CASO DEL NORDESTE

Lors de la commémoration des cinq cents ans de la découverte du Brésil, nous avons pu constater que les images identitaires de la nation étaient la samba, le football et le carnaval. Aucune des trois images évoquées ne se référait au Nordeste, qui a pourtant joué un rôle déterminant dans la constitution de l'image du pays, notamment en littérature et au cinéma, qui ont contribué à l'ancrage progressif de l'univers nordestin comme élément fondateur et constitutif de la nation

En la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de Brasil, se pudo constatar que las imágenes identitarias de la nación eran la samba, el fútbol y el carnaval. Ninguna de estas tres imágenes se refería al Nordeste, que sin embargo tuvo un papel determinante en la constitución de la imagen del país, sobretudo en la literatura y en el cine, vectores que contribuyeron a la fijación progresiva del universo nordestino como elemento fundador y constitutivo de la

O serao das memorias de Jose Araujo



dans l'imaginaire collectif brésilien au XX^e siècle.

Le Brésil a construit son indépendance culturelle en étroite relation avec son indépendance politique. En effet, l'élite intellectuelle a longtemps reproduit les modes de pensée et les courants littéraires européens au détriment de l'expression d'une identité propre. Dès l'Indépendance (1822), écrivains et intellectuels ont défendu la nécessité de la prise en compte de la réalité brésilienne en littérature comme dans les beaux-arts. Le romantisme d'abord, le régionalisme ensuite, ont contribué à l'élaboration de la conscience d'une nouvelle nation. La figure de l'Indien, puis celle du Noir et du Métis, enfin l'apparition de personnages-types, tels le *cangaceiro*, le *beato*, le *coronel*, le *retirante*, le *contador de estorias* ont successivement incarné la brésilianité au XIX^e siècle. La première moitié du XX^e siècle, avec la publication d'*Os Sertões* en 1902, de *O Quinze* en 1930, de *Vidas Secas* en 1938, de *O Turista-Aprendiz* en 1943, puis de *Grande sertão : Veredas* en 1956, constitue un parcours modèle de l'intégration du *sertão* comme élément fondateur de l'identité brésilienne en littérature.

Dans le domaine cinématographique, qui a connu un développement significatif à partir des années 50, la question de la brésilianité s'est posée d'emblée lors du premier congrès de cinéma (1952), où deux courants se sont opposés : universalistes et nationalistes. Pour les premiers, la qualité technique était prépondérante ; pour les seconds, la brésilianité du contenu primordiale. Dans les deux cas, le Nordeste sera retenu pour incarner cette brésilianité. Le plus grand succès de la Vera Cruz fut *O Cangaceiro* (1953). Et le Nordeste a joué un rôle déterminant dans l'éclosion du *cinema novo* grâce au documentaire *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha. L'adaptation de *Vidas Secas* (1963) de Graciliano Ramos par Nelson Pereira dos Santos, l'immersion personnelle de Glauber Rocha dans la culture nordestine, feront du *sertão*, un des emblèmes du cinéma national. Lors de la reprise de la production cinématographique après la crise de Collor, le Nordeste, une fois de plus, incarnera le Brésil : *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles sera deux fois récompensé à Berlin.

En littérature comme au cinéma, la constitution des images identitaires nationales s'est opérée selon deux mécanismes : la projection sur le plan national d'un événement historique régional, d'un personnage célèbre, ou de traditions culturelles ; l'identification à une situation politique, sociale, culturelle ou aux personnages-types. La littérature a privilégié l'événement de Canudos qui correspond à la lutte antimonarchique et à l'établissement de la République, alors que le cinéma a privilégié la date de 1940, soit la mort du dernier *cangaceiro*. Les deux dates marquent des ruptures avec d'anciens modèles de gouvernement et la volonté d'or-

nación en el imaginario colectivo brasileño del siglo XX.

Brasil construyó su independencia cultural en estrecha relación con su independencia política. La élite intelectual reprodujo durante mucho tiempo el pensamiento y las corrientes literarias europeas en detrimento de la expresión de una identidad propia. A partir de la Independencia (1822) hubo escritores e intelectuales que defendieron la necesidad de tomar en cuenta la realidad brasileña tanto en literatura como en bellas artes. Primero el romanticismo y luego el regionalismo contribuyeron a la elaboración de la conciencia de una nueva nación. La figura del Indio, seguida de la del Negro y de la del Mestizo, luego la aparición de personajes –tipos como el *cangaceiro*, el *beato*, el *coronel*, el *retirante*, el *contador de estorias*– encarnaron sucesivamente la identidad brasileña en el siglo XIX. La primera mitad del siglo XX –con la publicación de *Os Sertões* en 1902, de *O Quinze* en 1930, de *Vidas Secas* en 1938, de *O Turista-Aprendiz* en 1943, y luego de *Grande sertão: Veredas* en 1956– constituye un recorrido modélico de la integración del *sertão* como elemento fundador de la identidad brasileña en la literatura.

En el ámbito cinematográfico, que tuvo un desarrollo significativo a partir de los años cincuenta, la cuestión de la identidad nacional ya se planteó en el primer congreso de cine (1952), en el que se opusieron dos corrientes: universalista y nacionalista. Para la primera la calidad técnica era preponderante; para la última "lo brasileño" del contenido era primordial. En ambos casos es el Nordeste el que encarna dicha identidad brasileña. El mayor éxito de la Vera Cruz fue *O Cangaceiro* (1953). Y el Nordeste tuvo un papel determinante en la eclosión del *cinema novo* gracias al documental *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha. La adaptación de *Vidas Secas* (1963) de Graciliano Ramos por Nelson Pereira dos Santos, la inmersión personal de Glauber Rocha en la cultura nordestina transformaron el *sertão* en uno de los emblemas del cine nacional. En la reactivación de la producción cinematográfica tras la crisis de Collor, el Nordeste, una vez más, encarnó a Brasil: *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles fue recompensado dos veces en Berlín.

Tanto en literatura como en cine, la constitución de imágenes identitarias nacionales se operó según dos mecanismos: la proyección en el plano nacional de un acontecimiento histórico regional, de un personaje célebre, o de tradiciones culturales; la identificación a una situación política, social, cultural o a personajes-tipo. La literatura privilegió el episodio de Canudos, que corresponde a la lucha antimonárquica y al establecimiento de la República, mientras que el cine privilegió la fecha de 1940, fecha de la muerte del último *cangaceiro*. Las dos fechas marcan rupturas con antiguos modelos de gobierno y marcan una voluntad de orden



Corisco e Dada de Rosenberg Cariry

dre et de progrès, selon la devise d'Auguste Comte inscrite sur le drapeau brésilien. L'intégration du *sertão* comme territoire national a connu plusieurs étapes : la découverte et l'exploration par les écrivains du Sud au début du siècle, la dénonciation par les écrivains du Nordeste dans les années 30, reprise et amplifiée par le cinéma dans les années 60, la quête d'authenticité et de valeurs éthiques en fin de siècle, liée à une inversion du sens migratoire traditionnel Nord/Sud. Cette intégration reflète les dichotomies inhérentes à la conscience nationale : les tensions entre le monde rural et urbain, le Nordeste et le Sud, la tradition et la modernité, le pouvoir légal et illégal. La reconnaissance du *sertanejo* et des personnages-types au niveau national reflète la bipolarité de la représentation identitaire. De plus, elle souligne une importante évolution du regard qui va de l'extériorité vers l'intériorité, de la distinction vers l'assimilation, de l'exclusion vers l'intégration. Le rapprochement temporel, dans le sens d'une réduction d'écart entre la date de production et la date des événements historiques traités, qui s'exerce au cours du siècle, inscrit les représentations dans le champ de la contemporanéité, en d'autres termes, l'actualité du pays. L'évolution de l'image de l'identité nationale en littérature et au cinéma traduit les différentes crises traversées par le Brésil : guerre civile de Canudos, révolution de 1930, années Kubitschek, coup d'État de 1964, crise économique et sociale de 1998.



y progreso, según la divisa de Auguste Comte inscrita en la bandera brasileña. La integración del *sertão* como territorio nacional pasó por varias etapas: el descubrimiento y la exploración por los escritores del Sur de principios del siglo, la denuncia por parte de los escritores del Nordeste en los años treinta, denuncia retomada y amplificada por el cine de los años sesenta, la búsqueda de autenticidad y de valores éticos a finales de siglo, búsqueda relacionada con la inversión del sentido de la migración tradicional Norte/Sur. Esta integración refleja las dicotomías inherentes a la conciencia nacional: las tensiones entre mundo rural y mundo urbano, entre el Nordeste y el Sur, entre tradición y modernidad, entre poder legal e ilegal. El reconocimiento del *sertanejo* y de los personajes-tipo a nivel nacional refleja la bipolaridad de la representación identitaria. Además, evidencia una evolución importante de la mirada que va de la exterioridad hacia la interioridad, de la distinción hacia la asimilación, de la exclusión hacia la integración. El acercamiento temporal –la disminución de la distancia que media entre la fecha de producción y la fecha de los acontecimientos históricos abordados– que se acentúa a lo largo del siglo, sitúa las representaciones en el terreno de la contemporaneidad, o mejor dicho, en la actualidad del país. La evolución de la imagen de la identidad nacional en literatura y en cine traduce las diferentes crisis a las que tuvo que hacer frente Brasil: la guerra civil de Canudos, la revolución de 1930, la era Kubitschek, el golpe de estado de 1964, la crisis económica y social de 1998.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

Le cinéma en Amérique latine :

>> LE MIROIR ÉCLATÉ, HISTORIOGRAPHIE ET COMPARATISME

El cine en América latina:

>> EL ESPEJO ROTO, HISTORIOGRAFÍA Y COMPARATISMO

Paranaguá représente incontestablement la plus grande référence actuelle en matière de cinéma latino-américain, et avec cet ouvrage *Le cinéma en Amérique Latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, il nous propose un livre à grande valeur didactique, comme en témoignent le nombre considérable de notes de bas de page, la densité de la bibliographie et le souci constant de définir un angle d'étude personnel, novateur. Ce livre est tiré de sa thèse de doctorat sur travaux soutenue en 2000, ce qui révèle la constance de ses recherches dont il résume ainsi l'objectif : "Le fil conducteur des travaux que nous avons publiés n'est autre que cette quête d'une histoire comparée du cinéma en Amérique Latine. (p. 9).

L'ensemble s'articule sur deux parties. La première, simplement intitulée "L'historiographie latino-américaine" dresse l'inventaire des recherches sur l'histoire du cinéma latino-américain ces quarante dernières années – depuis la Révolution Cubaine – en Amérique latine mais également en Europe et aux États-Unis.

La deuxième partie "Le comparatisme appliqué au cinéma en Amérique Latine" retrace son cheminement personnel à travers certains de ses travaux importants. Cela lui permet de préciser sa théorie et de prouver la pertinence de ses présupposés méthodologiques et de la ligne de conduite singulière dont il défend la nouveauté et l'efficacité : le comparatisme.

L'objectif de la première partie est de mettre en évidence l'évolution de cette matière particulière, en quête d'autonomie, qu'est l'histoire du cinéma et le stade de progression de la recherche dans le cas de l'Amérique latine. L'auteur y dévoile le cloisonnement des recherches, le caractère national des initiatives, dans un contexte, non pas exclusivement cinématographique, mais également universitaire et politique.

Cette partie très fragmentée se compose de 17 courts chapitres dans lesquels Paranaguá s'intéresse à un ou plusieurs pays dont il présente les figures principales et les particularités historiographiques, tout en prenant en compte les exigences de l'édition et les situations politiques déterminantes. Les deux problèmes majeurs furent de différencier la critique de l'histoire et l'histoire du cinéma latino-américain de celle du cinéma mondial, ensuite au fil de ces quarante années d'his-

Paranaguá es indudablemente la referencia actual más importante en materia de cine latinoamericano. Con *Le cinéma en Amérique Latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme* nos propone un libro de gran valor didáctico. Prueba de ello es la cantidad y la calidad de las notas de pie de página, la densidad de la bibliografía y la preocupación constante por definir una perspectiva personal e innovadora. Este libro, extraído de su tesis doctoral leída en 2000, tesis basada en sus obras y artículos, nos muestra la constancia de un trayecto que el autor define así: "El hilo conductor de nuestras publicaciones es intentar formular una historia comparada del cine en América Latina" (p. 9).

El conjunto se articula en dos partes. La primera, titulada simplemente "La historiografía latinoamericana" hace un inventario de los estudios sobre la historia del cine latinoamericano de los últimos cuarenta años –a partir de la Revolución Cubana– tanto en América Latina como en Europa y en los Estados Unidos.

La segunda parte "El comparatismo aplicado al cine en América Latina", nos muestra la trayectoria del autor gracias a algunos de sus importantes trabajos. Ello le permite formular con precisión su teoría y probar la pertinencia de sus postulados metodológicos y de su singular perspectiva comparatista cuya eficacia y novedad defiende.

El objetivo de la primera parte es mostrar la evolución de la historia del cine, ciencia tan particular, ciencia que busca su autonomía, y mostrar el estado de la investigación referente a América Latina. Describe la compartimentación de las investigaciones, el carácter nacional de las iniciativas, en un contexto no sólo cinematográfico sino también universitario y político.

Esta parte –muy fragmentada– se compone de 17 capítulos cortos en los cuales el autor estudia uno o varios países de los que presenta las figuras principales y las particularidades historiográficas, sin olvidar las exigencias de la edición y las situaciones políticas determinantes. Los dos retos de Paranaguá son diferenciar tanto la crítica de la historia como la historia del cine latinoamericano de la del cine mundial. Luego, a lo largo de estos cuarenta años de historia del séptimo arte en ese continente, distintas tendencias fueron sur-

toire du septième art sur ce continent, diverses tendances se sont dessinées : les carences dues à l'abandon du cinéma muet puis le regain d'intérêt qu'il a suscité – "Retour aux sources" (p. 26) et "L'archéologie du muet" (p. 70), l'entrée du cinéma à l'université ("En quête de légitimation" (p. 30) –, la philosophie de "la table rase" (p. 36) longtemps pratiquée à Cuba par l'ICAIC avant une réhabilitation de l'histoire, les problèmes de périodisation, l'affirmation du Brésil et du Mexique comme principaux foyers de publication, les genres et les notions particulières de "Cinema Novo" et "Nuevo Cine", le développement de la présence féminine et les essais d'histoire orale, la politique des auteurs (monographies) et le star system, les premières collections et travaux collectifs, la censure et le protectionnisme politique, l'influence du cinéma nord-américain. Paranaguá n'a pas limité son étude à l'historiographie cinématographique latino-américaine mais a pris en considération les recherches européenne et nord-américaine et l'activité festivalière.

Malgré les rares tentatives de dépassement des frontières évoquées dans la première partie, l'historiographie du cinéma latino-américain reste le "miroir éclaté" que Paranaguá cite dans son titre. Contre cette tendance, il présente dans la deuxième partie ses travaux des vingt dernières années qui contribuent à définir sa propre démarche comparatiste, particulièrement isolée, et les avantages qu'elle offre. Son travail est motivé par "la prise de conscience du développement inégal de l'historiographie et de l'ignorance mutuelle de la recherche dans différents pays". (p. 162) Dans toutes ses collaborations (*Les cinémas de l'Amérique Latine*, Positif, Larousse, ouvrages pédagogiques sur Buñuel et Ripstein...), Paranaguá applique et perfectionne sa théorie. Les trois ouvrages réalisés pour le Centre Pompidou sur les cinématographies brésilienne, cubaine et mexicaine sont, grâce à son rôle de "maître d'œuvres" de la collection, des étapes importantes dans sa réflexion. Tous ces travaux constituent le manifeste de sa méthode comparatiste qui "permet de dégager des perspectives inédites sur de nombreux aspects [...] sans pour autant noyer les particularités nationales dans une vision générale [...]" (p. 209). L'auteur accorde une importance considérable aux archives de tous les pays qu'il consulte de la façon la plus exhaustive possible et à la bibliographie, il est indispensable pour lui de "dialoguer" avec tous les autres auteurs, c'est un autre des aspects du comparatisme.

Paranaguá, à travers *Le cinéma en Amérique Latine : le miroir éclaté*, nous fait bénéficier de sa connaissance très pointue de ces cinémas et de l'ampleur encyclopédique de ses lectures ; il nous guide grâce à cet ouvrage qui est comme le point de convergence de tous les ouvrages édités à ce jour. Il encourage les jeunes

giendo: las carencias debidas al abandono del cine mudo y más tarde el resurgimiento del interés que suscitó –"Retour aux sources" (Vuelta a los orígenes) (p. 26) y "L'archéologie du muet" (La arqueología del cine mudo) (p. 70), la entrada del cine a la universidad ("En quête de légitimation" (En busca de legitimación) (p. 30)–, la filosofía de la tabla rasa (p. 36) practicada durante mucho tiempo en Cuba por el ICAIC antes de rehabilitar la historia, los problemas de periodización, la afirmación de Brasil y de México como principales focos de publicación, los géneros y las nociones particulares del "Cinema Novo" y del "Nuevo Cine", el desarrollo de la presencia femenina y los ensayos de historia oral, la política de autores (monografías) y el star system, las primeras colecciones y proyectos colectivos, la censura y el proteccionismo político, la influencia del cine norteamericano. Paranaguá no circunscribe su ensayo a la historiografía cinematográfica latinoamericana, también abarca las investigaciones europea y norteamericana así como la influencia de los festivales.

A pesar de las escasas tentativas de franquear las fronteras evocadas en la primera parte, la historiografía del cine latinoamericano sigue siendo el "miroir éclaté", el espejo roto que Paranaguá cita en el título. Contra esta tendencia, en la segunda parte presenta sus trabajos de los últimos veinte años que contribuyen a definir su propia perspectiva comparatista, y las ventajas que dicha perspectiva ofrece. Su obra está motivada por "la toma de consciencia del desarrollo desigual de la historiografía y de la ignorancia mutua de la investigación en los diferentes países" (p. 162). En todas sus colaboraciones (*Les cinémas de l'Amérique Latine*, Positif, Larousse, obras pedagógicas sobre Buñuel y Ripstein...), Paranaguá aplica y perfecciona su teoría. Los tres compendios realizados por el Centre Pompidou sobre las cinematografías brasileña, cubana y mexicana son, gracias a su rol de coordinador de la colección, etapas importantes en su reflexión. Todos estos trabajos constituyen el manifiesto de su método comparatista que "permite extraer perspectivas inédites en numerosos aspectos [...] sin diluir las particularidades nacionales en una visión general [...]" (p. 209). El autor concede una importancia considerable a los archivos de todos los países, que consulta lo más exhaustivamente posible, y a la bibliografía, y este –para él indispensable– "diálogo" con los demás autores es otro aspecto del comparatismo.

En *Le cinéma en Amérique Latine : le miroir éclaté*, Paranaguá comparte con nosotros su profundo conocimiento de estos cines así como sus lecturas enciclopédicas. Este libro es un punto de convergencia de las obras editadas hasta ahora. Anima a los jóvenes investigadores a que estudien la historia del cine en América Latina con una perspectiva transnacional "approche

chercheurs à se consacrer à l'histoire du cinéma en Amérique latine en empruntant une "approche transnationale" (p. 231), et il leur fournit une précieuse bibliographie à laquelle tous pourront se référer avec grand profit. Au terme de la description de son propre parcours, il prône une étude comparatiste contre la fragmentation des recherches car : "Le comparatisme appliqué au cinéma d'Amérique Latine -explique-t-il- m'a permis d'éclairer autrement à la fois des phénomènes minoritaires et des tendances majoritaires [...] le cadre national pourrait réduire tout cela à des épiphénomènes ou à des anecdotes individuelles" (p. 234).

Paranaguá est indéniablement le fondateur d'une méthode comparatiste appliquée à l'histoire du cinéma en Amérique latine, de plus il encourage le travail collectif et manifeste son désir de créer des émules. Son projet, inscrit en filigrane dans toute sa recherche, est l'écriture d'une "Histoire comparée du cinéma en Amérique latine", une entreprise colossale et nécessaire, dont cet ouvrage pose les jalons théoriques et méthodologiques.

PUBLIÉ CHEZ L'HARMATTAN, COLLECTION IMAGES PLURIELLES,
PARIS, 2000, 287 PAGES.

transnationale" (p. 231), y les proporciona una valiosa bibliografía de la que podrán sacar el máximo provecho. Al describir el camino que ha recorrido, el autor preconiza una visión comparatista que opone a una perspectiva fragmentada porque "El comparatismo aplicado al cine de América Latina –escribe– me permitió elucidar de otra manera tanto los fenómenos minoritarios como las tendencias mayoritarias [...] cuando el marco nacional podría reducirlos a epifenómenos o a anécdotas individuales" (p. 234).

Paranaguá, que ha forjado un método comparatista aplicado a la historia del cine en América Latina, incita al trabajo colectivo y a la emulación. Su proyecto, en filigrana a lo largo de toda su investigación, es la escritura de una "Historia comparada del cine en América Latina", una empresa colosal y necesaria, a la cual esta obra contribuye con aportaciones teóricas y metodológicas fundamentales.

TRADUCCIÓN: MAGALI KABOUS

ERIKA PESSOA-THOMAS

Figures de l'étranger : construction des identités et du rapport à l'autre dans le cinéma brésilien

Figuras del extranjero: construcción de las identidades y de la relación con el otro en el cine brasileño

L'étude de la figure de l'étranger est une question socio-politique. Car le bouc émissaire d'une société largement dominée par le sentiment d'impuissance et de dépression, c'est d'abord, l'Autre, l'étranger. Non seulement l'étranger au sens premier qu'il acquiert aujourd'hui – celui qui vient d'un autre pays – mais l'étranger au sens le plus large. Celui qui, étant exclu des groupes majoritaires producteurs de normes et de valeurs sociales, se retrouve à la périphérie de la désirabilité sociale. Comment alors appréhender cette figure ? Le cinéma est un discours sur la réalité – discours richement polyphonique – et l'analyse du surgissement de cet Autre, l'analyse de sa représentation iconique, spatiale, psychologique, nous invite à réfléchir tout d'abord sur les différentes fonctions que peut prendre à l'intérieur d'une œuvre, une figure affectant notre approche du réel et des significations qu'on

El estudio de la figura del extranjero es una cuestión sociopolítica, ya que el chivo expiatorio de una sociedad ampliamente dominada por el sentimiento de impotencia y de depresión es, ante todo el Otro, el extranjero. No sólo el extranjero en el primer sentido que hoy le damos a este término –el que viene de otro país– sino el extranjero en un sentido más amplio. El que, excluido de los grupos mayoritarios productores de normas y de valores sociales, se encuentra en la periferia de la deseabilidad social. ¿Cómo apprehender esta figura? El cine es un discurso acerca de la realidad –dotado de riqueza polifónica– y el análisis del surgimiento de este Otro, el análisis de la representación icónica, espacial, psicológica, nos invita a reflexionar primero sobre los diferentes funciones que puede tener dentro de una obra una figura que afecta nuestra aproximación a lo real y también sobre las significa-

lui accorde. Objet ou sujet d'une quête, l'étranger ne cesse, en réalité, de nous renvoyer à nous-mêmes. Aussi son étude est, nous semble-t-il, indissociable de l'étude de l'identité. L'étranger, l'Autre est tout à la fois celui au travers duquel est permise ma propre différenciation identitaire et celui qui contribue à mon élaboration identitaire. C'est donc la polysémie de cette figure de l'étranger qui mérite d'être interrogée pour qu'elle serve de vecteur à la compréhension des mécanismes de construction et de production identitaires. Ce faisant nous contribuons, tout d'abord, à affirmer qu'au delà des stéréotypes associés aux diverses nationalités – et faisant état d'une volonté de mise à distance de l'Autre – l'étranger, qu'il soit envisagé en tant que figure du lointain ou du proche (l'exclu, de fou, l'amnésique, le dépossédé...) est le porte-voix, le porte-symptôme, le porte-idéal, le porte-rêve de nos sociétés. Cette fonction phorique fait de lui, ce personnage conceptuel qui donne sens au territoire qui l'entoure. Au travers de l'analyse de 45 films brésiliens, il est possible de démontrer que le rapport à l'Autre est le fruit de l'Histoire. Ainsi, L'Histoire et sa représentation cinématographique, met en évidence une caractéristique fondamentale de l'identité collective brésilienne : le refoulement de l'élément noir et la forclusion de l'élément indien. Notons que l'analyse des films brésiliens relatant la rencontre Blanc/Indien, Blanc/Noir nous permet de construire un modèle d'analyse de la cinématographie brésilienne rendant compte d'un vaste nombre de films et des principales thématiques à l'œuvre. A partir de ses trois entités – le colon, le Noir asservi et l'Indien anéanti – ce modèle, se construit au travers de rapport d'équivalences et d'oppositions termes à termes. Explicitons les éléments de ce modèle.

LE COLON ET LE LEADER.

Le colon, tout comme son double négatif, le leader politique, transforme l'espace dans lequel il advient, mais alors que le premier l'anéantit pour s'approprier le bien d'autrui et l'asservit pour asseoir son pouvoir dans cet espace, le second revendique la désaliénation des hommes et la répartition des biens. L'espace de référence du leader est un espace utopique à conquérir, espace à partir duquel il va remettre en question le pouvoir en place. Ce pouvoir est celui mis en place par le colon dans un espace d'affrontement et d'exploitation.

INDIENS, PAYSANS, ESCLAVES ET PRISONNIERS.

A partir des deux pôles précédemment mentionnés (le colon et le leader) nous pouvons établir des correspondances entre l'environnement humain de chacun de ces termes : aux indiens dépossédés par le colon, nous faisons correspondre les paysans sans terre ou peuple dépossédé pour lequel combat le leader. Aux esclaves captifs et torturés révélateurs de la toute-

les que se le attribuyen. Objeto o sujeto de una búsqueda, el extranjero, en realidad, no hace más que remitirnos a nosotros mismos. Por ello nosotros no podemos disociar su estudio del estudio de la identidad. El extranjero, el Otro, es a la vez el que permite mi propia diferenciación identitaria y el que contribuye a mi elaboración identitaria. Es entonces la polisemia de la figura del extranjero la que debemos interrogar para que sirva de vector a la comprensión de los mecanismos de construcción y de producción identitarias. Es así como contribuimos, primero, a afirmar que más allá de los estereotipos asociados a las diferentes nacionalidades –que demuestran una voluntad de alejamiento del Otro– el extranjero, planteado tanto como una figura lejana o como una figura cercana (el excluido, el loco, el amnésico, el desposeído) es el portavoz, el portasíntoma, el portaidéal, el portasueño de nuestras sociedades. Esta función fórica hace de él un personaje conceptual que le da sentido al territorio que le rodea. A través del análisis de 45 películas brasileñas es posible demostrar que la relación con el Otro es el fruto de la Historia. Así, la Historia -y su representación cinematográfica- pone en evidencia una característica fundamental de la identidad colectiva brasileña: el refoulement del elemento negro y la exclusión del elemento indio. Notemos que el análisis de las películas brasileñas que relatan el encuentro Blanco/Indio, Blanco/Negro, nos permite construir un modelo de análisis de la cinematografía brasileña -que incluye una importante cantidad de películas- y de sus principales temáticas. A partir de tres entidades –el Colono, el Negro esclavizado y el Indio abatido– se construye ese modelo a través de relaciones de equivalencias y de oposiciones entre los términos.

EL COLONO Y EL LÍDER

El colono, tanto como su doble negativo, el líder político, transforma el espacio en el que surge, pero mientras que el primero lo aniquila para apropiarse de los bienes ajenos y lo domina para consolidar su poder en dicho espacio, el segundo reivindica la desalienación de los hombres y la repartición de los bienes. El espacio de referencia del líder es un espacio utópico por conquistar, espacio a partir del cual va a cuestionar el poder. Ese poder es el poder organizado por el colono en un espacio de afrontamiento y de explotación.

INDIOS, CAMPESINOS, ESCLAVOS, PRISIONEROS

A partir de los dos polos ya mencionados (el colono y el líder) podemos establecer correspondencias entre el entorno humanos de cada uno de dichos términos: a los indios desposeídos por el colono, corresponden para nosotros los campesinos sin tierra o el pueblo desposeído por quienes combate el líder. A los esclavos cautivos y torturados que revelaban la omnipotencia del

puissance du colon, nous faisons correspondre l'opposant et prisonnier politique révélateurs de l'impact de la parole subversive du leader.

IMMORTELS, EXILÉS, "COLONELS" ET OPPRESSEURS

Si nous cherchons maintenant les doubles négatifs que nous pouvons opposer à ces anéantis et dépossédés, nous opposons aux Indiens disparus, les immortels, les revenants de l'au-delà, les indestructibles. Aux esclaves ramenés de force au Brésil, nous opposons les Brésiliens contraints à l'exil (opposition Brésil/hors Brésil) et les Brésiliens ou étrangers exilés volontaires (opposition contrainte/choix). Aux paysans et peuple dépossédés, nous opposons le "colonel", grand possesseur terrien, emblématique de l'avoir et de la possession. Aux prisonniers politiques, nous opposons ceux qui les traquent et les torturent, les oppresseurs et représentants du pouvoir. Remarquons que ces deux premières oppositions – les immortels et les exilés – n'établissent pas de rapport de complémentarité avec leurs référents – indiens et esclaves – contrairement aux deux dernières : le dépossédé est complémentaire au possédant et le tortionnaire au torturé.

Une fois posées ces figures emblématiques, nous pouvons remarquer des regroupements en zone :

- la zone 1. Est la zone où l'humanité est questionnée : les Indiens ont-ils une âme ? Les Noirs sont-ils moins humains que les Blancs ? Les paysans du Sertão sont-ils du bétail ? A quelle humanité renvoie le torturé ?
- la zone 2. Questionne sur la projection de l'homme dans un ailleurs. Ailleurs hors espace temps – l'au-delà auquel renvoient les immortels –, ailleurs temporel – es méandres du passé – et l'ailleurs géographique des exilés.
- la zone 3. Met l'homme face à la loi qu'il contourne ou ignore sans conséquence ; qu'il attend en vain, qu'il subit ou qu'il représente.
- la zone 4. Interroge la transcendance d'une condition humaine mortelle et matérielle.
- la zone 5. Est celle du franchissement de limites géographiques ou morales et psychologiques.

Ce modèle, qui permet la répartition des films analysés à l'intérieur de celui-ci, met à jour l'actualité de questions sociales mises en fictions par le cinéma brésilien, les liens et tensions en jeu dans celles-ci. Et nous fait penser que si des phénomènes de forclusions sont à l'œuvre dans la transmission de l'Histoire, la création cinématographique – entre autres créations – se charge des substrats de l'amnésie et des obsessions collective.

patrón, corresponde para nosotros el opositor y el prisionero político que revelan el impacto de la palabra subversiva del líder.

INMORTALES, EXILIADOS, "CORONELES" Y OPRESORES

Si buscamos ahora los dobles negativos que podemos oponer a los avasallados y desposeídos, oponemos a los indios desaparecidos, los Inmortales, los que vuelven del más allá, los indestructibles. A los esclavos traídos por la fuerza a Brasil, oponemos los brasileños obligados a exiliarse (oposición dentro/fuera de Brasil) y los brasileños o extranjeros cuyos exilios son voluntarios (oposición obligación/opción). A los campesinos y al pueblo desposeídos, oponemos el "coronel", el gran terrateniente, emblema de la riqueza y de la posesión. A los prisioneros políticos, oponemos los que cazan y torturan, los opresores y los representantes del poder. Es de destacar que las dos primeras oposiciones – la de los inmortales y los exiliados – no establece ninguna relación de complementariedad con sus referentes – indios o esclavos – al revés de lo que sucede en las dos últimas: el desposeído es complementario del poseedor y el torturador del torturado.

Una vez definidas estas figuras emblemáticas, podemos constatar que se agrupan en zonas:

- la zona 1. Es la zona en la que la humanidad es cuestionada: ¿tienen alma los indios? ¿los negros son menos humanos que los blancos? ¿los campesinos del Sertão son ganado? ¿a qué humanidad nos remite el torturado?
- la zona 2. Cuestiona la proyección del hombre en un espacio ajeno. Ajeno al espacio/tiempo – el más allá al que nos remiten los inmortales –, ajeno del punto de vista temporal – los meandros del pasado – y ajenos del punto de vista geográfico – el espacio del exilio.
- la zona 3. Confronta al hombre con la ley a la que desobedece o que ignora sin sufrir las consecuencias, la ley que espera en vano o que le hace sufrir o que él representa.
- la zona 4. Interroga la trascendencia de una condición humana mortal y material.
- la zona 5. Es la zona del franqueamiento de los límites geográficos, morales o psicológicos.

Este modelo, que permite la repartición de las películas analizadas, evidencia tanto la actualidad de las problemáticas sociales ficcionalizadas por el cine brasileño, como las relaciones y tensiones en juego en dichas problemáticas. Y nos hace pensar que si los fenómenos de exclusiones obran en la transmisión de la Historia, la creación cinematográfica – entre otras creaciones – se carga de substratos de amnesia y de obsesiones colectivas.

TRADUCCIÓN: MANUEL FRAU

ISABEL ACHAVAL
 KATIA ADLER
 AGNÈS B
 MARTÍN AGNONE
 HAYRABETH ALACAHAN
 BÉATRICE ALBANÈSE
 ANNE ET VALENTIN
 MARÍA MARTA ANTÍN
 ZANA ARANDA LÓPEZ, MARTA
 ARAUJO
 JOSÉ CARLOS AVELLAR
 PETER B. SCHUMANN
 SILVIA BALEA
 SILVIA BIANCHI
 SANDRA BILICICH
 MARIELA BESUIEVSKY
 SOLÈNE BLANCO
 BASTIÁN BODENHOFER
 ISABELLE BURON
 SOPHIE BOURDON
 CLAUDIA BÜSCHEL,
 FEDERICO BOROBIO
 NATHALIE CABIRÓN
 PIERRE CADARS
 ALFREDO CALVINO
 ENRIQUE CAMACHO
 JEAN-JACQUES CAMELIN
 OSCAR CAMPOJAVIER CAPRA
 ARNALDO CARRILHO
 ROGELIO CHACÓN
 ALEJANDRA CILLERO
 SERGIO CINALLI
 ENRIQUE COLINA
 BENOÎT CONDOMINAS
 ALIZAR DAHDAH
 GUSTAVO DAHO
 ELYANE DANIELSYLVIE DEBS
 JOSÉ DÍAZ RÓDRIGUEZ
 JACQUES DUPUY
 JANUARIO ESPINOSA
 CARLA FERNANDES
 MOISÉS FINALÉ
 PABLO FLORES
 ISAAC LEÓN FRÍAS
 MABEL GALANTE
 FERNANDO GASTÓN
 IVAN GIROUD
 JORGE GONZÁLEZ
 JEAN-PAUL GORCE
 MARIE PIERRE GRÉGOIRE
 XAVIER GUÉRARD
 EMMANUELLE HAMON
 LÉO HARARI
 RODOLFO HERMINA
 GERARDO HERRERO
 MONICK HERMANS

CARMEN JEGOU
 JEFF JUNCAL
 CÉCILE JODLOVSKY-PERRA
 SANDRA LAMPONI
 FRANÇOISE LAVAUX
 JEAN LOUIS LEFÈVRE
 HUBERT LEFORESTIER
 ROMANELLA LOPRESTE
 MARTINA LURI
 MARCOS LOAYZA
 JOSÉ LUDOVICO
 JORGE MAGAÑA
 LORENA MAGEE
 MARGARITA MAGUREGUI
 ITZIAR MARQUIEGUI ASCUNCE
 THIERRY MAURETTE
 CAROLINA MEJIA
 PATRICK MELLET
 MICHEL MÉTAYER
 IGNACIO MIRELES RANGEL
 ALVARO MOISES
 MATÍAS MOSTEIRIN
 ALBERTO NAVARRO
 OLIVIER NOTELLET
 MIKEL OLACIREGUI
 DANIEL OLIVERIO
 DR. JOSÉ MIGUEL ONAINDIA
 MARIANO ORTONA
 MARÍA ISABEL OSPINA
 WILLIAM OSPINA
 MARÍA PADRÓN
 GABRIEL PATRONO
 JESUS PÉREZ
 DOLLY PUSSI
 VANESA RAGONE
 ISABEL RANCAÑO
 RICARDO RESTREPO
 JOSÉ MARÍA RIBA
 ALEJANDRO RICAGNO
 FABIO RÍOS
 TATIANA ROELEN
 AMANDA RUEDA
 CDO. JORGE EDUARDO SABATÉ
 MARIO SANTOS
 JEAN-FRANÇOIS SANZ
 FRANÇOIS SAUVAGNARGUES
 MARGARITA SEGUY
 KARINA SCARONE
 LITA STANTIC
 MANUEL SOUBIÈS, NICOLE
 TAILLEFER
 TERESA TOLEDO
 BERTRAND THOMAS
 PAULA VANDENBUSSCHE
 EDUARDO DE LA VEGA ÁLFARO
 JUAN VILLEGAS

...NOUS REMERCIONS POUR LEUR COLLABORATION ET LEUR SOUTIEN LES INSTITUTIONS, ORGANISMES ET SOCIÉTÉS SUIVANTS

Absynthe, Agência Nacional de Cinema (ANCINE, Brésil), Altavistafilms, Ambassades du Chili, de Colombie, du Pérou, APE Systèmes, Asociación Latinoamericana de documentalistas (ALADOS, Colombie), Ateliers de Cinéma européen (ACE), Attaché Audiovisuel au Consulat Général de France à Rio de Janeiro : Xavier Guérard, Attaché Audiovisuel à l'ambassade de France au Mexique : Thomas Sonsino, Attaché Audiovisuel à l'Ambassade de France en Argentine : Claude Chassaing, Association des Cinémas de Recherche et d'Essai d'Aquitaine, Limousin et Midi-Pyrénées (ACREAMP), Banque Interaméricaine de Développement (BID), Bem Te Vi, Casa de América (Madrid), Caves de Fronton, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC, Venezuela), Centre National de la Cinématographie (CNC), Centre National du Livre (CNL), Ciné 32, Ciné FOL 31, les cinémas ABC, Cratère et Utopia de Toulouse, La Cinémathèque de Toulouse, Colifilms Distribution, Conseil Général de la Haute-Garonne, Conseil Régional Midi-Pyrénées, CORTOS I-sat, Crédit Agricole Midi-Pyrénées (Toulouse), Département d'Études Hispaniques et Hispano-américaines de Toulouse, Dirección de Asuntos Culturales e Información (DIRACI, Chili), DRAC Midi-Pyrénées, Ecole de Journalisme de Toulouse, Ecole Supérieure d'Audiovisuel (ESAV, Toulouse), Ecole Supérieure des Beaux Arts, ENERC, Espaces Latinos, Festivals de cinéma de Biarritz, Créteil, La Havane, Huelva, San Sebastián, de Barcelone - l'Alternativa, Séquences courts métrages, Fila 13 Subtitulación, Filmoteca Española, Filmoteca de la UNAM, FUNARTE (Brésil), Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Fundación Universidad del Cine (FUC), Grupo Novo de Cinema (GNCTV, Brésil), ID Distribution, Imagen Satelital (Argentine), Imprimerie 34, Inspection Académique de Toulouse, Instituto Cervantes, Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales (ICAA), Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA, Argentine), Jangada, La nave de los Sueños, La Sept-Arte, Le Latina (Paris), Les Films du Village, Librairie Ombres Blanches, Mars Films, Metropolitan Filmexport, Ministère des Affaires Étrangères (Bureau du Cinéma), Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile y Colombia, Presses Universitaires du Mirail, Pretty Pictures, Rectorat d'Académie, Revista Cinemais, Riofilme (Brésil), SCAC Air Service, Secretária do Audiovisual (Ministerio da Cultura, Brésil), Solidarités Associatives, Solocortos.com, Superfilmes, Syndicat de la Critique Française, Tornasol Films, Titra Films, Tresplanos Cine, UNCIPAR, Universidad del Valle (Colombie), Université Toulouse Le Mirail (UTM),

02 Filmes



**Instituto
Cervantes**

CENTRE OFFICIEL DE L'ESPAGNE
POUR L'ENSEIGNEMENT DE L'ESPAGNOL
ET LA DIFFUSION
DE LA CULTURE HISPANIQUE
DANS LE MONDE.



Du 25 mars au 5 avril

Exposition Meninas viajeras
avec le Musée du Prado

Jeudi 28 mars à 18h30

Concert de guitare avec Josep Henriquez
Festival de Musiques Ibériques

Tous les mercredis à 18h30

Cycle de cinéma Miércoles de cine

Du 15 au 30 avril

Exposition de photographies de Janca
dans le cadre du Forum de l'Image

COURS D'ESPAGNOL

à votre niveau et à votre rythme :
8 niveaux d'enseignement
(de débutant à supérieur)

3 sessions de cours par an
(octobre - février - juillet)

Cours à la carte
(pour entreprises, particuliers...)

Diplômes d'Espagnol
Langue Etrangère (DELE)

ACTIVITÉS CULTURELLES

Cinéma - Théâtre

Concerts - Expositions

Conférences - Littérature

BIBLIOTHÈQUE

10 000 livres (littérature, histoire,
art, sciences sociales...)

60 journaux et magazines

1100 cassettes vidéos de films
espagnols et latino-américains

700 cassettes vidéos
de documentaires

600 C.D. de musique

Catalogue des cassettes vidéos
disponible

**31, rue des Chalets
31000 TOULOUSE**

Fax : 05 61 62 70 06

E-mail : centou@cervantes.es

Web : <http://www.cervantes.es>

Renseignements cours : 05 61 62 80 72

Activités culturelles : 05 61 62 48 64

Bibliothèque : 05 61 63 95 59

ÉDITIONS CAHIERS DU CINÉMA

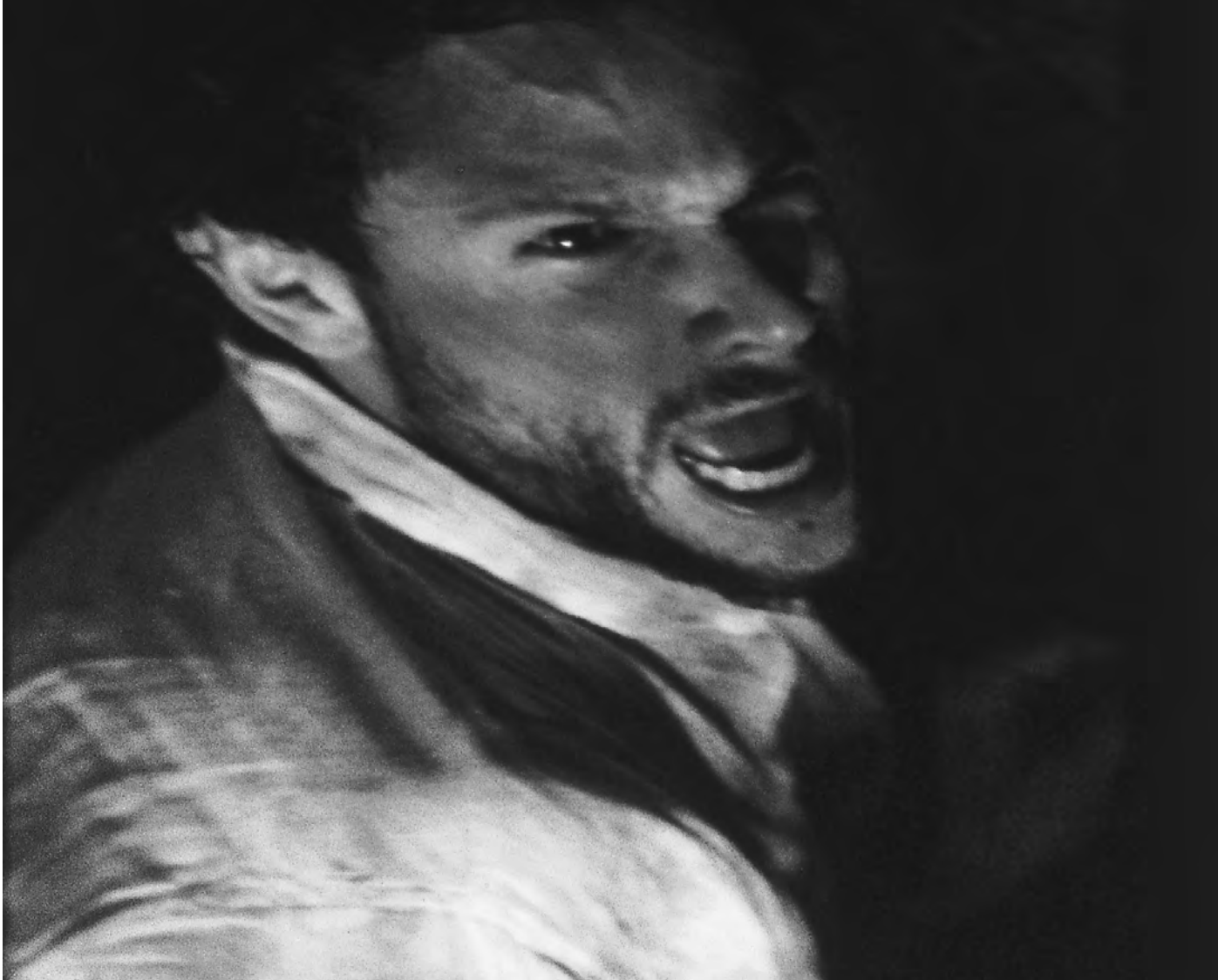
Nouvelle Collection pédagogique / les petits Cahiers



En vente chez votre libraire

encontro de > rencontre de

**LUIZ FERNANDO CARVALHO
FERNANDO SOLANAS
ANDRÉ PAQUET**



LAVOURA ARCAICA

a soma de tudo o que você viu, ouviu, viveu, sentiu, em sua vida

LAVOURA ARCAICA (À LA GAUCHE DU PÈRE)

la somme de tout ce que tu as vu, entendu, vécu, senti, dans ta vie



para una conversa sobre o filme

pour une conversation sur le film

LAVOURA ARCAICA (À LA GAUCHE DU PÈRE)

> lors du Festival des Films du Monde de Montréal

ANDRÉ PAQUET: Tentar lembrar como reagi a este filme que mexe conosco completamente, pela sua, seu engajamento, seu rigor, seu lirismo e sua poesia, que até hoje está presente em mim... é muito difícil... O que posso dizer é que o filme de Luiz Fernando foi para mim um grande momento de comunhão ao nível da narrativa cinematográfica e a revelação da beleza de um texto, texto que acabo de redescobrir lendo o romance em tradução francesa. E a leitura do romance me mostrou que o que Luiz Fernando fez não foi propriamente uma adaptação do romance, deixou-se habitar pelo romance, ele se deixou invadir pelo texto. Vendo o filme e o texto, logo se percebe isto. O filme também mostrou uma imagem profundamente americana... *E Lavoura arcaica* me fez descobrir uma outra parte das Américas que não conhecia ainda. *Lavoura arcaica* para mim foi uma chave e eu gostaria de ter o tempo e a possibilidade de continuar a examinar seu filme, pois ele é de uma riqueza quase incensurável. Esse filme me toca muito, uma obra corajosa no nível cinematográfico, da escritura cinematográfica, uma obra quase temerária, face ao que vemos hoje em dia. Ela me descobre um novo pedaço das Américas, mas não gostaria de situar sua importância somente aí, como uma imagem que vem do Brasil, da América Latina: é cinema.

FERNANDO SOLANAS: ¡Qué linda introducción nos hizo André! Hay que agradecerle que haya capturado ese filme y colocado en ese festival de Montreal, en esa tentativa de darnos a nosotros latinoamericanos un lugar más importante en un festival del Norte. Pero quiero expresar la alegría, la emoción de estar frente a una obra mayor de cine, como bien dice André. Es muy difícil ver películas del nivel de la de Luiz Fernando... Yo tuve la impresión, mientras la mirábamos, de que salía de la norma.

Vivimos tiempos de una enorme chatura cinematográfica. El cine de mercado, el cine de la norma, el cine global

ANDRÉ PAQUET : Il m'est très difficile d'essayer de me rappeler ma réaction face à ce film qui nous remue profondément, de par son histoire, son engagement, sa rigueur, son lyrisme et sa poésie... Je peux dire que le film de Luiz Fernando a été pour moi un grand moment de communication sur le plan de l'histoire racontée et de la révélation de la beauté d'un texte, que je finis tout juste de redécouvrir à travers la traduction française du roman. La lecture du roman m'a montré que Luiz Fernando n'a pas tout à fait réalisé une adaptation littéraire. Il s'est laissé habiter par le roman et envahir par le texte. C'est ce qu'on perçoit en voyant le film et le texte. Le film montre également une image profondément américaine. *Lavoura arcaica* m'a fait découvrir une partie de l'Amérique que je ne connaissais pas. *Lavoura arcaica* a été une clé pour moi, et j'aimerais pouvoir continuer à l'examiner, car c'est une œuvre d'une richesse incommensurable. Ce film me touche beaucoup. C'est une œuvre courageuse sur le plan cinématographique. Par rapport à ce que nous voyons aujourd'hui, elle est presque thématique. C'est une œuvre qui me révèle un nouveau morceau de l'Amérique. C'est une image qui vient du Brésil, de l'Amérique latine, mais son importance réside ailleurs : c'est du cinéma.

FERNANDO SOLANAS: Quelle belle introduction nous a faite André ! Il faut le remercier d'avoir capturé ce film pour le montrer dans ce festival de Montréal, en cette tentative de nous donner à nous autres Latino-Américains une place plus importante dans un festival du Nord. Mais je veux exprimer la joie, l'émotion de me trouver face à une œuvre majeure du cinéma, comme dit si bien André. Il est très rare de voir des œuvres du niveau de celle de Luiz Fernando... J'ai eu l'impression, pendant que nous le regardions, de voir un film hors norme.

Nous vivons un temps de terrible platitude cinématographique. Le cinéma de marché, le cinéma aux normes, le

es el que se impone, el cine del diálogo y de la trama de causa y efecto, de historias bien contadas, en primer grado... Eso es lo que vemos, ese modelo único que nos impone la industria, que nos impone Hollywood, y que se hace también en todos nuestros países. El cine independiente, el cine de autor, libre, inventivo, con compromiso de búsqueda de creatividad, es lo que menos se encuentra. En el panorama de los festivales mundiales muy pocas películas de verdad aparecen cada año. *Lavoura arcaica* es una película de excepción. Entonces, primero quiero agradecerle a Luiz Fernando el compromiso, el coraje artístico de haber llevado su película a ese nivel, a ese límite. Para hacerlo, hay que romper los moldes, aquellos que nos impone “la producción”, donde hay películas que se filman sin haber ni ensayado con los actores –se le llama ensayo al haber leído el guión dos o tres veces...

Cuando uno ve *Lavoura arcaica* encuentra una obra de enorme preparación, una obra que no se puede improvisar al instante mismo de la filmación. La puesta en escena fue muy preparada y así como el trabajo de los actores... Todo esto, en cine, hoy, no existe. En ningún presupuesto está previsto: “Ése es el presupuesto para trabajar dos o tres meses con los actores y para hacer todas las pesquisas de imágenes necesarias”.

En *Lavoura arcaica* hay un enorme compromiso artístico, hay un desafío muy grande de poder unir el lenguaje literario de una gran escritura literaria, la de Raduan Nassar, con el lenguaje de la pura imagen. Encuentro en la película una prosa muy condensada, muy vívida, muy trabajada, con el dolor de una experiencia vivida, encarnada, una prosa de alto valor poético. Bueno, ¡es muy difícil partir de un texto poético! El desafío creativo es: ¿cómo se inventa una película recusando la clásica dramatización de escenas en la cual se apoya hoy la mayor parte del cine de mercado, para oponerle la escritura o la narración de la imagen poética? Al texto literario-poético le hacía falta, por lo tanto, el poeta de imágenes, capaz de inventar y contrabalancear la fuerza de semejante texto y el lugar importante que ocupa: ¿cómo hacer para que el texto no se coma la película? En este caso, las imágenes son tan importantes que contrabalancean el texto y empieza a producirse una fusión y eso es lo que es extraordinario en el cine. *Lavoura arcaica* es un punto de encuentro entre los varios lenguajes que convergen en el cine, entre la prosa literaria, y el teatro, lo que me parece estupendo, porque el teatro es el punto más alto del drama poético. Esa prosa poética requería un diálogo trabajado al nivel poético también. No es un diálogo naturalista. Uno tenía la impresión por momentos de estar frente a un gran poema, o a un oratorio, una obra lírica.

Ahí va el tercer elemento importante: es una película donde el autor da la impresión de que el ha trabajado sobre una partitura, ha concebido la película como un gran oratorio sinfónico-coral. Por supuesto, yo creo que esa película finalmente tiene un gran playback, que es el oratorio donde

cinéma global est celui qui s'impose, celui du dialogue et de la trame de cause à effet, d'histoires bien racontées, au premier degré... C'est ce que nous voyons, ce modèle unique que nous impose l'industrie, que nous impose Hollywood, et qui se fait aussi dans tous nos pays. Le cinéma indépendant, le cinéma d'auteur, libre, inventif, engagé dans la recherche créative, c'est ce qu'on trouve le moins. Dans le panorama des festivals mondiaux il sort très peu de vrais films par an. *Lavoura arcaica* est un film d'exception. Alors je veux tout d'abord remercier Luiz Fernando de son engagement, du courage artistique d'avoir porté ce film à un tel niveau, à une telle limite. Pour ce faire, il faut briser les moules, ceux que nous impose la “production”, qui font tourner des films sans même avoir répété avec les acteurs –on appelle répétition deux ou trois lectures du scénario...

Quand on voit *Lavoura arcaica*, on perçoit une énorme préparation de l'œuvre, l'impossibilité de l'avoir improvisée à l'instant même du tournage. La mise en scène a été très préparée et surtout le travail des acteurs... Tout ceci, dans le cinéma aujourd'hui, n'existe pas. Aucun budget ne le prévoit : “Voilà le budget pour travailler 2 ou 3 mois avec les acteurs et pour faire toutes les recherches d'images nécessaires”.

Dans *Lavoura arcaica* il y a un énorme engagement artistique, qui relève le considérable défi d'unir le langage littéraire d'un grand écrivain comme Raduan Nassar avec le langage de l'image pure. Je trouve dans le film une prose très condensée, très vivante, très travaillée, avec la douleur de l'expérience vécue, incarnée, une prose de grande valeur poétique. Eh bien, il est bien difficile de partir d'un texte poétique! Le défi créatif est : comment inventer un film qui récuse la classique dramatisation des scènes sur lesquelles s'appuie à présent la majorité du cinéma de marché, pour lui opposer l'écriture et la narration de l'image poétique ? Il manquait donc au texte littéraire poétique le poète des images, capable d'inventer et de contrebalancer la force d'un tel texte et la place importante qu'il occupe : comment faire pour que le texte ne dévore pas le film ? Dans ce cas-ci les images sont si importantes qu'elles contrebalancent le texte et il commence à se produire une fusion, c'est ce qui est extraordinaire dans le cinéma. *Lavoura arcaica* est un point de convergence entre les divers langages du cinéma, entre la prose littéraire et le théâtre, ce qui me semble merveilleux, parce que le théâtre est le point culminant du drame poétique. Cette prose poétique exigeait un dialogue travaillé à un niveau tout aussi poétique. Ce n'est pas un dialogue naturaliste. On avait parfois l'impression d'assister à un grand poème, ou à un oratorio, une œuvre lyrique.

J'en arrive au troisième point important : c'est un film où l'auteur donne l'impression d'avoir travaillé la partition, il a conçu le film comme un grand oratorio symphonique et choral. Bien sûr, je crois que ce film a en fin de compte un grand playback, c'est à dire un oratorio avec narrateur soliste.



está el solista-narrador. Y después están las diversas voces del drama, de la ópera. Sobre todo hay esas dos grandes escenas dramático/teatrales, casi operísticas, el prólogo y el epílogo... ¡Muy interesante! Tengo la sensación de estar frente a una obra que incorpora el manejo del tiempo de la música -el cine es música porque es arte del tiempo- con una gran banda sonora. En el cine latinoamericano en general se agrega la música al final y no hay creación de imágenes sonoras, de atmósferas sonoras... Entonces, estos tres elementos me han parecido un avance enorme.

Pero todo eso no es esencial. Lo esencial en esta película es la respuesta a la pregunta: ¿Qué es el cine? El cine es imagen poética en movimiento. Entonces, lo que es notable Luiz Fernando es tu mirada, es cómo ves, es lo que deja fuera el ojo y lo que toma el ojo. Son las opciones, como las del escritor cuando elige las palabras. Es una película de una estructura dramática complejísima pero con imágenes... Cada imagen tiene una gran fuerza poética, tiene una cámara y una luz extraordinarias. Esos claros/oscuros: por momentos uno no sabe si está en Caravaggio o en Rembrandt. Y muy bueno el texto en off -quien lo dice, lo que es muy difícil, eres tú, Luiz Fernando, ¿verdad?...

LUIZ FERNANDO CARVALHO: E de certo modo, contra minha vontade... Porque durante a montagem eu fazia estas gravações numa salinha precária de som, para me orientar no tempo da montagem. Fui a São Paulo, mostrei a fita para o Raduan e um dia comentei, de passagem: "Eu tenho que tirar minha voz do filme, Raduan!" E ele disse então: "Pelo amor de Deus! Não faça isso". E me convenceu a deixar minha voz no filme. O argumento de Raduan era o de que qualquer ator tenderia a fazer uma interpretação daquele texto, uma representação ao nível da locução, da voz. Eu, segundo ele, pelo contrário, conhecia o conteúdo emocional sem para isso precisar de uma representação. Então minha voz ficou na mixagem final. Eu comecei, Solanas, fazendo curta-metragem, na década de 80. Comecei adaptando uma obra literária também, um capítulo do *Fragments de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes.

Ensuite viennent les diverses voix du drame, de l'opéra. Il y a surtout ces deux grandes scènes dramatico-théâtrales, presque d'opéra, le prologue et l'épilogue... Très intéressant ! J'ai la sensation de voir une œuvre qui incorpore le maniement du temps musical - le cinéma est musique car c'est un art du temps- avec une magnifique bande son. Dans le cinéma latino-américain en général, on ajoute la musique à la fin, on manque de création d'images sonores, d'atmosphères sonores... C'est pourquoi ces trois éléments me sont apparus comme une avancée énorme.

Mais tout ceci n'est pas essentiel. L'essentiel, dans ce film, c'est la réponse à la question : Qu'est-ce que le cinéma ? C'est de l'image poétique en mouvement. Alors, ce qui est remarquable Luiz Fernando, c'est ton regard, comment tu vois, c'est ce que prend et ce que laisse l'œil. Ce sont les choix, comme ceux de l'écrivain quand il choisit ses mots. C'est un film à structure dramatique très complexe mais en images... Chacune a une grande force poétique, une caméra et une lumière extraordinaires. Ces clairs-obscur : parfois on ne sait plus si ce n'est pas un Caravage ou un Rembrandt. Et le texte en off est très bon - celui qui le prononce, et ce n'est pas facile, c'est toi, Luiz Fernando, n'est-ce pas ?

LUIZ FERNANDO CARVALHO : Et d'une certaine façon, contre mon gré. Parce que pendant le montage, je faisais ces enregistrements dans un petit studio, pour pouvoir m'orienter au moment du montage. Je suis allé à São Paulo, j'ai montré la bande à Raduan et j'ai dit un jour, en passant : "Il faut que j'enlève ma voix du film, Raduan !" Il m'a répondu : "S'il te plaît ! Ne fais pas ça !" Il m'a convaincu du contraire. L'argument qu'il donnait était qu'un acteur aurait tendance à interpréter ce texte, à le représenter vocalement. D'après lui, moi au contraire, je connaissais le contenu émotionnel sans passer par une représentation. Alors ma voix est restée sur le dernier mixage. Solanas, moi j'ai fait mes débuts, dans les années 80, en réalisant des courts métrages. J'ai commencé avec l'adaptation d'une œuvre littéraire, un chapitre de *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes. Les difficultés rencontrées lors de la recherche de



Diante das dificuldades de encontrar meios de produção cinematográfica, na metade dos anos 80 eu migrei para a televisão. Desde esta data até o *Lavoura arcaica*, fui me exercitando mesmo fazendo televisão. Mas também, nos últimos anos, entrei numa espécie de auto crítica muito grande, me senti repetindo, involuindo, caindo. Senti algo como se a televisão estivesse me roubando uma possibilidade mais verdadeira de expressão, e então decidi voltar ao cinema. Por isso, esse filme é fruto de uma necessidade... Se eu for pensar o que seria a linguagem, eu diria que a linguagem não é uma coisa formalista, uma coisa que vem de fora para dentro, um artifício. A linguagem é o conjunto de tudo o que você viu até aquele momento em que você está rodando determinada cena; de tudo o que você viu, ouviu, viveu, senti em sua vida até aquele instante. É tentar expressar isso na sua maior sinceridade. A linguagem ocupa uma instância invisível dentro de qualquer criação. Então, essa coragem que você disse que eu tive aí, foi fruto de um conjunto de necessidades, do elenco também, eu coloco o elenco dentro deste processo, sem este elenco o *Lavoura* não teria sido realizado. Não se trata aqui de um grupo de atores contratados, mas sim um grupo de co-autores, de criadores. No início da preparação do filme eu fiz uma viagem ao Líbano e à Síria, uma viagem de pesquisa, na companhia de Raduan Nassar e de Raquel Couto, minha assistente e produtora. Fizemos uma aproximação do universo mediterrâneo, seguindo as coordenadas do livro, ou seja, tentando reencontrar lá no Líbano os elementos que ajudariam a compor a ancestralidade daquela família que eu iria filmar. Esta pesquisa acabou se transformando em um documentário, "Que teus olhos sejam atendidos", que serviu de material de consulta para o elenco. Mas o que mais tornou os atores próximos da realidade que queríamos filmar foi o trabalho de preparação: Nós nos retiramos da cidade, fomos morar numa fazenda durante seis meses e nestes seis meses trabalhamos diretamente sobre o livro. Como se trata de uma prosa poética, eu não acreditava numa adaptação no sentido con-

moyens pour produire des films, m'ont conduit à émigrer vers la télévision, au milieu des années 80. Depuis lors, jusqu'à *Lavoura arcaica*, la télévision a été pour moi un moyen de m'exercer. Mais au cours de ces dernières années, je suis entré dans une phase de profonde auto-critique. J'ai senti que je me répétais, je régressais, je chutais. Je me suis senti comme si la télévision me volait une possibilité plus authentique d'expression véritable et j'ai décidé de revenir au cinéma. C'est pourquoi ce film est le fruit d'une nécessité... Si je devais définir le langage, je dirais que ce n'est pas une chose formelle, qui vient du dehors vers le dedans, un artifice. Le langage, c'est tout ce que tu as vu, jusqu'au moment où tu tournes une scène donnée ; c'est tout ce que tu as vu, entendu, vécu, senti dans ta vie jusqu'à cet instant. C'est essayer d'exprimer ça avec la plus grande sincérité. Le langage est une instance invisible dans n'importe quelle création. Alors le courage que tu m'attribues, a été le fruit d'un ensemble de nécessités et de la troupe aussi. Je place la troupe dans ce processus ; sans elle *Lavoura arcaica* n'aurait pas vu le jour. Il ne s'agit pas d'un groupe d'acteurs sous contrat mais bien d'un groupe de co-auteurs, de créateurs. Au début de la préparation du film, j'ai fait un voyage au Liban et en Syrie, un voyage d'étude, en compagnie de Raduan Nassar et de Raquel Couto, mon assistante et productrice. Nous avons effectué une approche de l'univers méditerranéen, en suivant les données du livre, c'est-à-dire en essayant de retrouver là-bas au Liban, les éléments qui contribueraient à la composition du caractère ancien de la famille que j'allais filmer. Cette recherche a fini par se transformer en documentaire, "Que tes yeux soient pris en considération", qui a servi à la troupe de matériel de base. Mais c'est le travail de préparation qui a rendu les acteurs plus proches de la réalité que nous voulions filmer. Nous nous sommes retirés de la ville pour vivre dans une propriété à la campagne, pendant six mois et là nous avons travaillé directement sur le livre. S'agissant d'une prose poétique, je ne croyais pas beaucoup à une adaptation, au sens conventionnel. Nous

vencional. Partimos, então, para fazer uma série de improvisações teatrais a partir do livro. Neste sentido, o filme se transformou numa obra de grupo. Num determinado momento do processo cada ator recebeu a incumbência de ele próprio adaptar suas falas e apresentá-las a mim. Praticamente não há uma marcação no filme que não tenha saído desta seção de improvisação. Eu não acreditava numa adaptação e sim numa reação ao texto, um ato de reação criativa ao que o texto nos provocou, e não simplesmente adaptar, reduzir, encaixotar. Esta reação provocada foi o que determinou as escolhas do filme. Fomos construindo o filme através de sessões de improvisações, um processo extremamente teatral, privilegiando o processo dos atores, tentando fugir radicalmente do naturalismo - do naturalismo que eu entendo que é feito hoje; eu digo aqui que fujo de um naturalismo mas na verdade não é naturalismo: é o nada. Porque naturalismo... o verdadeiro Naturalismo fez parte da proposta de representação desde Stanislavsky até Stella Adler, Actors' Studio, e que gerou belíssimos resultados estéticos. Sim, toda aquela geração operava sobre o conceito de uma interpretação naturalista, mas extremamente rica e em comunhão com a vida. Basta ler Tchekov, ou até mesmo assistir aos filmes de Kazan. Mas o que se faz hoje no cinema meramente comercial é fruto do pior da televisão, que é o nada! E outra coisa, essa vertente da literatura como ponto de partida foi fundamental para desencadear no grupo toda uma reflexão sobre a linguagem.

Trabalhar com a poética do Raduan, que é visceral, misturar isso com o processo de criação teatral, pegar desde um Raul Cortez, fruto de uma geração onde o teatro brasileiro era mais consistente, e seguir misturando com atores absolutamente novos, virgens, com uma ânsia de criação imensa, pegar todas essas necessidades, nos olharmos e perguntar assim: "Vamos?" E decidirmos juntos, de mãos dadas: "Vamos!" Este impulso foi possível porque partimos da poética do Raduan, que mesmo sendo transgressora é clássica, é tão clássico quanto um *Hamlet*, então com uma força capaz de gerar em nós uma busca real. O filme é fruto

avos alors projeté de faire une série d'improvisations théâtrales fondées sur le livre. En ce sens, le film est devenu une œuvre collective. A un moment déterminé du processus, il revenait à chaque acteur d'adapter son propre dialogue et de me le présenter. Il n'y a pas une seule indication du film qui ne soit pas issue de ces séances d'improvisation. Je ne croyais pas à une adaptation mais, en revanche, à une réaction au texte, oui, une réaction créatrice à ce que le texte a suscité en nous. Il ne fallait pas se cantonner à adapter, réduire, emballer. Cette réaction provoquée a déterminé les choix du film. Nous avons construit peu à peu le film, à travers des séances d'improvisation ; un processus extrêmement théâtral qui privilégie le jeu des acteurs et tente radicalement de fuir le naturalisme, celui qui est pratiqué aujourd'hui. Je dis qu'ici, je fuis le naturalisme mais, en réalité, ce n'est pas du naturalisme, c'est le néant. Le naturalisme véritable a fait partie de la proposition de représentation, depuis Stanislavsky jusqu'à Stella Adler, ou Actor's Studio et il a donné de très beaux résultats esthétiques. Toute cette génération, agissait sur le concept d'une interprétation naturaliste, extrêmement riche et en communion avec la vie. Il suffit de lire Tchekov ou même de voir les films de Kazan. Mais ce qui se fait aujourd'hui, dans le cinéma purement commercial, est le fruit de ce qui existe de pire à la télévision, c'est-à-dire, le néant. Autre chose, ce versant de la littérature comme point de départ a été fondamental, pour déclencher dans le groupe toute une réflexion sur le langage.

Travailler à partir de la poétique de Raduan, qui est viscérale, mélanger ça au processus de création théâtral, partir d'un Raul Cortez, fruit d'une génération dans laquelle le théâtre brésilien était plus consistant et continuer le mélange avec des acteurs absolument nouveaux, vierges, avec un désir de création immense ; ajouter toutes ces nécessités, nous regarder et nous dire : "On y va ?" Et ensemble, la main dans la main, on a décidé : "Allons-y !" Cette impulsion a été possible parce que nous sommes partis de la poétique de Raduan, qui bien que transgressive est aussi classique, autant qu'un Hamlet, et donc porteuse



desta necessidade de se expressar; essa necessidade é que gerou a linguagem; essa necessidade é que não nos deixou cair na meia dúzia de regrinhas da narrativa massificada atual. Como disse Ferreira Gullar, "Se expressar é uma questão de vida ou morte". Eu não podia fazer outra coisa. Então procurei compor um jogo de imagens: a imagem da palavra e a imagem da tela, ou do olho do personagem principal, revelando-nos assim uma radiografia de seu mundo interior.

Ora, Raduan não é um romancista, é um poeta. O que ele escreve é poesia. E só um texto assim poderia gerar esta comunhão toda, com o elenco, com o grupo todo... O próprio fotógrafo. Foi um processo coletivo. Na verdade, na hora da filmagem eu tinha que retomar as improvisações, colocando os atores no estado emocional, e, ao mesmo tempo dando consciência técnica, e alertando a toda equipe em volta de que a qualquer momento, não saberíamos em que instante, a camera começaria a rodar. Era uma concentração que contava com todos. Quando o ator reencontrava a sintonia com suas improvisações passadas, eu simplesmente olhava para o Walter Carvalho e ele disparava a câmera. Em determinadas cenas, só era possível rodar uma vez! Porque são palavras em transe... Era então um grande improviso, mas agora, rodando, era um improviso onde todos nós participamos.

ES: ¿Cuántos metros de película fueron usados?

LFC: Oitocentas latas.

ES: ¿Latas de 120 ou 300?

LFC: Latas de 300... Para um filme de quase três horas.

ES: Veinticinco mil metros. Poco.

LFC: É, uns dizem que é muito... Mas como utilizo muitos planos-sequências, evidentemente necessito de maior quantidade de negativo que diretores que cortam muito. *Lavoura* tem menos cortes que a maioria dos filmes de uma hora e quarenta. Mas o estranhamento não recai apenas sobre a quantidade de negativo ou a questão da quantidade de cortes, mas a relação com todo o processo que cerca a construção de um filme. Por exemplo: o laborató-

d'une force capable d'engendrer en nous une recherche réelle. Le film est le fruit de cette nécessité d'expression, c'est elle qui a engendré le langage ; c'est elle qui a évité qu'on ne sombre dans la demi-douzaine de petites règles de la narration de masse actuelle. Comme a dit Ferreira Gullar " S'exprimer est une question de vie ou de mort ". Je ne pouvais pas faire autrement. J'ai essayé de composer un jeu d'images : l'image du mot et l'image de l'écran, ou de l'œil du personnage principal, nous révélant ainsi une radiographie de son monde intérieur.

Raduan n'est pas un romancier, c'est un poète. Il écrit de la poésie. Et seul un texte comme ça peut être à l'origine de cette communion avec la troupe et tout le groupe, même le photographe. Le processus a été collectif. En réalité, au moment du tournage, je devais reprendre des improvisations, en préparant émotionnellement les acteurs et en créant en même temps une conscience technique et en alertant toute l'équipe sur le fait qu'à n'importe quel moment, la caméra commencerait à tourner. Il fallait que tout le monde se concentre. Lorsque l'acteur se retrouvait en syntonie avec ses improvisations passées, je regardais simplement Walter Carvalho, et il mettait la caméra en route. Certaines scènes ne pouvaient être tournées qu'une seule fois ; parce que se sont des mots en transe... L'improvisation était alors générale ; au moment du tournage, nous participions tous à l'improvisation.

ES: Combien de mètres de pellicule ont été utilisés ?

LFC : Huit cents boîtes.

ES: Des boîtes de 120 ou de 300 ?

LFC : Des boîtes de 300... Pour un film de presque trois heures.

ES: Vingt-cinq mille mètres. C'est peu.

LFC : Oui, pour certains c'est beaucoup. Mais comme j'utilise beaucoup de plans-séquence, j'ai évidemment besoin de davantage de négatifs que les réalisateurs qui font beaucoup de coupures. *Lavoura* a moins de coupures que la plupart des films de 1h40. Mais l'étonnement ne porte pas que sur la quantité du négatif ou sur la question des coupures mais bien sur tout le processus de construction du



rio. O *Lavoura* lida com grandes contrastes de luz, grandes momentos de escuridão, grande momentos de explosão de luz, estourando o diafragma mesmo, indefinindo a imagem - fica branco, cem por cento branco, fica também totalmente escuro... Resumindo: tive problemas com um certo laboratório paulista, que me repetia sua cartilha: “Não, isso aqui não pode, está errado”. “Isso aqui está velado”. “Não, não está velado!... É proposital, para encarar a luz de frente...” E então eu me perguntava, por isso? Ora, porque hoje a maioria dos filmes que entram pela porta deste laboratório estão voltados para o cinema de diálogo, como você disse muito bem. Não há risco da câmera sair daqui e respirar, expressar uma situação subjetiva do personagem, não. Todo o processo que envolve a criação está preso a esta cartilha. E quanto ao tal Laboratório, só lhe interessa a produção das centenas de cópias dos filmes americanos, quando se deparou com o *Lavoura*, artesanal, e suas cinco cópias, ficou perdido. No meu entender, o processo criativo se estende e muito até a etapa do Laboratório. Estamos falando muito aqui da aproximação com a literatura... É curioso, porque você vai fazer um filme baseado num livro, *Afrodite*, de Isabel Allende. Como é para você, arrancar um filme de um texto literário, Solanas?

☞ No hay una ley. Los procesos creativos siempre son procesos tan personales, tan misteriosos... Para mí, todo el proceso creativo es un proceso desordenado y caótico. Pero eso es necesario, esa ebulición, ese plasma angustiante y también doloroso, entre crisis, entre la noche y la luz, y que uno lo siente como una fiebre. Eso es el proceso creativo, un caos, y la técnica es ir ordenando ese desorden. Hay mucha gente que trabaja muy cuadrado -yo nunca podría hacer un film así como hacia Ford, que filmaba siempre dos tomas. Dos tomas. Y trabajaba todo tan pensado que no iba al montaje. Bueno, soy exactamente el caso contrario. Hacer un film es una búsqueda. *Afrodite* va a ser un film de búsqueda de imágenes cinematográficas. Nadie puede describir un film así en un guión, es imposible. El cine de hoy es un cine que filma lo que está escrito en el guión; además, como el poder de decisión es de los lectores de guiones de las instituciones o canales de televisión que van avanzar la grana, imagínese: lo que tenemos son diálogos puestos en imagen. En *Lavoura*, por más talentoso y fuerte que sea el texto de Nassar, hay que inventar la película. ¡El texto ya está inventado! Es posible decirse: “ese es el texto”; pero, ¿en un guión es imposible explicar la fuerza, la belleza de las imágenes! Como no se puede explicar en palabras lo que es una exposición de cuadros de un pintor que no se ha visto. Además, ¿alguien puede explicar la partitura musical que escuche a la noche? Nada reemplaza a la música, ni a la imagen. No se puede explicar por la intermediación del lenguaje escrito. Acá hay un hecho creativo impresionante, que es haber inventado con muy pocos elementos esa película con tanta fuerza de imágenes.

Pero me impresiona mucho más que haya materializado en imágenes poéticas ese texto en un solo decorado. Yo

film, comme l'étape de laboratoire, par exemple. *Lavoura* est fait de grands contrastes de lumière, de grands moments d'obscurité, de grands moments d'explosion de lumière qui rendent l'image indéfinie – elle devient cent pour cent blanche, elle devient aussi complètement noire... En résumé, j'ai eu des problèmes avec un certain laboratoire de São Paulo, qui me répétait son credo : “Non, ça ici c'est pas possible”. “C'est flou, ça-là”. “Non, non ça c'est flou”. “C'est exprès pour prendre la lumière de face...” Alors, je me demandais pourquoi ? Parce qu'aujourd'hui, la plupart des films qui arrivent dans ce laboratoire sont tournés vers le cinéma de dialogue, comme tu l'as dit. Il n'y a pas de risque que la caméra sorte de là et respire, exprime une situation subjective du personnage. Tout le processus qui entoure la création est soumis à ce credo. Le laboratoire en question n'est intéressé que par la production des centaines de copies de films américains. Lorsqu'il s'est retrouvé face à *Lavoura arcaica* et à ses cinq copies, il s'est senti perdu. A mon sens, le processus de création s'étend au-delà de l'étape de laboratoire... On parle beaucoup ici du rapport avec la littérature. C'est curieux parce que tu vas faire un film basé sur un livre, *Aphrodite* d'Isabel Allende. C'est quoi pour toi, Solanas, démarrer un film à partir d'un texte littéraire.

☞ Il n'y a pas de loi. Les processus créatifs sont toujours si personnels, si mystérieux... Chez moi, le processus créatif est désordonné et chaotique. Mais c'est ce qu'il faut, cette ébullition, ce plasma angoissant et douloureux, entre les crises, entre lumière et nuit, qu'on ressent comme une fièvre. Le processus créatif est un chaos, et la technique ordonne ce désordre. Beaucoup de gens qui travaillent de façon très carrée – je ne pourrais jamais faire un film comme les faisait Ford, qui filmait toujours deux prises de vue. Deux. Et tout était si pensé qu'il n'allait pas au montage. Bon, je fais exactement le contraire. Faire un film est une recherche. *Aphrodite* sera un film de recherche d'images cinématographiques. Personne ne peut décrire un film sur un simple scénario, c'est impossible. Le cinéma actuel ne filme que ce qui est écrit sur le scénario ; de plus, comme le pouvoir de décision est aux lecteurs de scénarii des institutions ou des chaînes de télévision qui avancent le fric, imaginez un peu : il n'en résulte que des dialogues mis en images. Dans *Lavoura*, quels que soient le talent et la force du texte de Nassar, il faut inventer le film. Le texte est déjà inventé ! On peut dire: “voici le texte” ; mais sur un scénario, impossible de dire la force, la beauté des images ! Tout comme on ne peut expliquer avec des mots ce qu'est une exposition de tableaux d'un peintre qu'on n'a pas vue. Et puis, qui peut expliquer la partition musicale qu'il écoute le soir ? Rien ne remplace ni la musique ni l'image. On ne peut pas les expliquer par l'intermédiaire du langage écrit. Il y a là un fait de création impressionnant, qui est d'avoir inventé avec très peu d'éléments ce film si fort en images.

Mais je suis encore plus impressionné par la matérialisation en images poétiques de ce texte dans un seul décor.



imagino el primer lector de un departamento comercial de una televisión, que lee un guión así... “eso transcurre sólo en una misma casa, en las habitaciones, en la terraza, en el parque que rodea la casa...” ¿Qué va a decir él?: “No. ¡No es posible!”... Porque no tenemos siquiera una imagen de la casa, una imagen de conjunto, son ambientes varios, a/temporales...

LF: Existe uma frase do Paul Valéry que me guiava muito: “Como apreender emoções sem o tédio da comunicação?”, ou seja, como apreender a alma da casa sem ficar descrevendo a casa. Como gerar visibilidades sem ter de ficar explicando: aqui é o quarto, alí é o corredor, etc...

ES: ¡Ahí está! Lo que hace todo es la luz y la selección de imágenes, ése es el punto de vista, ése el lenguaje de la óptica... Esa película tiene una escritura, una elección premeditada de las ópticas y de la luz, lo que es fundamental en cine... Yo creo que el texto siempre es el disparador, pero no reemplaza la fabricación de las imágenes. Quería aún decir dos o tres cosas antes de terminar. Una es que no puedo dejar de referirme al trabajo de los actores. Creo que eso es uno de los puntos más notables del film. Yo adoro las imágenes, pero lo que sostiene emocionalmente esa película es el compromiso extraordinario de los actores. Leonardo Medeiros e Selton Mello, que hacen André y Pedro. El padre, Raúl Cortez, y la madre, Juliana Carneiro... ¡Excepcionales! La joven Simone, ¡extraordinaria! Sin decir una palabra es un ángel que entra y desencadena toda la tragedia, ¡extraordinario trabajo! Y toda esa mitología que me cuenta Luiz yo la comprendo, la defiendo. La película de Luiz es una gran contribución al cine latinoamericano. Ese texto y ese film, como bien decía André Paquet, expresan esa cultura mestiza, que tenemos nosotros, los latinoamericanos. Es Brasil, al mismo tiempo es Líbano... Son tantas las culturas que se cruzan en esa película... Es Grecia, es la tragedia... Me parece muy interesante esa expresión del mestizaje. Otro punto que me parece interesantísimo es el partido que toma por un cine del off y de la poesía, que va contra la corriente del cine de diálogo y de mercado. Si Antonin Artaud nos visitara hoy nos diría: “¡Chapeau!” Finalmente hay un

J’imagine le premier lecteur d’un service commercial de télévision lisant un tel scénario : “ceci se passe dans une même maison, dans les chambres, sur la terrasse, dans la parc autour de la maison...” Que peut-il en dire ? : “Non. Impossible!”... Parce qu’en plus on n’a même pas de vue d’ensemble de la maison, ce sont des lieux différents, atemporels...

LF: Il y a une phrase de Paul Valéry qui m’oriente beaucoup : “ Comment appréhender des émotions sans l’ennui de la communication ? ”, c’est-à-dire comment appréhender l’âme de la maison, sans décrire celle-ci. Comment gérer des choses visibles, sans avoir à les expliquer : là, c’est la chambre ; là, c’est le couloir, etc...

ES: Voilà ! Tout est dans la lumière et le choix des images, tel est le point de vue, le langage de l’optique... Ce film a une écriture, un choix prémédité des optiques et de la lumière, chose essentielle dans le cinéma... Je crois que le texte est toujours le déclencheur, mais il ne remplace pas la fabrication des images. Je voulais dire encore deux ou trois choses avant la fin. L’une est que je ne peux passer sous silence le travail des acteurs. Je crois que c’est un des points les plus remarquables du film. J’en adore les images, mais ce qui soutient émotionnellement ce film c’est l’extraordinaire engagement des acteurs. Leonardo Medeiros et Selton Mello, qui font André et Pedro. Le père, Raúl Cortez et la mère, Juliana Carneiro... Exceptionnels ! La jeune Simone, merveilleuse ! Sans mot dire, elle est l’ange qui entre et déclenche toute la tragédie, travail extraordinaire ! Et toute cette mythologie que me raconte Luiz je la comprends, je la défends. L’œuvre de Luiz est une grande contribution au cinéma latino-américain. Ce texte et ce film, comme le disait fort bien André, expriment cette culture métisse qui est à nous, Latino-Américains. C’est le Brésil, et en même temps, le Liban... Il y a tant de cultures qui se mêlent dans ce film... C’est la Grèce, la tragédie... Cette expression du métissage me semble fort intéressante. Un autre point très intéressant c’est le parti pris d’un cinéma du off et de la poésie, qui va contre le cinéma du dialogue et du marché. Si Antonin Artaud revenait aujourd’hui il dirait:

cine que tira el diálogo al diablo y hace un cine de imágenes, de metáforas. Es una gran metáfora la película.

Otra cosa que me parece muy importante es que esa película se coloca a la vanguardia del cine actual. No hay tantos lugares donde se esté experimentando el lenguaje cinematográfico en serio. Hay algunos creadores libres. Pienso en otro director brasileño, Ruy Guerra, que la crítica egocéntrica y terrorista europea destrozó injustamente por su película basada en la novela de Chico Buarque, *Estorvo*, también una película construida en el off, de una densidad sonora y una imagen extraordinarias, y una gran puesta en escena, un film que injustamente lo masacraron en Cannes... Hay que encontrar ocasiones de desarrollar un pensamiento crítico latinoamericano, de nosotros para nosotros y de nosotros para el cine del mundo. Tenemos que desarrollar una crítica de cine y salir a debatir las películas con fuerza, hay que conquistar espacios. Nosotros somos militantes de un cine excluido, como dijo Luiz al hacer en la sala del Festival, una presentación generosa de su película, dedicándola al cine latinoamericano, diciendo que representaba todo el cine latinoamericano, todo el cine...

LF: ...Excluído...

ES: ...Muy generoso eso... y diciendo más, que es una película que resiste a la globalización, ¡muy bueno! porque lo es, realmente... El cine latinoamericano, nuestros realizadores, nuestros técnicos, nosotros, que debíamos defender nuestras obras, no salimos a defenderlas con bravura... Y a todos ellos Luiz ha dedicado la película... ¡Muy generoso! Esa película es una obra rara, una obra mayor de la cinematografía y no solamente brasileña, latinoamericana, sino una obra que surge de la pasión, del compromiso, de la ruptura con los esquemas tradicionales industriales. Y por supuesto, una obra guiada por la intuición y por lo que el autor entendía que debía hacer para hacer nacer esa criatura, es decir: no seguir ninguna de las recetas convencionales.

Para terminar quiero decir que, teniendo valor y coraje y el talento de hacer una obra de alto nivel artístico, no hay que abandonar el último acto de ese drama que protagonizamos que es la exhibición, la difusión de la obra, lo cual es una batalla a ganarse. Nuestras obras deben ganar, aún las más complejas, una amplia difusión. Estamos delante de un cine que es equivalente a una gran novela o una gran obra de teatro, y que no tiene ninguna de las tres patas donde se apoya hoy el cine de mercado: las películas de acción, las series televisivas y las películas con diálogos y situaciones melodramáticas. ¡No es eso! Es una obra mayor, pero tiene su público, el que va al cine en búsqueda de algo que no encuentra en la televisión. ¡Nosotros no podemos abandonar ese último acto! Acá la responsabilidad, yo diría la ética, de la defensa del cine que soñamos y hacemos, exige que lideremos la batalla por la reconquista o formación de público. No es un tema menor, el de la comunicación con el público. No estoy diciendo que debemos bajar el nivel de las películas... Pero no se puede hacer cine sin

“Chapeau !” Enfin voilà un cinéma qui envoie le dialogue au diable et devient un cinéma d'images, de métaphores. Ce film est une grande métaphore.

Autre chose m'importe, c'est que ce film se situe à l'avant-garde du cinéma actuel. Il n'y a pas tant de lieux où l'on fait du cinéma sérieusement expérimental. Il y a quelques créateurs libres. Je pense à un autre cinéaste brésilien, Ruy Guerra, que la critique européenne, égocentrique et terroriste a injustement éreinté pour son film inspiré du roman de Chico Buarque, *Estorvo*, lui aussi construit sur du off, d'une densité sonore extraordinaire, avec une belle mise en scène, un film injustement massacré à Cannes... Il faut trouver des occasions de développer la pensée critique latino-américaine, de nous vers nous, et de nous vers le cinéma du monde. Nous devons développer une critique du cinéma et aller débattre sur nos films avec force, il faut conquérir des espaces. Nous sommes les militants d'un cinéma exclu, comme l'a bien dit Luiz en faisant dans la salle du festival, une présentation très généreuse de son film, qu'il a dédié au cinéma latino-américain, en disant qu'il représentait tout le cinéma latino-américain, tout le cinéma...

LF: ...Exclu...

ES: ...C'est très généreux, ça... Il a dit aussi que son film résiste à la globalisation, très bon ! Parce que c'est vraiment comme ça... Le cinéma latino-américain, nos cinéastes, nos techniciens, nous, qui nous devrions de défendre nos œuvres, nous n'y allons pas avec bravoure... Et à tous ceux-ci, Luiz a dédié son film... Très généreux ! Ce film est une œuvre rare, une œuvre majeure de la cinématographie, et pas seulement brésilienne, latino-américaine, mais une œuvre née de la passion, de l'engagement, de la rupture avec les schémas industriels traditionnels. Et bien sûr, une œuvre guidée par l'intuition et par ce que l'auteur entendait devoir faire pour que naisse sa créature, c'est à dire ne suivre aucune des recettes conventionnelles.

Pour finir je veux dire que quand on a le courage, la valeur et le talent pour faire une œuvre de haut niveau artistique, il ne faut pas abandonner au dernier acte ce drame dont nous sommes les acteurs, qui est de montrer, de diffuser l'œuvre, et c'est une bataille à gagner. Nos œuvres, même les plus complexes, doivent gagner une ample diffusion. Voilà un cinéma qui équivaut à un grand roman ou une grande pièce de théâtre, et qui n'a aucune des trois pattes sur lesquelles s'appuie le cinéma de marché actuel : les films d'action, les séries télévisées et les films à dialogues et situations mélodramatiques. Ce n'est pas ça! C'est une œuvre majeure, mais qui a son public, celui qui va au cinéma à la recherche de ce qu'il ne trouve pas à la télévision. Nous ne pouvons pas abandonner ce dernier acte ! Ici la responsabilité, je dirais l'éthique, de la défense du cinéma dont nous rêvons et que nous faisons, exige que nous dirigeons la bataille pour la reconquête ou la formation d'un public. La communication avec le public n'est pas un thème mineur. Je ne dis pas qu'il faut abaisser le niveau des films...

tener conciencia de la vastedad de recursos humanos y materiales necesarios y que el cine se hace para ser comunicado a vastos públicos. Y que no nos digan que nuestras películas son muy buenas pero que no las ve nadie. Yo creo que *Lavoura arcaica* tiene todas las cualidades para tener un gran público. Por supuesto, en su nivel de cine, que no es el de *Jurassic Park*, sino el del gran cine de autor, del cine de arte, puede tener también un gran público y no se debe renunciar a eso. Para conquistarlo hay que tener el talento de distribuidor y mucha lucha... Mucha lucha...

AP: Eu gostaria de retornar à idéia de necessidade. Conversamos muito sobre o fato do filme ter sido feito para atender a uma necessidade de se expressar. E gostaria de voltar à idéia de tempo, que numa obra poética é fundamental. Na estrutura atual de distribuição, de exibição e de produção, a noção de necessidade e a noção de tempo mudaram completamente. A única necessidade que se procura atender ao fazer um filme resume-se em conseguir o dinheiro e fazer o filme... O que você fez com sua equipe, com a fotografia, com os atores, etc., a maneira como você rodou o filme, tudo isso tem a ver com a questão de tempo. E para isso não existe lugar no cinema hoje em dia, no mundo inteiro. Se isso não matou, pelo menos vem ferindo o cinema de autor. Não existe no sistema de produção, e a mesma coisa ocorre com o público. O público não tem muito tempo para ir ao cinema, prefere, às vezes, alugar um vídeo. Isso vai gerando uma ruptura na percepção, na criatividade do espectador. O seu filme é importante para mim, pois dá espaço ao espectador. Dá tempo ao espectador. Provoca o espectador e assim quebra essa regra, completamente... Acho, por isso, que a questão de necessidade e a questão de tempo são fundamentais aqui...

RESUMEN: Entrevista de André Paquet, Fernando Solanas y Luiz Fernando Carvalho a raíz de la proyección de la película brasileña *Lavoura arcaica* (2001) libre adaptación de la obra de Raduan Nassar.

PALAVRAS: Adaptação, representação, necessidade, tempo

Mais on ne peut pas faire de cinéma sans savoir l'immensité des ressources humaines et matérielles nécessaires et le cinéma est fait pour être communiqué à un vaste public. Et qu'on ne nous dise pas que nos films sont très bons mais que personne ne les voit. Je crois que *Lavoura arcaica* a toutes les qualités pour avoir un grand public. Bien sûr, à son niveau de cinéma, qui n'est pas celui de *Jurassic Park* mais celui du grand cinéma d'auteur, du cinéma d'art, il peut aussi l'avoir, ce grand public, il ne faut pas y renoncer. Pour le conquérir il faut un talent de distributeur et beaucoup de combativité. Il faut se battre...

AP: J'aimerais revenir sur l'idée de nécessité. On a beaucoup parlé du fait que le film a été fait pour répondre au besoin de s'exprimer. Et j'aimerais revenir à l'idée de temps qui est fondamentale dans une œuvre poétique. Dans la structure actuelle de la distribution, d'exhibition et de production, la notion de nécessité et de temps ont radicalement changé. La seule nécessité qu'on essaye de satisfaire en faisant un film, se résume à obtenir l'argent pour le tourner. Tout ce que tu as fait avec ton équipe, avec la photo, avec les acteurs, etc., la façon dont tu as tourné le film, tout cela a un rapport avec le temps. Et il n'y a pas de place pour ça au cinéma aujourd'hui, nulle part au monde. Si ça n'a pas tué le cinéma d'auteur, ça l'a au moins blessé. Il n'y a pas de place pour ça dans le système de production et c'est la même chose auprès de public. Le public n'a pas trop le temps d'aller au cinéma. Il préfère, parfois, louer un vidéo. Petit à petit, ça engendre une rupture dans la perception, dans la créativité du spectateur. Ton film est important pour moi, parce qu'il réserve une place au spectateur. Il provoque le spectateur et brise ainsi complètement cette règle. C'est pourquoi, je trouve fondamentales la question de la nécessité et la question du temps...

TRADUCTION : CARLA FERNANDES

RÉSUMÉ : Cet entretien d'André Paquet, Fernando Solanas et Luiz Fernando Carvalho se fonde sur l'impact provoqué par le film de ce dernier, *Lavoura arcaica* (Brésil, 2001), adaptation libre de l'ouvrage de Raduan Nassar.

MOTS - CLÉS : Adaptation, représentation, nécessité, temps



LINA CHAMIE LAÍS BODANZKY

o buraco do espelho como um pomar as avessas aqui dentro do lado de fora

Le trou du miroir comme un verger à l'envers, ici à l'intérieur du dehors

Tônica dominante, primeiro longa-metragem de Lina Chamie, e *Bicho de sete cabeças*, também um primeiro longa-metragem, de Laís Bodanzky, se apóiam na poesia e na música (João Cabral de Melo Neto, Schubert, Manuel Bandeira, Satie, Arnaldo Antunes, Schumann, Franck e Bach) para a invenção cinematográfica. Numa conversa transcrita a seguir com a preocupação de manter o tom espontâneo da fala, Lina e Laís falam de um cinema que é como uma ficção mais perto da vida ou um documentário sobre o imaginário.

JOSÉ CARLOS AVELLAR: Dois primeiros filmes, dois temas bem particulares e diferentes, o universo da criação artística e o universo da loucura, *Tônica dominante* e *Bicho de sete cabeças*. Como vocês chegaram aos temas de seus filmes?

LINA CHAMIE: Talvez este seja o assunto que vem me acompanhando a vida toda. Minha formação acadêmica é musical. Ao mesmo tempo o cinema sempre foi uma paixão paralela. Então o *Tônica* tem essas duas coisas, a música e o cinema, e aliás tem essas duas coisas muito presentes em termos de linguagem: elas são fundamentais para a comunicação do filme. É um filme em cima da linguagem cinematográfica: da fotografia, do movimento de câmera, do ritmo, quer dizer de todos os elementos de cinema integrados com a música.

IVANA BENTES: Nem música de fundo, para sublinhar a cena, nem fotografia para ilustrar uma história...

LC: É um filme bem do coração nesse sentido... É um filme muito próximo de mim, vem de dentro e se baseia nessas duas linguagens fundamentais que me acompanharam a vida toda, música e cinema.

LB: A minha história é bem diferente. Eu, três anos atrás, estava atenta, pesquisando uma história que pudesse desenvolver num roteiro para um longa-metragem. Não tinha ainda nada em mente. Paralelamente estava fazendo parte de um grupo de pesquisa sobre saúde mental e dentro dessa pesquisa li muitos livros sobre a questão. Um dos livros que veio parar na minha mão foi *O canto dos malditos*, do Austregésilo Carrano Bueno. Lendo esse livro – que é um depoimento: ele viveu essa história, ele foi engolido pelo sis-

Tônica dominante, premier long métrage de Lina Chamie, et *Bicho de sete cabeças*, premier long métrage de Laís Bodanzky, des œuvres dont la création cinématographique prend sa source dans la poésie et dans la musique (João Cabral de Melo Neto, Schubert, Manuel Bandeira, Satie, Arnaldo Antunes, Schumann, Franck et Bach). Au cours d'une conversation à bâtons rompus, Lina et Laís parlent d'un cinéma qui se veut une fiction plus proche de la vie ou un documentaire sur l'imaginaire.

JOSÉ CARLOS AVELLAR : Deux premiers films, deux thèmes bien particuliers et différents : l'univers de la création artistique et l'univers de la folie, *Tônica dominante* et *Bicho de sete cabeças*. Comment êtes-vous arrivées à ces sujets ?

LINA CHAMIE: La musique est peut-être le sujet qui m'a accompagnée pendant toute ma vie car ma formation universitaire est musicale. En même temps, le cinéma a toujours été, pour moi, une passion parallèle. *Tônica* a donc ces deux aspects, musique et cinéma, qui sont présents en termes de langage et qui sont fondamentaux pour la perception du film. Il s'agit d'une œuvre sur le langage cinématographique : la photographie, les mouvements de caméra, le rythme, enfin, tous les éléments du cinéma articulés avec la musique.

IVANA BENTES : Il n'y a pas de musique de fond pour souligner une scène, ni de photographie pour illustrer une histoire...

LC: C'est un film qui m'est très proche justement à cause de ça, un film qui vient de l'intérieur et qui est basé sur ces deux langages fondamentaux qui m'ont accompagnée toute ma vie: la musique et le cinéma.

LB: Mon expérience est bien différente. Il y a trois ans, je faisais des recherches sur une histoire que je voulais développer pour un scénario de long métrage. Je n'avais pas encore une d' précise. En même temps, j'appartenais à un groupe de recherche sur la santé mentale et je lisais divers livres sur cette question. L'un d'eux était *O canto dos malditos*, d'Austregésilo Carrano Bueno. En lisant ce livre – un témoignage, car l'auteur a vécu toute l'histoire : il a été avalé par le système d'internement psychiatrique brésilien

tema manicomial brasileiro – eu vivi o drama com ele.

LC: Parte-se de um universo particular enquanto universo, o filme da Laís também, mas na verdade estamos tratando de situações humanas básicas, do sofrimento humano, da alienação, enfim, da condição humana.

IB: Um filme trata da fabricação da arte, do estético, o outro trata da fabricação da loucura...

LC: A relação com a beleza, a relação com a loucura...

IB: É... Por exemplo, *Bicho de sete cabeças* tem características de documentário, mas transcende o documentário, não só documenta: faz uma tradução visual, expressiva, da situação.

LB: Para toda a sociedade a loucura é um mundo invisível, embora presente, do nosso lado o tempo inteiro. O limite –o que é loucura? Quando você entra na loucura? Você está ou não está louco?– o limite é muito tênue. Foi muito interessante o processo de criação da equipe. Nós fizemos uma palestra antes de começar a filmagem, para aproximar a equipe do tema que íamos tratar, e foi muito interessante: a equipe mergulhou, do maquinista aos atores; eram palestras com todo mundo, palestras feitas pelo Peter Pál Telbart. O Peter tentou mostrar que a loucura nada mais é do que você se “outrar” –a ação de alguém entrar num outro universo mas sem deixar de estar aqui também... É um mundo invisível mas muito forte, muito presente. Só que é um tema tabu. Incomoda. A gente montou o filme lá fora, fizemos uma co-produção com a Fabrica Cinema, da Benetton, e montamos o filme na Itália. E, é interessante, muita gente que trabalhou na finalização nos dizia: “Mas eu tinha outra imagem do Brasil. Eu achava que no Brasil tinha muita liberdade, que a família tinha muito mais flexibilidade, e que todo mundo...”, na verdade a gente tem uma imagem lá fora de um Brasil liberal...

IB: É um efeito superficial de algumas imagens do carnaval.

LB: Exatamente: carnaval! O Brasil é repressor, tem uma estrutura familiar muito rígida, muito tradicional. *Bicho* está colocando também que a grande maioria da estrutura familiar brasileira é assim, como a da família do Neto.

– j’ai vécu son drame.

LC: Nos deux films partent d’un univers particulier, mais en fait nous traitons de situations humaines de base : la souffrance, l’aliénation, la condition humaine, enfin.

IB: L’un des films parle de la création artistique, de l’esthétique ; l’autre, de la création de la folie...

LC: Le rapport à la beauté et le rapport à la folie...

IB: Par exemple, *Bicho de sete cabeças* a des caractéristiques de documentaire, mais il va au-delà du documentaire car il ne se contente pas seulement de documenter : il fait une traduction visuelle et expressive de la situation.

LB: Pour la société, la folie, bien que présente, est un monde invisible. La frontière – qu’est-ce que la folie ? Quand devient-on fou ? Êtes vous fou ou pas ? – cette frontière est très fragile. Notre travail de création en équipe fut aussi très intéressant. Nous avons fait une conférence avant de commencer le tournage pour sensibiliser les membres de l’équipe sur le sujet que nous allions traiter. L’équipe a adhéré, de l’opérateur aux acteurs ; c’étaient des discussions avec tout le monde, menées par Peter Pál Telbart. Il a essayé de montrer que la folie n’est rien d’autre que “devenir un autre” : la personne entre dans un nouvel univers, sans jamais quitter le sien. Il s’agit d’un monde invisible et présent à la fois, mais qui constitue un tabou car il dérange. Nous avons monté le film en Italie car c’était une co-production avec la Fabrica Cinema, de Benetton et plusieurs personnes nous disaient qu’elles avaient une autre image du Brésil, qu’elles pensaient qu’il y avait plus de liberté, une plus grande flexibilité à l’intérieur des familles, etc. En fait, à l’étranger, on a une image d’un Brésil libéral.

IB: Il s’agit d’un effet superficiel, produit par les images du carnaval.

LB: C’est exactement cela : le carnaval ! Mais le Brésil est un pays répressif, avec une structure familiale rigide, très traditionnelle, à l’image de la famille de Neto, dans mon film.

IB: Oui, mais il s’agit là d’une famille ici de la classe moyenne,

Lina Bozanski et son équipe



LB: Mas você pega uma família de classe média, classe média baixa, não sei, talvez isso fosse diferente em um outro grupo social.

LB: Olha... Não! Fazendo a pesquisa, estudando a questão da família que chega ao limite de não saber como lidar com uma situação como a que mostramos no filme e interna o seu filho... É uma característica da estrutura familiar, independente do poder econômico. Na história do nosso filme temos uma família que não tem recursos, que se deixa levar pelo discurso, que não tem a capacidade de enxergar um pouco, de fazer uma pesquisa e enxergar um pouco além. Mas o não saber como lidar com a questão, é geral.

JCA: Como vocês pensaram a imagem do filme? *Tônica e Bicho* têm, apesar das enormes diferenças de temas e de estilos, um ponto comum: uma imagem muito elaborada.

LB: Desde o início, na verdade, a fotografia era uma questão muito importante. A intenção era causar um impacto no espectador. Então a fotografia era fundamental para criar essa sensação no espectador. Hugo Kovensky, o fotógrafo: a gente conversou muito sobre isso. Resolvemos que o filme era para ser inteirinho com câmera na mão e com os takes todos rodados sem cortes, sem plano e contra-plano. Plano seqüência. Depois, na montagem, muitos dos planos eu recortei, mas mesmo recortado, cada plano, como foi filmado num plano seqüência, tem uma unidade. Eu acredito que o filme conseguiu atingir o que a gente queria: fazer com que o espectador acreditasse que estava assistindo um documentário. Muita gente pensa que filmamos num hospital. É tudo ficção, mas sempre buscando chegar mais perto de como a vida é mesmo.

LC: No *Tônica dominante* a história é contada essencialmente através da linguagem cinematográfica, da imagem mais o som. O filme narra três dias na vida de um jovem músico, três dias que correspondem aos três movimentos de uma sonata. O filme quase não tem diálogos, ele não tem a narrativa convencional. A fotografia da Katia Coelho é fundamental! E ainda nesse sentido a montagem do Paulo Sacramento é fundamental – para a expressão do filme mesmo! Assim, tem a questão das cores: cada um desses três dias tem um tratamento de cor. O personagem, inicialmente, está só, numa situação de fragilidade: a cor é o azul-escuro, é a cor que dá esse tom, que dá essa tônica dominante... Inclusive o título do filme é esse porque... *Tônica dominante* são os dois principais acordes da música ocidental, mas tem aí, também, um duplo sentido: no filme existem tônicas dominantes que estão na cor, na fotografia, no movimento de câmera, no som. No segundo momento, no segundo dia, uma situação de desespero, a cor é o vermelho. No terceiro, o protagonista encontra a plenitude através da criação, encontra a luz, o eldorado. Quer dizer, o filme tem essa evolução do escuro para o claro. Mas existe a questão de sinestesia, um estudo do começo do século. O Kandinsky e o Scriabin estudaram muito isso, e fizeram peças musicais (em 1911, Scriabin fez *Prometeu* e Kandinsky fez *Gelber Klang/Som amarelo*). A sinestesia fala dessa sensibilidade que a gente teria, algu-

moyenne-basse même. Peut-être que les choses auraient été différentes dans un autre groupe social...

LB: Pas du tout ! Notre recherche a montré que toutes les classes sociales sont concernées : les familles ne savent pas gérer la situation et finissent par mettre leur enfant à l'hôpital psychiatrique. Ce n'est pas une question de pouvoir économique. Dans l'histoire de notre film, il est vrai que nous avons une famille qui n'est pas très aisée et qui n'est pas capable de voir les choses de façon claire. Mais, d'une façon générale, c'est un problème qui touche toutes les classes sociales

JCA: Comment avez-vous construit l'image de vos films ? Tous les deux, malgré les différences de sujet et de style, ont un point commun : une image très élaborée.

LB: Il est vrai que dès le début, la photographie s'est avérée un aspect important. Mon intention était de produire un choc sur le spectateur et la photographie était fondamentale pour cela. J'ai beaucoup discuté avec Hugo Kovensky, le directeur de la photo. Nous avons décidé de tourner le film avec la caméra à l'épaule et de faire toutes les prises sans coupure, sans champ et contrechamp, en plan séquence. Ensuite, au montage, j'ai coupé plusieurs plans, mais les restants ont quand même conservé leur unité. Et à mon avis, le film a atteint ce qu'on voulait : faire croire au spectateur qu'il assistait à un documentaire. Beaucoup de gens pensent que nous avons tourné dans un hôpital. Mais tout est fiction, même si nous avons essayé de nous approcher de la vie telle qu'elle est.

LC: Dans *Tônica Dominante* l'histoire est racontée surtout à travers le langage cinématographique, à travers l'image et le son. Le film raconte trois jours de la vie d'un jeune musicien, trois jours qui correspondent aux trois mouvements d'une sonate. Le film n'a presque pas des dialogues, il n'est pas un récit traditionnel. La photographie de Katia Coelho est fondamentale, ainsi que le montage de Paulo Sacramento. Il y a aussi la question des couleurs : chacun des trois jours reçoit un traitement par rapport aux couleurs. Au début, le personnage est seul, dans une situation de fragilité : la couleur est le bleu foncé, couleur qui donne le ton, la tonique dominante... D'ailleurs, c'est le titre du film car tonique dominante sont les deux principaux accords de la musique occidentale, mais il y a aussi un double sens : dans le film il existe des toniques dominantes qui se trouvent dans la couleur, dans la photographie, dans les mouvements de caméra, dans le son... Dans le deuxième mouvement ou deuxième jour, il y a une situation de désespoir, la couleur est le rouge. Dans le troisième, le héros trouve la plénitude à travers la création, il trouve la lumière, l'eldorado. Le film évolue donc de l'obscurité vers la clarté. Par ailleurs, il y a aussi la question de la synesthésie, une étude du début du siècle passé. Kandinsky et Scriabin l'ont beaucoup étudiée et ont composé des pièces musicales (Scriabin a composé *Prométhée* en 1911 et Kandinsky, *Galber Klang/Son Jaune*). La synesthésie parle de cette sensibilité qu'ont certaines



Tônica Dominante (2001), Lina Chamie

mas pessoas mais, outras menos, de associar tons a cores. O filme tem isso também. Ele começa com Schubert, está em mi maior, isso evoca o azul-escuro, o timbre de um cello evoca a cor azul-escuro. O Cesar Franck do segundo movimento, do segundo dia do personagem, ele em estado de desespero, é em lá, e lá evoca a cor vermelha. O filme tem planos muito longos, mas em nenhum momento tem um tempo morto.

JCA: Você está falando aqui do comportamento da imagem como um todo. Talvez vocês possam falar especialmente do comportamento da câmera, porque num e outro caso vocês exigem uma atuação diferente. A câmera da Laís se move como a de um documentário e a sua se aproxima de uma coisa absolutamente não/documental.

LC: No caso do *Tônica*, a ação é quase inexistente mesmo, em termos de ação, de movimentação. Só a câmera se movimenta. A ação está no olhar, está no sentido, está na sensação, e para traduzir, para comunicar isso nós temos a câmera, o cinema e a música. A música e o cinema vão expressar sensações sem necessariamente a gente se apegar a uma ação, como também a gente não se apegar ao texto, porque *Tônica* é um filme sem texto. Ele tem um personagem que fala, que é o verbo do filme, o maestro – que é o maestro do filme. Quer dizer, a palavra não é o fio condutor do drama do filme. Muitas vezes não existe ação alguma: quando a câmera está passeando sozinha no corredor, quando está andando pelo teatro... No filme da Laís é outra coisa, existe uma ação física, movimentada.

JCA: Você, Lina, optou trabalhar em 35. A Laís optou por filmar em super-16. Essas escolhas, como é que se deram?

personnes, d'associer tons et couleurs. Mon film parle aussi de ça. Il commence avec Schubert, en mi majeur, ce qui évoque le bleu foncé ; le timbre d'un cello évoque cette couleur. César Franck est utilisé dans le deuxième mouvement, le deuxième jour du personnage, lorsqu'il se trouve en état de désespoir ; c'est alors en la qui évoque la couleur rouge. Ce film a un rythme très particulier, avec de longs plans, mais à aucun moment il n'y a de temps mort.

JCA : Tu parles ici du comportement de l'image comme un tout. Peut-être pourriez-vous maintenant nous parler du comportement de la caméra, car vous exigez d'elle un comportement différent. La caméra de Laís bouge comme celle d'un documentaire et la tienne, Lina, est plus proche de quelque chose d'absolument non documentaire.

LC : En ce qui concerne *Tônica*, l'action est presque inexistante. Seule la caméra bouge. L'action est dans le regard, dans le sens, dans la sensation et, pour communiquer tout cela, nous avons la caméra, le cinéma, la musique. La musique et le cinéma vont exprimer des sensations sans qu'il y ait nécessairement une action, de la même façon que nous ne nous attachons pas au texte, car *Tônica* est un film sans texte. Il y a un personnage qui parle, qui est le verbe du film, c'est le chef d'orchestre. Le mot n'est pas le fil conducteur du drame du film. Parfois, il n'y a aucune action : la caméra se promène, toute seule, dans le couloir, lorsqu'elle déambule dans le théâtre. Dans le film de Laís c'est différent : il y a une action physique, du mouvement.

JCA: Lina, tu as choisi de travailler en 35 mm, Laís a préféré le super 16. Comment se sont faits ces choix ?

LC: Ce sont des choix esthétiques, mais aussi techniques,



Tônica Dominante (2001), Lina Chamie

LC: São escolhas feitas em função das linguagens, das intenções. E escolhas técnicas feitas em função, obviamente, considerando as questões de produção. *Tônica* é um filme que, com o orçamento reduzido, tem uma qualidade de sofisticação e de diferença na imagem. No fim tudo é em função do orçamento, quer dizer, às vezes essa coisa do orçamento também força a criatividade da gente. Na verdade, artisticamente, é uma volta aos anos 60. Por que Glauber era genial? Tinha limitações, e ele transpõe as limitações de maneira artística genial.

LB: No nosso processo também. Dois motivos para a gente trabalhar com super 16, um motivo econômico e o outro de linguagem. Mas eu acho que mesmo que a gente tivesse uma super-produção filmaríamos em super 16. Quando eu convidei o Hugo para fazer o filme, já queria trabalhar em super 16. Nos anos 60 o 16 mm era a opção. Com orçamentos pequenos, só se podia fazer assim. Daí nasceu uma linguagem. A gente queria repetir isso, ter de novo uma câmera leve, flexível, com chassis grande, para você poder rodar e a cena não ser interrompida. Já que a nossa câmera era toda em função do ator, a gente não podia fazer o ator parar no meio da cena e falar: “Olha! Desculpa! Agora vamos trocar o negativo”.

JCA: Laís, em que ano você fez seu primeiro curta-metragem?

LB: *Cartão Vermelho* é de 1994. Depois fiz *Ciné Mambembe* em 1999.

JCA: E você, Lina, seu filme curto é de que ano?

LC: *Eu sei que você sabe* é de 1995.

JCA: Quer dizer, vocês começaram a fazer cinema na saída do vazio do cinema brasileiro. Como é que vocês chegaram ao cinema?

LC: O cinema me trouxe para o cinema. Aliás, eu acho que o meu cinema é uma declaração de amor ao cinema. Foi isso, foi o cinema mesmo, tanto que *Eu sei que você sabe*, um curta com uma sofisticação de imagem vem de um roteiro pensado para ser executado em dois dias de filmagem em campo aberto. Todo mundo topou, só dois dias, as pessoas

em função dos meios de produção. *Tônica*, malgré son budget restreint, est un film d'une grande sophistication d'image. Au fond, tout est fait en fonction du budget et cela force notre créativité. En fait, du point de vue artistique, c'est un retour aux années soixante. Pourquoi Glauber Rocha était-il un génie ? Il avait des limitations et il les dépassait d'une façon artistique géniale.

LB: En ce qui nous concerne, c'est à peu près la même chose. Nous avons deux raisons de travailler en super 16, une économique et une autre esthétique. Mais je pense que, même si l'on avait une superproduction, on aurait quand même tourné en super 16. Lorsque j'ai invité Hugo à faire le film, je voulais déjà travailler en super 16, comme dans les années soixante. Avec les petits budgets d'alors, on ne pouvait tourner que de cette façon. A partir de cette contrainte, un langage est né. On voulait répéter ça, avoir à nouveau une caméra légère, flexible, avec un grand châssis, afin de pouvoir tourner les scènes sans interruption. Comme notre caméra se mettait au service de l'acteur, on ne voulait pas l'arrêter au milieu d'une scène et lui dire : “écoute, excuse-nous, on va changer de bobine”.

JCA: Laís, en quelle année as-tu tourné ton premier court?

LB: *Cartão Vermelho* est de 1994. Ensuite, j'ai réalisé *Ciné Mambembe* en 1999.

JCA: Et toi, Lina ?

LC: *Eu sei que você sabe* est de 1995.

JCA: Vous avez donc commencé à faire du cinéma au moment où le cinéma brésilien finissait sa traversée du désert. Quel a été votre parcours ?

LC: C'est l'amour du cinéma qui m'a conduite au cinéma. D'ailleurs, je pense que mon cinéma est une déclaration d'amour au cinéma. *Eu sei que você sabe* a été conçu pour être tourné en seulement deux jours et l'extérieur. Alors, tout le monde a accepté, c'était une demande raisonnable. Le tournage avait des équipements sophistiqués, mais c'était

podem, era um pedido razoável. Foi uma filmagem com equipamentos sofisticados, mas foi todo um esquema: podia ter uma steadycam de manhã, uma grua de tarde, o carrinho no dia seguinte de manhã – e o filme foi pensado dessa maneira.

IB: E você, Laís?

LB: É uma história engraçada, todo mundo acha que eu fui fazer cinema pela influência direta do meu pai, Jorge Bodanzky. Pensam que eu trabalhei com ele... A relação que tenho com o meu pai é pai e filha, entende? Eu também admiro o trabalho dele, mas a minha relação com o cinema é pessoal. Também admiro cinema, também adoro ir ao cinema. Enfim, é uma paixão. Por mais que o cinema brasileiro tenha passado por crises isso não tira a vontade de fazer cinema. A gente pode ficar sem verbas, sem sei-lá-o-que, mas não ficaremos sem criadores de cinema. Não existe isso, cinema é eterno, ele está o tempo inteiro. Dá oportunidade que ele começa a pipocar. E uma coisa muito interessante : em São Paulo tem a mostra de curta-metragem – eu acho que a nossa geração veio toda do curta-metragem. Eu sempre freqüentei, sempre vi as pré-estréias. Eu gosto muito de assistir, mas eu adoro fazer, eu tenho um prazer enorme... Pegar numa câmera, eu adoro mesmo é fazer: câmera, montagem, estar no processo, estar fazendo um filme – é uma delícia! É uma coisa que talvez indiretamente eu posso ter trazido de casa, apesar de meu pai morar no Rio e eu morar em São Paulo. Eu sempre soube que no cinema brasileiro a gente tem que ter muito pé no chão, que não é aquela beleza toda. Comecei trabalhando com vídeo, depois fiz escola de cinema na FAAP, Fundação Armando Álvares Penteado. Trabalhando em curtas, conheci muita gente com quem trabalho hoje: o Caio, o Fabiano...

IB: E como foi passar do curta para o longa-metragem em termos de conseguir produção?

LB: Para mim, começou um ano atrás, exatamente. O Marcos Müller estava no Brasil lendo roteiros, pesquisando um próximo projeto para a Fabrica Cinema, que é um braço da Fundação Benneton. Nosso roteiro caiu na mão dele, ele leu, gostou e foi assim, fulminante. Acho que dois meses depois a gente já estava dialogando sobre essa co-produção na verdade, *Bicho de sete cabeças* é uma união de três produtoras: a Buriti Filmes, a Gullane Filmes e a Dezenove Som e Imagem, da Sara Silveira. Nós filmamos no Brasil e duas semanas depois eu segui para a Itália para fazer toda a finalização lá, em Treviso, no espaço da Fabrica, com a equipe deles. Foi uma experiência maravilhosa. Eu acho que foi a primeira co-produção da Fabrica com o Brasil e eu desejo isso para todos os diretores, principalmente os que estão começando. A Fabrica não está preocupada com o retorno imediato do investimento no filme e dá muita liberdade para a experimentação, para a criação. A presença do Marco era constante, dialogando.

IB: E você, Lina?

LC: No meu caso, o filme começou com a lei Mendonça em São Paulo. Foi a DPZ que entrou, aliás eu faço questão de citar por-

quand même aléatoire: on pouvait disposer d'un steadycam le matin, d'une grue l'après-midi et d'un chariot le lendemain matin. Le film a été conçu comme ça.

IB: Et toi, Laís ?

LB: C'est une drôle d'histoire, tout le monde pense que je suis arrivée au cinéma par influence directe de mon père, Jorge Bodanzky, que j'ai travaillé avec lui... Non, la relation que nous avons est de père fille. J'admire beaucoup son travail, mais mon rapport au cinéma est personnel. Moi aussi, j'aime le cinéma, j'adore aller au cinéma, c'est une passion. Le cinéma brésilien passe par des crises et cela ne nous enlève pas l'envie de faire du cinéma. Ça n'a rien à voir ! On peut se trouver sans financement, sans rien, mais on ne se trouvera jamais sans créateurs de cinéma. Le cinéma est éternel, il est là tout le temps. Et dès que l'occasion se présente, il éclôt. Il y a aussi une chose très intéressante : à São Paulo, il y a le festival du court métrage. Je l'ai toujours fréquenté, j'ai toujours été aux avant-premières. J'aime beaucoup voir des films, mais j'ai un plaisir énorme à les faire... Prendre une caméra, tourner, monter, être en train de faire un film. Peut être que j'ai appris ça à la maison, bien que mon père habitait Rio et moi, São Paulo. Et j'ai toujours su que dans le cinéma brésilien on doit avoir les pieds sur terre et que ce n'est pas toujours très rose. J'ai commencé à travailler en vidéo, ensuite j'ai fait une école de cinéma à São Paulo, la FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado). En faisant des courts-métrages, j'ai connu beaucoup de gens avec qui je travaille aujourd'hui : Caio, Fabiano...

IB: Et comment êtes-vous passées du court au long métrage, en termes de production ?

LB: En ce qui me concerne, tout a commencé il y a un an, exactement. Marco Müller était au Brésil, il lisait des scénarios et cherchait le prochain projet de Fabrica Cinema, une des branches de la Fondation Benneton. Il a vu notre scénario, il l'a lu, il l'a aimé et tout s'est passé ainsi, rapidement. Deux mois après on discutait déjà la co-production. En fait, *Bicho de sete cabeças* est le résultat de l'union de trois producteurs : Buriti Filmes, Gullane Filmes et Dezenove Som e Imagem, de Sara Silveira. Nous avons tourné au Brésil et deux semaines après, je suis partie en Italie pour finir le film à Trévis, dans les locaux de la Fabrica, avec leur équipe. C'était une expérience merveilleuse. Je pense que c'était la première co-production de la Fabrica avec le Brésil et je souhaite cela à tous les réalisateurs, en particulier à ceux qui débutent. La Fabrica n'est pas du tout préoccupée par le retour immédiat de l'investissement et accorde beaucoup de liberté à l'expérimentation, à la création. La présence de Marco Müller était constante et il discutait beaucoup.

IB: Et toi, Lina ?

LC: Mon film a commencé avec la loi Mendonça à São Paulo. C'est la DPZ qui s'est d'abord engagée ; sans elle, le film n'aurait jamais débuté. Une agence de publicité qui fait confiance à un film totalement différent ! Par la suite, le

que fundamental: sem ela o filme não teria começado. A DPZ apostou e foi uma boa aposta, porque afinal uma agência de propaganda apostou num filme absolutamente diferente... Tivemos a complementação do orçamento pela lei do audiovisual; empresas aqui do Rio, entraram no filme e completaram o orçamento, um orçamento muito baixo, 500 mil reais.

JCA: Que experiência vocês acreditam que trouxeram do que fizeram antes em curta-metragem?

LC: Minha formação é musical, eu morei em Nova York durante 13 anos e estudei música, fiz universidade e mestrado. Mas lá, trabalhava num departamento de cinema, era uma cinéfila. Nova York é uma cidade muito dada a cinéfilos. Eu vi muitos filmes, e acho que para fazer cinema é importantíssimo ver muito cinema. É uma arte visual, de comunicação, e parte intrínseca da formação de um cineasta, eu acho, é ver. Comecei como musicista e naturalmente passei para o cinema.

LB: Eu, eu acho que a primeira coisa que eu trouxe do *Cartão vermelho*, meu primeiro curta-metragem, foi... Nem tanto a linguagem... Não o resultado, mas a maneira de fazer. *Cartão vermelho* foi muito especial, teve uma magia na concepção, na preparação e na filmagem. Era uma grande família, ninguém queria ir embora. Acabava o horário da filmagem e todo mundo ficava. Ao mesmo tempo tudo muito profissional. Um filme é feito por uma equipe que acredita na história que está contando, que tem prazer no que está fazendo. No nosso set, um admirava o trabalho do outro. Tivemos isso no *Cartão vermelho* e no *Bicho de sete cabeças*, e eu não quero abandonar isso, nunca mais. E falando um pouco da linguagem, eu não tenho tanta consciência quanto a Lina, mas algumas pessoas já falaram que o *Bicho* é muito parecido com o *Cartão vermelho*. Acho que é porque têm câmera na mão, câmera solta. É interessante pensar no meu outro trabalho, muito diferente, que é um documentário mesmo, *Ciné Mambembe*, que fiz com o Luís Bolognesi. Uma equipe mínima, só nós dois, não tinha mais ninguém... Aprendi, fazendo *Ciné Mambembe*, a respeitar o entrevistado, a saber descobrir o brilho no olhar de cada um e levá-lo a falar na frente da câmera.

IB: Essa questão da palavra... Você diz: respeitar o que se fala... No filme da Lina, música e palavra são estruturadas, a palavra entra como um poema. E você, Laís? Eu queria que você falasse da contribuição da música do Arnaldo Antunes...

LB: A música do Arnaldo Antunes foi fundamental. A música do Arnaldo, a letra do Arnaldo, o sentimento da música do Arnaldo, já estavam presentes na confecção do roteiro. O Luís escrevia o roteiro e colocava o CD do Arnaldo ao mesmo tempo. A música dele é o universo, é o sentimento do filme... E os atores também. Os ensaios eram musicais, todo mundo ouviu a música do Arnaldo Antunes na preparação.

IB: É um filme de poucos diálogos, a música entra realmente quase como um diálogo suplementar.

LB: Exatamente. Eu acho que o brasileiro é muito musical. Eu não consigo imaginar um filme sem música, a música é o universo interior, o mundo invisível que está aqui. É fundamental!

financiamento fut completé par la loi de l'audio-visuel, par des entreprises ici de Rio; le film avait un budget très réduit, 500.000 reais.

JCA: Quelle expérience le court métrage vous a-t-il apporté ?

LC: Ma formation est musicale, j'ai habité à New York pendant treize ans et j'y ai étudié la musique, j'ai passé mon diplôme et j'ai fait un DEA. Je travaillais là-bas dans une section de cinéma, j'étais une cinéphile. New York est une ville qui se prête à ça. J'y ai vu beaucoup de films et je pense que cela est nécessaire pour faire du cinéma. Il s'agit d'un art visuel, de communication, qui constitue une partie intégrante de la formation d'un cinéaste. J'ai commencé donc comme musicienne et je suis passée au cinéma de façon naturelle.

LB: En ce qui me concerne, la chose la plus importante que *Cartão Vermelho* m'ai apporté n'était ni le langage ni le résultat, mais la façon de faire. Il y a eu quelque chose de magique dans sa conception, sa préparation et dans son tournage. Nous étions une grande famille, personne ne voulait quitter le tournage. On finissait de travailler et tout le monde restait encore. En même temps, c'était très professionnel: un film est réalisé par une équipe qui croit dans l'histoire qu'elle est en train de raconter et qui éprouve du plaisir. Dans notre équipe, l'un admirait le travail de l'autre, aussi bien dans *Cartão Vermelho* que dans *Bicho de sete cabeças* et j'espère pouvoir toujours bénéficier de cet état d'esprit. Quant au langage, je n'en ai pas autant conscience que Lina, mais plusieurs personnes ont déjà dit que *Bicho* a beaucoup de points en commun avec *Cartão Vermelho*. Je pense que c'est parce que tous les deux sont tournés caméra à l'épaule, caméra libre. J'ai aussi réalisé un autre film très différent, un vrai documentaire, *Ciné Mambembe*, en collaboration avec Luis Bolognesi. Une équipe minimale, seulement nous deux, d'autre personne... En réalisant ce film, j'ai appris à respecter la personne interviewée et à la choisir: savoir découvrir l'éclat dans son regard et la faire parler devant la caméra.

IB: Cette question de la parole, respecter ce dont on parle... Dans le film de Lina, parole et musique sont structurées, le mot rentre comme dans un poème. Et toi, Laís, parle nous de la contribution de la musique d'Arnaldo Antunes...

LB: La musique d'Arnaldo Antunes a été fondamentale. Sa musique, ses mots, son sentiment étaient déjà présents au moment de l'écriture du scénario. Luís écrivait le scénario et, en même temps, mettait le compact d'Arnaldo. Sa musique est l'univers, le sentiment du film... Nos répétitions étaient musicales, tout le monde a écouté la musique d'Arnaldo Antunes pendant la préparation du film.

IB: C'est une réalisation de peu de dialogues et la musique entame vraiment un dialogue supplémentaire.

LB: Exactement. Je pense que le Brésilien est très musical. Je ne peux pas imaginer un film sans musique: elle est l'univers intérieur, le monde invisible. Elle est fondamentale!

JCA: Et toi, Lina, comment as-tu élaboré le scénario de ton



Lina Bozanski

JCA: E você, Lina? Como é que, trabalhando a partir da música, elaborou o roteiro do seu filme?

LC: Tem momentos em que o *Tônica* foi filmado com uma partitura. A gente tinha uma partitura para filmar. A partitura era o roteiro. E a gente montou com uma partitura, eu e o Paulo. Tinha um story board, que eu sempre faço, e a partitura. Do compasso 57 ao compasso 59 é o plano dos arcos. No caso da Laís, ela tem um vínculo além da música com a letra. A letra está lá, presente, como um texto do filme. É a informação. No *Tônica*, não. A música está lá como abstração, é música, música no sentido de Beethoven, música absoluta. Quer dizer, tem esse sentido no filme: é música pura. A imagem faz parte também desse absoluto. A imagem é feita, às vezes, assim como se seguisse uma partitura musical. A música talvez seja a forma de expressão artística – talvez, não: é a forma de expressão artística mais abstrata. Transcorre no tempo, assim como o cinema também transcorre no tempo. Esse paralelo entre duas formas de expressão que acontecem no tempo está presente na feita. Esse tempo é marcado pela partitura. A partitura define os tempos.

JCA: Um outro diálogo entre o filme da Lina e o filme da Laís está na inclusão de textos poéticos na imagem como textos para serem lidos. Talvez um dos instantes visualmente mais belos do filme da Laís é aquele em que Neto, no hospício, entra em contato com o louco que escreve um poema. A própria poesia, ou a história de Neto, não sei, sugeriu um modo de filmar, a câmera passeando sobre as letras, quase rabisco na parede, sugeriu uma forma de interpretar visualmente o poema. Do mesmo modo que a Lina, em alguns momentos se propõe a interpretar visualmente a poesia de João Cabral.

LB: No caso dessa cena da poesia: ela nasceu no roteiro. A poesia veio acrescentar um personagem. A poesia não é falada pelo personagem, mas o personagem escreveu aquela poesia. E para entrar na poesia... A câmera lê junto: *O burado do espelho está fechado/Agora eu tenho que ficar aqui/Com um olho aberto e outro acordado/No lado de lá*

film, en travaillant à partir de la musique ?

LC: Il y a des moments où *Tônica* a été tourné avec une partition qui constituait notre scénario. Et on l'a aussi monté avec une partition, Paulo et moi. Il y avait un storyboard, c'est mon habitude, et la partition. De la mesure 57 à la mesure 59, c'est le plan des arcs. Dans le film de Laís, il y a la musique et aussi les paroles. Elles sont là, présentes, comme le texte du film, l'information. Dans *Tônica*, c'est différent. La musique est là de forme abstraite; c'est de la musique, dans le sens de Beethoven, de la musique absolue, pure. Et l'image fait aussi partie de cet absolu. L'image est faite, parfois, comme si elle suivait une partition musicale. La musique est peut-être la forme d'expression artistique la plus abstraite. Elle se déroule dans le temps, comme le cinéma. Ce parallèle entre ces deux formes d'expression est présent dans la confection du film. Ce temps est marqué par la partition, qui définit les temps.

JCA: Un autre point commun entre les films de Lina et de Laís est l'utilisation de textes poétiques à l'image, comme des textes à lire. Peut-être que l'un des moments les plus beaux visuellement dans le film de Laís est celui où Neto, à l'hôpital psychiatrique, entre en contact avec le fou qui écrit un poème. La poésie elle-même ou l'histoire de Neto a suggéré une façon de filmer : la caméra se promène sur les lettres, presque des graffitis, et suggère ainsi une façon d'interpréter visuellement le poème. De la même manière que Lina, à certains moments, propose d'interpréter visuellement la poésie de João Cabral.

LB: Cette scène de la poésie est née déjà à partir du scénario. Elle a ajouté un personnage. La poésie n'est pas dite par un personnage, mais c'est lui qui l'a écrite. Et pour rentrer dans le poème, la caméra lit en même temps : *Le trou du miroir s'est refermé/Maintenant, je dois rester ici/Un œil ouvert et l'autre éveillé/Ici, du côté où je suis tombé/Ici, à l'intérieur du dehors.*

onde eu caí/Aqui dentro do lado de fora.

JCA: En o seu filme, Lina, existem também momentos em que a câmera escreve poesia... Você vai ao deserto para ler...

LC: ...Um poema do João Cabral de Melo Neto, *A fábula de Anfion*. Agora, esse poema está na origem do filme, de certa forma, porque ele é a fábula contada pelo filme. Contada, explicada pelo maestro – e trabalhada pelo maestro em termos de ação, trabalhada mesmo na narrativa... Existe esse momento em que *A fábula de Anfion* está presente nos versos do João Cabral integrados na imagem, e existe a questão do filme que realiza a fábula de Anfion: *Cultivar o deserto/Como um pomar às avessas*.

JCA: Dans ton film aussi, Lina, à certains moments la caméra écrit des poèmes... Et on va au désert pour les lire...

LC: Un poème de João Cabral de Melo Neto, *A fábula de Anfion* (*La Fable d'Amphion*). Ce poème se trouve à l'origine du film car il s'agit de la fable qu'il raconte. Elle est narrée et expliquée par le chef d'orchestre – et travaillée aussi par lui, en ce qui concerne l'action... Il y a ce moment où cette fable est présente dans les vers de João Cabral qui ont été intégrés à l'image, en même temps que le film concrétise la fable d'Amphion : *Cultiver le désert/Comme un vergier à l'envers*.

Le poème de João Cabral parle de la page blanche à par-



Tônica Dominante (2001), Lina Chamie

A idéia inicial é a da poesia de João Cabral, que fala da página em branco. Dessa página em branco é que a palavra brota, como as pedras de Anfion que brotam no deserto. Elas brotam e se organizam.

LB: Os dois filmes trabalham muito os pequenos gestos. No filme da Lina, a postura dos corpos no asilo... É de uma força poética e ao mesmo tempo de uma dureza...

LC: E tudo é ficção! Ficção documental, mas ficção. No filme da Laís, muitas vezes um fulano caído lá atrás, gemendo não sei o quê, tem um aspecto documental. Foi encenado,

tir de la laquelle surgit la parole, comme les pierres d'Amphion qui surgissent dans le désert. Elles surgissent et s'organisent.

LB: Les deux films travaillent beaucoup les petits gestes. Chez Laís, la posture des corps à l'hôpital psychiatrique... C'est d'une grande force poétique et en même temps, très dur...

LC: Tout est fiction ! Fiction documentaire, mais fiction. Chez Laís, plusieurs fois, une personne tombée par terre, qui gémit, a un aspect documentaire. Cela a été joué, mais

mas é como se fosse verdade.

IB: Laís, fale um pouco do trabalho com os atores.

LC: Falar da loucura mas não estereotipar a loucura. A proposta é tocar o coração das pessoas, é fazer com que o espectador saia do cinema e fale: “Não, isso não está só na tela, está aqui fora”. Levar o espectador a carregar esse universo junto com ele, para fora do cinema. E para isso eu convidei um diretor de teatro chamado Sérgio Penna que trabalha com a situação limite há anos. Ele trabalhou com pessoas com síndrome de down, trabalhou com presidiários, sempre lidando com pessoas, com atores. Há quatro anos ele tem um grupo de teatro, na verdade são dois grupos de pessoas que tiveram contato de alguma forma com o sofrimento mental. O trabalho dele não é terapia ocupacional. Ele é um diretor de teatro, ele lida com atores, é uma relação humana. Ele não é psiquiatra nem psicólogo, mas conhece, tem uma intimidade muito grande com o tema, lida diretamente com essas pessoas. Com o Penna a gente fez um trabalho muito grande antes da filmagem. Ele entrou no filme ainda no roteiro, viu como a gente desenvolvia as cenas e fez a seleção do elenco, os testes com o elenco; Uma vez o elenco selecionado, foi uma intensa atividade, todo mundo, sempre. todo mundo junto. O Rodrigo, que faz o Neto, o personagem que passa por tudo isso, trabalhava o dia inteiro, tinha que passar por todos os grupos que estavam trabalhando em paralelo, tinha que mergulhar em todos. Todas as cenas do filme foram preparadas antes. No set de filmagem a gente improvisava, mas sempre em cima do ensaio. O Ceará, por exemplo, em nenhum momento a gente falou: “Gero, vamos ali naquele hospital ficar observando aquele interno para imitar o que ele faz”. Não! O Ceará não existe fora do filme. O Ceará é do Gero. Ele criou, ele fez nascer o personagem de dentro dele. Os personagens nasceram com verdade interior. Se o Gero chegar aqui agora e fizer um aquecimento o Ceará aparece e conversa com todo mundo, nem precisa dar texto na mão dele. Ele tem o mundo dele, ele conversa, ele se comporta, ele existe. A gente não quis imitar a loucura, a gente quis vivenciar a loucura, o que é complicadíssimo, não é? Daí a gente vai ao limite.

IB: E você, Lina, como é que você trabalhou os atores? O maestro... As atuações são intimistas, ele não mexe uma sobancelha, o Carlos Gregório.

LC: Através da música também, o Nando tem uma história bonita, o Fernando Alves Pinto que faz o herói. Eu comecei a ensinar clarinete para ele, meses antes da gente filmar. O Nando gostou; começou a entender, foi filmar o Anahy de las Misiones com o Sérgio Silva e levou o clarinete. Inclusive eu sei que infernizou os quartos ao lado, porque ia praticando. Voltou para filmar com a gente, começamos e tivemos uma parada, porque o Nando sofreu um acidente, faltava filmar ainda uma grande parte e ele sofreu um acidente grave. Saindo da minha casa de bicicleta ele bateu a cabeça, teve traumatismo craniano... Uma coisa incrível,

c'est comme si c'était vrai.

IB: Laís, parle nous un peu de ta façon de travailler avec les acteurs.

LC: Je voulais parler de la folie sans la présenter comme un stéréotype. Mon objectif était de toucher les gens, de façon à ce que le spectateur sorte du cinéma et se rende compte que tout cela n'existe pas seulement sur l'écran, mais aussi en dehors du cinéma. J'ai donc invité un metteur en scène de théâtre qui s'appelle Sérgio Penna et qui a travaillé avec des personnes ayant le syndrome de down, il a aussi travaillé avec des prisonniers. Depuis quatre ans il a un groupe de théâtre, ou mieux, deux groupes, avec des gens qui, d'une forme ou de l'autre, ont eu un contact avec la souffrance mentale. Son métier n'est pas la thérapie. Il est metteur en scène de théâtre, il travaille avec des acteurs : c'est une relation humaine. Il n'est ni psychiatre ni psychologue, mais il a une très grande intimité avec ce thème car il est en contact avec ces gens. Nous avons donc fait un travail important avant le tournage. Il a commencé à travailler dans le film déjà au stade du scénario, il a vu comment on développait les scènes et il a participé au choix du casting et aux tests. Une fois le casting arrêté, nous avons eu une activité énorme, tous ensemble. Rodrigo, qui joue le personnage de Neto, travaillait toute la journée, il passait dans tous les groupes qui travaillaient en parallèle et il était obligé de s'investir partout. Toutes les scènes du film ont été préparées avant. Sur le plateau de tournage, on improvisait, mais d'après les répétitions. Par exemple, en ce qui concerne le personnage de Ceará, à aucun moment on a dit: “Gero, allons dans cet hôpital-là observer cet interne pour imiter ce qu'il fait”. Pas du tout ! Ceará n'existe pas en dehors du film. Ce personnage appartient à Gero. Il l'a créé, il l'a fait naître à l'intérieur de lui. Les personnages sont nés avec une vérité intérieure. Si Gero arrive ici maintenant et s'il se met dans la peau du personnage, ce dernier surgit et commence à discuter avec tout le monde ; on n'a même pas besoin de lui mettre un texte entre les mains. Il a son monde, il discute, il agit et il existe. On n'a pas voulu imiter la folie, mais la vivre, ce qui est très compliqué, n'est-ce pas ? On touche ainsi à sa propre limite.

IB: Et toi, Lina, comment as-tu travaillé avec les acteurs ? Le chef d'orchestre... Carlos Gregório joue de façon intimiste, parfois il ne bouge même pas le sourcil...

LC: J'ai aussi travaillé à travers la musique. D'ailleurs, j'ai une belle histoire à raconter, par rapport à Nando, Fernando Alves Pinto, qui joue le rôle principal. J'ai commencé à lui apprendre à jouer de la clarinette quelques mois avant le début du tournage. Nando a aimé ça, il a commencé à bien se débrouiller et quand il est parti pour le tournage de *Anahy de las Misiones*, avec Sérgio Silva, il a emporté la clarinette. Il a d'ailleurs embêté les gens des chambres d'à côté, car il s'entraînait tout le temps. Lorsqu'il est revenu pour tourner avec nous, il a fallu s'arrêter parce qu'il a eu un accident assez grave. Il sortait de chez moi en vélo et il s'est blessé à la tête:

o Nando simplesmente renasceu... Porque, a cabeça... Você pode simplesmente não voltar. Os médicos não conseguem dizer se a pessoa vai voltar a falar, andar... E o Nando, no processo de voltar, uma das primeiras pessoas de quem ele se lembrou, foi de mim e eu fui até a UTI do hospital. A gente já se conhecia antes, eu tenho uma relação muito próxima com o Nando, um carinho enorme por ele. A primeira coisa mesmo que o Nando quis foi a música. Ele queria voltar a tocar clarinete. A gente precisou perguntar para os médicos se ele podia soprar, porque quando você sopra faz pressão na cabeça, e assim que ele pode começar a soprar, eu voltei a dar as aulas e o Nando levou um belo um ano e meio para voltar.

IB: Clarinete é o instrumento que você toca, não é?

LC: É. E é o instrumento do personagem do filme... A música trouxe o Nando de volta a vida. E coincidentemente a parte que faltava para filmar para completar o filme era a parte final, a parte da luz, a parte em que o protagonista, através do processo da criação, encontra a luz. O plano emblemático do filme nesse sentido é o da caminhada, aquele plano longo em que o herói caminha sozinho em direção à luz. É o plano central do filme em termos do significado, ele realmente é emblemático. Eu considero esse plano um dos mais importantes. Ele é a história do Nando, a história da gente com o filme. Eu acho que o *Tônica* é um desses casos em que a arte se mistura com a vida. Meu documentário sobre a criação é esse. É bonita essa história, porque a música, como diz o maestro no início do filme, cria a vida mesmo onde há apenas o vazio, e a gente teve essa caminhada para a luz e para o sentido.

LB: É bonita mesmo esta história! Acho que é a melhor maneira de concluir nossa conversa.

SÃO REPRODUZIDOS AQUI SOMENTE OS TRECHOS PRINCIPAIS DESSA CONVERSA (NOTA DO TRADUTOR)

RESUMEN: Entrevista de Lina Chamie e Laís Bodansky em que destacam os pontos comuns e diferenças de formação, do processo de elaboração técnica e estética dos seus primeiros longas-metragens: *Tônica dominante* e *Bicho de sete cabeças*.

PALAVRAS: Primeiro longa metragem, cinema-musica e literatura, sinestesia

il a eu un traumatisme crânien... Une chose terrible! Nando a ressuscité... car la tête, tu peux tout simplement ne plus jamais revenir. Les médecins n'arrivent pas à dire si la personne va parler à nouveau, va marcher... Et Nando, dans son processus de rétablissement, l'une des premières personnes dont il s'est souvenue, c'était de moi et je suis donc allée à l'hôpital, au service de réanimation. On se connaissait déjà avant, j'ai une relation très proche avec Nando, une tendresse énorme pour lui. La première chose qu'il a voulu, c'était jouer de la musique: Il voulait reprendre la clarinette. Il a fallu qu'on demande aux médecins s'il pouvait souffler, car quand tu souffles, il y a une pression dans la tête; et lorsqu'il a pu souffler à nouveau, j'ai recommencé à lui donner des cours et Nando a pris une bonne année pour tout reprendre à nouveau.

IB: Tu joues de la clarinette, n'est-ce pas ?

LC: Oui. C'est aussi l'instrument du personnage du film. Nando est revenu à la vie avec la musique. Et justement, la partie qu'il restait à tourner pour finir le film était la partie finale dans laquelle le personnage principal, à travers le processus de création, trouve la lumière. Dans ce sens, le plan emblématique du film est celui de la promenade, ce long plan dans lequel le héros marche tout seul vers la lumière. C'est le plan central du film, celui que je considère comme étant l'un des plus importants. C'est l'histoire de Nando, notre histoire avec ce film. Je pense que dans *Tônica* l'art se mélange à la vie. Mon documentaire sur la création est celui-là. Il s'agit d'une belle histoire, car la musique, comme dit le chef d'orchestre au début du film, crée la vie même où il n'y a que du vide; et nous avons eu cette marche vers la lumière et le sens.

LB: C'est vraiment une belle histoire! Et je pense que c'est la meilleure manière de conclure notre conversation.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR CRISTINA DUARTE. NOUS REPRODUISONS ICI LES PASSAGES LES PLUS SIGNIFICATIFS DE CETTE DISCUSSION (NDT)

RÉSUMÉ: Entretien avec Lina Chamie et Laís Bodansky autour des points communs et différences de leur formation, du processus d'élaboration technique et esthétique de leurs premiers longs-métrages respectifs: *Tônica dominante* et *Bicho de sete cabeças*.

MOTS-CLÉS: Premier long-métrage, cinéma-musique-littérature, synesthésie

Tônica Dominante (2001), Lina Chamie



EDUARDO ESCOREL

os adivinhadores de água



Grotte d'eau (PHOTO : SYLVIE DEBS)



les sourciers

Há no Brasil, neste momento, uma certa euforia no ar. Desde 1994, com a retomada gradual da produção –que esteve praticamente interrompida por quatro anos– voltou a haver uma expectativa positiva em relação ao cinema. Uma quantidade razoável de títulos está em realização. Alguns filmes têm sido bem recebidos pelo público e pela crítica. De maneira geral, os lançamentos, embora ainda em pequeno número, vêm sendo tratados pela mídia com atenção, respeito, uma mistura de condescendência e boa vontade, saudando-se a cada nova estréia um suposto renascimento do cinema brasileiro. Esse estado de espírito atingiu seu paroxismo quando da recente indicação de um filme brasileiro para concorrer ao Oscar. O diretor do filme teve até a sua fotografia publicada no jornal embrulhado numa bandeira do Brasil! Depois de vitoriosos nos gramados americanos há dois anos, os brasileiros pareciam estar torcendo desta vez para receber da Academia o título de campeões mundiais de cinema.

Essa onda de otimismo surpreende por contrariar a prática tradicional da mídia. De forma geral, os meios de informação, refletindo o ponto de vista das elites dominantes, sempre desprezaram o cinema brasileiro. Deram, inclusive, contribuição decisiva para a sua debacle em 1990. Fora do meio cinematográfico, não houve, na ocasião, quem se levantasse contra a política de terra arrasada que liquidou o modelo de produção que havia prevalecido desde o início dos anos setenta. A existência de um cinema brasileiro não parecia interessar a ninguém, a não ser aos que faziam dele o seu meio de vida. O vácuo que se seguiu, no entanto, parece ter levado pelo menos a mídia a uma reação inversamente proporcional à posição contrária de antes. Hoje, ela abre espaços generosos para qualquer evento ligado ao cinema brasileiro. E alimenta a sensação, talvez ilusória, de que esteja havendo um florescimento. O que resta conferir é se a mídia está falando por si mesma ou refletindo alguma demanda real da sociedade por um cinema nacional.

Em apenas quatro anos, de 1990 a 1994, passamos de um estado que muitos acreditavam agônico para outro em que se proclama “...um renascimento que não parece confinar-se nos limites de um surto”. Essa oscilação entre euforia e depressão acompanha, na verdade, o cinema brasileiro desde os seus primórdios. Aquilo que os historiadores chamam de “ciclos” nada mais é do que o intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as crises que têm pontuado a história do cinema brasileiro. É um eterno recomeçar que viveu um dos momentos de expectativas mais positivas, posteriormente frustradas, nos anos setenta e que agora estaria, ainda uma vez, vencendo uma doença terminal. A recorrência desse processo deveria servir como um sinal de alerta. A lição

Il y a au Brésil, en ce moment, une certaine euphorie dans l'air. Depuis 1994, avec la reprise progressive de la production – qui s'était pratiquement interrompue pendant quatre ans – on regarde à nouveau le cinéma brésilien de façon positive. Un nombre significatif de films sont en cours de réalisation et certains d'entre eux reçoivent un accueil favorable du public et de la critique. D'une façon générale, les sorties, bien qu'en nombre réduit, sont accueillies par les médias avec intérêt, respect et un mélange de condescendance et de bonne volonté : chaque nouveau film est reçu, avec louanges, comme un signe éventuel du renouveau du cinéma brésilien. Cet état d'esprit atteignit son paroxysme lors de la récente nomination aux Oscars d'un film brésilien. Son metteur en scène eut même droit à sa photo sur les journaux, enveloppé par le drapeau brésilien ! Après leur victoire sur les pelouses américaines, il y a deux ans, les Brésiliens semblaient être, cette fois, les supports de leur cinéma national qui disputait le titre de champion mondial, accordé par l'Academy.

Cette vague d'optimisme surprend car elle va à l'encontre de la pratique courante des médias qui, depuis toujours, avaient tendance à refléter le point de vue des élites et à mépriser le cinéma brésilien. Ils ont par ailleurs contribué largement à la débâcle de notre cinéma, en 1990. A cette occasion, les professionnels furent les seuls à s'être insurgés contre la politique de la terre brûlée qui acheva le modèle de production qui avait prévalu depuis le début des années soixante-dix. L'existence d'un cinéma brésilien ne semblait intéresser, donc, que les gens du métier. Cependant, le vide qui s'ensuivit, a pour le moins permis aux médias d'adopter une opinion diamétralement opposée à celle d'auparavant. Aujourd'hui, ils couvrent largement tout événement lié au cinéma brésilien. Et ils alimentent la sensation, peut-être illusoire, qu'il y a un renouveau. Reste à savoir si les médias parlent en leur nom ou reflètent une éventuelle demande réelle de la société pour un cinéma national.

En seulement quatre ans, de 1990 à 1994, nous sommes passés d'un état que beaucoup croyaient agonisant à un autre qui se veut “...une embellie qui ne semble pas toucher seulement une partie de la production”. En fait, cette hésitation entre euphorie et dépression accompagne le cinéma brésilien depuis ses débuts. Ce que les historiens appellent “cycles” n'est en fait rien d'autre que l'intervalle de temps, en général relativement court, entre les grandes attentes et les crises qui ont ponctué depuis toujours l'histoire de notre cinéma. C'est un éternel recommencement, avec des moments positifs, frustrés par la suite, dans les années soixante-dix et qui, maintenant, et une fois de plus, renaîtrait de ses cendres. “La récurrence de ce processus devrait fonctionner comme un signal d'alerte car



Sertao (PHOTO : SYLVIE DEBS)

da história indica que a euforia pode ser passageira. Afinal, as crises parecem ser um traço definidor do nosso caráter subdesenvolvido.

O presidente Fernando Henrique Cardoso tem dito, desde os tempos da campanha eleitoral, que “o Brasil não é um país subdesenvolvido, é um país injusto”. Mesmo para os que, como eu, se formaram lendo o sociólogo e votaram no candidato, não deixa de soar como demagogia de campanha a tentativa meramente retórica de negar uma evidência.

Há menos de um mês, o presidente esteve no Nordeste. Lá, ele poderia ter constatado que em meio a enclaves de modernidade o país, além de injusto, continua subdesenvolvido. Um dos indicadores mais claros é o fato de que, 500 anos depois do Descobrimento, tudo parece sempre continuar por ser feito. É o eterno recomeçar que caracteriza tanto as políticas de governo quanto a história do nosso cinema.

Nos últimos oito meses, por razões profissionais, tenho viajado por todo o Brasil. A evidência salta aos olhos. Os sinais da modernidade e do subdesenvolvimento estão por toda parte. Na cidade de Salvador, uma baiana vende acarajés na rua enquanto trata dos seus negócios através de um telefone celular. Enquanto isso, no norte da Bahia, um lavrador, quando encontra serviço, recebe \$ 2,50 por uma jornada de sol a sol. Se tiver trabalho, em vinte dias receberá \$ 50,00, metade do salário mínimo legal. No Brasil, 78% dos chefes de família

l’histoire montre que l’euphorie peut être passagère. En dernière analyse, les crises semblent constituer un trait de notre caractère sous-développé.

Le président Fernando Henrique Cardoso a souvent répété, depuis l’époque de sa campagne électorale, que “le Brésil n’est pas un pays sous-développé, mais un pays injuste”. Même pour ceux qui, comme moi, se sont formés en lisant le sociologue et ont voté pour le candidat, cette tentative purement rhétorique de nier une évidence fait surtout penser à une démagogie de campagne électorale.

Il y a moins d’un mois, le Président a été dans le Nord-Est. Là-bas, il aurait pu constater que, malgré quelques îlots de modernité, notre pays, en plus d’injuste, restait sous-développé. L’un les indicateurs les plus clairs de cela est que, 500 ans après la Découverte, tout reste encore et toujours à faire. Un éternel recommencement caractéristique aussi bien des politiques du gouvernement, que de l’histoire de notre cinéma.

Ces huit derniers mois, pour des raisons professionnelles, j’ai beaucoup voyagé à travers le Brésil. L’évidence saute aux yeux. Les signes de la modernité et du sous-développement cohabitent partout. Dans la ville de Salvador, une Bahianaise vend des acarajés dans la rue, en même temps qu’elle règle ses affaires au moyen d’un téléphone portable. Par ailleurs, dans le Nord de Bahia, un ouvrier agricole, lorsqu’il trouve du travail, reçoit \$ 2,50 pour une journée, du matin au soir. S’il y a donc du travail, il recevra, en vingt jours, \$ 50, soit la moitié du salaire minimum légal. Au Brésil, 78% des chefs de

recebem até \$ 300,00 por mês. Será preciso dizer mais?

Gostaria apenas de fazer um pequeno parêntese para contar um episódio ocorrido há quatro anos na região semi-árida de Alagoas. O caso me foi contado há três semanas por um membro da comunidade que testemunhou os fatos.

No município de Inhapi, a 300 quilômetros do litoral, 180 famílias conviviam com a seca como uma fatalidade há três gerações. Os riachos haviam secado e para ter um mínimo de água era preciso ir buscá-la, a pé ou de carro de boi, a mais de dez quilômetros. Os órgãos técnicos do governo garantiam que não havia água potável na região. A única esperança era conseguir uma máquina para perfurar a terra até uma grande profundidade onde haveria uma água salgada que, segundo os próprios técnicos, “matava até sapo”. Mas nem mesmo para isso era possível conseguir a máquina necessária - sua utilização dependia de influências políticas.

No verão de 1992 surgiu na região um andarilho que se apresentou como “adivinhador de água”. Afirmava poder indicar, por um bom preço, o local onde um poço de água potável poderia ser cavado manualmente. Diante do espanto e desconfiança dos líderes da comunidade, temerosos de estarem sendo vítimas de um malandro, o adivinhador propôs que não lhe pagassem nada se no local que indicasse não encontrassem água. Sem nada a perder, os moradores aceitaram a proposta.

No dia seguinte, o “adivinhador” saiu pelas terras. Observou o solo, a vegetação, as raízes das plantas e indicou o local onde deveriam cavar. E, depois de algumas horas de trabalho, a apenas cinco metros de profundidade, encontraram água potável que desde então abastece toda a região. O “adivinhador” seguiu seu caminho e os moradores nunca mais ouviram falar dele.

Essa história, rigorosamente verdadeira, ocorreu, como disse, há apenas quatro anos. Ela ilustra à perfeição o país de que estamos falando – é uma dimensão da realidade com a qual a política e o cinema brasileiro raras vezes têm sabido lidar.

Minha geração teve a ilusão, no início dos anos sessenta, de que poderia escapar da mediocridade, a “marca cruel do subdesenvolvimento,” segundo a definição de Paulo Emílio. O “fabuloso” Paulo Emílio, como foi chamado por Antônio Cândido, decretara, em 1960, que “o denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade”. A mediocridade seria, para Paulo Emílio, “resultado direto de uma conjuntura muito precisa” em que delineavam-se “com precisão as linhas de uma situação colonial”.

Não caberia aqui expor todo o raciocínio de Paulo

família ne touchent pas plus de \$ 300,00 par mois. Faudrait-il en dire plus ?

Je me permets ici d’ouvrir une parenthèse pour raconter une histoire arrivée, il y a quatre ans, dans la région semi-aride de l’état d’Alagoas. Elle m’a été rapportée, il y a trois semaines, par l’un des habitants qui en fut le témoin.

Dans la commune d’Inhapi, à 300 kilomètres du littoral, 180 familles subissaient la sécheresse comme une fatalité, depuis trois générations. Les ruisseaux avaient séché et pour avoir un minimum d’eau, il fallait aller la chercher à pied ou en char à bœufs, à plus de dix kilomètres de là. Les services techniques du gouvernement affirmaient qu’il n’y avait pas d’eau potable dans la région. Le seul espoir des habitants était d’obtenir une machine pour creuser le sol jusqu’à une certaine profondeur où, selon les mêmes techniciens du gouvernement, il y aurait de l’eau salée, une eau qui “tuerait même les crapauds”. L’obtention de cette machine s’avérait de toute manière impossible car elle dépendait de certaines influences politiques.

Pendant l’été 1992, surgit dans la région un chemineau qui se présenta comme “sourcier”. Il affirmait pouvoir indiquer, pour un prix raisonnable, l’endroit où un puits d’eau potable pourrait être creusé manuellement. Face à l’étonnement et à la méfiance des dirigeants de la communauté, qui craignaient avoir affaire à une personne malhonnête, le sourcier a donc proposé de ne pas être payé si l’eau n’était pas trouvée à l’endroit qu’il allait indiquer. Ainsi, n’ayant rien à perdre, les habitants ont accepté sa proposition.

Le lendemain, le sourcier se mit à marcher. Il observa le sol, la végétation, la racine des plantes et indiqua l’endroit où il fallait creuser. Après quelques heures de travail, et à seulement cinq mètres de profondeur, ils trouvèrent l’eau potable qui approvisionne désormais toute la région. Le sourcier s’en alla et les habitants n’entendirent plus jamais parler de lui.

Cette histoire, absolument vraie, est arrivée il y a seulement quatre ans. Elle illustre, à merveille, le pays dont on parle – il s’agit là d’une dimension de la réalité avec laquelle la politique et le cinéma brésilien n’arrivent à composer que très rarement.

Ma génération a eu l’illusion, au début des années soixante-dix, de pouvoir échapper à la médiocrité, “cette marque cruelle du sous-développement”, selon la définition de Paulo Emílio. Le “magnifique” Paulo Emílio, nommé ainsi par Antônio Cândido, et qui avait décrété, en 1960, que “dans notre pays, la médiocrité est le dénominateur commun à toutes les activités ayant trait au cinéma”. Médiocrité qui, toujours pour Paulo Emílio, serait “le résultat direct d’une conjoncture bien précise”, dans laquelle se dessinaient “avec précision, les caractéristiques d’une situation coloniale”.

Nous n’allons pas exposer ici toute la théorie de Paulo



Eglise à Caldeirão (PHOTO : SYLVIE DEBS)

Emílio. O importante a assinalar é que ele via a produção, naquele momento anterior ao surgimento do Cinema Novo, dividida entre, de um lado, filmes que eram “o prolongamento de espetáculos” admirados “no rádio, televisão ou teatro ligeiro” e, de outro, “fitas com intenções artísticas” que “além de não serem boas”, fracassavam na bilheteria. No primeiro caso, o que assegurava “o sucesso das fitas” era “o fato de não serem comparadas pelo espectador aos produtos de outros países”. Para os produtores e o público desses filmes, “cinema mesmo” era “o de fora, e outra coisa” era o que se fazia no Brasil. Já no caso das fitas com ambições artísticas, para Paulo Emílio, as razões do fracasso pareciam óbvias: “O público compara e retrai-se diante de um cinema que os estrangeiros fazem muito melhor.”

Em 1973, Paulo Emílio refinaria seu argumento. Para ele, o cinema brasileiro nunca deixara de ser subdesenvolvido, nem mesmo com o Cinema Novo. Dizia que “em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado”. Não sendo “europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar”. Recorrendo aos conceitos de “ocupante” e “ocupado”, mais sutis que os de “colonizador” e

Emílio. Il est cependant important de signaler qu’il voyait alors la production du moment, production antérieure au Cinéma Novo, comme étant parta partagée : d’un côté, des films qui jouaient “les prolongations de spectacles” à succès de la “radio, télévision ou théâtre de boulevard” et de l’autre, des “films avec des intentions artistiques, mais qui étaient mauvais” et constituaient des échecs commerciaux. Dans le premier cas, selon lui, le “succès des films” était dû au fait que “le spectateur ne les comparait pas aux œuvres d’autres pays”. Pour les producteurs et pour le public de ces films, le “vrai cinéma”, c’était l’étranger ; au Brésil, on faisait “autre chose”. Quant aux films ayant des intentions artistiques, les raisons de leur échec étaient claires pour Paulo Emílio : “Le public comparait et restait indifférent à un type de cinéma que les étrangers faisaient bien mieux”.

En 1973, l’argumentation de Paulo Emílio s’était affinée. Il considérait désormais que le cinéma brésilien n’avait jamais cessé d’être sous-développé, pas même pendant le Cinema Novo. Il préconisait qu’en matière de cinéma, “le sous-développement n’était pas une étape, une phase, mais un état : nous ne sommes ni des Européens ni des nord-Américains et nous retrouvons donc privés d’une culture originale ; rien ne nous est étranger, car tout l’est. La construction laborieuse de nous-mêmes se fait dans la dialectique difficile entre ne pas être et être un autre. Le film brésilien n’échappe pas à ce mécanisme et il le modifie à travers notre incompetence créative à copier”. Faisant appel



Ville fantôme de Cococí [PHOTO : SYLVIE DEBS]

“colonizado”, Paulo Emílio traçava um quadro da situação cinematográfica brasileira, concluindo que os realizadores do Cinema Novo tenderam a se “desolidarizar de sua origem ocupante” sentindo-se “representante[s] dos interesses do ocupado”. Na verdade, dizia Paulo Emílio, essa geração “esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma... O espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não fora atingido e nenhum novo público chegou a se constituir.”

Passados mais de trinta anos desde a formulação inicial de Paulo Emílio, o dilema que ele apontou continua, essencialmente, o mesmo. A sua lição, porém, não me parece ter sido aprendida. Temos dificuldade em lidar com a nossa posição ambígua - a de sermos ocupantes em nossa própria terra tentando estabelecer um elo com o ocupado em um corpo social fraturado.

O proposta inicial do Cinema Novo continha ainda outra contradição insanável. Como poderiam coexistir a modernização capitalista iniciada no governo JK e o projeto, formulado por Glauber Rocha, de um cinema anti-industrial, não comercial, em que falhas de comunicação eram atribuídas ao espectador e não ao filme? O meio que se mostrou mais adequado a esse momento histórico, e que serviu à perfeição aos tempos da ditadura militar, foi a televisão, através, principalmente, das novelas que passaram a abaste-

aux concepts “d’occupant” et “d’occupé”, plus subtils que ceux de “colonisateur” et de “colonisé”, Paulo Emílio dressait un tableau de la situation cinématographique brésilienne et concluait que les metteurs-en-scène du Cinema Novo ont eu tendance à “nier leur état d’occupant” et à s’investir de la fonction de “représentant des intérêts de l’occupé”. Paulo Emílio affirmait qu’en fait cette génération “avait peu épousé le corps social brésilien, qu’elle était restée substantiellement elle-même, parlant et agissant pour son propre compte... Le spectateur de la vieille chanchada ou du film de cangaço n’a presque pas été touché et un nouveau public n’a pu se constituer”.

Trente ans après la formulation initiale de Paulo Emílio, ce dilemme reste essentiellement le même. De plus, sa leçon ne semble pas avoir été profitable. Nous avons encore beaucoup de difficultés à gérer cette position ambiguë : nous sommes, chez nous, des occupants qui essaient d’établir une liaison avec l’occupé à l’intérieur d’un corps social fraturé.

Par ailleurs, la proposition initiale du Cinema Novo contenait une autre contradiction insurmontable. Comment faire cohabiter la modernisation capitaliste commencée sous le gouvernement de Juscelino Kubitschek et le projet conçu par Glauber Rocha, projet d’un cinéma non industriel, non commercial, dans lequel les failles de communication étaient attribuées plutôt au spectateur qu’au film ? Le média qui s’est avéré le plus adéquat à ce moment historique et qui a servi parfaitement pendant la dictature militaire, fut la

cer, em escala nacional, a necessidade de fantasia da classe média.

Por algum tempo, o Cinema Novo pareceu ter sobrevivido ao golpe militar de 1964 mas não resistiu ao golpe dentro do golpe em dezembro de 1968. A tática de sobrevivência que se impôs oscilou entre o cinema marginal ou underground, ignorado pelo público, e um pacto com o Estado autoritário que levou a uma produção considerável de filmes. Alguns deles voltaram-se para o mercado e foram comercialmente bem sucedidos; outros fecharam-se sobre si mesmos e foram condenados ao esquecimento; poucos merecem ser lembrados por sua relevância artística. Os maiores êxitos comerciais foram, quase sempre, apenas “o prolongamento de espetáculos” admirados “no rádio, televisão ou teatro ligeiro”.

O cinema brasileiro passou vinte anos sem liberdade de expressão mas podendo recorrer a financiamentos a fundo perdido patrocinados pelo Estado. Contando com o apoio do poder autoritário, pretendeu ocupar uma parcela do seu próprio mercado. Para isso enfrentou os interesses associados dos exibidores e distribuidores estrangeiros, principalmente norte-americanos.

Não tendo conseguido formar um público cativo, nem sabido preparar a transição para um novo modelo adequado à crise financeira do Estado, ao regime democrático e à voga neo-liberal, o nosso cinema chegou ao final dos anos oitenta sem qualquer legitimidade social. O país assistiu com indiferença, e setores da mídia com indisfarçada alegria, a liquidação da Embrafilme e a interrupção total da produção em 1990. E foram precisos quatro anos para que o trauma sofrido pelo meio cinematográfico começasse a se dissipar.

O primeiro presidente eleito depois de trinta anos, liquidou por decreto, de forma arbitrária, no primeiro dia do seu governo, todos os mecanismos que haviam permitido, por vinte anos, a existência de um cinema brasileiro. Que isso possa ter acontecido dessa forma, indica a fragilidade e a artificialidade da base sobre a qual o sistema estava apoiado.

Como é que nós pudemos nos deixar iludir por tanto tempo? Afinal, apesar de termos vivido em estado de crise permanente, acreditávamos que seria possível continuar produzindo filmes e acabamos sendo surpreendidos pelos fatos.

Uma possibilidade é que a combinação de três fatores tenha alimentado essa ilusão. Primeiro, a falta de liberdade de expressão, que mina o senso crítico e distancia do país real; depois, a viciosa dependência de um mecanismo de financiamento estatal em que não se assume nenhum risco; finalmente, o desvairio inflacionário. Índices de 2% ao dia, 80% ao mês, mais de 1000% ao ano, instalam uma histeria coletiva em que todos perdem contato com a realidade.

télévision. À l'échelle nationale, ses feuillets se mirent à combler le besoin de fantaisie de la classe moyenne.

Pendant un certain temps, le Cinema Novo semblait avoir survécu au coup d'état militaire de 1964, mais il n'a pas résisté au deuxième coup d'état de décembre 1968. La tactique de survie qui s'imposa a hésité entre un cinéma marginal ou underground, boudé par le public, et un pacte éventuel avec l'Etat autoritaire qui déboucha sur une production considérable de films. Certaines de ces oeuvres se sont tournées vers le marché et ont réussi du point de vue commercial ; d'autres se sont renfermées sur elles-mêmes et furent condamnées à l'oubli ; par ailleurs, rares sont celles dont l'importance artistique méritée d'être rappelée. D'une façon générale, les plus grands succès commerciaux ont été, comme je l'ai déjà dit, seulement des “prolongations”.

Le cinéma brésilien a vécu vingt ans sans liberté d'expression, mais pouvant faire appel à des financements à fonds perdus accordés par l'Etat. Sûr de l'appui du pouvoir autoritaire, ce cinéma a voulu occuper une partie du marché intérieur du pays. Il s'est heurté, cependant, aux intérêts à la fois des exploitants et des distributeurs étrangers, en particulier nord-Américains.

N'ayant donc pas réussi à se constituer un public fidèle ni à préparer la transition vers un nouveau modèle plus approprié à la crise financière de l'Etat, au régime démocratique et à la vague néolibérale, notre cinéma est arrivé, à la fin des années quatre-vingt sans aucune légitimité sociale. En 1990, le pays regarda avec indifférence, et certains secteurs des médias avec une joie à peine cachée, la liquidation d'Embrafilme et l'arrêt total de la production. Et il a fallu quatre ans pour que le traumatisme subi par le milieu cinématographique puisse commencer à se dissiper.

Notre premier président élu après trente ans de dictature, d'emblée, abolit par décret et de façon arbitraire tous les mécanismes qui avaient rendu possible pendant vingt ans l'existence d'un cinéma brésilien. La manière dont cela s'est produit montre bien la fragilité et l'illégitimité de la base sur laquelle reposait tout le système.

Comment avons-nous pu être trompés pendant si longtemps ? Bien que nous vivions en état de crise permanente, nous pensions toutefois qu'il était possible de continuer à produire des films et nous fûmes surpris par les événements.

Une explication possible est qu'une conjonction de trois facteurs ait nourri cette illusion. Le manque de liberté d'expression, d'abord, qui mine le sens critique et éloigne du pays réel; ensuite, la dépendance malsaine vis-à-vis d'un mécanisme de financement d'état dans lequel on ne prend aucun risque; et enfin, la folie de l'inflation. Des indices de 2% par jour, 80% par mois, plus de 1 000% par an, installent une hystérie collective dans laquelle tout le monde perd contact avec la réalité.

Hoje, essa explicação por si só não satisfaz. Afinal, vivendo um momento de ampla liberdade de expressão e tendo uma moeda estável, as linhas de financiamento para o nosso cinema, penosamente reconstruídas, deveriam estar mais ancoradas na realidade e a nova safra de filmes mais próximos do país real. Mas não é isso que parece estar ocorrendo.

As raízes da ilusão se revelam mais profundas. Em nome das leis de mercado, mecanismos protecionistas foram eliminados. Com isso, a presença do filme importado, principalmente norte-americano, se tornou avassaladora. Não há como competir – o filme brasileiro sofre quando comparado com o de outros países, produzido com know-how e recursos incomparavelmente superiores. Em nome da globalização liquida-se um centro de produção nacional.

A situação tem aspectos patéticos. Festeja-se, no Rio, a anunciada inauguração de um cinema que só exibirá filmes brasileiros. Uma cinematografia que chegou a ocupar 30% do seu próprio mercado deve, agora, comemorar o confinamento a um gueto. Positivamente, o cinema brasileiro deixou de incomodar. Será mera coincidência que exatamente neste momento um filme brasileiro seja indicado para concorrer ao Oscar?

Com presença reduzida no mercado interno, ausente da televisão e sem acesso ao mercado externo, as possibilidades de retorno dos investimentos feitos na produção de filmes brasileiros ainda parecem precárias. Os filmes são exibidos em poucas salas, vistos muitas vezes por menos de 50 mil pessoas, ficam esquecidos nas prateleiras das locadoras de vídeo e chegam à TV por preços irrisórios. Apesar disso, sob pressão dos interessados, o Estado volta a liberar recursos orçamentários e criam-se incentivos fiscais para atrair investimentos privados. Até um simulacro da antiga

Atualmente, esta explicação não é mais satisfatória. Em última análise, vivemos um momento de grande liberdade de expressão, com uma moeda estável; as linhas de financiamento de nosso cinema, reconstruídas com dificuldade, deveriam portanto ser mais ancoradas na realidade e a nova safra de filmes deveria ser mais próxima do país real. Mas a realidade parece ser diferente.

As raízes da ilusão aprofundam-se ainda mais. Em nome das leis de mercado, os mecanismos protecionistas foram suprimidos. Como resultado, o filme importado, norte-americano em particular, domina o mercado. O filme brasileiro não possui os meios necessários para competir: perde quando comparado aos filmes estrangeiros, produzidos com muito mais conhecimento e recursos muito superiores. Em nome da globalização, abandona-se o centro de produção nacional.

Esta situação possui aspectos patéticos. No Rio, celebra-se a anunciada inauguração de uma sala que difundirá exclusivamente filmes brasileiros. Uma cinematografia que a sua participação de mercado havia atingido 30% deve, atualmente, celebrar o seu confinamento em um gueto. Felizmente, o cinema brasileiro deixou de incomodar. Será apenas uma simples coincidência que exatamente no mesmo momento, um filme brasileiro seja indicado para concorrer aos Oscars?

As possibilidades de retorno dos investimentos realizados na produção de filmes brasileiros permanecem ainda precárias, pois estas obras possuem uma participação de mercado reduzida; elas são também ausentes da televisão e é impossível para elas acessar o mercado exterior. Nos filmes, difundidos em poucas salas, são, na maioria das vezes, vistos por menos de cinquenta mil espectadores; eles permanecem esquecidos nas prateleiras dos clubes de vídeo e chegam à televisão a preços desprezíveis. Entretanto, sob a pressão dos interessados, o Estado recomeça a liberar recursos financeiros e a criar medidas de alívio

Sertão (PHOTO : SYLVIE DEBS)



Embrafilme é criado no Rio de Janeiro. Sob a aparente mudança provocada pela crise do período 1990-94, tudo continua muito parecido com o que era antes. No país da conciliação, também no cinema prevalece a acomodação.

Quanto aos filmes, há os que insistem em prolongar “espetáculos admirados no rádio, televisão ou teatro ligeiro”. Filmes brasileiros, hoje, também são falados em inglês, querem ser cosmopolitas, copiam gêneros padronizados. É um cinema elogiado por ter se desnacionalizado e por imitar o cinema americano. Festeja-se serem “filmes estrangeiros feitos por brasileiros” que se referem a “um Brasil virtual”.

É esse quadro sombrio que nos leva a indagar se o cinema brasileiro é necessário. Se a televisão supre as necessidades de ficção de milhões de espectadores, quem precisa do cinema brasileiro? Com livre acesso à visão do original importado, quem se interessará pela imitação nacional? Afinal uma cinematografia não pode ser o resultado apenas do desejo de quem faz filmes. Ela só será necessária quando for uma expressão cultural legítima; quando conseguir estabelecer um vínculo profundo com o público e não puder, por isso mesmo, ser liquidada por decreto; quando, para existir, não depender de favores fiscais e da boa vontade dos governantes.

O desinteresse do público e dos meios de veiculação – associados aos distribuidores estrangeiros, no caso dos exibidores, ou produzindo sua própria programação, no caso da televisão – condena o cinema brasileiro a um estado de permanente agonia. Há momentos em que o quadro parece melhorar. Fica sempre no ar o temor que seja apenas o anúncio da morte que se aproxima. Faço minhas as palavras de um colega: “Nosso cinema é frágil. Fala-se em boom,

ments fiscaux pour attirer les investisseurs privés. À Rio de Janeiro, un simulacre de l’ancienne Embrafilme a même été fondé. Sous l’apparent changement provoqué par la crise de la période 1990-94, tout reste presque inchangé. Au pays de la conciliation, c’est l’inertie qui l’emporte, même dans le cinéma.

Quant aux films, il y a donc ceux qui insistent à jouer “les prolongations des spectacles qui ont fait leur preuve ailleurs”. D’autres sont parlés en anglais, veulent être cosmopolites et copient des genres uniformisés. C’est un cinéma qui reçoit des louanges pour s’être dénaturalisé et imiter le cinéma américain. On se réjouit du fait qu’il s’agisse “de films étrangers faits par des brésiliens” et se référant à un “Brésil virtuel”.

Face à ce tableau sombre, on peut en effet se demander si le cinéma brésilien est nécessaire. Puisque la télévision comble le besoin de fiction de millions de spectateurs, qui a, finalement, besoin du cinéma brésilien ? La diffusion de l’original importé est en libre-service : qui s’intéressera donc à l’imitation brésilienne ? En dernière analyse, le cinéma d’un pays ne peut pas être le fruit du seul désir de ses réalisateurs. Il ne sera nécessaire que lorsqu’il deviendra une expression culturelle légitime ; lorsqu’il arrivera à établir une liaison profonde avec le public et qu’il ne pourra, en aucun cas, être achevé par décret ; lorsque, pour exister, il ne dépendra plus de favores fiscaux ni de la bonne volonté de ceux qui gouvernent.

Le manque d’intérêt du public et des médias – associés aux choix des distributeurs étrangers, quand il s’agit de l’exploitation, ou à celui des programmeurs, dans le cas de la télévision – condamne le cinéma brésilien à un état d’agonie permanente. Si par moments, le tableau semble s’améliorer, il reste toujours dans l’air la crainte de l’arrivée d’une mort annoncée. Je me permets d’emprunter ici les mots d’un collègue : “Notre cinéma est fra-

Sertao (PHOTO : SYLVIE DEBS)





Ville fantôme de Cococi (PHOTO : SYLVIE DEBS)

mas temos só meia dúzia de sucessos. Não custa nada para voltarem a chutar cachorro morto, ou seja, cineasta brasileiro”.

Mas o Brasil é, muitas vezes, um país desconcertante. Em meio às condições mais adversas surgem às vezes “adivinhadores de água”. São redutos isolados de criatividade e talento que despontam na televisão, na curta-metragem, no vídeo de produção independente e até mesmo em filmes de longa-metragem. Deixados à própria sorte tendem a desaparecer na estrada. Os mais perseverantes correm o risco de serem vítimas do processo de “definhamento intelectual” que Paulo Emílio considerou próprio “de todos que nos ocupamos de cinema no Brasil”.

Um tal desperdício de potencial criativo só poderia ser evitado reinventando um cinema que fosse necessário. Para tanto, seria preciso realizar filmes de qualidade vinculados ao país real; filmes que assumissem o subdesenvolvimento como algo que nos define e não como algo que nos inferioriza; filmes que fossem capazes de mobilizar o público pela diferença e não pela imitação. Ao mesmo tempo, seria também indispensável executar uma política cinematográfica traçada para enfrentar os problemas e não para mascará-los; uma política que fosse, antes de tudo, a expressão de um consenso amplo quanto à necessidade do país produzir seus próprios filmes.

Fica no ar uma pergunta: haverá lugar no universo audiovisual brasileiro para a produção de filmes de ficção de longa-metragem?

gile. On parle de boom, mais nous n’avons eu qu’une demi-douzaine de succès. Le metteur en scène brésilien peut, à tout moment, redevenir le mal-aimé”.

Mais le Brésil est, parfois, un pays déconcertant. Au milieu des conditions les plus adverses, surgissent quelques fois des “sourciers”. Ce sont des îlots de créativité qui émergent à la télévision, dans le court-métrage, dans la production vidéo indépendante et parfois même dans le long-métrage. Livrés à eux-mêmes, ils tendent à disparaître sur le chemin. Les plus persévérants risquent d’être victimes du processus “d’anéantissement intellectuel” considéré par Paulo Emílio inhérent à “tous ceux qui, comme nous, s’occupent de cinéma au Brésil”.

Un tel gaspillage de potentiel créatif ne pourrait être évité que si l’on réinventait un cinéma indispensable. Cela impliquerait la réalisation de films de qualité en rapport avec le pays réel ; des films qui auraient intégré notre sous-développement comme quelque chose qui nous définit et non qui nous rend inférieurs ; des films capables de mobiliser le public par la différence et non par l’imitation. En même temps, il serait aussi indispensable de mener une politique cinématographique visant à faire face aux problèmes et non à les cacher ; une politique qui serait, avant toute chose, l’expression d’un vaste consensus sur la nécessité, pour le pays, de produire ses propres films.

Une question reste cependant dans l’air : y aurai-t-il de la place, dans l’univers audio-visuel brésilien, pour la production de longs-métrages de fiction ?

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR CRISTINA DUARTE

MOTS-CLEFS : cinema brasileiro, Brasil, Paulo Emílio, produção cinematográfica

RÉSUMÉ : Depuis 1994 la production cinématographique brésilienne a repris progressivement. Cette embe lie cache cependant de grandes contradictions.

MOTS-CLEFS : cinéma brésilien, Brésil, Paulo Emilio, production cinématographique

Mercado de cinema continua em expansão no Brasil

Apesar de todas as crises que ocorreram fora do campo cinematográfico, 2001 trouxe um crescimento de 9,5% proporcionado principalmente, pelos filmes norte-americanos lançados no país, que tiveram um índice de aumento de público de 10,3% em relação ao ano passado. O total de ingressos vendidos foi de 74,8 milhões. O público do filme brasileiro ficou praticamente estacionado na casa dos 7 milhões de espectadores. Isso significa que em termos de market share o índice de ocupação do produto nacional caiu um pouco, de 10% em 2000 para cerca de 9% em 2001. É bem provável que este índice se mantenha em 2002, que será um ano de transição para o cinema brasileiro. O mais importante, no entanto, é que o mercado continua em expansão.

Principalmente porque o número de salas segue aumentando. Já é possível se calcular que existam mais de 1.600. A cadeia norte-americana Cinemark é responsável por esse crescimento, como a empresa que mais investe por aqui e que, só esse ano, inaugurou 46 salas. Em termos de renda bruta, o mercado também cresceu bastante, com um índice de 19,5%, em parte por causa da alta do preço médio do ingresso, que está 6,5% maior em relação ao ano passado. Na realidade, o mercado exibidor foi salvo pelos excelentes resultados do fim do ano de filmes como *Monstros SA*, do brasileiro *Xuxa e os duendes*, e principalmente de *Harry Potter*, já que muitos cinemas vinham operando no limite entre o vermelho e o verde e só fecharam suas contas no apagar das luzes de 2001.

Entre os filmes estrangeiros, *Harry Potter*, *Shrek*, *O retorno da múmia* e *Planeta dos macacos* foram os grandes destaques do ano, enquanto *Xuxa popstar*, *A partilha* e *Tainá* tiveram os melhores desempenhos entre os nacionais. Alguns filmes latino-americanos encontraram espaço no circuito e boa resposta do público, como *Nove rainhas* e *Plata quemada*, da Argentina, e *Amores brutos* e *E sua mãe também*, do México. Entre os filmes europeus estão *Pão e tulipas*, da Itália, *A espinha do diabo*, da Espanha e *Billy Elliot* da Inglaterra.

O mercado em 2002 continua com tendência de alta, com um novo operador de multiplex internacional entrando no mercado (a espanhola Cinebox). Não se vê mais a euforia das inaugurações de antes, mas a continuação do crescimento é mais do que provável. No capítulo do filme nacional, a grande expectativa é a Ancine, que este ano ainda não deverá ter tanta influência, em meio aos esforços para sua implantação e estabilização, mas já se esperam bons resultados para 2003.

Le marché du cinéma poursuit sa progression au Brésil

Malgré les crises survenues hors du domaine cinématographique, en 2001 le marché brésilien a enregistré une croissance de 9,5%, grâce aux sorties de films nord-américains, dont l'indice d'entrées est supérieur de 10,3% à celui de l'année précédente. L'ensemble des revenus s'est élevé à 74,8 millions. Les entrées pour les films brésiliens ont stagné autour des 7 millions de spectateurs. En termes de market share, ceci signifie que l'indice d'occupation du produit national a légèrement chuté : il était de 10% en 2000 contre 9% en 2001. Il est probable que cet indice soit maintenu en 2002, qui s'avèrera comme une période de transition. L'important c'est que le marché poursuit son mouvement à la hausse.

Et ce surtout, parce que le nombre de salles progresse. On peut d'ores et déjà tabler sur l'existence de 1600. La chaîne nord-américaine Cinemark est la responsable de cette augmentation. C'est l'entreprise qui investit le plus dans : pour cette seule année, elle a inauguré 46 salles. De même, en termes de rente brute, le marché a augmenté et affiche un indice de 19,5%, en partie grâce à la hausse du revenu moyen, supérieur de 6,5% à celui de l'année dernière. Le marché du cinéma doit son salut aux excellents résultats de fin d'année, enregistrés par des films comme *Monstros SA*, le film brésilien *Xuxa e os duendes*, et surtout *Harry Potter*. Beaucoup d'exploitants ne savaient pas s'ils sortiraient du rouge et n'ont clôturé leurs comptes que dans les tous derniers jours de l'année 2001.

Parmi les films étrangers, les plus remarquables ont été *Harry Potter*, *Shrek*, *Le retour de la momie* et *La planète des singes*, tandis que *Xuxa popstar*, *A partilha* et *Taina* sont les plus grands succès nationaux. Certains films latino-américains ont trouvé leur place et rencontré un bon accueil auprès du public, comme les argentins *Nueve reinas* et *Plata quemada*, et les mexicains *Amores perros* et *Y tu mamá también*. Parmi les films européens on compte l'italien *Pain et tulipes*, l'espagnol *El espinazo del diablo* et l'anglais *Billy Elliot*.

Le marché en 2002 poursuit sa progression, avec l'arrivée sur le marché d'un nouvel opérateur de multiplex international (Cinebox d'Espagne). Les inaugurations ne suscitent plus la même euphorie que par le passé, mais la poursuite du mouvement à la hausse est plus que probable. Au chapitre du film national, la grande expectativa se trouve du côté d'Ancine, dont l'influence cette année ne devrait pas être notable, eu égard aux efforts déployés pour son installation, mais ses bons résultats sont dès à présent attendus pour 2003.

TRADUCTION : CARLA FERNANDES

La réponse à tous vos besoins de sous-titrage

TITRA FILM PARIS

Pour la richesse
du multilingue

DVD

Distribution en salles
et présentation
aux festivals

LASER

PAD et duplication
pour TV et
marché du film

VIDÉO

Projection de sous-titres
pour manifestations
ponctuelles

VIRTUEL

Toute l'émotion de la V.O.

TITRA FILM Paris - 1, quai Gabriel-Péri- 94345 Joinville-le-Pont Cedex - France
Tél. : 33 (0)1 55 12 15 15 - Fax : 33 (0)1 48 86 41 70 - www.titrafilm.com

chocolate amargo hacer cine independiente en México

chocolat amer faire du cinéma indépendant au Mexique

*La rebelión consiste en mirar
una rosa hasta pulverizarse
los ojos.*

ALEJANDRA PIZARNIK

*Todo hace el amor con el silencio
Me habían prometido un silencio como un fuego,
Una casa de silencio
De pronto el templo es un circo y la luz un tambor.*

ALEJANDRA PIZARNIK

*La rébellion consiste à regarder
Une rose à s'en faire éclater
Les yeux.*

ALEJANDRA PIZARNIK

*Tout fait l'amour avec le silence
On m'avait promis un silence comme un feu,
Une maison de silence
Soudain le temple est cirque et la lumière, tambour.*

ALEJANDRA PIZARNIK

i Quiquiriquí! heme aquí, canta el gallo y yo no soy más que un canto rodado, desgastado por la corriente de este río del cual me río. Y era Heráclito quién decía que nunca podrías bañarte dos veces con la misma agua. Y yo creído que soy (porque hay que ser muy inocente para seguir haciendo lo que crees) llegué a pensar que después de hacer el primer largometraje, el camino sería más fácil. Y estoy aquí sentado como pato, diría el gran Derzu Uzala, tratando de dar una visión optimista de la realización de cine independiente en México, mi país.

La verdad me tortura y me convierte en tierra baldía el edén. El prometido templo es ahora un circo, como siempre creo que ha sido, un circo romano y combate leones, todo está al revés, payasos y enanos se divierten con los tumbos que voy dando, soy el simio de un cartel que dice: "No gano pero como me divierto" porque a fuerza de recibir golpes de una Pseudo industria me he convertido en un monstruo masoquista que a cada golpe crece; soy, citando un lugar común que creo es de Miguel Hernández, de esa raza de toros que se crecen al castigo. La cabeza contra los muros dijo Franju que antes había documentado el matadero.

El panorama es desolador pues a reír todos, que no hay cosa más triste que la tristeza. Exagero. Creo que es todavía más triste la derrota, porque la derrota es siempre una enfermedad del espíritu. En el año de la serpiente me atrevo a decir que el cine es una serpiente que dice cosas con su cuerpo vivo mientras se va desenrollando, y por lo tanto es algo peligroso. Es una espiral que termina en su centro. Es una paradoja que gira y gira, bestia incandescente y a veces mortal, hipnotizadora tanto de aves como de roedores y animales rastroeros; cuerno de la abundancia y caja de pandora. Son estos atributos los que convocan a veces simultáneamente el más grande dolor y el más inmenso placer.

C ocorico ! Me voilà, chante le coq et moi, je ne suis qu'une pierre qui roule, usée par le courant de cette rivière qui me fait rire. Et c'était Héraclite qui disait qu'on ne pourrait jamais se baigner deux fois dans la même eau. Et moi, benêt que je suis (car il faut être bien naïf pour continuer à faire ce à quoi l'on croit) j'avais pensé qu'après avoir fait le premier long métrage, le chemin serait plus facile. Et me voilà assis tel un canard, comme dirait le grand Derzu Uzala, à tenter de donner une version optimiste de la réalisation du cinéma indépendant au Mexique, mon pays.

La vérité me torture et me transforme le paradis en une lande désolée. Le temple promis est à présent un cirque, tel qu'il l'a toujours été, je crois, un cirque romain et je combats des lions, tout est à l'envers, les clowns et les nains s'amusement de me voir trébucher, je suis le singe d'une affiche qui dit : "Je ne gagne rien mais ce que je m'amuse", parce qu'à force d'encaisser des gnons d'une Pseudo-industrie, je suis devenu un monstre masochiste que chaque coup grandit ; je suis, pour citer un lieu commun qui je crois est de Miguel Hernández, de cette race de taureaux qui se bonifient si on les châtie. La tête contre les murs, a dit Franju, après avoir fait un documentaire sur les abattoirs.

Le panorama est désolant, donc rions tous, car rien n'est plus triste que la tristesse. J'exagère. Je crois que plus triste encore est la défaite, car elle est toujours une maladie de l'esprit. Pendant l'année du Serpent, j'ose dire que le cinéma est un serpent qui dit des choses avec son corps vivant à mesure qu'il se déroule, il est donc dangereux. C'est une spirale qui finit en son centre. C'est un paradoxe qui tourne et tourne, bête incandescente et parfois mortelle, qui hypnotise oiseaux, rongeurs et animaux rampants ; corne d'abondance et boîte de Pandore. Ce sont ces attributs qui convoquent parfois en même temps la plus grande douleur et le plaisir le plus immense.

Luego entonces, hacerlo es un regocijo que avanza como tiburón con sus rémoras de maldad y dolor que al final servirán de purificación. Hay quien dice que el problema del cine es que es un arte y una industria a la vez, y con este lugar común justifican la cobardía de sus realizadores. A mí y pecando de repetir la palabra risa demasiado en estas palabras de hoy, esto me hace reír; porque las artes plásticas son también una industria y si no pregunten a las galerías y a los millonarios artistas, y existe una millonaria industria editorial y ni hablar del mundo de la música. ¿Entonces? ¿Porqué el cine debe arriesgar menos? Y ser tan conservador.

Enrique Lihn, poeta chileno, dijo: "O encuentro mi camino o me abro uno" y ésta ha sido mi bandera.

Producir cine independiente en México es un eterno buscar camino y descubrir que no lo hay, pues entonces tanto mejor, lo abrimos y así no hay más limitantes que nuestro propio ritmo. Llevamos siglos viviendo la cultura de la hacienda, en donde nada se mueve sin la autorización del gran señor. La iniciativa privada es un mito y todo estado tiende a ser conservador; por lo tanto si alguien quiere probar rumbos nuevos, tiene que inventarse no sólo su camino sino a sí mismo. En 1994 comencé una película de determinado presupuesto y modo de producción, al final del año México devaluaba su moneda más del 120%, práctica muy común, y aún así seguí haciendo mi película. ¿Cómo? Pues incorporando todas las posibles vicisitudes al plan original. Hacer de los problemas un estilo y usarlos para propia diversión; no tener jamás un guión terminado sino sólo un proyecto oral que puede ser fácilmente platicado y modificado según los acontecimientos o intereses del que escucha. Saberse individuo y olvidar el apoyo esta-

Par conséquent, le faire est une joie qui s'avance telle un requin avec ses poissons-pilotes de méchanceté et de douleur qui en fin de compte serviront de purification. Certains disent que le problème du cinéma c'est d'être à la fois un art et une industrie, et justifient par ce lieu commun la lâcheté de ses réalisateurs. Je pêche par la répétition du mot rire dans ce texte, mais moi, ça me fait rire ; parce que les arts plastiques sont eux aussi une industrie, demandez donc aux galeries et aux artistes millionnaires, et il existe une industrie éditoriale millionnaire, sans parler du monde de la musique. Alors ? Pourquoi le cinéma devrait-il prendre moins de risques ? Et être si conservateur.

Enrique Lihn, poète chilien, a dit : "Ou je trouve mon chemin, ou je m'en ouvre un". Et c'est là ma bannière.

Produire du cinéma indépendant au Mexique, c'est éternellement chercher un chemin pour découvrir qu'il n'y en a pas, eh bien tant mieux, nous n'avons qu'à l'ouvrir, alors que notre seule limitation est notre propre rythme. Voilà des siècles que nous vivons dans la culture de la hacienda où rien ne bouge sans la permission du grand seigneur. L'initiative privée est un mythe et tout Etat tend au conservatisme ; donc si quelqu'un veut essayer d'autres voies, ce n'est pas seulement le chemin qu'il doit inventer, mais aussi lui-même. En 1994 j'ai commencé un film qui avait budget et mode de production déterminés, or à la fin de l'année le Mexique a dévalué sa monnaie de plus de 120%, pratique fort commune, mais même ainsi j'ai continué à faire mon film. Comment ? En incorporant toutes les vicissitudes possibles au plan initial. Faire des problèmes un style et s'en servir comme divertissement personnel ; ne jamais avoir de scénario terminé mais juste un projet oral qui peut être discuté facilement et modifié selon les événements ou les inté-



tal que, siempre y cuando bajas un peldaño en tus convicciones y autoestima, te puede ir ayudando a formar parte de una masa amorfa que llaman cine nacional. Confiar en que hay muchos otros individuos que sueñan en secreto con que se puede filmar lo que uno quiere.

Crear que el dinero es un mito, que es sólo a veces un medio y un medio bastante irreal. Saber que el cine es un arte prodigioso, que es heredero de la Alquimia y la Magia, como ya alguna vez Jim Morrison apuntó en sus poemas. Entonces, vender el sueño a los que quieren soñar, hacer actos de prestidigitación, convertir el plomo tan pesado en oro. Hacer, hacer y repito, hacer donde antes nada había. Porque la palabra Arte, por ahí se dice que viene de hacer, entonces para que andarse complicando. Ahora, nada por aquí, nada por acá, ¡pum! repentinamente sucedió el milagro, porque uno fue un creyente.

En el camino reírse de los obstáculos y hacer de su superación un acto gozoso para uno mismo y para los demás. Y descubrir que abre uno caminos y que parece que la revolución comienza y sí, la revolución comienza, todo el mundo empieza a filmar, pero como siempre las revoluciones se estropean a medio camino y no se alcanzan a terminar o se terminan mal. Y como el ave fénix, reírse de la muerte y volver a empezar sonriendo. Sucede que haciendo un segundo largometraje y viendo una gran fiebre de realización cinematográfica en mi país, estoy aquí sentado como pato, un año después de acabada la parte importante de la filmación, sin poder hacer casi nada, teniendo que filmar aún una pequeña parte, y sin haber podido mirar lo filmado en su totalidad.

La fiebre de realización dejará varias películas incompletas, ya empieza a mostrar carreras marchitas aun antes de comenzar, algunos otros descenderán un peldaño más en su propia escalera de degradación de sus sueños, y yo que aún no escribo el definitivo guión empiezo a superar una enfermedad de meses en cama y poco a poco me río de los obstáculos y los empiezo a usar para hacer y hacerme más divertida mi película.

Hacer cine independiente en México, como imagino en muchos otros lados, es un infierno. Bueno, pues miremos el infierno hasta verlo cuan grotesco es, abramos nuestro camino, y a reír que la fiesta apenas está comenzando. He intentado ser breve y abreviar más en el cinismo que en la comedia para no dar falsas esperanzas a los débiles de espíritu. Espero sabrán perdonar cierto tono amargo que no pude evitar, pero por favor recuerden que el mejor chocolate es el amargo. Desde México, tierra que dio el chocolate al mundo, se despide dando las gracias.

RESUMEN: Hacer cine independiente en México es un reto difícil de sostener, pero de las dificultades se puede hacer un esetilo, y así resulta más divertido.

PALABRAS CLAVES: cine independiente, México, fiebre de realización

rêts de celui qui écoute. Se savoir individu et oublier le soutien de l'Etat qui, si l'on consent à descendre d'un cran dans ses convictions et son estime de soi, peut aider à faire partie d'une masse amorphe qu'on appelle cinéma national. Avoir confiance en ce qu'il y a beaucoup d'individus dont le rêve secret est que l'on puisse filmer ce qu'on veut.

Croire que l'argent est un mythe, qu'il n'est qu'occasionnellement un moyen, et un moyen assez irréal. Savoir que le cinéma est un art prodigieux, héritier de l'Alchimie et de la Magie, comme Jim Morrison l'a un jour noté dans ses poèmes. Alors vendre le rêve à ceux qui veulent rêver, faire des actes de prestidigitation, convertir le plomb si lourd en or. Faire, faire et je le répète, faire, là où avant il n'y avait rien. Parce que le mot Art, à ce qu'on dit, vient de faire, alors pourquoi se compliquer la vie. Maintenant, rien ici, rien là-bas. Poum ! Tout d'un coup c'est le miracle, parce que quelqu'un y a cru.

Sur le chemin, se moquer des obstacles et faire de leur dépassement un acte jubilatoire pour soi et pour les autres. Et découvrir qu'on ouvre des chemins et qu'on dirait que la révolution commence et voilà, la révolution commence, tout le monde commence à filmer, mais comme toujours, les révolutions s'esquintent en cours de route et n'arrivent pas au bout, ou finissent mal. Et tel le phénix, se moquer de la mort et recommencer avec le sourire. Il se trouve que finissant un second long métrage et voyant une fièvre de réalisation dans mon pays, je suis ici assis tel un canard, après avoir terminé la majeure partie du tournage, sans pouvoir faire grand-chose, car il me reste une petite partie à filmer, et sans avoir encore pu voir la partie filmée dans sa totalité.

De la fièvre de réalisation plusieurs films resteront inachevés, on voit déjà des carrières flétries avant même d'avoir commencé, d'autres descendront un degré de plus dans leur propre échelle de dégradation des rêves, et moi qui n'écris pas encore le scénario définitif, je suis en train de vaincre une maladie qui m'a tenu des mois au lit et peu à peu je rie des obstacles et commence à m'en servir pour faire, pour me rendre mon film plus amusant.

Faire du cinéma indépendant au Mexique, comme dans bien des endroits, j'imagine, est un enfer. Bien, regardons donc l'enfer jusqu'à en mesurer tout le grotesque, ouvrons notre chemin, et rions puisque la fête commence à peine. J'ai tenté d'être bref et de m'abreuver plus au cynisme qu'à la comédie pour ne pas donner de faux espoirs aux faibles d'esprit. J'espère qu'on saura me pardonner un ton un peu amer, mais je vous en prie, souvenez-vous que le meilleur chocolat est amer. Du Mexique, terre qui a donné au monde le chocolat, vous salue et vous remercie.

TRADUCTION : ODILE BOUCHET

RÉSUMÉ : Faire du cinéma indépendant au Mexique est une gageure difficile à tenir, mais on peut faire de ses difficultés un style, et c'est plus drôle ainsi.

MOTS CLÉS : cinéma indépendant, Mexique, fièvre de réalisation

El cine chileno del nuevo milenio

Le cinéma chilien du nouveau millénaire

En el primer semestre del 2000, *El chacotero sentimental* alcanzó el récord histórico de 800.000 espectadores en los cines, una cifra que no había producido nunca antes un largometraje hecho en Chile. La marca anterior, de 350.000 espectadores, fue detenida durante la friolera de 30 años por *Ayúdeme usted, compadre*, una película dirigida por Germán Becker que, dada la magnitud de su éxito, ha sido indebidamente ignorada en los análisis críticos e históricos del cine chileno. Aunque no es el tema de este artículo, un estudio comparativo de *Ayúdeme usted, compadre* y *El chacotero sentimental* podría arrojar importantes luces acerca de la evolución de la sociedad chilena y también del desarrollo de su cine.

El hecho es que, al quebrar los límites conocidos e imaginados, *El chacotero sentimental* debería haber roto también algunas de las convenciones que rodeaban al cine chileno.

Por ejemplo, la idea, un tanto aristocrática, de que un cine nacional debería ser autoral sin referencia a la conexión con el público masivo; es decir, que los cineastas deberían constituir algo así como la “vanguardia ilustrada”, con independencia de que fuesen comprendidos o no por las masas iletradas. O la noción, todavía más extendida, de que este cine

Au premier semestre de l’an 2000, *El chacotero sentimental* a atteint le record historique des 800 000 entrées dans les salles de cinéma, un chiffre jamais atteint auparavant par un long métrage chilien. Le record précédent de 350 000 spectateurs a été détenu pendant la bagatelle de 30 ans par *Ayúdeme usted, compadre*, un film dirigé par Germán Becker qui, vu l’ampleur de son succès, a été injustement ignoré dans les analyses critiques et historiques du cinéma chilien. Bien que ce ne soit pas le thème de cet article, une étude comparative de *Ayúdeme usted, compadre* et de *El chacotero sentimental* pourrait nous éclairer sur l’évolution de la société chilienne, mais aussi de son cinéma.

Le fait est qu’en dépassant les limites connues ou imaginées, *El chacotero sentimental* aurait aussi dû rompre certaines conventions qui pesaient le cinéma chilien.

Par exemple, l’idée, quelque peu aristocratique, selon laquelle un cinéma national devrait être un cinéma d’auteur sans référence à sa relation avec le grand public ; autrement dit, selon laquelle les cinéastes devraient représenter quelque chose comme “l’avant-garde éclairée”, sans se soucier du fait d’être compris ou pas par le public illettré. Ou bien la notion, encore plus dévelop-

El chacotero sentimental
(1999)
Cristián Galaz



debería ser una “conciencia crítica”, más o menos lineal, del estado político de la sociedad. Y quizás sobre todo debió remontar esa especie de auto-bloqueo con el cual los cineastas nacionales parecían resignados a sufrir sucesivas y continuas derrotas en las taquillas de los cines, como si el hecho de ser rechazados por el público constituyera una extensión natural de su posición de élite en la sociedad chilena.

Cuando los ecos de ese éxito todavía no se apagaban, un año más tarde, en septiembre del 2001, *Taxi para tres* ganó el premio principal del Festival de San Sebastián, el primero de un certamen clase A alcanzado por una cinta chilena. Cuando se conoció la decisión del jurado, *Taxi para tres* ya había superado la tercera marca histórica de la taquilla chilena, la de *El chacal de Nahueltoro*, y se acercaba al número de espectadores de *Ayúdeme usted*, compadre, perfilándose como un posible segundo lugar de todos los tiempos, aunque todavía lejos de *El chacotero sentimental*.

El inesperado triunfo de *Taxi para tres*, cuya modestia de recursos descolocó a buena parte de la crítica europea, aunque no al sofisticado jurado presidido por Claude Chabrol, debería haber derribado otras tantas barreras psicológicas del cine chileno.

Por ejemplo, la idea de que sólo podría aspirar a los trofeos de certámenes de segunda y tercera categorías, principalmente para utilizarlos como certificados de legitimidad dentro de Chile. O la convicción de que una película con recursos limitados (*Taxi para tres* fue terminada en medio de enormes dificultades financieras) se encontraría siempre en desventaja en las grandes competencias. O la suposición, algo más torva, de que un cierto cine de academia, rodeado de prestigio cultural y de corrección política, y en lo posible de literatura afamada, sería el único apropiado para acercarse a los torneos externos.

El chacotero sentimental rompió el mito de que los chilenos no ven cine chileno; *Taxi para tres* que-



Coronación (2000), Silvio Caiozzi

pée, selon laquelle ce cinéma devrait être une “conscience critique”, plus ou moins linéaire, de la situation politique de la société. Et peut être surtout aurait-il dû se battre contre cette espèce d’auto-blocage face auquel les cinéastes nationaux semblaient être résignés à subir des échecs continuels et répétés dans les salles de cinéma, comme si le fait d’être rejetés par le public était une suite logique à leur position d’élite dans la société chilienne.

Alors qu’un an après on entendait encore résonner les tambours de la gloire,

en septembre 2001 *Taxi para tres* a remporté le prix principal du Festival de Saint Sébastien, le premier d’une compétition de grande qualité remportée par un film chilien. Lorsque la décision du jury a été rendue publique, *Taxi para tres* avait déjà battu le troisième record de l’histoire du cinéma chilien, celui de *El chacal de Nahueltoro*, et se rapprochait du record détenu par *Ayúdeme usted*, compadre, il était sur le point de remporter la seconde place, bien qu’il soit encore loin de *El chacotero sentimental*.

Le succès inattendu de *Taxi para tres*, dont la modestie du budget a étonné une bonne partie de la critique européenne mais pas le prestigieux jury présidé par Claude Chabrol, aurait dû écarter beaucoup d’autres obstacles psychologiques du cinéma chilien.

Par exemple, l’idée qu’il ne pourrait remporter que les trophées de compétition de seconde et troisième catégorie, avant tout pour les utiliser comme preuves de légitimité au Chili. Ou bien la conviction qu’un film au budget limité (*Taxi para tres* a été tourné malgré de sévères difficultés financières) aurait toujours un handicap dans les grandes compétitions. Ou encore la supposition, un peu plus étrange, qu’un certain cinéma d’école, auréolé de prestige culturel et si possible de littérature réputée, et politiquement correct, serait la seule façon convenable d’approcher les compétitions étrangères.

El chacotero sentimental a détruit le mythe qui prétend que les Chiliens ne vont pas voir des films chi-



El chacotero sentimental (1999), Cristián Galaz

bró la supuesta “ilegibilidad” del mismo cine en el exterior. Entre esos dos puntos, separados por un año, deberían haber caído muchas de las barreras psicológicas del medio fílmico chileno. Entre ambos fenómenos parece evidente que se generó un momento singular para la pequeña industria local, una convergencia de signos que podría marcar un punto de inflexión en su desarrollo, si fuese interpretada de manera creativa.

Y bien, ¿ha ocurrido algo de esto? La respuesta que se intenta a continuación no es taxativa, sino indirecta: procede por un examen del contexto más que por la actitud de los cineastas, demasiado variada en algunas cosas y demasiado homogénea en otras.

Industria “pequeña” no es una calificación figurativa. Recoge el tamaño de la economía del país, su posición periférica y las dimensiones que puede tener dentro de ello una expresión cultural-industrial como el cine. Sin embargo, esta pequeñez ha adquirido en los últimos años una consistencia creciente y sostenida, incluso mayor de la que sugerirían los datos duros del mercado. Es difícil no relacionar este fenómeno con la singular estabilidad que ha mostrado Chile en el último decenio. Aunque los cineastas han sido los primeros –y a veces los más duros– críticos del proceso de transición de la dictadura a la democracia, en dichos años es cuando ha habido mayor crecimiento del producto bruto interno, los mismos en que el ingreso per cápita se duplicó con largueza y, como consecuencia de ello, se expandió el consumo de toda clase de bienes, incluidos los culturales.

En comparación con América Latina, ha sido también el país de mayor estabilidad política y de más baja conflictividad social y, aunque en los últimos años se ha vivido un estancamiento en la reducción de

liens ; *Taxi para tres* a brisé la supposée “illisibilité” de ce même cinéma à l'étranger. Au cours de l'année séparant ces deux événements, beaucoup des barrières psychologiques du milieu du cinéma chilien auraient dû tomber. Il semble que dans cet intervalle, la petite industrie locale ait vécu une période particulière, caractérisée par une convergence de signes, qui pourrait être la marque d'un point d'inflexion dans le développement de cette industrie, si on l'interprète de façon créative.

Cela s'est-il passé ainsi ? La réponse que nous tentons d'apporter ici n'est pas absolue, mais plutôt indirecte. Elle est davantage le fruit d'une étude du contexte, que des attitudes des cinéastes, trop diverses sur certains points et trop homogènes sur d'autres.

Le qualificatif de “petite” industrie n'est pas figuratif. Il prend en compte l'importance de l'économie du pays, de sa position périphérique, et de la place que pourrait y trouver une expression culturelle et industrielle telle que celle du cinéma. Cependant, au cours de ces dernières années, la petite taille de l'industrie cinématographique s'est maintenue fermement, davantage encore que ce que les données précises du marché prévoyaient. Il est difficile de ne pas voir une relation entre ce phénomène et la stabilité particulière dans laquelle s'est trouvé le Chili ces dix dernières années. Bien que les cinéastes aient été les plus durs critiques du processus de transition de la dictature à la démocratie, c'est au cours de ces années que la croissance du PIB a été la plus forte, et que le revenu par habitant a largement doublé, et que par conséquent la consommation de tout type de biens, y compris les produits culturels s'est accrue.

En Amérique latine, c'est au Chili que la stabilité politique est la plus importante, et les conflits sociaux les moins virulents. De plus, malgré une stagnation du niveau de la pauvreté au cours de ces dernières

la pobreza, el que más rápidamente ha podido rebajar los índices de marginalidad e indigencia.

Mercado “pequeño” y país “estable” pueden ser las palabras claves al analizar el reciente desarrollo del cine chileno. En el 2000 se estrenaron ocho largometrajes nacionales; en el 2001, otros nueve; para el 2002 la cifra será semejante y superior si se concluye una proporción importante (ni siquiera la totalidad) de los proyectos que están en curso.

En el caso de que este promedio se mantuviera relativamente constante hasta después del 2008, la década actual de este milenio llegaría a ser la más productiva de la historia, superando incluso a la “era dorada” de los años 20 (7,4 largometrajes por año), antes de que la introducción del sonido produjera una enfermedad de retardo catastrófico en la industria nacional. Este *output* debe contrastarse con la media de 340 estrenos en los mismos años 2000-2001, y con el incremento casi explosivo de asistencia a las salas de cine. Entre 1996 y el 2000, los espectadores de cine se quintuplicaron, pasando de poco más de 2 millones a casi 12 millones por año. En igual período, las pantallas saltaron desde 128 hasta 253, como consecuencia del ingreso de las cadenas transnacionales de multiplexes.

Se trata de un incremento dramático y sin precedentes en uno de los campos más retrasados dentro de la industria local, el de la demanda. Este retraso es visible en el hecho de que, aun después de ese crecimiento explosivo, todavía no se llega a una entrada per cápita al año. Ya es bien sabido que sin fortalecer las capacidades de asistencia y exhibición, es improbable que los otros dos pilares de la industria, la distribución y la producción, encuentren bases de sustentación.

Gracias a estas novedades, las películas chilenas no están obligadas hoy a esperar salas por tiempo indefinido, ni a someterse a prácticas expoliatorias por parte de los exhibidores; por tanto, las controvertidas políticas de las “cuotas de pantalla” no forman parte sustantiva del debate en el cine chileno. Aunque algunos de los problemas relativos a la exhibición persisten, la preocupación principal se ha desplazado hacia las estrategias de colocación y promoción.

Sin embargo, esta preocupación todavía parece primitiva y tiene fuertes rasgos de amateurismo, como en muchas industrias fílmicas subdesarrolladas. La inversión media en publicidad de las películas chilenas se ha situado, en los últimos dos años, como máximo en un 15% del presupuesto de producción. Que en Hollywood esté pasando del 150% del mismo presupuesto puede ser un exceso, pero la proporción chilena es evidentemente irrisoria.

Como consecuencia de ese déficit, el cine chileno vive en una tensión singular con la prensa y la crítica.

années, c’est le pays qui a le plus rapidement réussi à endiguer ses taux de marginalité.

“Petit” marché et pays “stable” peuvent être des termes clés lorsqu’on analyse le récent développement du cinéma chilien. Huit longs métrages chiliens ont été produits en 2000, neuf en 2001, et en 2002 le chiffre sera similaire, ou supérieur si une grande partie des projets (même pas la totalité) en cours sont menés à bien.

Dans le cas où cette moyenne serait relativement constante d’ici à la fin 2008, la décennie actuelle de ce millénaire finirait par être la plus productive de l’histoire. Elle dépasserait même “l’âge doré” des années 20 (7,4 longs métrages par an), avant que l’industrie nationale ne souffre du retard catastrophique provoqué par l’apparition du son. Il faut vérifier cet *output* d’après la moyenne de 340 sorties au cours de ces années 2000 et 2002, et l’augmentation quasi explosive des entrées des salles de cinéma. Entre 1996 et 2000, le nombre de spectateurs s’est multiplié par cinq, passant d’un peu plus de deux millions à presque 12 millions par an. Au cours de la même période, le nombre de cinémas a fait un bon, passant de 128 à 253, ceci étant la conséquence de l’arrivée des chaînes de multiplex transnationales.

C’est une augmentation dramatique et sans précédent dans l’un des domaines les plus en retard de l’industrie locale, celui de la demande. Ce retard se constate par le fait que, même après cette croissance explosive, on n’atteint pas encore le chiffre d’une entrée par habitant par an. On sait très bien que si les capacités d’assistance et de projection ne sont pas renforcées, il y a peu de chances que les deux autres piliers de l’industrie, la distribution et la production, restent stables.

Aujourd’hui, grâce à ces changements, les films chiliens ne sont pas obligés d’attendre indéfiniment des salles, ni de se soumettre aux pratiques spoliatrices des exploitants de salles ; cependant, les politiques controversées des “quotas d’écran” ne constituent pas la partie essentielle du débat dans le cinéma chilien. Malgré la persistance de certains des problèmes liés à la projection, les principales préoccupations se tournent maintenant vers les stratégies de distribution et de promotion.

Cependant, ces préoccupations semblent encore primaires et relèvent de l’amateurisme, comme pour de nombreuses industries cinématographiques sous-développées. Ces dernières années, l’investissement moyen en publicité pour les films chiliens n’a pas représenté plus de 15% du budget de production. Le fait qu’à Hollywood il représente plus de 150% du budget peut paraître excessif, mais le pourcentage chilien est de toute évidence dérisoire.

En conséquence de ce déficit, le cinéma chilien a des relations particulièrement tendues avec la presse et la critique.

Muy a menudo los cineastas esperan que los medios de comunicación hagan la tarea que no quedó completada en sus diseños presupuestarios, configurando una dudosa alianza en la que se les pide aportar apoyo, complacencia y poco rigor crítico. Este fenómeno es tan viejo como el celuloide, pero en el cine chileno post-*Chacotero* se ha vuelto insostenible y, sobre todo, impresentable.

Sólo las limitadas dimensiones de la “industria” chilena pueden explicar por qué toda la comunidad especializada esté enteramente absorbida en la obsesión de producir más y más películas, en cambio preste tan poca atención a la exhibición y distribución.

En una forma abrumadoramente mayoritaria, los cineastas nacionales se perciben como *auteurs* y como artistas dentro de una forma privilegiada de expresión de la cultura nacional. No se sienten miembros de una industria con diversos departamentos, sino individuos que pueden encontrarse en una comunidad sólo a condición de mantener celosamente su individualidad. Incluso cuando solicitan no ser medidos “con Tarkovski o Tarantino”, como ha dicho Alec Bowen, esperan que se les reserve el espacio de la autoría.

En una proporción que asombra, el cine chileno es “one-man show”: quien produce, escribe, dirige, supervisa, difunde, promueve, explica, explota y controla es el director. Es preparador, jugador, árbitro y comentarista. La única revista de cine que existe en Chile la financia, después de su éxito de taquilla, el director de *El chacotero sentimental*. La buena intención no oculta el hecho de que se trata de una anomalía.

Compartiendo un rasgo que es típico de América Latina, en Chile hay un pobrísimo conocimiento de cómo funciona la industria mundial, e incluso –aunque sea más sorprendente– de cómo operan los mercados de los países vecinos. En estos días se ha exhibido en algunas salas de México *Coronación*, de Silvio Caiozzi, batiendo otro récord absurdo: en ese país no se proyectaba una película chilena desde hace ya muchos años. Sin embargo, ese éxito fue literalmente una obra del azar: *Coronación* fue seleccionada junto a otras películas que tuvieron performances destacadas en diversos festivales. No hubo allí un distribuidor astuto, y cabe temer que tampoco habrá uno que recoja las lecciones de esa experiencia.

Así, el potencial de exportación, que sería la solución estructural para escapar de las redes de un mercado pequeño, está coartado de antemano: por la falta de conocimientos, no por la falta de productos.

Dada esta estructura, parece inevitable que los cineastas vuelvan continuamente sus ojos hacia el Estado.

Sin embargo, los aportes fiscales tienen limitaciones

Très souvent, les cinéastes attendent des médias qu’ils fassent ce qu’eux-mêmes n’ont pu faire totalement dans leur plan budgétaire, ce qui engendre une alliance douteuse dans laquelle ils demandent aux médias à la fois soutien, complaisance et peu de rigueur critique. Ce phénomène est aussi vieux que la celluloid, mais il est devenu insupportable et surtout peu présentable dans le cinéma post-*Chacotero*.

Seule la taille réduite de l’“industrie” chilienne peut expliquer pourquoi l’ensemble de la communauté spécialisée est entièrement absorbée par l’obsession de produire toujours plus de films, et en contrepartie prête si peu d’attention à la projection et à la distribution.

Une accablante majorité de cinéastes nationaux se perçoivent comme des auteurs et comme des artistes au sein d’une forme privilégiée d’expression de la culture nationale. Ils ne se considèrent pas comme des membres d’une industrie composée de différents départements, mais comme des individus ne pouvant se trouver au sein d’une communauté qu’à condition de conserver jalousement leur individualité. Même lorsqu’ils demandent à ne pas être comparés “à Tarkovski ou Tarantino”, comme l’a dit Alec Bowen, ils s’attendent à ce que l’espace de l’auteur leur soit réservé.

Dans des proportions stupéfiantes, le cinéma chilien est un “one-man-show” : c’est le réalisateur qui produit, écrit, dirige, supervise, diffuse, fait la promotion, explique, exploite, et contrôle. Il est à la fois préparateur, juge, arbitre et commentateur. La seule revue sur le cinéma qui existe au Chili est financée, après que le film ait fait recette, par le réalisateur de *El chacotero*. La bonne intention n’occulte pas le fait qu’il s’agisse d’une anomalie.

Trait typique en Amérique latine, il y a au Chili une très faible connaissance du fonctionnement de l’industrie mondiale, y compris – bien que plus surprenant – de la manière dont les marchés des pays voisins opèrent. Ces jours-ci, le film *Coronación*, réalisé par Silvio Caiozzi, a été projeté dans certaines salles au Mexique, et a battu un record absurde : cela faisait déjà plusieurs années qu’on ne projetait plus de films chiliens dans ce pays. Cependant, ce succès a été littéralement le fruit du hasard : *Coronación* a été sélectionné avec d’autres films qui ont enregistré de bons résultats dans différents festivals. Aucun distributeur ne s’y est distingué, et l’on peut craindre qu’il n’y en ait pas non plus pour tirer les enseignements de cette expérience.

Ainsi, le potentiel d’exportation, qui serait la solution structurelle pour échapper aux filets d’un marché réduit, est restreint d’avance : faute de connaissances et non de produits.

Dans une telle configuration, il semble inévitable que les cinéastes continuent de se tourner vers l’État.

Cependant, les apports fiscaux sont très limités dans

esenciales en un país con voluminosas necesidades de subsidios sociales; en su momento de mayor expansión, este año, los fondos destinados por el Estado al apoyo al cine no llegan a dos millones de dólares, una cifra más que modesta si se considera que varias de las películas chilenas estrenadas en estos años han tenido presupuestos cercanos al millón de dólares.

Recientemente, la comunidad fílmica logró que el gobierno respaldara un proyecto de ley de cine que, en lo sustancial, busca allegar recursos estatales a la producción. De ser aprobada en el Parlamento, esta ley proporcionará una base financiera como la que nunca antes ha tenido el cine nacional; pero es previsible que esa discusión sea larga y se centre en los problemas de la accountability que el modelo económico chileno impone a los gastos públicos.

De todos modos, cine chileno es una expresión muy amplia, que describe mejor las condiciones de producción que los productos mismos. No hay en este



El chacotero sentimental (1999), Cristián Galaz

cine una o varias “escuelas” –como alguna vez ocurrió en Francia–, ni una “tendencia” dominante, como en Irán, ni grupos ideológico-estéticos bien configurados, como en China.

Si es posible intentar una clasificación, ella ha de relacionarse estrechamente con los procesos sociopolíticos de la historia chilena reciente. Los pasados 40 años estuvieron marcados por una intensa conflictividad, que halló un desenlace pacífico y de relativa estabilidad sólo a fines del siglo.

La generación de los cineastas mayores, que comenzó a filmar hacia fines de los 60 y que se vio fuertemente influida por las diversas formas de compromiso ideológico-político que fueron la moda en esos años, conserva y proyecta todavía esas raíces. La muerte de Helvio Soto, a fines de noviembre, implica para esta generación la desaparición del más notorio cineasta del compromiso, tanto durante el gobierno de Salvador Allende, con *Voto más fusil* (1971), como durante el exilio posterior, con *Llueve sobre Santiago* (1975).

un pays où les besoins de subsides sociaux sont importants ; en cette période d'expansion majeure, cette année, les fonds destinés par l'État au soutien du cinéma n'atteignent pas deux millions de dollars, montant plus que modeste si l'on considère le fait que bon nombre des films chiliens produits ces dernières années avaient un budget tournant autour du million de dollars.

Récemment, la communauté cinématographique a obtenu du gouvernement la garantie d'un projet de loi sur le cinéma qui, en substance, tenterait de réunir des fonds publics pour la production. Si elle est approuvée par le Parlement, cette loi fournira une base financière comme le cinéma national n'en a encore jamais obtenu, mais on peut s'attendre à un débat long et orienté vers les problèmes de accountability que le modèle économique chilien impose aux dépenses publiques.

Quoi qu'il en soit, cinéma chilien est une notion très large, qui décrit mieux les conditions de production que les produits eux-mêmes. Ce cinéma ne se rattache



ni à une ni à plusieurs “écoles” – comme cela a pu être le cas en France – ni à une “tendance” dominante, comme en Iran, ni même à des groupes idéologico-esthétiques bien définis, comme en Chine.

S'il fallait faire une classification, elle devrait être étroitement liée aux processus socio-politiques de la récente histoire chilienne. Ces 40 dernières années ont été marquées par une situation de conflit intense, qui n'a trouvé de dénouement pacifique et de stabilité relative qu'à la fin du siècle.

La génération des cinéastes plus âgés, dont les premiers films remontent la fin des années 60, s'est trouvée fortement influencée par les diverses formes d'engagement idéologico-politique à la mode à l'époque et reste attachée à ses racines. Le décès de Helvio Soto, fin novembre dernier, implique pour cette génération la disparition du plus célèbre des cinéastes de “l'engagement”, tant à l'époque du gouvernement de Salvador Allende, avec *Voto más fusil* (1971), que plus tard, pendant son exil, avec *Llueve sobre Santiago* (1975).

De los que continúan activos, los más importantes son Miguel Littin y Patricio Guzmán. Littin, cuya carrera ha sido consistente en tratar de combinar una lectura mítica de la historia con ciertas formas de interpretación materialista, ha utilizado los dos énfasis en sus obras más recientes: el mito en forma de alegoría política en *Los naufragos* (1994) y la lectura materialista del mito en *Tierra del Fuego* (1999).

Guzmán trabaja en el documental y adscribe con más propiedad al llamado “cine militante” y a las escuelas cubanas. De su alta productividad cabe destacar *El caso Pinochet* (2001), no sólo por ser una síntesis intensamente comprometida del juicio al veterano dictador, sino porque es la primera de sus películas exhibida en salas comerciales de Santiago desde el fin del exilio.

Una segunda generación activa es la que se desarrolló durante la dictadura militar que gobernó a Chile entre 1973 y 1990. Aquí convive el pequeño grupo que permaneció dentro de Chile en esos años con los que se fueron al exilio por gran parte del período. Es una generación con un compromiso ideológico menos ortodoxo –en parte porque vivió directamente la experiencia de los “socialismos reales” y su progresivo deterioro–, pero con una alta sensibilidad política, derivada de la posición que se confirió al cine como instrumento de resistencia durante los años de la dictadura.

Muestra distancia respecto de los tratamientos directos –como los de Littin y Guzmán–, pero se siente inclinada a incorporar siempre metáforas y alegorías acerca de las consecuencias del patrón dictatorial. Por lo general se hallan aquí los cineastas más críticos de la transición, en cuanto ella pudo representar negociación, renuncia a los ideales y mantención de las principales brechas sociales. La porción mayoritaria de los cineastas chilenos se ubica en esta categoría, comenzando con Silvio Caiozzi (*Coronación*, 2000),

Parmi les cinéastes de cette génération toujours en activité, les plus importants sont Miguel Littin et Patricio Guzmán. Littin, qui tente depuis toujours dans ses films de combiner une lecture mythique de l'histoire et certaines formes d'interprétation matérialiste, a utilisé ces deux thèmes dans ses œuvres les plus récentes : le mythe sous forme d'allégorie politique avec *Los naufragos* (1994) et la lecture matérialiste avec *Tierra del Fuego* (1999).

Guzmán travaille sur le documentaire et appartient davantage à ce qu'on appelle le “cinéma militant” et aux écoles cubaines. Dans son œuvre abondante, il convient de distinguer *El caso Pinochet* (2001), non seulement parce qu'il s'agit d'une synthèse très engagée du procès du vieux dictateur, mais également parce que c'est le premier de ses films à être présenté dans le circuit commercial de Santiago depuis son retour d'exil.

La deuxième génération active est celle qui s'est développée pendant la dictature militaire qui a dirigé le Chili entre 1973 et 1990. On y retrouve le petit groupe de ceux qui sont restés au Chili pendant ces années-là, et ceux qui ont passé une grande partie de cette période en exil. C'est une génération qui témoigne d'un engagement idéologique moins orthodoxe – en partie pour avoir subi les conséquences directes des “socialismes réels” et de leur détérioration progressive – mais qui possède une forte sensibilité politique, du fait du rôle que le cinéma a joué en tant qu'instrument de résistance durant les années de dictature.

Elle se montre réticente au traitement direct des sujets (comme le font Littin et Guzmán), mais elle tend toujours à inclure des métaphores et des allégories sur les conséquences du modèle dictatorial. D'une manière générale, on y retrouve les cinéastes les plus critiques de la transition, dans la mesure où elle a pu représenter la négociation, la renonciation aux idéaux et le maintien des principales brèches sociales.

Radio sexo latino (1999), Cristián Galaz





El chacotero sentimental (1999), Cristián Galaz



que ha hallado en el mundo del escritor José Donoso un modo de traducir la opresión del patriarcado y de las tradiciones asociadas a éste, y llegando hasta Cristián Galaz, cuyo *El chacotero sentimental* (1999) combina una percepción sombría de la sexualidad con una aguda sátira social, y Gonzalo Justiniano, que en *Amnesia* (1995) y *Tuve un sueño contigo* (1997) ha buscado los vínculos entre la culpa individual y la culpa social.

Otros cineastas notorios en este segmento son Ricardo Larraín, que pese a su baja productividad (dos estrenos en diez años) intentó la más ambiciosa crítica del exitismo chileno con *El entusiasmo* (1997), y Gustavo Graef Marino, que antes de emigrar a Hollywood dirigió la exitosa *Johnny Cien Pesos* (1995), un ensayo de crítica socio-cultural sustentada en un hecho policial.

De igual modo, Ignacio Agüero, quizás el documentalista más original del cine chileno, muy distante de la línea de Guzmán y los cubanos, que ha buscado recuperar la tradición del documental “de creación”, especialmente a través de su largometraje *Aquí se construye* (1999), centrado en la demolición de las casas señoriales de Santiago para construir nuevos edificios.

En un sentido quizás más notable, caben también en este grupo los responsables de *Taxi para tres* y *El chacotero sentimental*.

Orlando Lübbert estuvo en el exilio en Alemania, donde se inició en el largometraje, y ensayó en su primera comedia hecha en Chile una mirada punzante y llena de contraluces acerca de la pobreza y la codicia bajo el modelo del mercado libre. Cristián Galaz, que permaneció en Chile en los mismos años, viene del periodismo alternativo y antidictatorial y, aunque aterrizó en la comedia con rasgos populares, conserva en su película una inequívoca voluntad de crítica cultural.

La tercera generación superpuesta con las anteriores incluye a los cineastas que entraron en ejercicio en la segunda mitad de los 90, y que en muchos casos no han cumplido los 30 años. En ellos no han desaparecido completamente los ribetes ideológicos presentes

La mayoría de los cineastas chilenos pertenecen a esta categoría, a comenzar por Caiozzi (*Coronación*, 2000) que ha encontrado en el mundo de José Donoso una manera de traducir la opresión del patriarcado y de las tradiciones que en ella se derivan, hasta Cristián Galaz que en *El chacotero sentimental* (1999) mezcla una visión oscura de la sexualidad con una sátira social piquante, y Gonzalo Justiniano que, en *Amnesia* (1995) y *Tuve un sueño contigo* (1997), ha buscado los vínculos entre la responsabilidad individual y la responsabilidad social.

Los otros cineastas conocidos que pertenecen a esta tendencia son Ricardo Larraín que, a pesar de su baja productividad (dos películas en diez años), intentó la crítica más ambiciosa del triunfalismo chileno con *El entusiasmo* (1997), y Gustavo Graef Marino que, antes de emigrar a Hollywood, realizó *Johnny cien pesos* (1995), ensayo de crítica socio-cultural basado en un hecho policial, que obtuvo un gran éxito.

De la misma manera, Ignacio Agüero, probablemente el documentalista más original del cine chileno, muy alejado de la línea de Guzmán y de los cubanos, que ha buscado recuperar la tradición del documental “de creación”, especialmente a través de su largometraje *Aquí se construye* (1999), que trata de la demolición de las casas coloniales de Santiago para construir edificios modernos.

De esta manera, quizás más notable, los responsables de *Taxi para tres* y *El chacotero sentimental* pertenecen también a este grupo.

Orlando Lübbert emigró a Alemania, donde comenzó su carrera en el largometraje, y ensayó en su primera comedia rodada en Chile una mirada punzante y llena de contrastes de la pobreza y de la codicia en el marco del libre intercambio. Cristián Galaz, que permaneció en Chile durante esta misma época, viene del periodismo alternativo y antidictatorial, y, aunque aterrizó en la comedia popular, conserva en su película una indubitable voluntad de crítica cultural.

La tercera generación, de este conjunto, se com-

en los mayores, ni los políticos de la generación siguiente; pero todo ello se ha hecho más complejo y metafórico.

Las figuras prominentes de este grupo son Wood, que ha realizado ya tres largometrajes con sensibilidad neo-criollista, incluyendo la ambiciosa *La fiebre del loco* (2001), acerca de una comunidad aislada en los canales del extremo austral; y Jorge Olguín, que trabaja en el género del terror gótico y que con *Ángel negro* (2000) introdujo técnicas de marketing ultramodernas como las de Internet, en el mismo momento en que lo hacían los jóvenes directores de *The Blair Witch Project*.

Otros jóvenes están a la espera o se han iniciado ya con cortometrajes, algunos de ellos en la Escuela de Cine fundada por Carlos Flores del Pino, cineasta él mismo instalado entre las tres generaciones, como discípulo, observador y profesor.

En conjunto, estos segmentos han construido un panorama en el que hay películas valiosas, mediocres y malas. Unas y otras se necesitan; sin la diferencia, no hay industria ni hay comunidad. Nunca antes en la historia del cine chileno –cien años, el 2002– existió un momento más expectante. ¿Será aprovechado?

RESUMEN: Balance y perspectivas del cine chileno que cumple en el 2002 sus cien años de existencia. Intento de clasificación de los directores y de las principales películas que configuran el paisaje cinematográfico chileno.

PALABRAS CLAVES: Ciné y cultura nacional, difusión, innovaciones, directores y obras de Chile

RÉSUMÉ : Bilans et perspectives du cinéma chilien. Tentative de classification des différents réalisateurs et des œuvres majeures qui configurent le paysage cinématographique chilien.

MOTS-CLÉS : Cinéma et culturelle nationale, diffusion, innovations, réalisateurs et œuvres au Chili

pose des cinéastes qui ont fait leurs débuts pendant la seconde moitié des années 90 et qui, le plus souvent, ont moins de 30 ans. Ils n'ont pas complètement écarté les aspects idéologiques présents chez les plus âgés, ni les aspects politiques de la génération suivante, mais tout cela est devenu plus complexe et plus métaphorique.

Les personnages les plus connus de ce groupe sont Andrés Wood, qui a déjà réalisé trois long-métrages avec une sensibilité néo-créole, dont *La fiebre del loco* (2001), film ambitieux qui traite d'une communauté isolée dans les canaux de l'extrême sud, et Jorge Olguín qui travaille le genre terreur gothique et qui, avec *Ángel negro* (2000) a introduit des techniques de marketing ultramodernes comme l'Internet, en même temps que les jeunes réalisateurs de *The Blair Witch Project*.

D'autres jeunes sont dans l'attente ou ont déjà fait leurs premiers pas avec des courts métrages, certains à la Escuela del Cine fondée par Carlos Flores del Pino, lui-même cinéaste appartenant aux trois générations, comme disciple, observateur et professeur.

D'une manière générale, ces tendances ont créé un panorama composé de bons films, de films médiocres et de mauvais films. Les uns et les autres sont nécessaires ; sans différence, il n'y a pas d'industrie, ni de communauté. Au cours de l'histoire du cinéma chilien – cent ans en 2002 –, aucun moment n'a nourri autant d'espoirs. Saura-t-on en tirer profit ?

TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR CORINNE ESPAGNO, FANY LAMBERT, LAETITIA POTENZA PATRICK RAMOS ET LISE RUBINSTEIN. [DESS TT]

Tierra del fuego (2000), Miguel Littin



Juan Ortol

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO



La virgen de la calle (1965)

*y el cine popular latinoamericano
et le cinéma populaire latino-américain*

DE INMIGRANTE A PRODUCTOR FÍLMICO

Mientras fue una especie de rara celebridad en el medio fílmico mexicano, Juan Orol García se encargó de propagar a diestra y siniestra la idea de que había nacido el 4 de agosto de 1897 en el puerto de El Ferrol, situado al noreste de La Coruña, Galicia, España, lugar donde también vio su primera luz el dictador Francisco Franco, de no muy grata memoria. Sin embargo, investigaciones recientes permiten señalar que tanto el nombre como la fecha y el lugar del natalicio de Orol son un tanto diferentes. De acuerdo con la información contenida en un nota publicada en el diario *Faro de Vigo* el 7 de noviembre de 1999, existen evidencias (sobre todo un acta de bautismo) como para afirmar, ahora sí, que el futuro cineasta nació hacia principios de julio de 1893 en el poblado de Lalín, Galicia, y que el día 30 de los mismos mes y año fue bautizado en la parroquia de Santiso como Juan Rogelio García García. El testimonio de Manuel Areán Fondevila recogido en la mencionada nota afirma también que Orol fue hijo de Ramona García, que fue apadrinado por sus abuelos maternos y que muy niño, de 8 o 9 años, se embarcó desde El Ferrol hacia La Habana, Cuba. Todo indica que aquel pequeño inmigrante era hijo “natural” y que partió en busca de su padre o de los familiares de éste.

Una vez en la gran isla caribeña, el niño fue acogido durante un tiempo bajo la protección de doña Carmen Fondevila (madre de Manuel Areán), que también se había establecido por allá. A partir de entonces, la vida de quien adoptaría el nombre artístico de Juan Orol sería digna de una película que sintetizara las desventuras de la emigración española a América Latina durante las primeras décadas del siglo XX.

Según los recuerdos y testimonios del propio Orol (a los que, por lo visto, ya no hay que creer a ciegas), poco después de haber llegado a La Habana decidió ir al puerto de Veracruz, México, donde pasó hambre y todo tipo de carencias. Gracias a la bondad de un comerciante veracruzano, logró vivir algunos años hasta que, muerto su protector, tuvo que emigrar de nuevo, ahora a la ciudad de México, sitio en el que, a causa de la Revolución que había estallado en 1910, no pudo permanecer más allá de unos cuantas semanas; ello lo obliga a regresar a Cuba vía el puerto de Veracruz.

En una etapa que suponemos va de 1915 a 1917, nuestro personaje desempeña diversos oficios en La Habana: mecánico automotriz, corredor de automóviles, beisbolista, boxeador y actor de teatro en obras del tipo *El soldado de San Marcial*, *Don Juan Tenorio*, *Espinas de una flor* y *Flor de un día*. En la puesta en escena de ésta última, interpretó el papel de capitán pero como era muy joven tenía que ponerse barbas postizas.

L'IMMIGRANT DEVENU PRODUCTEUR DE FILMS

Alors qu'il était une sorte de célébrité hors norme dans le milieu du film mexicain, Juan Orol García se chargea de diffuser un peu partout l'idée qu'il était né le 4 août 1897 à El Ferrol, port situé au nord-ouest de La Corogne, en Galice (Espagne), lieu où naquit aussi le dictateur Francisco Franco de peu douce mémoire. Des recherches récentes cependant permettent de signaler que son nom, Orol, tout comme la date et le lieu de sa naissance, ont été légèrement modifiés. Selon une information apportée par une note du journal *Faro de Vigo* du 7 novembre 1999, il existe d'indéniables preuves (en particulier un acte de baptême) qui permettent d'affirmer, effectivement, que le futur cinéaste est né dans les premiers jours de juillet 1893 dans le village de Lalín (Galice), et que le 30 de ce même mois il fut baptisé dans la paroisse de Santiso sous le nom de Juan Rogelio García García. Le témoignage de Manuel Areán Fondevila, recueilli dans cette même note affirme également qu'Orol était le fils de Ramona García, que ses grands-parents maternels furent parrain et marraine et que, tout enfant, à 8 ou 9 ans, il s'embarqua au Ferrol pour Cuba et La Havane. Tout indique que le petit immigrant était un enfant “naturel” et qu'il partait à la recherche de son père, ou de sa famille.

A son arrivée dans la grande île des Caraïbes, l'enfant se trouva pendant quelque temps sous la protection de doña Carmen Fondevila (mère de Manuel Areán), qui s'y était établie, elle aussi. A partir de ce moment-là, la vie de celui qui devait adopter le pseudonyme de Juan Orol allait être digne d'un film qui aurait résumé toutes les mésaventures de l'émigration espagnole en Amérique Latine pendant les premières décennies du XX^e siècle.

D'après les souvenirs et les témoignages d'Orol lui-même (et l'on a vu qu'on ne doit pas le croire aveuglément), peu de temps après son arrivée à La Havane, il décida de partir pour le port mexicain de Veracruz, où il souffrit de la faim et de toutes sortes de privations. Grâce à la bonté d'un commerçant de la ville, il parvint à subsister quelques années jusqu'à ce que, à la mort de son protecteur, il se trouvât obligé d'émigrer de nouveau, cette fois vers la ville de Mexico, où il ne put rester plus de quelques semaines, à cause de la Révolution qui avait éclaté en 1910 ; de ce fait, il fut obligé de revenir à Cuba en passant par le port de Veracruz.

Dans une première étape qui va, nous semble-t-il, de 1915 à 1917, notre personnage remplit différents emplois à La Havane : mécanicien automobile, chauffeur d'autobus, joueur de base-ball, boxeur et acteur de théâtre dans des oeuvres telles que : *Le soldat de Saint Martial*, *Don Juan Tenorio*, *Les épines d'une fleur* et *Fleur d'un jour*. Pour le tournage de ce dernier titre, il interpréta le rôle d'un capitaine mais, vu son très jeune âge, il lui fallait porter une barbe postiche.

Por su parte, el testimonio aparecido en Faro de Vigo indica que Orol estuvo algún tiempo en Venezuela, “en donde trabajó como guardián de un campo de aviación”. El caso es que, ante las escasas expectativas que tenía en Cuba, Orol regresó de nueva cuenta a México donde volvió a trabajar como mecánico y corredor de autos para después intentar hacer carrera de torero, oficio al que se dedicará por espacio de seis o siete años utilizando el nombre de Juan García Esparterito (ello en homenaje al célebre diestro español Manuel García ‘El Espartero’). Se sabe que, a partir de un momento dado, Orol alternó su poco brillante paso por la tauromaquia (él mismo reconocería que no fue buen torero: “Demasiado nervioso y valentón, quería morderles el hocico a los toros, y eso no se puede hacer porque dan muchas cornadas. Por ello decidí retirarme de los toros”), con sus tareas como agente de la policía secreta mexicana bajo las órdenes del general Roberto Cruz, quien, entre 1924 y 1928 (periodo que se corresponde con el gobierno del presidente Plutarco Elías Calles) impuso un régimen de “mano dura” para tratar de sanear la corrupción policíaca.

Luego del fallecimiento de Amparo Moreno, su primera esposa, Orol se retira de los ruidos y renuncia también al trabajo de policía para dedicarse al cuidado de su hijo Arnoldo desempeñándose en el medio radiofónico, que entonces alcanzaba gran resonancia en México. Esto último debió ocurrir hacia 1930, fecha en que se fundó la XEFO Radio Nacional, estación perteneciente al Partido Nacional Revolucionario (antecedente del actual Partido Revolucionario Institucional), misma que contrató a Orol en calidad de director artístico y agente publicista. Ello le permite vincularse con el mundillo cinematográfico mexicano, que en aquellas fechas se esforzaba por comenzar a producir sus primeros filmes sonoros (*Abismo o Naufragos de la vida, Más fuerte que el deber, Santa, Contrabando*, etc.).

Como resultado de su cada vez más frecuente relación el medio fílmico, Orol se convertiría en productor y actor secundario del filme *Sagrario*, escrito por Quirico Michelena y realizado en 1933 por Ramón Peón, cineasta de origen cubano arraigado en México después de haber cumplido una larga trayectoria en Hollywood y en la propia isla antillana, donde había podido filmar, entre otros largometrajes, *La Virgen de la Caridad* (1930), uno de los clásicos del cine silente latinoamericano. *Sagrario* marca también el inicio de las actividades de la empresa Aspa Films, regentada por Orol en sociedad con Guillermo Tardiff y Gabriel Flores. El tan inesperado como notable éxito comercial de *Sagrario*, melodrama en el que pueden detectarse las convenciones del folletón y la radionovela (pasiones desatadas, adulterios, crímenes que resuelven el conflicto principal, etc), permitiría que Orol se incorporara

Pour sa part, le témoignage publié dans Faro de Vigo indique qu’Oról resta quelque temps au Vénézuéla, “où il travailla comme gardien d’un terrain d’aviation”. Toujours est-il que, étant donné le manque de perspectives qu’il pouvait avoir à Cuba, Orol repartit pour le Mexique, où il recommença à travailler comme mécanicien et chauffeur de voitures pour essayer ensuite de faire une carrière de toréador, métier qu’il exercera pendant six ou sept ans sous le nom de Juan García Esparterito (en hommage au célèbre matador espagnol Manuel Garcia ‘El Espartero’). On sait que, à un moment donné, Orol se mit à alterner ses médiocres prestations dans la tauromachie (il reconnaissait lui-même qu’il n’était pas un bon toréador : “Trop nerveux et bravache, j’avais des envies de mordre le museau des taureaux, et ce n’est pas la chose à faire, parce qu’ils donnent de bons coups de corne. C’est pourquoi j’ai décidé de lâcher les taureaux”) avec ses missions d’agent de la police secrète mexicaine sous les ordres du général Roberto Cruz ; celui-ci, entre 1924 et 1928 (période qui correspond au gouvernement du président Plutarco Elías Calles), imposa un régime de “main de fer” pour essayer d’assainir la corruption policière.

Après la mort de sa première femme, Amparo Moreno, Orol abandonne les arènes et renonce également à son travail de policier pour se consacrer à l’éducation de son fils Arnoldo, tout en travaillant dans le milieu de la radio, qui atteignait alors au Mexique une grande audience. Ceci devait se passer vers 1930, date à laquelle fut fondée la XEFO Radio Nacional, station appartenant au Parti National Revolutionnaire (prédécesseur de l’actuel Parti Révolutionnaire Institutionnel) ; celle-ci engagea Orol en qualité de directeur artistique et d’agent publicitaire. Ceci lui permit d’établir des liens avec le petit monde du cinéma mexicain, qui s’efforçait alors de produire ses premiers films parlants (*Abismo o Naufragos de la vida, Más fuerte que el deber, Santa, Contrabando*, etc.).

Le résultat de cette relation de plus en plus étroite avec le milieu cinématographique fut qu’Oról se transforma en producteur et acteur d’un second rôle dans le film *Sagrario*, écrit par Quirico Michelena et réalisé en 1933 par Ramón Peón, cinéaste d’origine cubaine installé au Mexique après une longue trajectoire à Hollywood et dans son île antillaise, où il avait pu tourner, entre autres longs métrages, *La Virgen de la Caridad* (1930), un des classiques du cinéma muet latino-américain. *Sagrario* marque également le début des activités de la firme Aspa Films, dirigée par Orol, établi en société avec Guillermo Tardiff et Gabriel Flores. Le succès commercial aussi inattendu que remarquable de *Sagrario*, mélodrame où l’on peut reconnaître tous les clichés du feuilleton, romanesque ou radiophonique (passions déchaînées, adultères, crimes qui permettent de résoudre le conflit principal, etc.), allait permettre à

El charro del arrabal
(1948)



plenamente al desarrollo de la entonces incipiente cinematografía sonora mexicana, sector al que, a partir de 1934, aportaría un buen número de productos, todos ellos caracterizados por una visión muy peculiar del mundo y del cine mismo.

CICLO CONSUELO MORENO (1934-1937)

Vista en retrospectiva y con los matices del caso, la filmografía de Juan Orol puede dividirse en una sucesión de etapas vinculadas principalmente a la serie de actrices a quienes impulsó y con las que mantuvo relaciones sentimentales. De esta manera, el primer ciclo estaría integrado por un grupo de películas financiadas por la Aspa Films y protagonizadas en su mayoría por Consuelo Moreno, quien había debutado en el cine interpretando un pequeño papel en *Sagrario*. En 1934, Moreno es la principal figura femenina de *Mujeres sin alma* (*Venganza suprema*), dirigida por Ramón Peón y el propio Orol a partir de un argumento de éste último. Se trata de un melodrama que, con algunas variantes, repite la fórmula de *Sagrario*. Pero, de acuerdo con la atinada observación de Emilio García Riera, “Al cumplir con las funciones de productor, codirector, argumentista, adaptador y actor principal, Juan Orol domina con su personalidad la película. Todos los rasgos que el personaje de Orol crea para sí mismo y que desarrollará en futuras películas, aparecen ya expuestos: víctima de la corrupción moral y de la quiebra de valores familiares, justiciero implacable y devoto hijo que encuentra en la madre el último y supremo refugio. Es decir, por esta película, ya podemos saber que el cine de Juan Orol estará poblado de cónyuges infieles, hem-

Orol de s’incorporer pleinement au développement du cinéma sonore mexicain alors encore à ses débuts ; à partir de 1934, il allait apporter à ce secteur bon nombre de produits, tous caractérisés par une vision très particulière du monde et du cinéma même.

CYCLE CONSUELO MORENO (1934-1937)

Si on la regarde rétrospectivement et avec les nuances qu’il convient d’apporter, on peut diviser la filmographie de Juan Orol en une succession d’étapes liées principalement à la série d’actrices qu’il lança et avec lesquelles il eut des relations amoureuses. Ainsi, le premier cycle peut se composer d’un groupe de films financés par la Aspa Films et joués pour la plupart par Consuelo Moreno, qui avait fait ses débuts dans un petit rôle de *Sagrario*. En 1934, Moreno est la vedette féminine de *Mujeres sin alma* (*Venganza suprema*), réalisé par Ramón Peón et Orol lui-même, sur un scénario de ce dernier. C’est un mélodrame qui, avec quelques variations, reprend la formule de *Sagrario*. Mais, comme le remarque très justement Emilio García Riera, “En cumulant les fonctions de producteur, co-réalisateur, scénariste, adaptateur et acteur principal, la personnalité de Juan Orol domine le film. Tous les traits que le personnage d’Orol crée pour lui-même et qu’il développera dans de prochains films sont déjà présents : victime de la corruption morale et de la faillite des valeurs familiales, justicier implacable et fils dévoué qui trouve dans la figure de la mère le dernier et suprême refuge. Ce qui signifie que, grâce à ce film, nous savons d’ores et déjà que le cinéma de Juan Orol sera peuplé de maris infidèles, de femmes diaboliques, de gangsters



El reino de los gángsters (1947)

bras diabólicas, gángsters moralistas y madrecitas abnegadas [...] Consuelo Moreno, primera musa de Orol, es capaz, pese a su aspecto beatífico, de bailar pecaminoso tango y de ponerse autobiográfica y autocrítica al cantar 'La mujer sin alma'. El título de la película generaliza, conforme a las leyes del melodrama, y deduce de la existencia de una sola desalmada, una pluralidad de *Mujeres sin alma*".

Años después, Orol declararía que la cinta resultó un fracaso en taquilla debido a que Peón había cometido varios errores de dirección; fue entonces cuando el cineasta nacido en Galicia volvió a filmar con el mismo equipo diversas escenas e hizo una nueva edición, lo cual permitió que *Mujeres sin alma* obtuviera un exitoso reestreno en salas populares. El hecho es que, de ahí en adelante, Orol se daría el lujo de asumir, casi siempre, el papel de director e intérprete de las películas producidas y escritas por él mismo convirtiéndose, aun sin proponérselo, en un caso de "autor total", en el sentido más amplio del término.

A partir de sus experiencias en *Sagrario* y *Mujeres sin alma*, Orol acomete en 1935 el melodrama *Madre querida*, adaptación de la historia *Huérfanos del destino* escrita por Julián Cisneros Tamayo. La cinta sería, entre otras cosas, un ejemplo del cálculo mercantil de su productor y realizador. Filmada con premura en marzo de

moralisateurs et de mères sacrifiées [...] Consuelo Moreno, première muse d'Orol est capable, en dépit de son air béat, de danser un tango à faire damner et de se transformer, lorsqu'elle chante 'La femme sans pitié' comme l'histoire de sa vie dans un retour sur elle-même. Le titre du film, selon les lois du mélodrame, généralise et déduit, de l'existence d'une seule femme impitoyable, une pluralité de *Mujeres sin alma*".

Plus tard, Orol devait déclarer que le film ne connut pas de succès parce que Peón avait commis différentes erreurs de réalisation ; c'est alors que le cinéaste galicien reprit plusieurs scènes avec la même équipe et réalisa une nouvelle version, ce qui permit à *Mujeres sin alma* d'obtenir pour sa reprise un grand succès dans les salles populaires. Il est de fait que, désormais, Orol allait se donner le luxe d'assumer, presque toujours, le rôle de réalisateur et d'interprète dans les films qu'il produisait et écrivait lui-même, devenant ainsi, même sans l'avoir cherché, un cas d'"auteur total", au sens le plus large du terme.

À partir de ses expériences dans *Sagrario* et *Mujeres sin alma*, Orol entreprend en 1935 le mélodrame *Madre querida*, adaptation de l'histoire *Huérfanos del destino* écrite par Julián Cisneros Tamayo. Ce film devait être, entre autres, un exemple du calcul mercantile de son producteur et réalisateur. Tournée dans l'urgence en

dicho año, la obra estuvo lista para ser estrenada el 10 de mayo, fecha consagrada en México para celebrar el Día de las madres. Cabe aquí advertir que tal celebración se había institucionalizado en 1922 como una reacción de los sectores conservadores frente a la política de educación sexual y liberación femenina implementada en el estado de Yucatán por el gobierno socialista de Felipe Carrillo Puerto, misma que incluyó el estímulo al control natal por vía del empleo de anticonceptivos y la prevención de enfermedades venéreas. A pesar de plantearse como la triste historia de un chico que al quedar huérfano debe padecer la miseria urbana antes de ser rescatado por su padre acaudalado, la película de Orol es una velada exaltación del estereotipo de la madre abnegada hasta la inmolación y, por lo tanto, digna de los más fervientes homenajes públicos y privados. En el prólogo del filme, Orol en persona señalaba: “[...] Les dedico esta película porque al ser madres han sufrido y porque en ellas, como divino crisol, se han fundido la bondad y el sacrificio. Sus manos son manos sembradoras de ideales que van por el mundo cultivando corazones; manos que se han purificado a fuerza de tanto bendecir [...]”. Sustentando pues en las más arcaicas reglas del sentimentalismo, el enorme éxito de *Madre querida* trascendió incluso las fronteras del mercado fílmico mexicano siendo bien recibida por los públicos populares de varios países de Centro América y el Caribe.

El triunfo comercial de *Madre querida* permitiría a la Aspa Films intensificar sus ritmos de producción; entre 1936 y 1937 la empresa financió cuatro películas, todas ellas dirigidas por Orol: *El calvario de una esposa*, *Honrarás a tus padres*, *El derecho y el deber* y *Eterna mártir*. A excepción de la segunda película, título que evoca una sentencia bíblica, las demás fueron protagonizadas por Consuelo Moreno, quien dejó a un lado el papel de mujer fatal para convertirse en el emblema de esposa y madre agobiada por todo tipo de adversidades. Al mismo tiempo, otros cineastas mexicanos decidieron aprovechar el éxito del filme oroliano para producir sus propias exaltaciones maternas conformando una especie de subgénero que tendría no pocas secuelas a lo largo de la historia de ese cine nacional; tales serían los casos de *Mater nostra* (Gabriel Soria, 1936), *Madres del mundo* (Rolando Aguilar, 1936), *No basta ser madre* (Ramón Peón, 1937), *Abnegación* (Rafael E. Portas, 1937), *La cuna vacía* (Miguel Zacarías, 1937), *Madre a la fuerza* (Roberto O’Quigley, 1939), *Mi madrecita* (Francisco Elías, 1940), etc.

CICLO MARÍA ANTONIETA PONS (1938-1945)

Tanto el agotamiento temático del subgénero de exaltación maternal como la competencia que le plantearon otros de sus colegas motivaron un cambio de

mars de cette même année, l’œuvre était prête pour la première le 10 mai, date où l’on célèbre au Mexique la Fête des mères. Il est bon de signaler ici que cette célébration avait été instituée en 1922, comme réaction des secteurs conservateurs face à la politique d’éducation sexuelle et de libération de la femme mise en œuvre dans l’état du Yucatan par le gouvernement socialiste de Felipe Carrillo Puerto, politique qui comprenait l’encouragement au contrôle des naissances par l’utilisation de contraceptifs et la prévention des maladies vénériennes. Bien qu’elle présente la triste histoire d’un enfant qui, devenu orphelin, doit souffrir de la misère urbaine avant d’être sauvé par un père fortuné, le film d’Orol est une exaltation voilée du stéréotype de la mère dont l’abnégation va jusqu’à l’immolation, la rendant digne des plus fervents hommages publics et privés. Dans le prologue du film, Orol lui-même indiquait : “Je leur dédie ce film parce que, en étant mères, elles ont souffert et parce qu’en elles, comme en un creuset divin, se sont fondus la bonté et le sacrifice. Leurs mains sont des mains semeuses d’idéaux qui vont de par le monde cultivant les coeurs ; des mains qui se sont purifiées à force de bénir [...]”. S’appuyant, donc, sur les règles les plus archaïques de la sentimentalité, *Madre querida* connut un énorme succès qui dépassa même les frontières du marché du film mexicain et fut bien reçu par le public populaire de différents pays d’Amérique Centrale et des Caraïbes.

Le triomphe commercial de *Madre querida* allait permettre à la Aspa Films d’intensifier ses rythmes de production ; entre 1936 et 1937, l’entreprise finança quatre films, tous dirigés par Orol : *El calvario de una esposa*, *Honrarás a tus padres*, *El derecho y el deber* et *Eterna mártir*. Mis à part le deuxième film, dont le titre évoque une phrase de la Bible, ils furent tous joués par Consuelo Moreno, qui abandonna son rôle de femme fatale pour devenir l’emblème de l’épouse et de la mère accablées par toute sorte de malheurs. A la même époque, d’autres cinéastes mexicains décidèrent de profiter du succès des films d’Orol pour produire leur propre exaltation de la maternité, établissant ainsi une espèce de sous-genre qui devait entraîner un certain nombre de séquelles tout au long de l’histoire de ce cinéma national ; ainsi *Mater nostra* (Gabriel Soria, 1936), *Madres del mundo* (Rolando Aguilar, 1936), *No basta ser madre* (Ramón Peón, 1937), *Abnegación* (Rafael E. Portas, 1937), *La cuna vacía* (Miguel Zacarías, 1937), *Madre a la fuerza* (Roberto O’Quigley, 1939), *Mi madrecita* (Francisco Elías, 1940), etc.

CYCLE MARÍA ANTONIETA PONS (1938-1945)

L’épuisement thématique de ce sous-genre d’exaltation de la maternité, ainsi que la concurrence de certains de ses collègues furent à l’origine d’un changement de



El derecho y el deber (1937)

rumbo en la insólita carrera artística de Orol. En 1938, año en que, gracias al éxito continental de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y sus secuelas, el cine mexicano logra por fin transformarse en una sólida industria, el productor y director de origen gallego se desplaza a Cuba donde conoce a la bailarina María Antonieta Pons, con quien realizará una serie integrada por cinco películas: *Siboney* (1938), basada en la célebre melodía homónima de Ernesto Lecuona, *Cruel destino* (1943), *Los misterios del hampa* (1944), *Pasiones tormentosas* (1945) y *Embrujo antillano* (1945, en codirección con Geza P. Polaty). La primera y la última se filmaron en locaciones de la gran isla antillana, y la mayoría de ellas fueron producidas por la España Sono Films, nueva empresa fílmica de Orol. En el interludio que va de 1939 a 1942, la pareja Orol-Pons se dedicó a montar espectáculos musicales en clubes nocturnos y cabarets de La Habana, México D.F., Nueva York y Chicago con ellos dos como bailarines de tangos y ritmos afroantillanos. Según el cineasta, la atmósfera imperante en esos sitios inspiraría los temas y personajes de los filmes realizados entre 1943 y 1945. Así, *Cruel destino* (también titulado *Allá en la frontera* o *El bandido de la frontera*) resultó un succulento melodrama que integraba a su rebuscada trama elementos tropicalistas y gangsteriles. Por su parte, *Los misterios del hampa* ubica su historia en el sórdido Chicago de la década de los veinte y narra las desventuras de un delincuente que evoca al personaje interpretado por el gran James Cagney para *Ángeles con caras sucias* (*Angels with*

*direction dans la peu commune carrière artistique d'Orol. En 1938, année où, grâce au succès continental de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) et de ses épigones, le cinéma mexicain parvient enfin à devenir une industrie solide, le producteur et réalisateur galicien part à Cuba où il fait la connaissance de la danseuse María Antonieta Pons, avec qui il va réaliser une série de cinq films : *Siboney* (1938), fondée sur la célèbre mélodie éponyme d'Ernesto Lecuona, *Cruel destino* (1943), *Los misterios del hampa* (1944), *Pasiones tormentosas* (1945) et *Embrujo antillano* (1945, en co-réalisation avec Geza P. Polaty). Le premier et le dernier furent tournés dans des décors de la grande île antillaise, et la plupart furent produits par la España Sono Films, nouvelle firme cinématographique d'Orol. Pendant les années qui vont de 1939 à 1942, le duo Orol-Pons s'occupa de monter des spectacles musicaux dans des boîtes de nuit et des cabarets de La Havane, de Mexico, New York et Chicago, où ils figuraient comme danseurs de tango et de rythmes afro-antillais. D'après le cinéaste, l'atmosphère qui régnait dans ces lieux allait inspirer les thèmes et les personnages des films réalisés entre 1943 et 1945. Ainsi *Cruel destino* (également intitulé *Allá en la frontera*, ou *El bandido de la frontera*) fut un succulent mélodrame qui mêlait à une trame complexe des éléments issus des tropiques et des histoires de gangsters. De son côté, *Los misterios del hampa* situe son histoire dans le Chicago sordide des années vingt et raconte les mésaventures d'un délinquant qui rappelle le personnage interprété par le grand James*

Dirty Faces), el clásico de Michael Curtiz producido por la Warner en 1938. *Pasiones tormentosas* resulta una curiosa mezcla de tropicalismo con atmósferas de misterio y alucinación. Y, como su título indica, *Embrujo antillano* es una cinta fuertemente impregnada de sabor cubano, pletórica en bailes y canciones provenientes de esa zona caribeña.

Denostada por la crítica al momento de su estreno, *Los misterios del hampa* sería considerada, con justa razón, como una obra ejemplar del cine camp latinoamericano. Al respecto, vale la pena citar el siguiente comentario del novelista cinéfilo Manuel Puig (autor de *Boquitas pintadas*, *La traición de Rita Hayworth*, *The Buenos Aires Affair*, *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical*, etc.), quien afirma: “Los países latinoamericanos, como todo país relativamente joven y en vías de desarrollo, hemos crecido a la sombra de las grandes culturas, en nuestro caso la europea y la norteamericana. Esto ha dado lugar en nosotros a toda una tendencia imitativa. Los modelos son ajenos, irreales. Todo intento de emulación fracasa porque las motivaciones son falsas (todas, menos una, ya se las nombraré), y porque los medios materiales son precarios. El resultado es la cursilería, el vano afán de sofisticación y madurez en vez de la auténtica expresión de nuestro subdesarrollo. ¿Pero por qué entonces algunos de esos

Cagney dans *Angels with dirty Faces*, le classique de Michael Curtiz produite par la Warner en 1938. *Pasiones tormentosas* fut un curieux mélange de tropicalisme et d’atmosphères de mystère et d’hallucination. Et, comme son nom l’indique, *Embrujo antillano* (*Le sortilège antillais*) est un film fortement empreint de saveur cubaine, surchargé de danses et de chansons de cette zone des Caraïbes.

Ereinté par la critique au moment de sa sortie, *Los misterios del hampa* devait être considéré à juste titre comme une œuvre exemplaire du cinéma latino-américain. A ce sujet, il vaut le peine de citer le commentaire du romancier cinéphile Manuel Puig (auteur de *Boquitas pintadas*, *La trahison de Rita Hayworth*, *The Buenos Aires Affair*, *Le baiser de la femme araignée*, *Pubis angelical*, etc.) qui affirme : “Pays latino-américains, comme tout pays relativement jeune et en voie de développement, nous avons grandi à l’ombre des grandes cultures, dans notre cas la culture européenne et l’anglo-américaine. Ce qui a fait naître chez nous toute une tendance à l’imitation. Les modèles sont étrangers, irréels. Tout essai de compétition échoue parce que les motivations sont erronées (toutes, sauf une, j’en reparlerai), et parce que les moyens matériels sont pauvres. Le résultat en sont la fausse élégance, le vain effort de sophistication et de maturité au lieu d’une expression

Una mujer de Oriente (1946)



Antesala de la
silla eléctrica
(1966)



productos conmueven y hasta fascinan? Creo entrever la razón. Porque todas sus motivaciones son falsas, menos una. ¿Cuál? La única motivación real de estos realizadores y divos es su profunda necesidad de expresión, combinada con su total fe en los modelos que admiran. Y ahí se produce el milagro de la autenticidad.[...] Cuando vi *Anita de Montemar*, dirigida por Chano Urueta en 1943, creí que había llegado al punto más alto de esa corriente imitativa.[...] Pero después vi *Los misterios del hampa*, de Juan Orol, y ahí estaba aún más allá, porque esta vez ya se habían eliminado los volúmenes, todo parecía dibujado sobre una historieta. Un estilo de historieta que logra mantenerse a lo largo de hora y media de proyección. Prodigioso. [Carlos] Monsiváis lo había dicho y yo creí que exageraba. De los filmes de Orol que he visto es éste el mejor, a mi entender, porque es el más intensamente sentido por el realizador en su voluntad de elección; quería emular

authentique de notre sous-développement. Mais alors, pourquoi certains de ces produits émeuvent-ils, au point de fasciner? Je crois entrevoir une raison. Car toutes leurs motivations sont erronées, sauf une. Laquelle ? La seule motivation réelle de ces réalisateurs et de ces acteurs est leur profond besoin d'expression, combiné à leur confiance totale dans les modèles qu'ils admirent. Et c'est là que se produit le miracle de l'authenticité.[...] Lorsque j'ai vu *Anita de Montemar*, réalisé par Chano Urueta en 1943, j'ai cru être arrivé au point le plus haut de ce courant imitatif.[...] Mais j'ai vu ensuite *Los misterios del hampa* de Juan Orol, et c'est là qu'était le nec plus ultra, car cette fois on avait éliminé la profondeur, tout semblait tracé sur une bande dessinée. Un style de bande dessinée qui parvient à se maintenir tout au long d'une heure et demie de projection. Prodigieux. [Carlos] Monsiváis l'avait dit, et je croyais qu'il exagérait. De tous les films d'Orol que j'ai vus, celui-ci est à mon sens le meilleur,

nada menos que el tipo de films de gánsters del prohibicionismo, género ya entonces (en el 44) llevado a la cúspide y decadencia por la Warner Brothers. Orol, cuanto más empeñoso, más interesante resulta. ¿Cómo es que logra Orol dar a su filme un estilo propio partiendo de una base tan precaria, la de la servil imitación? Mi idea es que aquí el imitador sueña tan intensamente con su modelo, cree tanto en él que le otorga vuelo lírico. Lo que nos da ya no un facsímil pobre de un filme norteamericano de gánsters, sino un filme de gánsters entrevistado en afiebrados sueños del subdesarrollo. Ese tono delirante da estilo al filme y lo vuelve estéticamente válido. El imitador acaba por ser un creador auténtico”.

CICLO ROSA CARMINA (1946-1955)

Luego de romper relaciones pasionales y empresariales con María Antonieta Pons (quien de cualquier forma continuaría su carrera en el cine mexicano), Orol encontró en la entonces muy joven Rosa Carmina Riverón la musa con la que haría un nuevo ciclo de filmes, los cuales confirmaron, en su mayoría, las cualidades cinematográficas analizadas por Manuel Puig en el párrafo anterior. La etapa asociada al nombre de Rosa Carmina resultaría sin duda la más fecunda en la carrera del cineasta, toda vez que se desarrolla en un contexto favorable a la producción de películas que, debido a la crisis industrial del periodo de post-guerra, requieren de poca inversión al tiempo que están destinadas para el consumo estrictamente popular. Integrada por *Una mujer de oriente* (1946), *El amor de mi bohío* (1946), *Tania, la bella salvaje* (1947), *El reino de los gánsters* (1947), *Gánsters contra charros* (1947), *El Charro del Arrabal* o *El Charro del Arrabal contra el rey de los gánsters* (1948), *Amor salvaje* (1949), *Cabaret Shanghai* (1949), *¡Qué idiotas son los hombres!* (1950), la trilogía de Percal (*El infierno de los pobres*, *Perdición de mujeres* y *Hombres sin alma*, 1950), *La diosa de Tahití* o *Los chacales de Isla Verde* (1952), *Sandra, la mujer de fuego* (1952), *El sindicato del crimen* o *La antesala de la muerte* (1953), *Bajo la influencia del miedo* o *Gangsterismo en el deporte* (1954) y *Secretaria peligrosa* (1955), esta etapa es pródiga en ejemplos de ese cine imitativo que, pese

car c'est celui que le réalisateur a ressenti le plus intensément quand il a voulu choisir ; il voulait rivaliser avec rien de moins que le film type de gangsters de la prohibition, genre que la Warner avait déjà à l'époque (1944) porté au sommet et à sa décadence. Orol est d'autant plus intéressant qu'il est plus opiniâtre. Comment Orol parvient-il à donner à son film un style propre en partant d'une base aussi précaire que celle de l'imitation servile ? Mon idée est qu'ici l'imitateur rêve si intensément de son modèle, il croit tellement en lui, qu'il accède pour lui à l'envol lyrique. Ce qui nous donne alors non plus un facsimile indigent du film étatsunien de gangsters, mais un film de gangsters entrevu dans les rêves fiévreux du sous-développement. Ce ton délirant donne du style au film et le rend esthétiquement valable. L'imitateur finit par être un créateur authentique”.

CYCLE ROSA CARMINA (1946-1955)

Après avoir rompu ses relations passionnelles et professionnelles avec María Antonieta Pons (qui de toute façon devait continuer sa carrière pour le cinéma mexicain), Orol trouva dans la très jeune Rosa Carmina Riverón la muse avec laquelle il allait faire un nouveau cycle de films qui confirmèrent, pour la plupart, les qualités cinématographiques analysées par Manuel Puig dans la page qui précède. L'étape associée au nom de Rosa Carmina allait être sans aucun doute la plus féconde de la carrière du cinéaste, étant donné qu'elle se déroule dans un contexte favorable à la production de films qui, par suite de la crise industrielle de l'après-guerre, demandent peu de financement et sont destinées à une consommation strictement populaire. Comprenant *Una mujer de oriente* (1946), *El amor de mi bohío* (1946), *Tania, la bella salvaje* (1947), *El reino de los gánsters* (1947), *Gánsters contra charros* (1947), *El Charro del Arrabal* o *El Charro del Arrabal contra el rey de los gánsters* (1948), *Amor salvaje* (1949), *Cabaret Shanghai* (1949), *¡Qué idiotas son los hombres!* (1950), la trilogie de Percal (*El infierno de los pobres*, *Perdición de mujeres* et *Hombres sin alma*, 1950), *La diosa de Tahití* o *Los chacales de Isla Verde* (1952), *Sandra, la mujer de fuego* (1952), *El sindicato del crimen* o *La antesala de la muerte* (1953), *Bajo la influencia del miedo* o *Gangsterismo en el deporte* (1954) et *Secretaria peligrosa* (1955), cette étape est riche en exemples de ce cinéma



a todo, va conformando, como en el insólito caso de Ed Wood (magistralmente planteado en la cinta homónima de Tim Burton), un estilo personal. Cabe precisar que en el mismo lapso, ocurren, por así decirlo, dos interludios: *Madre querida* (1950), segunda versión de la cinta realizada en 1935, y *La mesera del café del Puerto* (1954). En dichos filmes, melodramáticos a rabiar, Orol recurrió a otras actrices como intérpretes principales: el primero fue protagonizado por Esperanza Issa, mientras que en el segundo tuvo como estrella a la cubana Berta Montesinos.

Los filmes que componen el ciclo dedicado a Rosa Carmina y el impacto comercial de muchos de ellos son los elementos fundamentales que provocarían el tipo de reflexiones, por demás polémicas, de ensayistas y críticos mexicanos como Carlos Monsiváis, David Ramón, Carlos González Correa y Arturo Garmendia, quienes en las décadas sesenta y setenta vincularon al cine de Juan Orol con diversos aspectos de las culturas popular y "de masas" obteniendo conclusiones muy sugerentes. A manera de ejemplo podemos citar algunos fragmentos de un artículo publicado por Monsiváis en el Anuario 1964 del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México: "Si se entiende como 'cultura popular' los elementos que integran la visión común, que constituyen el acervo cotidiano de un pueblo (recursos de conversación, material poético, archivo de sobrenombres, pasado sentimental, referencias culturales), entonces Juan Orol es un factor indispensable para captar durante los treinta y los cuarenta (décadas fundamentales de su obra) el devenir de la 'cultura

d'imitation qui, malgré tout, forge un style personnel, comme dans le cas insolite de Ed Wood (magistralement illustré dans le film éponyme de Tim Burton). Il faut préciser que, dans la même période, apparaissent, pour ainsi dire, deux interludes : *Madre querida* (1950), deuxième version du film réalisé en 1935, et *La mesera del café del Puerto* (1954). Dans ces deux films, d'un mélodrame à hurler, Orol fit appel à d'autres actrices comme interprètes principales : le premier fut joué par Esperanza Issa, et le second eut comme vedette la Cubaine Berta Montesinos.

Les films qui composent le cycle consacré à Rosa Carmina, et l'impact commercial de la plupart d'entre eux sont les éléments principaux qui allaient provoquer un genre de réflexions excessivement polémiques chez des essayistes et des critiques mexicains comme Carlos Monsiváis, David Ramón, Carlos González Correa et Arturo Garmendia ; ceux-ci, dans les années soixante et soixante-dix, rapprochèrent le cinéma de Juan Orol de différents aspects de la culture populaire et de la culture "de masses", avec des conclusions très suggestives. Nous pouvons citer comme exemple quelques fragments d'un article publié par Monsiváis dans l'Anuario 1964 du Département d'Activités Cinématographiques de l'Université Autonome de Mexico : "Si l'on entend par 'culture populaire' les éléments qui composent la vision commune, qui constituent le capital quotidien d'un peuple (formules de la conversation, matériel poétique, archives de surnoms, passé sentimental, références culturelles), alors Juan Orol est un facteur indispensable pour capter pendant les années trente et quarante (décennies fondamentales de son œuvre) l'évolution de

Madre querida
(1935)





Te odio y te quiero (1966)

popular' mexicana. A Orol se le ha situado siempre como el mayor hacedor de churros en México. Y el término churro (película de ínfimo costo y calidad) se ha vuelto sinónimo, adjetivo esencial de Juan Orol. En cierto sentido, esto es verdad.[...] Porque los filmes yacen indefensos desde sus títulos [...] ante la imposibilidad de un análisis de sus cualidades artísticas. Juzgar a Juan Orol en un nivel estético es, dicho en forma sumaria, una pérdida lamentable de tiempo. Desde el principio, Orol se concretó, rechazada la perspectiva del cine como arte, a reproducir la vigencia del cine como 'historieta', del cine-comic. Y gracias a su inocencia devastadora, a su confiada entrega a la vulgaridad, Orol se convirtió en el primer autor de cine en México, en el único realizador que ha mantenido un estilo, un modo de ver o de no ver o de no hacer caso a la realidad. En las barriadas, en la provincia, la gente acude a ver una cinta de Orol, en la misma forma (aunque con un entusiasmo obviamente menor) con que frecuenta los filmes de Pedro Infante o de Cantinflas. Y eso, que solamente tiene un valor sociológico, confirma la importancia del cine de Juan Orol. Si, en última instancia, en México el cine únicamente puede ser situado desde un punto de vista sociológico, ya que un examen estético resulta ocioso, ¿por qué no acudir a Orol para que nos informe del 'alma del arrabal'? ¿Por qué no concederle importancia (que por demás tiene) a quien fue capaz de bautizar una de sus creaciones con el nombre definitivo de *La mesera coja del café del puerto*? [...].

la 'culture populaire' mexicaine. On a toujours considéré Orol comme le plus grand fabricant de churros du Mexique. Et le terme de *churro* (film de moindres coût et qualité) est devenu un synonyme, un adjectif essentiel de Juan Orol. En un certain sens, c'est vrai. [...] Car ses films, dès leur titre, se trouvent sans défense [...] devant l'impossibilité d'une analyse de leurs qualités artistiques. Juger Juan Orol sur le plan esthétique est, pour le dire en peu de mots, une regrettable perte de temps. Dès le départ, Orol se borna, repoussant la perspective du cinéma comme art, à reproduire l'activité du cinéma comme BD, du 'ciné-comics'. Et grâce à son innocence dévastatrice, s'en remettant avec confiance à la platitude, Orol est devenu le *premier auteur de cinéma du Mexique*, le seul réalisateur qui ait conservé un style, une façon de voir ou de ne pas voir ou de ne pas tenir compte de la réalité. Dans les quartiers pauvres, en province, les gens se précipitent pour voir un film d'Orol, de la même façon (mais là, avec un enthousiasme visiblement moindre) qu'ils vont voir un film de Pedro Infante ou de Cantinflas. Et ce fait, qui n'a de valeur que sociologique, confirme l'importance du cinéma de Juan Orol. Si, en dernière instance, le cinéma au Mexique ne peut être considéré que d'un point de vue sociologique, et que l'examen esthétique soit de fait inutile, pourquoi n'aurait-on pas recours à Orol pour qu'il nous fasse connaître 'l'âme des faubourgs'? Pourquoi ne pas accorder une importance (qu'il a, d'ailleurs) à celui qui osa baptiser une de ses créations du nom définitif de *La mesera coja del café del*



Los misterios del hampa (1944)

Por Orol, volvemos a ver el cine con los ojos de un niño; aún más, advertimos el cine que haría un niño y como concebiría ese niño ideal dotado de megáfono, a los gánsters terribles, las mujeres fatales, a los encuentros a muerte entre bandas rivales. Entiéndase; no es el cine que perpetraría un retrasado mental, sino el más puro, directo y eficaz que realizaría un niño. Y esa bondad infantil, esa capacidad de recrear el mundo de 'policías y ladrones', mezclado con el amor a la madrecita santa y la inquietud precoz que suscita una vecina en edad de merecer, determina la actitud desarmada, admirativa, frente al fenómeno Orol [...] [Él] es, desde cualquier punto de vista, el director que todo lo ve con los ojos de un niño vehemente e imaginativo, lo cual, ante la aspereza y rapiña comercial de casi todos los demás directores, no es un mérito desdeñable. Aparte del interés

puerto (La serveuse boîteuse du café du port)? [...] Grâce à Orol, nous voyons à nouveau le cinéma avec des yeux d'enfant ; bien plus, nous assistons au cinéma que ferait un enfant, comme cet enfant idéal doté d'un mégaphone concevrait les gangsters terribles, les femmes fatales, les rencontres mortelles entre bandes rivales. Entendons-nous bien ; ce n'est pas le cinéma que commettrait un retardé mental, mais le cinéma le plus pur, le plus direct et le plus efficace que réaliserait un enfant. Et cette bonté enfantine, cette capacité de recréer le monde 'des gendarmes et des voleurs', mêlé à l'amour de la sainte petite maman et à l'inquiétude précoce que suscite une voisine en âge d'être appréciée pour ses charmes, détermine notre attitude désarmée, admirative, face au phénomène Orol [...]. Il est, à tous points de vue, le réalisateur qui voit toutes choses avec les yeux d'un enfant

–legítimo o fruto de un snobismo intensificado– que Orol provoca, es posible establecer un hecho definitivo: Orol, sus excesos, gánsters terroríficos, dramas pasionales y rumberas, se integran en la verdadera esencia del cine nacional, de lo que hasta ahora se conoce como ‘cine nacional’. A la pantalla azteca se le pueden quitar las pretensiones trágicas de Julio Bracho y Chano Urueta y no se inmuta; el cine mexicano puede ser despojado de la inmóvil fotografía de Gabriel Figueroa, la pomposidad sentimentaloides de Roberto Gavaldón, la poesía de Yanco y podrá seguir siendo identificado como tal; pero del cine nacional no es posible eliminar la cursilería del Indio Fernández, la intuición del arrabal de Ismael Rodríguez y el primitivismo total de Juan Orol, porque entonces sí se perdería la esencia fiel, genuina, irremplazable de un cine nutrido en el absurdo de un país habituado al surrealismo vital [...] Así, pese a su grotescidad sublime, Orol no es tan lejano a nuestra realidad; es el reflejo de la ignorancia de nuestros productores; el conmovedor monstruo de Frankenstein del comercialismo mexicano”.

En efecto, muchos de los elementos observados por Monsiváis están presentes en la filmografía oroliana de los años en que Rosa Carmina fungió como la protagonista de una serie de tramas disparatadas en las que lo mismo podían verse largas secuencias con glamorosas bailarinas de rumba, conga o danzón, que atropelladas escenas de hampones asaltando bancos o enfrentándose a un grupo de charros bajo el balcón de la joven heroína. En esa época, Orol propone un personaje que de hecho habrá de convertirse en su alter ego imaginario: el gánster bondadoso que lo mismo puede llamarse Johnny Carmenta, Tony Larry, Tony Carpio, Johnny Rizo, Hot Moran o Joe Luciana.

CICLO MARY ESQUIVEL (1955-1963)

Mientras la crisis de la industria fílmica mexicana se iba convirtiendo en un problema estructural, Juan Orol inició otra fase de su carrera, misma que estaría asociada a su nueva musa: la cubana Mary Esquivel, quien, no sin ironía, se hacía llamar “La poetisa del Caribe”. El ciclo de la nueva estrella oroliana estaría integrado por *El farol de la ventana* (1955), *Plazos traicioneros* (1956), *Te odio y te quiero* (1956), *Zonga, el ángel diabólico* (1957), *Thaimí, la hija del pescador* (1958), *La Tórtola del Ajusco* (1960), *Bajo el manto de la noche o Destino de tres vidas* (1962), *Sangre en la barranca* (1962) y *El crimen de la hacienda* (1963). Varias de estas cintas fueron realizadas en forma de coproducción entre las empresas de Juan Orol y compañías cubanas o puertorriqueñas. Salvo el caso de *Bajo el manto de la noche*, otra película de hampones ubicada en la atmósfera del trópico,

véhément et imaginatif, ce qui, face à l’âpreté et à la rapacité de presque tous les autres réalisateurs, n’est pas un mérite négligeable. Mis à part l’intérêt – légitime ou né d’un snobisme aggravé – que provoque Orol, on peut établir un fait irrévocable : Orol, ses excès, ses gangsters terrifiants, ses drames passionnels et ses chanteuses de rumba, composent la véritable essence du cinéma national, de ce qui est reconnu jusqu’à présent comme ‘cinéma national’. On peut ôter à l’écran aztèque les prétentions tragiques de Julio Bracho et de Chano Urueta, et il n’en sera pas troublé ; le cinéma mexicain peut être dépouillé de la photographie immobile de Gabriel Figueroa, du sentimentalisme pompeux de Roberto Gavaldón, de la poésie de Yanco, et on pourra encore l’identifier comme mexicain ; mais on ne peut pas retrancher du cinéma national l’élégance affectée de l’Indio Fernández, l’intuition faubourienne d’Ismael Rodríguez et le primitivisme total de Juan Orol, car c’est alors qu’on perdrait l’essence constante, typique, irremplaçable, d’un cinéma nourri de l’absurde dans un pays habitué au surréalisme vital [...]. Ainsi, malgré son aspect sublimement grotesque, Orol n’est pas si étranger à notre réalité ; il est le reflet de l’ignorance de nos producteurs ; le Frankenstein émouvant du commercialisme mexicain”.

De fait, bien des éléments observés par Monsiváis figurent dans la filmographie d’Orol des années où Rosa Carmina fut la protagoniste d’une série de scénarios extravagants : on pouvait aussi bien y voir de longues séquences avec de superbes danseuses de rumba, de conga ou de danzón, que des scènes confuses de voyous assaillant des banques ou affrontant un groupe de *charros* sous le balcon de la jeune première. A cette époque, Orol propose un personnage qui en réalité deviendra son alter ego imaginaire : le gangster au grand cœur qui peut s’appeler Johnny Carmenta, Tony Larry, Tony Carpio, Johnny Rizo, Hot Moran ou Joe Luciana.

CYCLE MARY ESQUIVEL (1955-1963)

Alors que la crise de l’industrie filmique mexicaine devenait un problème de structures, Juan Orol commença une autre phase de sa carrière, qui allait être associée à une nouvelle muse : la Cubaine Mary Esquivel, qui, non sans ironie, se faisait appeler “La poétesse des Caraïbes”. Le cycle de la nouvelle étoile d’Orol se compose de *El farol de la ventana* (1955), *Plazos traicioneros* (1956), *Te odio y te quiero* (1956), *Zonga, el ángel diabólico* (1957), *Thaimí, la hija del pescador* (1958), *La Tórtola del Ajusco* (1960), *Bajo el manto de la noche o Destino de tres vidas* (1962), *Sangre en la barranca* (1962) et *El crimen de la hacienda* (1963). Plusieurs de ces films furent réalisés en co-production par les firmes de Juan Orol et des compagnies cubaines ou portoricaines. Si l’on excepte *Bajo el manto de la noche*, nouveau film de truands qui se déroule dans l’atmosphère des tro-

los demás títulos corresponden a melodramas no exentos de escenas antológicas de lo que en esa época comenzó a llamarse el “surrealismo involuntario” de Juan Orol, quien, congruente consigo mismo, seguiría apostando por obras sencillas y populares que llegaran a los públicos de la mayoría de los países de América Latina, considerados como los “mercados naturales” del cine mexicano. De esta forma, las penurias de la producción también se tradujeron en momentos más patéticos que cómicos; tal podría ser el caso de *La Tórtola del Ajusco*, en la que el cineasta pretendió emular a películas como *El último cuplé* o *La Bandida* y *Café Colón*, éstas últimas protagonizadas por la diva mexicana María Félix. En un momento determinado, Fémina, la protagonista encarnada en la figura de Mary Esquivel, recibe de su enamorado aviador europeo (Carlos Baena) el regalo de un avión invisible porque éste llega metido en varias cajas que, se supone, contienen las piezas que la halagada mujer tendrá que armar si quiere utilizar el artefacto.

Cabe agregar que las cintas más ambiciosas del ciclo Mary Esquivel fueron dos producciones financiadas por Orol con empresas españolas: *Duelo en la cañada* (1959), de Manuel Mur Oti, y *Loquita de amor* (1960), de José Luis

piques, les autres titres correspondent à des mélodrames non dépourvus de scènes d’anthologie de tout ce que l’on commençait à nommer à l’époque le “surréalisme involontaire” de Juan Orol; celui-ci, logique avec lui-même, continuait à parier sur des œuvres simples et populaires, capables d’atteindre le public de la plupart des pays d’Amérique Latine, considérés comme les “débouchés naturels” du cinéma mexicain. C’est ainsi que les pénuries de la production se traduiraient par des moments plus pathétiques que comiques; tel fut le cas, peut-être bien, de *La Tórtola del Ajusco*, où le cinéaste eut l’intention de rivaliser avec des films comme *El último cuplé* ou *La Bandida*, et *Café Colón* – ces deux derniers ayant comme vedette la diva mexicaine María Félix. A un moment donné, Fémina, la protagoniste jouée par Mary Esquivel, reçoit en cadeau de son amoureux, un aviateur européen (Carlos Baena), un avion, invisible, car il arrive réparti dans plusieurs caisses: on suppose que celles-ci contiennent les pièces que cette femme comblée devra assembler si elle veut utiliser l’appareil.

Il convient d’ajouter que les films les plus ambitieux du cycle Mary Esquivel furent deux productions financées par Orol avec l’aide de firmes

**EN EL MUNDO DE LOS HIPPIES
DONDE EL SEXO ES RELIGION,
Y LA VIRTUD, CRIMEN Y TRAICION**



CARIBE FILMS, S. A. Presenta

**EL FANTÁSTICO MUNDO
de Los Hippies**

• A COLORES •

ESTRELLAS
**ERIC del CASTILLO y
DINORAH JUDITH**

CON **WALLY BARRON
FRANCISCO BUSTO y
MIGUEL ANGEL HERRERA**

ARTISTAS INVITADOS
JUAN OROL
Y LA PAREJA **JERRY DA
MERITI y HUSTON ROBERTS**
Y UN GRAN CONJUNTO DE ARTISTAS
ARGUMENTO Y DIRECCION
JUAN OROL

ADemás:
50 HIPPIES AUTÉNTICOS

Madrid. Ambas se filmaron en escenarios de la península ibérica pero ninguna logró rebasar los límites del cine convencional.

CICLO DINORAH JUDITH (1965-1978)

Luego de producir y realizar *La maldición de mi raza* (1964), melodrama “antirracista” filmado en locaciones de Puerto Rico y protagonizado por Luz María Aguilar, Orol dio principio al que habría de ser el último periodo de su ya para entonces prolongada carrera artística. Tal etapa tendría como eje a la mexicana Dinorah Judith, principal intérprete de *La virgen de la calle* (1965), *Contrabandistas del Caribe* (1966), *Antesala de la silla eléctrica* (1966), *Pasiones infernales* o *La hija del sol* (1966), *Organización criminal* (1968), *Historia de un gángster* (1968), *El fantástico mundo de los hippies* (1970) y *El tren de la muerte* o *En el tren de las cinco llegó la muerte* (1978), el único western oroliano y “canto de cisne” de su inefable autor.

Entre las dos últimas películas antes mencionadas, Orol fungió como protagonista de *México de noche* (Arturo Martínez, 1974), cinta que evocaba sus melodramas gangsteriles de los cuarenta, y como actor secundario en *Adriana del Río, actriz* (1978), de Alberto Bojórquez, uno de los exponentes de lo que se dio en llamar “Nuevo cine mexicano”, que de esta forma también rindió homenaje a la figura del legendario cineasta nacido en Galicia. De esta etapa postrera destacan *Pasiones infernales* y *El fantástico mundo de los hippies*, que, al menos en México, resultaron inusitados éxitos de taquilla al momento de su estreno. Tal triunfo comercial acaso tenga explicación en el hecho de que en ambas cintas su realizador aplicó una fórmula que mezclaba el erotismo y la ingenuidad en dosis más o menos equilibradas. Ello provocó los elogios de un crítico tan serio y riguroso como lo era Arturo Garmendia, quien a propósito de *Pasiones infernales* (que hipotéticamente situaba su trama nada menos que en la isla de Samoa, escenario de una de las obras maestras del documentalista Robert Flaherty), escribió reflexiones como la siguiente: “[En la película el sexo] es visto como algo violento, una fuerza de la naturaleza desatada, sino es que la naturaleza misma, y Orol cree en esto al grado de que narra su historia a una pareja de recién casados a manera de ejemplo. Esta concepción estrictamente primitiva de la vida necesita fundamentarse en una idea mágica, porque la magia es un factor de unión entre los opuestos; sólo a través de ella funciona la idea de que es posible lograr la purificación y asegurarse una nueva y sana vida sexual mediante el rito erótico consistente en bailar a las puertas del Averno. Toda esa magia del contenido se refleja de la misma manera, mágicamente, en la gran

españoles: *Duelo en la cañada* (1959), de Manuel Mur Oti, et *Loquita de amor* (1960), de José Luis Madrid. Tous deux furent tournés dans des décors de la péninsule ibérique, mais aucun ne parvint à dépasser les limites du cinéma conventionnel.

CYCLE DINORAH JUDITH (1965-1978)

Après avoir produit et réalisé *La maldición de mi raza* (1964), mélodrame “anti-raciste” tourné dans des extérieurs de Porto Rico et joué par Luz María Aguilar, Orol commença ce qui devait être la dernière période d’une carrière artistique déjà fort longue. Cette étape fut centrée sur la Mexicaine Dinorah Judith, principale interprète de *La virgen de la calle* (1965), *Contrabandistas del Caribe* (1966), *Antesala de la silla eléctrica* (1966), *Pasiones infernales* o *La hija del sol* (1966), *Organización criminal* (1968), *Historia de un gángster* (1968), *El fantástico mundo de los hippies* (1970) et *El tren de la muerte* o *En el tren de las cinco llegó la muerte* (1978), le seul western d’Orol, le “chant du cygne” de son inénarrable auteur.

Dans l’intervalle qui sépare ces deux derniers films, Orol interpéta le rôle principal de *México de noche* (Arturo Martínez, 1974), film qui rappelait ses mélodrames de gangsters des années quarante, et un second rôle dans *Adriana del Río actriz* (1978), d’Alberto Bojórquez, un des représentants de ce qui prétendit s’appeler le “Nouveau cinéma mexicain”, qui rendait ainsi lui aussi hommage à cette figure légendaire qu’était le cinéaste galicien. Dans cette dernière étape, on remarque surtout *Pasiones infernales* et *El fantástico mundo de los hippies* qui, au moins au Mexique, eurent à leur sortie un nombre extraordinaire de spectateurs. Un pareil succès commercial s’explique peut-être par le fait que dans ces deux films le réalisateur appliquait une formule qui mêlait l’érotisme et l’ingénuité en proportions plus ou moins équivalentes. Ce qui leur valut les éloges d’un critique aussi sérieux et aussi rigoureux qu’Arturo Garmendia qui, à propos de *Pasiones infernales* (dont l’intrigue est supposée se dérouler rien moins que dans l’île de Samoa, décor d’une des œuvres maîtresses du documentaliste Robert Flaherty), écrivit des réflexions du genre de celle-ci : “[Dans ce film le sexe] est vu comme quelque chose de violent, une force de la nature déchaînée, mais c’est la nature même, et Orol en est tellement persuadé qu’il raconte son histoire à un couple de jeunes mariés à titre d’exemple. Cette conception strictement primitive de la vie a besoin de se fonder sur une idée magique, car la magie est un facteur d’union entre les contraires ; c’est seulement à travers elle que fonctionne l’idée qu’on peut atteindre la purification et s’assurer une nouvelle et saine vie sexuelle au moyen du rite érotique qui consiste à danser aux portes de l’Averno. Toute cette magie du contenu

poesía que tiene su forma. Una lírica personal que está hecha de la contemplación ensimismada de la naturaleza, la ruptura de la lógica cotidiana, la observación no-naturalista de las pasiones humanas y la fatalidad que se abate sobre todos sus personajes [...]”.

EL FINAL

Después de tener una breve aparición en la comedia *Ni modo... así somos* (Arturo Martínez, 1980), Orol se retiró del medio fílmico sin poder cumplir su propósito de llevar a la pantalla los proyectos *Triángulo de amor y muerte*, *El espiritista*, *Aventuras de dos colegialas*, *El precio de la gloria*, *El secreto de Sor Andrea* y *Espérame en la cama vida mía*, títulos curiosos, como los que caracterizan a toda su filmografía. Anciano y aquejado por limitaciones económicas y múltiples enfermedades, Orol falleció en México D.F. el 25 de mayo de 1988 no sin antes haber sido objeto de varios homenajes que de manera implícita o explícita reconocieron su significación tanto en los inicios de la cinematografía sonora mexicana como en un tipo de cine que sin duda posee sólidos vínculos con muchos de los elementos que definen a la cultura popular latinoamericana del siglo XX.

RESUMEN: La filmografía de Juan Orol, en sus sucesivas etapas en relación con las diferentes actrices que fueron las protagonistas de sus cintas, ofrece una muestra singular de los elementos que constituyen una auténtica cultura popular no sólo mexicana sino latinoamericana.

PALABRAS CLAVES: Juan Orol, cine mexicano, cultura popular

se reflète de la même manière, magiquement, dans la grande poésie qui prend la même forme. Un lyrisme personnel qui est fait de la contemplation recueillie de la nature, de la rupture avec la logique quotidienne, de l'observation non-naturaliste des passions humaines et de la fatalité qui s'abat sur tous ses personnages [...]”.

LA FIN

Après une brève apparition dans la comédie *Ni modo... así somos* (Arturo Martínez, 1980), Orol se retira du milieu du cinéma sans pouvoir réaliser son intention de porter à l'écran les projets *Triángulo de amor y muerte*, *El espiritista*, *Aventuras de dos colegialas*, *El precio de la gloria*, *El secreto de Sor Andrea* et *Espérame en la cama vida mía*, titres curieux, comme tous ceux de sa filmographie. Vieilli et tourmenté par des restrictions économiques et de multiples maladies, Orol mourut à Mexico le 25 mai 1988, non sans avoir auparavant été l'objet de différents hommages qui, de façon implicite ou explicite, reconnurent son importance, aussi bien dans les débuts du cinéma parlant mexicain que dans un genre de cinéma qui possède sans aucun doute des liens solides avec de nombreux éléments qui définissent la culture populaire latino-américaine du XX^e siècle.

TRADUIT PAR CLAIRE PAILLER

RÉSUMÉ : Dans ses étapes successives, marquées par les différentes actrices qui tinrent les premiers rôles dans ses réalisations, la filmographie de Juan Orol présente un exemple particulier des éléments constitutifs d'une culture populaire mexicaine mais aussi latino-américaine.

MOTS-CLÉS : Juan Orol, cinéma mexicain, culture populaire

Thaimí, la hija del pescador (1958)





Panoptico andante y... hacia internado, René Ospitia

documentos de guerra

documents de guerre

DOCUMENTOS PRECOLOMBINOS

Por su historia, Colombia concentra una gran parte de la esencia del documental: nuestras realidades superan la ficción más descabellada! Ya desde sus primeros pasos a principios del siglo XX, los registros cinematográficos que captaban los hermanos Di Doménico delataban la rica y perversa imaginación nacional: desfilaron presidentes como reyes junto con reinas de belleza, jugaron al fútbol y a la guerra con el país vecino... El género documental colombiano surge también en la

DOCUMENTS PRECOLOMBIENS

De par son histoire, la Colombie concentre une partie de l'essence du documentaire : notre réalité dépasse la fiction la plus débridée ! Dès leurs premiers pas au début du XX^e siècle, les enregistrements cinématographiques que capturaient les frères Di Domenico dénonçaient une imagination nationale riche et perverse : des présidents défilant comme des rois aux côtés des reines de beauté, le pays jouant au football et à la guerre avec le pays voisin... Le genre du documentaire naît aussi

reportería de otros pioneros como los hermanos Acevedo. Cortos en 35 mm. son llevados a las salas de cine emulando los informativos de las pantallas norteamericanas durante la Segunda Guerra Mundial. Con la llegada de equipos de filmación livianos de 16 mm, los autodidactas colombianos de la imagen concentraron entonces sus esfuerzos en otros escenarios y las temáticas se diversificaron, siempre con un claro tono de noticiero.

HUELLAS DOCUMENTALES

Las imágenes de la sociedad criolla –refinada en los salones Europeos– van de la mano con el proceso de industrialización y explotación de la tierra demandados por sus socios en los EEUU. En 1948 tuvo lugar en Bogotá una revuelta civil sin precedentes en la historia de Colombia. Llamado El Bogotazo, la violencia que vivían los campos desde la conquista, en la independencia y en los intentos de construir una república, se traslada a las ciudades. Aficionados unos, profesionales otros, los camarógrafos registraron la atrocidad en las calles. Cuadro a cuadro, la muchedumbre enardecida arrastra y golpea el cadáver del supuesto asesino del candidato seguro a la Presidencia, Jorge Eliécer Gaitán, el líder popular de un Estado peligroso para los intereses hegemónicos del poder. El centro de la ciudad arde. Al decir de algunos teóricos, Colombia inicia su verdadera caída libre hacia la violencia en este momento. Desde las ciudades se alimenta el odio pero es en los campos donde se cultivan las guerrillas. No podía faltar el primer registro documental del guerrillero más antiguo del Mundo, Manuel Marulanda ‘Tirofijo’, comandante de las FARC, durante los bombardeos oficiales contra sus filas en Marquetalia hacia 1962.

Documentalistas como Jorge Silva, Marta Rodríguez, Luis Ospina, Ciro Durán, entre otros, expusieron en celuloide algunas propuestas, la mayoría militantes, entre las décadas 60 y 70, convirtiéndose en nuevos pioneros del lenguaje de la realidad. En las décadas del 70, 80 y 90, temas como el narcotráfico, la guerrilla, el paramilitarismo, la dictadura de los poderes, los asesinatos y secuestros, abundan porcentualmente en los documentales colombianos. Excepciones dadas por un incipiente movimiento ecológico y uno que otro proyecto de corte cultural en donde prevalecen los retratos a reconocidos artistas. Su difusión se limitaba al canal público cultural de cubrimiento nacional. Este espacio ha venido perdiendo terreno y los canales privados apenas experimentan con proyectos de envergadura internacional. Apenas a partir de los 90 se empezaron a escuchar los pasos aún modestos de los productores y difusores privados que se arriesgan a la aventura documental, algunas veces bajo la tutela de los megacanales de Europa y los EEUU.

dans les reportages d’autres pionniers comme les frères Acevedo. Des courts métrages en 35 mm passent dans les salles rivalisant avec les informations des écrans nord-américains durant la Seconde Guerre Mondiale. Avec l’arrivée du matériel de tournage léger en 16 mm, les autodidactes colombiens de l’image ont alors concentré leurs efforts sur d’autres décors et les thématiques se sont diversifiées, mais toujours clairement en empruntant le ton des informations.

EMPREINTES DOCUMENTAIRES

Les images de la société créole – raffinée dans les salons européens – vont de pair avec le processus d’industrialisation et d’exploitation de la terre demandé par leurs associés aux Etats-Unis. En 1948 eut lieu à Bogota une révolte civile sans précédent dans l’histoire de la Colombie : le ‘Bogotazo’. La violence que vivaient les campagnes depuis la conquête, durant l’Indépendance et les tentatives de construction d’une République, déplace jusqu’aux villes. Amateurs pour les uns, professionnels pour les autres, les cameramen ont immortalisé l’atrocité des rues. Plan après plan, la foule chauffée à blanc traîne et frappe le cadavre de l’assassin présumé du candidat à la Présidence, Jorge Eliécer Gaitán, le leader populaire d’un Etat dangereux pour les intérêts hégémoniques du pouvoir. Le centre-ville est en feu. Selon les dires de certains théoriciens, la Colombie a vraiment débuté sa chute libre vers la violence à ce moment-là. La ville nourrit la haine, mais c’est dans les campagnes que se cultivent les guérillas. On ne pouvait omettre de mentionner le premier enregistrement documentaire du plus ancien guérillero du monde, Manuel Marulanda ‘Tirofijo’, commandant des FARC, durant les bombardements officiels contre ses rangs à Marquetalia en 1962.

Des documentaristes comme Jorge Silva, Marta Rodríguez, Luis Ospina, Ciro Durán, entre autres, ont présenté sur celluloid certaines propositions, en majorité militantes, dans les années 60 et 70, devenant des nouveaux pionniers du langage de la réalité. Dans les décennies 70, 80 et 90, des thèmes comme le narcotrafic, la guérilla, les paramilitaires, la dictature des pouvoirs, les assassinats et les enlèvements, abondent proportionnellement dans les documentaires colombiens. Rares exceptions : un mouvement écologique naissant et quelques rares projets culturels parmi lesquels prévalent les portraits d’artistes reconnus. Leur diffusion se limitait à la chaîne publique nationale. Cet espace a peu à peu perdu du terrain et les chaînes privées commencent à peine les expériences avec des projets d’envergure internationale. C’est seulement à partir des années 90 qu’ont commencées à se faire entendre les démarches encore modestes des producteurs et des diffuseurs privés qui se risquent à l’aventure documentaire, parfois sous la tutelle des grandes chaînes européennes ou nord-américaines.

DOCUMENTALES PARA EL NUEVO MILENIO

En el marco de la Tercera Muestra Internacional Documental de Colombia, realizada a finales de 2001, llamaron la atención los trabajos nacionales, no solo por la cantidad de producciones inscritas (70 para un año rico en propuestas) pero también por la ratificación de un movimiento importante de documentalistas jóvenes con una narrativa interesante y nutrida de los más experimentados realizadores colombianos. No todo es bueno. Pero lejos de ser un elemento negativo, es un ingrediente indispensable para el crecimiento de la producción nacional.

Parte de esta camada de propuestas interesantes es *La marcha del ladrillo* de Mauricio Vergara. Un 'performance' hecho documental que nos permite tener una mirada particular sobre los desplazados de la violencia en Colombia. Con una simplicidad emocionante, el director logra, con ayuda del artista plástico, un video que sorprende en su acertada manera de relatar la tragedia de los millares de mujeres, niños y ancianos que sufren el rigor de la guerra y se ven obligados a mendigar en las ciudades. En *Panóptico Andante* de René Ospitia, vemos cómo de la violencia han quedado huérfanos y niños abandonados que toman la palabra en este conmovedor documental grabado en un hogar de paso del Estado en la ciudad de Bogotá. La candidez de los testimonios contrasta algunas veces con el planeado tratamiento videográfico del documento pero el punto de vista de la infancia queda grabado en el recuerdo algunas veces indiferente del colombiano.

Las nuevas voces y puntos de vista están tomando una fuerza estimulante. No en vano, la Universidad del Valle en Cali y la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, se han destacado en los últimos tres años por un avance significativo en la pedagogía documental con resultados apreciados en el 2001 en distintos escenarios internacionales. Por ejemplo, la intimidad del País fragmentado se ve en *Exodo. Las voces* de Álvaro Girón. En este trabajo, la cámara de pequeño formato explora constantemente las calles de Cali y los pasos de quienes salen de Colombia para buscar un mejor futuro en el extranjero; convirtiéndose en un desolador diario de a bordo, en donde la situación de violencia obliga, a quienes pueden, salir volando. Parte del trabajo universitario desarrollado en la escuela de Cali se refleja en *Manual inconcluso para el silencio* de Andrés Santacruz. Palabras más, palabras menos, este documental es el archivo oficial de la guerra que sirve como duro colchón a una pesadilla que la cámara no cesa de grabar. Inteligentemente montado, el material toma forma de interrogación al alma de los espectadores.

A su vez, en *No hay cama pa'tanta gente* de Hemel Atehortua, la intimidad del documental toma una especial trascendencia en este primer trabajo de un joven

DOCUMENTAIRES POUR LE NOUVEAU MILLENAIRE

Dans le cadre de la Troisième Mostra Internationale de Documentaires de Colombie, qui a eu lieu à la fin de l'année 2001, les travaux nationaux ont attiré l'attention, non seulement par la quantité de productions inscrites (70 pour une année riche en propositions), mais aussi car se confirme un mouvement important de jeunes documentaristes sa avec un style de narration intéressant nourrie des réalisateurs colombiens les plus expérimentés. Tout n'est pas bon. Mais loin d'être un élément négatif, c'est un ingrédient indispensable à l'accroissement de la production nationale.

Une partie de cette cuvée de propositions intéressantes est *La marcha del ladrillo* de Mauricio Vergara. Une 'performance' transformée en documentaire qui nous permet de jeter un regard particulier sur les déplacés de la violence en Colombie. Avec une émouvante simplicité, le réalisateur réussit, avec l'aide de l'artiste plastique, une vidéo qui surprend par la justesse de sa manière de relater la tragédie des milliers de femmes, enfants et vieillards qui souffrent de la rigueur de la guerre et sont obligés de mendier dans les villes. Dans *Panóptico Andante* de René Ospitia, nous voyons comment la violence a engendré des orphelins et des enfants abandonnés qui prennent la parole dans cet émouvant documentaire enregistré dans un foyer d'Etat de la ville de Bogota. La candeur des témoignages tranche parfois avec le traitement vidéo du document initialement prévu ; mais le point de vue de l'enfance reste gravé dans la mémoire parfois indifférente du Colombien.

Les nouvelles voix et points de vue gagnent une force stimulante. Ce n'est pas en vain que l'Université del Valle à Cali et l'Université Nationale de Colombie à Bogota se sont distinguées ces trois dernières années grâce à une avancée significative dans la pédagogie documentaire avec des résultats appréciés en 2001 sur différentes scènes internationales. Par exemple, l'intimité du pays fragmenté se voit dans *Exodo. Las voces* d'Álvaro Girón. Dans ce travail, la caméra de petit format explore en permanence les rues de Cali et le cheminement de ceux qui partent de Colombie en quête d'un meilleur avenir à l'étranger. Il se transforme alors en un désolant journal de bord où, l'état de violence oblige ceux qui le peuvent à partir par voie aérienne. Une partie du travail universitaire réalisé à l'Université de Cali est reflété dans *Manual inconcluso para el silencio* de Andrés Santacruz. A quelque chose près, ce documentaire constitue les archives officielles de la guerre qui servent de dur oreiller à un cauchemar que la caméra ne cesse de filmer. Inteligemment monté, le matériel prend la forme d'une interrogation dans l'esprit des spectateurs.

A son tour, dans *No hay cama pa' tanta gente* de Hemel Atehortua, l'intimité du documentaire prend une transcendance spéciale dans ce premier travail d'un

Giovanni et Donato
Di Domenico.
[ARCHIVE PHOTOGRAPHIQUE
FONDATION PATRIMOINE
FILMIQUE COLOMBIEN]



estudiante que se gradúa con este video de la Escuela Varan en Bogotá. El drama de una pareja humilde que frente a la constante presencia de la cámara toma decisiones sobre el futuro de su próximo bebé nos deja perplejos. El documental ha sido proyectado en Cinéma du Réel 2001.

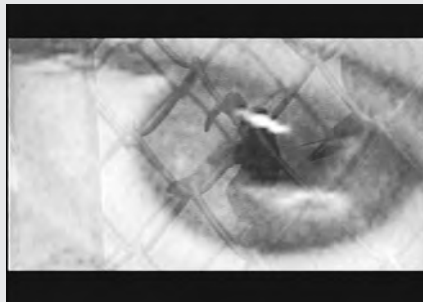
El papel del Estado en estas cuatro décadas no tuvo piso hasta los años 90 con la creación del Ministerio de Cultura. Duramente criticado por sus contradictores –Gabriel García Márquez entre ellos– este organismo ofrece en este año con gran esfuerzo, una camada de 40 títulos de 52 minutos que podrían convertirse en un nuevo puente hacia la promoción del género como política de Estado y en fuente de dividendos para difusores y distribuidores. Por ahora la cuota de sacrificio la han colocado los realizadores para terminar sus trabajos en condiciones de producción muy difíciles. El apoyo estatal sin embargo es escaso y aislado, aunque se han destacado algunos esfuerzos adelantados por las entidades a cargo de la promoción cinematográfica a partir de los años 80.

jeune étudiant qui a terminé sa carrière universitaire avec cette vidéo à l'Ecole Varan à Bogota. Le drame d'un humble couple qui prend face à la caméra des décisions sur l'avenir de son prochain bébé nous laisse perplexes. Le documentaire a été projeté à Cinéma du Réel 2001.

Le rôle de l'Etat durant ces quatre décennies n'a pas eu de cadre précis jusqu'aux années 90 et la création du Ministère de la Culture. Durement critiqué par ses détracteurs – entre autres Gabriel García Márquez – cet organisme offre cette année, au terme d'un grand effort, une cuvée de 40 titres de 52 minutes qui pourront servir de passerelle pour la promotion du genre comme politique de l'Etat et qui peuvent devenir une source de dividendes pour des diffuseurs et des distributeurs. Pour l'instant les réalisateurs ont payé leur tribut de sacrifices pour terminer leurs travaux dans des conditions de production très difficiles. L'appui de l'Etat est cependant limité et occasionnel, même si à partir des années 80 certains efforts ont été faits par les entreprises de la promotion cinématographique.



Exodo, las voces (2000), Alvaro Girón



Panoptico andante y... hacia internado, René Ospitia

Los profesionales, independientes en su mayoría, continúan su obstinada marcha y presentan en algunas ocasiones documentales en coproducción internacional con la factura de calidad necesarias para su distribución mundial, y es sólo en este siglo que la actividad gremial documentalista toma forma como único vehículo de presión y subsistencia. Se destacan en el 2001 los documentales *Las castañuelas de Notre-Dame* de Diego García-Moreno. En este trabajo, el director propone un viaje desde la Catedral en París hasta los municipios antioqueños en el norte de Colombia. El guía será el sacristán que regresa a su tierra natal luego de 20 años de ausencia. En este 52 minutos, el viajero recibe un baño bendito de un personaje excepcional y buenas dosis de humor. Risas que contrastan en los dolores íntimos del sacristán y los de su patria herida por la guerra. En *Tiempo de miedo* de Oscar Campo, queda claro que los diarios registrados en video se han convertido en un instrumento efectivo para exorcisar las penas y los delirios en una ciudad tan intensa como lo es Cali, en el sur occidente colombiano. Campo se destaca por su trabajo al igual intenso y rayando en lo experimental. Para este documental, el director utiliza la voz interior de una mujer que expresa sus emociones mientras en los cielos, surcan los helicópteros del Plan Colombia.

A pesar de éstos y otros esfuerzos, el género aún no despega independientemente de su temática. La práctica de la reportería se impone al ritmo de la guerra y la demanda internacional.

ODISEAS 2001

El documental colombiano se nutre no precisamente de los presupuestos boyantes ni de políticas claras del Estado. Su principal alimento es la necesidad de narrar a un país fragmentado. Los realizadores buscan entre las pocas oportunidades para producir un espacio que les significa en la mayoría de los casos invertir sus propios recursos para llevar a término su trabajo. Dentro de este grupo de alucinados se destacan muchos por sus esfuerzos, otros por sus ideas

Les professionnels, en majorité indépendants, continuent leur marche obstinée et présentent de temps en temps des documentaires en coproduction internationale avec la facture et la qualité nécessaires pour leur distribution mondiale. C'est seulement ce siècle qui a vu l'activité corporative des documentaires prendre forme comme unique véhicule de pression et de subsistance. En 2001, le documentaire *Las Castañuelas de Notre-Dame* de Diego García Moreno est distingué. Dans ce travail, le réalisateur propose un voyage depuis la Cathédrale à Paris jusqu'aux communes d'Antioquia au nord de la Colombie. Le guide sera le sacristain qui retourne dans sa terre natale après vingt ans d'absence. Durant ces 52 minutes, le voyageur reçoit un bain béni par un personnage exceptionnel et une bonne dose d'humour. Des rires qui tranchent avec les douleurs intimes du sacristain et celles de sa patrie blessée par la guerre. Dans *Tiempo de miedo* d'Oscar Campo, il est clair que les journaux enregistrés en vidéo se sont transformés en un instrument efficace pour exorciser les peines et les délirios dans une ville aussi intense que celle de Cali, au sud de l'occident colombien. Campo se distingue par son travail aussi intense que tendant vers l'expérimental. Pour ce documentaire, le réalisateur utilise la voix intérieure d'une femme qui exprime ses émotions tandis que les hélicoptères du Plan Colombia fendent le ciel.

Malgré ces efforts et d'autres encore, le genre ne décolle toujours pas indépendamment de sa thématique. La pratique du reportage s'impose au rythme de la guerre et de la demande internationale.

ODYSSEES 2001

Le documentaire colombien ne se nourrit pas précisément de prospères ni de claires politiques de l'Etat. Sa motivation principale est la nécessité de raconter un pays fragmenté. Les réalisateurs doivent se connecter de rares opportunités pour produire un espace ; ce qui signifie en général pour eux, investir leurs propres économies dans la réalisation de leur travail. A l'intérieur de ce groupe d'hallucinés beaucoup sortent du lot soit par leur efforts, soit grâce à leurs idées, et une grande par-

y gran parte por mantener su talento en condiciones muy difíciles.

Sin embargo, hoy, son los noticieros de los monopolios privados quienes nos transmiten diariamente en la televisión los cuerpos asépticos de otras reinas, las ceremonias protocolarias de otros reyes, las redes infladas de otros tantos y la incesante barbarie de miles de guerras internas. Su comercialización inmediata permite la banalización del documento. Nuestra tragedia humana, como la de Afganistán, Ruanda o Bosnia, se volvió exportable. Los documentalistas colombianos, irónicamente, también viven de la guerra.

Ante la infamia del 'teleshov' nacional y el predominante apetito amarillista del mercado extranjero, los documentalistas colombianos tienen el gran reto de tomar vuelo propio permitiendo que la memoria de Colombia viva y ayude a explicar nuestras diferencias. Quizás en un futuro incierto nos ocupemos del drama del gato que debe ser rescatado de la copa de un árbol y no de documentar las guerras que nos mantienen insomnes a principios del siglo XXI.

RESUMEN: Desde los orígenes del documental en Colombia, cantidad de temas fueron tratados de un modo informativo. En 1948, la guerra y la violencia se vuelven el tema predilecto. Las escuelas producen en un marco independiente. Actualmente, estas imágenes rivalizan con los canales privados dominantes. El sueño de los documentalistas es salir de la temática de la violencia
PALABRAS CLAVES: documental, historia, Colombia, escuela, violencia

tie d'entre eux parce qu'ils réussissent à maintenir leur talent malgré des conditions très difficiles.

Cependant, aujourd'hui, ce sont les informations des monopoles privés qui nous transmettent quotidiennement à la télévision les corps aseptisés d'autres reines, les cérémonies protocolaires d'autres rois, les réseaux gonflés par tant d'autres encore, et l'incessante barbarie de milliers de guerres intestines. Leur commercialisation immédiate permet de banaliser le documentaire. La tragédie humaine, celle de l'Afghanistan, du Rwanda ou de la Bosnie, est devenue exportable. Les documentaristes colombiens, ironiquement, vivent aussi de la guerre.

Devant l'infamie du 'teleshov' national et l'appétit sensationnaliste prédominant du marché étranger, les documentaristes colombiens ont le grand défi de prendre leur propre envol en permettant que la minorité colombienne vive et aide à expliquer nos différences. Peut-être, dans un futur incertain nous occuperons-nous du drame du chat qui doit être sauvé du sommet de l'arbre et non de couvrir les guerres qui entretiennent notre insomnie au début du XXI^e siècle.

TRADUCTION : MAGALI KABOUS

RESUME : Dès les origines du documentaire, on note en Colombie un foisonnement de thèmes traités sur le mode de l'information. En 1948, la guerre et la violence deviennent le thème de prédilection. Les écoles produisent dans un cadre plutôt indépendant. Aujourd'hui ces images doivent rivaliser avec celles, plus inconséquentes des chaînes privées dominantes. Le rêve des documentaristes est de sortir de la thématique de la violence.
MOTS CLÉS : documentaire, histoire, colombie, écoles, violence

Tiempo de miedo (2001), Óscar Campo





La gente de la Universal (1993), Felipe Aljure

imagen en movimiento y memoria social en Colombia

image en mouvement et mémoire sociale en Colombie

Unos seres naturales se levantan, surgen del agua, evolucionan. En un lento proceso construyen objetos que les proporcionan bienestar y los representan. Con el tiempo, los gruñidos de estos seres se hacen fonemas y las acciones costumbres. Unos seres naturales construyen culturas y símbolos, y en ese proceso se hacen humanos. Para estos seres los temas centrales continúan siendo los mismos: nacimiento, alimentación, apareamiento y muerte, pero alrededor de esos eventos y necesidades se empiezan a erigir los símbolos. En *Tres hombres, tres mujeres* (Carlos Hernández, en producción), los rituales de apareamiento y sometimiento del dragón de Komodo no parecen ser muy distintos del de las parejas de la Bogotá de finales del siglo XX y sin embargo, en el ejemplo que provee esa cinta, los personajes que la habitan se encuentran en espacios urbanos y familiares, y en sus acciones dan cuenta de formas de relación que aunque se hayan compuesto para satisfacer las más primitivas necesidades son fruto de la historia de toda la humanidad y de la capital de Colombia: Bogotá DC.

Lacan, el psicoanalista francés, mostró que en todo individuo humano debía verificarse un mismo proceso:

Des êtres naturels se lèvent, surgissent de l'eau, évoluent. Dans un long processus ils construisent des objets qui leur apportent du bien être et qui les représentent. Avec le temps les grognements de ces êtres deviennent des phonèmes et les actions des habitudes. Des êtres naturels créent des cultures et des symboles et au cours de ce processus deviennent des êtres humains. Pour ces êtres les thèmes centraux continuent à être les mêmes : naissance, alimentation, accouplement et mort, mais autours de ces évènements et de ces besoins commencent à se dresser les symboles. Dans *Tres hombres, tres mujeres* (Carlos Hernández, en cours e production) les rituels d'accouplement et de soumission du dragon de Komodo ne semblent pas être très différents de ceux des couples du Bogota de la fin du XX siècle et cependant, d'après l'exemple que fournit ce film, les personnages qui l'habitent sont dans des milieux urbains et familiers, et leurs actions témoignent de formes de relations qui, bien que nées des nécessités de satisfaire les désirs les plus primitifs, sont le fruit de l'histoire de toute l'humanité et la capitale de la Colombie : Bogota DC.

Lacan, le psychanaliste français, démontra que le même processus devait s'appliquer à tout individu : la

lo real da forma a la carne, la mirada del otro y sobre el otro contribuye a crear el entramado de relaciones y reconocimientos y luego, todo esto es atravesado por el símbolo y es en la significación que lo simbólico proporciona, donde lo real y lo imaginario adquieren sentido, se construye identidad y empieza a existir una herencia como referente que da pie a nuevas creaciones. El patrimonio cultural, el cine y su preservación no es sólo ornato ni negocio: ningún humano escapa a su cultura y para nadie este tema es un asunto irrelevante. Todo ser humano es producto de su historia y sociedad particular, y es a la vez un transformador de esa dimensión de origen. La historia que ha originado al individuo, no es necesariamente la historia de los libros escolares, sino una que ha transformado el mundo y ha adquirido sentido por un proceso de simbolización. Es una historia que se revela en cada creación humana, es una historia cultural que vive en los objetos que habita, en el mueble donde duerme, en los cantos que compone para conquistar favores sexuales, cosas todas que se acumulan y paulatinamente se van decantando. Los bienes originados por las más elementales necesidades se hacen historia, monumento y patrimonio.

Patrimonio, en su más elemental acepción, la que conservan para la cultura diccionarios como el de la Real Academia de la Lengua Española, se define de la siguiente manera: "Hacienda que una persona hereda de sus ascendientes", y como: "Bienes propios adquiridos por cualquier título". Ya desde esta sencilla aproximación, patrimonio es memoria, herencia de haberes y símbolos que ligan a las raíces, pero es también un conjunto de objetos que contribuyen al bienestar. El patrimonio es una manifestación del orden simbólico del cual hace parte todo ser humano, es prueba de las culturas que los seres humanos han construido a su alrededor y es un testimonio de identidad.

Los seres que se hicieron humanos al construir con los sonidos palabras y con éstas poesía, generaron en el mismo proceso un conjunto amplio de objetos y costumbres que constituyeron culturas, y es la cultura la que (más allá de que las necesidades humanas sean las mismas que las de cualquier otro animal) confiere una cualidad trascendente a actos tan primitivos como el de la lucha de dos machos por el territorio.

En *Rodrigo D, No Futuro* (Víctor Gaviria, 1990), dos adolescentes entablan un combate armados con cuchillos. Otros machos jóvenes los acosan y alientan, y las imágenes se componen al ritmo del ritual: desplazamiento en travelling, montaje rápido. Se escuchan las voces de los adolescentes y el baquetear incesante de un ritmo que es el de la ciudad de estos jóvenes y el de su rápida muerte. En esa secuencia la expresión técnica se corresponde con un concepto y hay en esas imágenes una verdad cultural, la revelación de una forma de

réalité façonne la chair, le regard de l'autre et sur l'autre permet de créer la trame des relations et des reconnaissances et ensuite le symbole se mêle à tout cela. C'est dans l'importance prise par ce qui est symbolique que le réel et l'imaginaire acquièrent du sens, que l'identité se construit et que commence à exister une hérédité qui sert de référent et permet de nouvelles créations. Le patrimoine culturel, le cinéma et sa sauvegarde ne sont pas seulement ornement et négoce : aucun être humain n'échappe à sa culture et personne ne considère ce sujet sans intérêt. Tout être humain est le produit de son histoire et de sa propre société, et en même temps un transformateur de cette dimension originelle. L'histoire qui a donné naissance à l'individu n'est pas nécessairement celle des manuels scolaires, mais une qui a transformé le monde et a pris sens grâce à un processus de symbolisation. C'est une histoire que révèle toute création humaine, c'est une histoire culturelle qui vit dans les objets qu'elle habite, dans le lit où elle dort, dans les chansons qu'elle compose pour séduire, toutes ces choses qui s'accumulent et qui peu à peu se décantent. Les biens nés des besoins les plus élémentaires deviennent histoire, monument et patrimoine .

Patrimoine, dans son acceptation la plus élémentaire, celle que conservent pour la culture des dictionnaires comme celui de la Real Academia de la Lengua Española, se définit ainsi : "Biens qu'une personne hérite de ses ascendants", ainsi que "Biens personnels acquis par n'importe quel titre". Déjà à partir de cette simple approximation, le patrimoine est mémoire, héritage de biens et de symboles qui lient aux racines, mais c'est aussi un ensemble d'objets qui contribuent au bien être. Le patrimoine est une manifestation de l'ordre symbolique dont fait partie tout être humain, c'est une preuve des cultures que les êtres humains ont constitué autour d'eux et un témoignage d'identité.

Les êtres qui devinrent des humains en créant par les sons des mots et grâce à eux la poésie, générèrent au cours du même processus un vaste ensemble d'objets et d'habitudes qui fondèrent les cultures, et c'est la culture (au delà du fait que les besoins des humains soient les mêmes que ceux de tout autre animal) qui confère une qualité transcendante à des actes aussi primitifs que la lutte de deux mâles pour leur territoire.

Dans *Rodrigo D, No Futuro* (Victor Gaviria, 1990), deux adolescents commencent un combat armés de couteaux. D'autres jeunes machos les harcèlent et les encouragent et les images suivent le rythme du rituel : déplacement en travelling, montage rapide. On entend les voix des adolescents et le ballotement incessant d'un rythme qui est celui de la ville de ces jeunes et celui de leur mort rapide. Dans cette séquence l'expression technique s'ajuste à un concept, et ces images portent une vérité culturelle, la révélation d'une forme de vie.

vida. La representación de esa violencia es un patrimonio de la humanidad en su conjunto y de los colombianos en particular.

Las primeras leyes para preservar el patrimonio cultural colombiano se redactaron en los años cincuenta y pretendían la preservación de algunos espacios y edificios que habían sido sede de acontecimientos militares o políticos durante la Independencia. Hacia los años setenta se promulgaron decretos que protegían bienes inmuebles por motivos estéticos (Moure Erazo, Ernesto. Conferencia introductoria, pag. 10-15). En 1997, la Ley 397, Ley General de Cultura, define el patrimonio cultural de la nación como aquel “constituido por todos los bienes y valores culturales que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la tradición, las costumbres y los hábitos, así como el conjunto de bienes inmateriales y materiales, muebles e inmuebles, que poseen un especial interés histórico, artístico, estético, plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, ambiental, ecológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, científico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico, antropológico y las manifestaciones, los productos y las representaciones de la cultura popular” (Título II, artículo 4º, pag 8-9). La lista enumerada por la ley resulta larga pero certera: en casi cincuenta años, el concepto de patrimonio evolucionó en Colombia desde lo tangible y valorado por su calidad histórica, a lo tangible y respetado por cualidades estéticas, para devenir en todo aquello que constituye rasgos distintivos, sean éstos espirituales o materiales. Por fortuna, en Colombia el concepto de patrimonio ha evolucionado hacia el reconocimiento de lo no tangible.

Este cambio de concepto y su representación en una ley colombiana, da carta de existencia a una idea mucho antes formulada: la de que todo aquello que es manifestación del orden simbólico, todo lo que diferencia al humano del animal, desde el idioma hasta los juegos y festejos, es susceptible de constituir patrimonio cultural. Ampliar el concepto de patrimonio, comprender que en éste debe caber el conjunto de lo que conforma la identidad de un pueblo, enriquece las posibilidades de reflexión, conservación y diálogo, fortaleciendo el proceso de construcción de una nación.

En un texto de Elizabeth Lequeret, se plantea como una de las luchas principales de archivistas y restauradores del cine la búsqueda de leyes compatibles con la defensa del patrimonio audiovisual, leyes locales que se correspondan con convenios internacionales. La manera informal como los archivos fílmicos del mundo se fueron formando (gracias a amigos, herencias familiares y compras en mercados de pulgas), plantea en este cruce de siglos un creciente conflicto con las grandes distribuidoras y, en general, con quienes detentan

La représentation de cette violence est patrimoine de l'humanité dans son ensemble et des colombiens en particulier.

Les premières lois pour protéger le patrimoine culturel colombien ont été rédigées dans les années cinquante, elles prétendaient préserver quelques sites et édifices, sièges d'événements militaires ou politiques durant l'Indépendance. Vers les années cinquante on a promulgué des décrets qui protégeaient les immeubles pour leur esthétique. (Moure Erazo, Ernesto. Conferencia introductoria pp. 10-15). En 1997, la loi 397, Loi Générale de la Culture, définit ainsi le patrimoine culturel de la nation : “Il est constitué par tous les biens et les valeurs culturelles qui sont l'expression de la nationalité colombienne, tels que la tradition, les us et coutumes, ainsi que l'ensemble des biens immatériels et matériels, meubles et immeubles, qui présentent un intérêt particulier, qu'il soit historique, artistique, esthétique, plastique, architectural, urbain, archéologique, environnemental, écologique, linguistique, sonore, musical, audiovisuel, fílmique, scientifique, testimonial, documentaire, littéraire, bibliographique, muséographique, anthropologique, ainsi que les manifestations, les produits et les représentations de la culture populaire (Titre II, article 4 pp. 8-9). La liste énumérée par la loi est longue mais fondée : en presque cinquante ans, le concept de patrimoine a évolué en Colombie : il est passé du tangible et estimé en raison de sa qualité historique, à ce qui est tangible et respecté pour ses qualités esthétiques, pour englober tout ce qui constitue des caractères distinctifs, qu'ils soient spirituels ou matériels. Heureusement, en Colombie, le concept de patrimoine a évolué vers la reconnaissance de l'intangible.

Ce changement de concept et sa formulation dans une loi colombienne, reconnaît l'existence d'une idée formulée bien avant : qui disait que tout ce qui est une manifestation de l'ordre symbolique, tout ce qui différencie l'humain de l'animal, la langue aux, jeux et même les fêtes, est susceptible de faire partie du patrimoine culturel. Elargir le concept de patrimoine, comprendre qu'il doit intégrer l'ensemble de tout ce qui conforme l'identité d'un peuple, enrichit les possibilités de réflexion, de conservation et de dialogue, et renforce le processus de construction d'une nation.

Dans un texte d'Elizabeth Lequeret, la recherche de lois compatibles avec la défense du patrimoine audiovisuel, de lois locales qui concordent avec les conventions internationales, se présente comme une des luttes principales des archivistes et des restaurateurs du cinéma. Les archives fílmiques se constituent souvent de façon informelle (grâce à des amis, héritages de familles, achats dans des marchés aux puces), ce qui pose le problème, en cette croisée de siècles, du conflit croissant avec les grands distributeurs, et en général, avec ceux

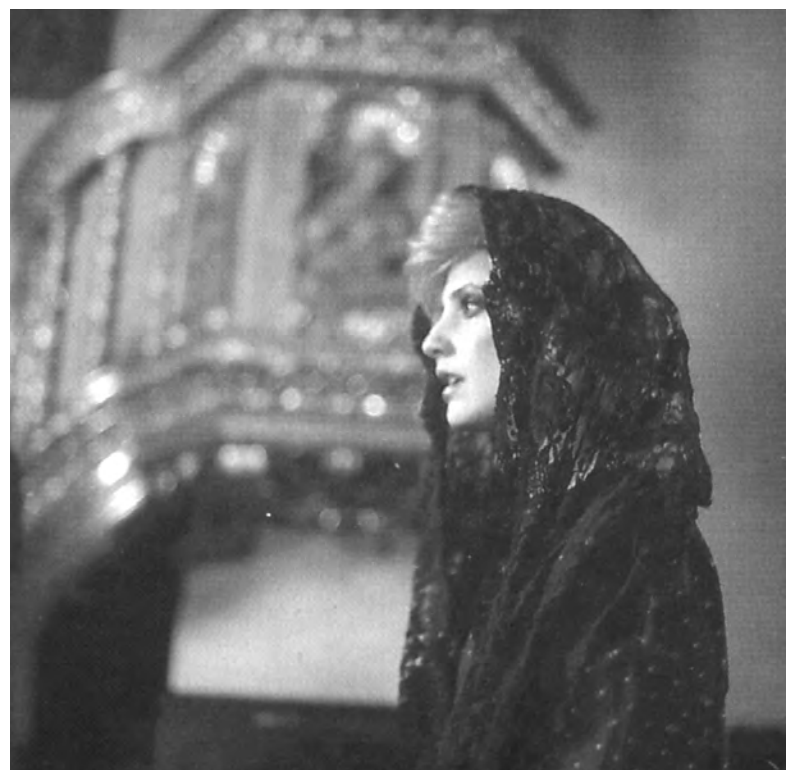
derechos de autor sobre las obras audiovisuales. Este conflicto se acrecienta por el interés de las majors por el viejo cine como nuevo objeto a mercadear. El reto internacional estaría en encontrar un marco legal que permita la restauración y defensa del cine preservado, y que a la vez convierta a todos los autores y en especial a las grandes productoras y distribuidoras en socias del proceso, y no en competidoras o en demandantes. En Colombia, un país de leyes, sí existe un marco legal provisto por la Ley General de Cultura, que a pesar de sus bondades no está suficientemente desarrollado y no incluye el tema de la preservación y restauración cinematográfica de manera específica. En relación con este tema tanto la ley 594 y del decreto 358 ambos de 2000, fundamentan los archivos como “entidades públicas o privadas que sirven de testimonio e información a la persona que lo produce y a los ciudadanos, que es fuente de historia y que apoya la gestión administrativa de investigación y de cultura”. Igualmente define los elementos de tiraje, es decir, aquellos elementos físicos como negativos de imagen y sonido, masteres u originales en el caso de obras en soportes diferentes al cinematográfico copias de exhibición, y todos aquellos en los que se fija la imagen en movimiento.

En Colombia, como en muchos otros países existen normas que obligan al depósito legal, a la consignación de una copia de todo producto audiovisual y publicación mercadeado en el país. El encargado de recibir este material es la Biblioteca Nacional (dependencia del Ministerio de Cultura). La legislación, sin embargo, nunca fue específica en cuanto al estado o al soporte de las copias consignadas, con lo cual lo que las distribuidoras han hecho ha sido depositar en su gran mayoría material en video o en copias deterioradas por su uso.

qui possèdent des droits d’auteurs sur des œuvres audiovisuelles. Ce conflit augmente en raison de l’intérêt que portent les majors au vieux cinéma en tant que nouveau produit à commercialiser. Le défi international consisterait à trouver un cadre légal qui permette la restauration et la protection du cinéma restauré, et qui à la fois fasse des auteurs et en particulier des grandes maisons de productions et de distributions des membres associés au processus et non des concurrents ou des demandeurs. En Colombie, un pays de lois, il existe bien un cadre légal prévu par la Loi Générale de la Culture, qui malgré ses bienfaisances n’est pas suffisamment développé et ne spécifie pas le thème de la préservation et de la restauration cinématographique. En rapport avec ce sujet la loi 594, ainsi que le décret 358, tous deux promulgués en 2000, définissent ainsi les archives : “entités publiques ou privées qui servent de témoignage et d’information à celui qui les produit et aux citoyens, qui est source d’histoire et qui appuie la gestion administrative de recherche et de culture”. Elle définit également les éléments de tirages, c’est-à-dire, ces éléments physiques tels que négatifs d’image et de son, masters ou originaux dans le cas d’œuvres non cinématographiques, copies de présentation et tout produit où se fige l’image en mouvement.

En Colombie, comme dans de nombreux autres pays il existe des normes qui obligent au dépôt légal, à la consignation d’une copie de tout produit audiovisuel et publication commercé dans le pays. La Bibliothèque Nationale (qui dépend du Ministère de la Culture) est chargée de recevoir ce matériel. Cependant la législation ne spécifie rien quant à l’état ou au support des copies consignées, ce qui a eu pour conséquence que les maisons de distribution ont déposé pour la plupart des vidéos ou des copies détériorées par leur usage.

La estrategia del caracol (1924), Sergio Cabera





Aurora o las violetas (1924), Pedro Moreno et Vincenzo Di Domenico



Bajo en cielo antioqueño (1925), Acevedo Vallarino

Esta cantera de la memoria de Colombia se encuentra bajo encargo en una institución que por dificultades presupuestales a todos comunes y por estar concentrada en el tema bibliográfico no puede ocuparse de manera decidida del cuidado y exhibición de este material audiovisual.

A pesar de que las leyes de Colombia (y especialmente su aplicación y control) nunca han sido tan decididas y consistentes en la preservación del audiovisual del país, el valor del cine como un producto cultural de importantísima presencia social y valor para un territorio que está en proceso de construir su identidad nacional, es evidente y tiene tanto que ver con los múltiples sentidos que el audiovisual tiene como con su poder de convocatoria y transformación de costumbres. Desde el surgimiento de las fotos animadas, su aparición y destino está unido a a diferentes voluntades y existe como respuesta a diversas necesidades. En el laboratorio del hombre de ciencia y en el género documental, el cine es una herramienta para la exploración de la realidad. En el Parque de la Independencia de la Bogotá de comienzos de siglo XX y en carpas y salas de todo el mundo, el cine es excusa para el encuentro social y es la más económica y popular diversión. Casi desde sus orígenes, en distintos países del mundo, el cine también es una herramienta de expresión artística y una vía de exploración estética y conceptual. En Colombia y el mundo el cine ha sido vehículo de panfletos y doctrinas, y vitrina para la venta de estilos de vida. En la transición del siglo XX al XXI, la imagen en movimiento ha adquirido diversas formas de registro (químico, magnético, digital) y variadas posibilidades de exhibición (sala de cine, televisión, Internet, video casero), pero sigue siendo espejo, ventana, vitrina y patio de recreo. En términos genéricos, el cine ha terminado por engendrar y ampliarse en el concepto de audiovisual, pero a pesar de tantos cambios es claro para la especie que todas esas obras, incluso más allá de su calidad técnica, su valor artístico o la simpatía que despierten en el espectador, son una de las más poderosas memorias sociales.

Cette pépinière de la mémoire de la Colombie est à la charge d'une institution qui a des difficultés budgétaires (qui sont notre lot commun à tous), et dont la vocation est la bibliographie, et donc ne peut s'occuper résolument de l'entretien et de l'exhibition de ce matériel audiovisuel.

Bien que les lois colombiennes (en particulier leur application et contrôle) n'aient jamais été aussi résolues et solides en matière de conservation de l'audiovisuel du pays, la valeur du cinéma en tant que produit culturel qui a une présence sociale très importante et une grande valeur pour un territoire en train de construire son identité nationale, est évidente. Cette valeur est autant liée aux sens multiples que peut avoir l'audiovisuel qu'avec son pouvoir d'audience et de transformation des habitudes. Depuis le surgissement des photos animées, son apparition et son destin dépendent de volontés différentes et son existence répond à des besoins divers. Dans le laboratoire du scientifique et dans le genre documentaire, le cinéma est un instrument pour explorer la réalité. Dans le Parc de l'Indépendance de la Bogota du début du XX siècle, sous les chapiteaux et dans les salles du monde entier, le cinéma est un prétexte aux rencontres sociales et la distraction la plus économique et populaire. Presque dès ses origines, dans différents pays du monde, le cinéma est aussi un moyen d'expression artistique et une voie d'exploration esthétique et conceptuelle. En Colombie le monde du cinéma a été le véhicule de pamphlets et doctrines, la vitrine où s'exposaient des styles de vie. Dans la transition du XX au XXI siècle, l'image en mouvement est enregistrée sous diverses formes (chimique, magnétique, digitale) et présentée de diverses manières (salle de cinéma, télévision, Internet, video privée), mais elle continue à être miroir, fenêtre, vitrine et cour de récréation. En termes génériques, le cinéma a engendré et élargi le concept de l'audiovisuel, mais malgré tant de changements il est clair en ce domaine que, toutes ces oeuvres, même au delà de leur qualité technique, leur valeur artistique ou la sympathie qu'elles éveillent chez le spectateur, sont une des plus puissantes mémoires sociales.

Todo producto cultural establece una relación dinámica con otras manifestaciones culturales: así es como la palabra y la música, por ejemplo, pueden vincularse para adquirir un sentido que se diferencia del que ambas tienen independientemente. De esta relación se derivan efectos y es innegable la capacidad de evocación individual y la influencia social que el vallenato o el rock pueden tener en Colombia. En el caso del audiovisual no existe sólo poesía y melodía, en las imágenes en movimiento que diariamente se crean habitan la palabra, la música, la composición de espacios, la creación de personajes que resumen un conjunto de relaciones sociales. La imagen en movimiento es una manifestación representativa de ese todo orgánico que es la cultura: mezcla de sueño y memoria, fruto por igual de las letras y de la luz. Es esta suma de manifestaciones técnicas y artísticas la que hace del audiovisual un potente catalizador de transformaciones y un importante patrimonio cultural: resumen animado del momento de una sociedad.

En el marco que proveen las reflexiones de los dos párrafos precedentes, es claro que la importancia que para Colombia tendría una decidida defensa del patrimonio audiovisual supera el tema estético. Vera Gyurey, Director de la Cinemateca Húngara, planteó la existencia de dos escuelas de restauración: la de Bolonia, para la cual es el valor estético lo que prima, y la escuela de Amsterdam que intenta conciliar estética con historia. En el caso colombiano, se trataría de ambos aspectos y de la búsqueda de incrementar en la diversidad representada en esas imágenes y de hacer circular ese patrimonio para una construcción de identidad nacional.

Entender el objeto patrimonial como una entidad estática, es destruir lo que de patrimonial tiene el objeto conservado. El cine del pasado, como las verdaderas obras patrimoniales de una cultura, sigue estando vivo y sigue cargado de sentidos: aún puede hacer reír, puede ser material de análisis, memoria de la evolución de una cultura y base para la creación de nuevas obras. Por desgracia, en Colombia no ha sido mucho el cine producido y es bastante el que se ha perdido. La imagen en movimiento llega a Colombia en 1897 pero, según refiere Diego Rojas, es sólo a partir de los años cincuenta que se inician actividades dirigidas a la formación de un archivo nacional, con la creación de la Filmoteca Colombiana, luego conocida como Cinemateca Colombiana (gracias a los esfuerzos de Luis Vicens, Hernando Salcedo Silva y otros). En los años setenta nuevos grupos se unieron a la causa y trabajaron sistemáticamente en la recuperación de material audiovisual a través de la Fundación Cinemateca Colombiana, promoviendo una mayor tecnificación en esta tarea. En 1971 se crea la Cinemateca Distrital de Bogotá que inicia una tarea de recopilación y preser-

Tout produit culturel crée une relation dynamique avec d'autres manifestations culturelles : il en est de même pour la parole et la musique, par exemple, elles peuvent s'unir pour acquérir un sens différent de celui que l'une et l'autre ont indépendamment. Cette relation entraîne des conséquences et on ne peut nier le pouvoir d'évocation individuelle et l'influence sociale que le *vallenato* et le rock peuvent avoir en Colombie. Dans le cas de l'audiovisuel il n'y a pas seulement poésie et mélodie, dans les images en mouvement que l'on crée chaque jour habitent le mot, la musique, la composition d'espaces, la création de personnages qui résument un ensemble de relations sociales. L'image en mouvement est une manifestation représentative de ce tout organique qu'est la culture : mélange de rêve et mémoire, fruit des lettres et de la lumière à parts égales. C'est cette somme de manifestations techniques et artistiques qui fait de l'audiovisuel un puissant catalyseur d'évolutions et un important patrimoine culturel : résumé animé du moment d'une société.

Dans le cadre fourni par les réflexions des deux paragraphes précédents, il est clair que pour la Colombie la mise en œuvre d'une vraie campagne de protection importante du patrimoine audiovisuel fut plus importante que la prise en compte de critères esthétiques. Vera Gyurey, Directeur de la Cinémathèque Hongroise, pose le problème de l'existence de deux écoles de restauration : celle de Bologne qui donne la primauté à la valeur esthétique, et l'école d'Amsterdam qui essaie de concilier esthétique et histoire. Dans le cas de la Colombie, il s'agirait de ces deux aspects et mais aussi de chercher à augmenter la diversité représentée dans ces images et à faire circuler ce patrimoine afin de construire une identité nationale.

Considérer les biens patrimoniaux comme une entité statique, c'est détruire ce qu'il y a de patrimonial dans les biens conservés. Le cinéma du passé, comme les véritables œuvres patrimoniales d'une culture, continue d'être vivant et chargé de sens : il peut encore faire rire, être sujet d'analyse, mémoire de l'évolution d'une culture et base pour créer de nouvelles œuvres. Malheureusement, en Colombie la production cinématographique n'est pas importante et pas mal d'œuvres ont disparu. L'image en mouvement arrive en Colombie en 1897 mais, d'après Diego Rojas, c'est seulement dans les années soixante que l'on commence à songer à des archives nationales avec la création de la Filmothèque Colombienne, qui deviendra ensuite la Cinémathèque Colombienne (grâce aux efforts de Luis Vicens, Hernando Salcedo Silva et d'autres). Dans les années soixante-dix de nouveaux groupes soutinrent la cause et œuvrèrent systématiquement pour récupérer de manière plus technique le matériel audiovisuel à travers la Fondation Cinémathèque Colombienne. En



La gente de la Universal (1993), Felipe Aljure

vacación de la memoria audiovisual del país. En 1976 esta institución entra a hacer parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (Alcaldía Mayor de Bogotá DC) y gracias a su protección y respaldo económico logra superar exitosamente todo tipo de dificultades. Para finales de 2001 el archivo de la Cinemateca Distrital incluye 598 títulos en 8, 16 y 35mm (una decena de ellos con sus negativos), y más de mil videos en VHS, Betacam, y formatos digitales. En su biblioteca especializada se encuentran también textos monográficos, revistas, afiches, diapositivas, fotos, recortes y en general, material que tanto cinéfilos como investigadores pueden consultar. La Cinemateca también ha sido responsable de iniciativas editoriales que han dado divulgación al cine nacional: los *Cuadernos de cine colombiano* (editados en los ochentas y que formaron 25 números monográficos) y la *Revista Cinemateca*. Su sala ofrece un constante encuentro con el audiovisual colombiano y con lo mejor y más provocador de las imágenes en movimiento del mundo, su apoyo también se extiende a la realización de festivales de cine argumental y documental y a la realización de eventos y programas de formación.

Otra labor importante ha sido la de la Esso Colombiana, dueña del archivo de la casa Acevedo e Hijos (1920-1955), empresa que financió su restauración y preservación. Un acervo compuesto fundamentalmente por noticieros que reflejan las transformaciones del país.

En 1986 se inicia otra valiosa iniciativa: la creación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, con el propósito de unificar esfuerzos dispersos y vincular por igual al Estado y a las organizaciones privadas. Al momento de su constitución los socios fueron la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, la Fundación Rómulo Lara, el Cine Club de Colombia y Cine Colombia (la más grande compañía exhibidora del país). Con la liquidación de FOCINE en 1993, sus responsabilidades pasan al Ministerio de Comunicaciones y a partir de 1998, a la Dirección de Cinematografía del

1971 est fondée la Cinémathèque du district de Bogota qui commence un travail de compilation et de sauvegarde de la mémoire audiovisuelle du pays. En 1976 cette institution intègre l'Institut de la Culture et du Tourisme du district de Bogota (Alcaldía Mayor de Bogota DC) et grâce à la protection et à l'appui économique de celui-ci, la Cinémathèque que réussit à triompher avec succès de toutes les difficultés. A la fin de 2001 les archives de la Cinémathèque du District comprennent 598 titres en 8, 16 et 35 mm (dix d'entre eux avec leurs négatifs) et plus 1000 videos en VHS, Betacam, 3/4 et DVD. On trouve dans la bibliothèque spécialisée des monographies, revues, diapositives, photos, coupures de presse et en général, du matériel que peuvent consulter aussi bien les cinéphiles que les chercheurs. La Cinémathèque a pris l'initiative d'éditer des revues pour divulguer le cinéma national : *Cuadernos de cine colombiano* (publiée dans les années quatre-vingt, 25 numéros monographiques) et la *Revista Cinemateca*. Sa salle permet des rencontres constantes avec la production audiovisuelle colombienne et avec le meilleur et le plus provocateur des images en mouvement du monde. Elle appuie aussi l'organisation de festivals de cinéma argumentaire et documentaire, et réalise des rencontres et des programmes de formation.

Un autre travail important a été celui de Esso Colombie, propriétaire des archives de la maison Acevedo et fils (1920-1925), cette entreprise finança leur restauration et leur sauvegarde. Un trésor composé essentiellement de journaux d'information qui témoignent des transformations du pays.

L'année 1986 voit naître une autre précieuse initiative : la création de la Fondation Patrimoine Filmique Colombien dont le but est d'unifier les efforts dispersés et d'associer et l'Etat et les organismes privés. Lors de sa création, les membres étaient la Compagnie de Promotion Cinématographique (FOCINE), L'Institut de la Culture et du Tourisme du district de Bogota, la Fondation Rómulo Lara, le Ciné Club de Colombie et Ciné Colombia (la plus importante maison de distribution du pays). Avec la liquidation de FOCINE en 1993,

Ministerio de Cultura. La Fundación Patrimonio Fílmico ha sido una importante organización dedicada a la preservación de la memoria audiovisual colombiana y la que, a pesar de problemas presupuestales y todo tipo de dificultades, sigue recibiendo el apoyo de las instituciones que respaldan el cine nacional.

En este momento, la Fundación protege más de 150.000 unidades (unidad por lata o casete) de cine, video y otros soportes, así como fotografías, guiones originales, afiches, contratos y, por supuesto, textos, revistas y recortes de prensa. La presencia de estas unidades se debe tanto a donaciones como a la confianza de sus propietarios, quienes las han entregado en depósito. Sus labores de divulgación le han permitido estar a la cabeza de publicaciones como *Los tiempos del Olympia* y sus acciones de restauración le han permitido presentar de nuevo al público de salas de cine filmes como *Bajo el cielo antioqueño* (1924), *Garras de oro* (1928), *Alma provinciana* (1925) y fragmentos de *Manzales City* (1925), *Madre* (1926) y *Nido de cóndores* (1926). La fundación ha sido clave también en la realización de nuevas obras audiovisuales como *Fragmentos*, las más bellas imágenes del cine colombiano hasta 1954 (Carlos Santa, 1999) y *Más allá de la tragedia del silencio* (video de 24 min. sobre este filme mudo), entre otros trabajos.

El archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico está abierto al público y su material es básico para el trabajo de artistas de la animación, del argumental y documental, y para la tarea de periodistas e investigadores. Este difícil labor (mucho más difícil en un país de un tan pobre PIB y atención a la cultura como es Colombia) se debe tanto a apoyos estatales, como a venta de imágenes, a donaciones de privados y cobro por la preservación de algunos archivos. Esta última estrategia también responde a su objetivo central, que en 2001 le ha permitido a la fundación recibir en depósito los archivos de cine de Caracol TV, uno de los más importantes canales del país, una situación privilegiada que la Fundación pretende hacer extensiva a otros canales y que permite salvar del olvido mucho de los primeros programas de televisión, que por una afortunada limitación técnica fueron hechos en cine.

Otra importante salvaguarda de la memoria audiovisual del país, la Cinemateca del Caribe, también se beneficia de los canales de televisión. La Cinemateca del Caribe, única iniciativa de este estilo que en Colombia se ubica fuera de la capital del país (en Barranquilla, una de las más grandes ciudades de la costa atlántica de Colombia), se financia gracias al apoyo del Estado pero además al hecho de haberse hecho cancerbero de los archivos de Tele Caribe, canal de televisión que le ha dado en custodia su material en video. Esta cinemateca como intención y nombre se

la responsabilidad revienta al Ministère de la Communication et à partir de 1998, à la Direction de la Cinématographie du Ministère de la Culture. La Fondation Patrimoine Filmique a été une importante organisation qui s'est consacrée à la conservation de la mémoire audiovisuelle colombienne et qui, malgré des problèmes budgétaires et autres difficultés, continue à recevoir l'appui des institutions qui soutiennent le cinéma national.

Actuellement la Fondation protège plus de 150 000 unités (bobines ou cassettes) de cinéma, video et autres supports, ainsi que des photographies, des scénarios originaux, des affiches, des contrats et bien sûr, des textes, revues et coupures de presse. Ces unités sont le fruit aussi bien de donations que de dépôts que les propriétaires ont fait en toute confiance. Ses efforts de divulgation lui ont permis d'être à la tête de publications telles que *Los tiempos del Olympia* et les restaurations entreprises ont permis de présenter à nouveau au public des films tels que *Bajo el cielo antioqueño* (1924), *Garras de oro* (1928), *Alma provinciana* (1925) et des fragments de *Manzales City* (1925), *Madre* (1926), et *Niño de condors* (1926). La fondation a aussi été à l'origine de nouvelles œuvres audiovisuelles comme *Fragmentos*, les plus belles images du cinéma colombien jusqu'en 1954 (Carlos Santa, 1999) et *Más allá de la tragedia del silencio* (video de 24 minutes, sur ce film muet), entre autres travaux.

Les archives de la Fondation Patrimoine Filmique sont ouvertes au public et leur matériel est essentiel pour le travail des artistes des films d'animation, argumentaires et documentaires et celui des journalistes et chercheurs. Cette tâche difficile (d'autant plus difficile dans un pays comme la Colombie au PIB si bas et qui porte si peu d'intérêt à la culture) est dû à des appuis de l'État, à des donations privées et à des recouvrements pour la sauvegarde de quelques archives. Cette ultime stratégie répond à son objectif central qui, en 2002, a permis à la Fondation de recevoir en dépôt les archives de cinéma de Caracol TV, une des plus importantes chaînes du pays, une situation privilégiée que la Fondation prétend étendre à d'autres chaînes et qui permet sauver de l'oubli bon nombre des premiers programmes de la télévision qui, heureusement, en raison de limitations techniques, furent tournés comme des films de cinéma.

La Cinémathèque des Caraïbes, autre sauvegarde importante de la mémoire audiovisuelle du pays, profite aussi des chaînes de télévision. La Cinémathèque des Caraïbes, initiative unique de ce style dans le pays se trouve hors de la capitale (à Barranquilla, une des plus grandes villes de la côte atlantique colombienne) se finance grâce à l'appui de l'État mais aussi parce qu'elle est le cerbère des archives de Télé Caribe, chaîne de télévision qui lui a confié la garde de son matériel en

inició alrededor de 1986 como heredera de los cine-clubs locales, y tuvo a Sara Harb como primera directora. Además de la preservación de sus memorias locales, este cinemateca tiene como uno de sus más importantes logros el haber logrado realizar anualmente y durante más de un lustro encuentros de artistas audiovisuales que han reunido sonidistas, fotógrafos, directores y, en general, artistas audiovisuales del mundo entero.

Sobre el trabajo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, escribió una vez Luis Alberto Álvarez una frase que es aplicable a la conservación de la memoria audiovisual en su conjunto: "... es como quitarle a Pompeya sus capas de lava y ceniza para encontrar debajo, los frescos luminosos, los impluvium, los templos y burdeles y hasta los soldados y los perros de guardia inmovilizados para siempre. Sólo que aquí se siguen moviendo [...] Se trata de un archivo abierto, una memoria visual que ayuda a la conciencia, a la identidad, a conocer nuestras raíces, nuestra evolución, lo bueno y lo malo que tenemos" (citado por Rojas).

La memoria que el audiovisual colombiano provee a la nación de naciones que es Colombia resulta irremplazable: se constituye en una geografía virtual que es a la vez un resumen filosófico, sociológico, antropológico y artístico. Si fueran escasos los motivos expuestos en este texto para demostrar la importancia del ejercicio de conservación del audiovisual como historia viva y patrimonio cultural de la nación, puede establecerse aquí un rápido (y muy incompleto) vistazo de lo que esa memoria representa para los colombianos, mencionando sólo tres categorías de los procesos y realidades sociales que explora el audiovisual nacional: el paso de la mirada "blanca" a la mirada criolla, las mutaciones de la violencia y la urbanización paulatina de la población colombiana.

El cine llegó a Colombia bajo la forma del Vitascopio de Edison: desembarcó primero en Colón (hoy Panamá) y navegó luego a Barranquilla, desde donde viajó por el Magdalena, pasando a Bucaramanga y Bogotá⁶. En ese comienzo, las proyecciones ni siquiera tenían imágenes de Colombia, pero en la selección de estilos de vida que importaban y el enfoque desde el cual se registraba el país, se inician ciertas revelaciones sobre la imagen de lo colombiano. Luego, con los tiempos de los Di Domenico y el Salón Olympia (fundado en 1913 y demolido en 1945), por las películas que se proyectaban, el tipo de divulgación que realizaban, por el diseño de la sala y las costumbres que en ella se verificaban, puede encontrarse una posición y concepto de sí que concernía a todos los que de una u otra manera intervenían en el contacto entre el público y los filmes. Esta llegada y primeros años del cine en Colombia mostraban con claridad la existencia de una posición "blanca",

video. Cette cinémathèque commença son activité vers 1986, héritière des ciné-clubs locaux et Sara Harb fut sa première directrice. En plus de sauvegarder la mémoire locale, une des plus grande réussites de cette cinémathèque est d'être parvenue à réaliser chaque année et pendant plus d'un lustre des rencontres d'artistes de l'audiovisuel qui ont rassemblé spécialistes du son, de la photographie, metteurs en scène et artistes de l'audiovisuel du monde entier.

En ce qui concerne le travail de la Fondation Patrimoine Filmique Colombien, Luis Alberto Álvarez a écrit une phrase qui s'applique à l'ensemble de la conservation de la mémoire audiovisuelle : "C'est comme débarrasser Pompeï des couches de lave et de cendres pour trouver au dessous, les fresques lumineuses, les impluviums, les temples et les bordels et même les soldats et les chiens de garde immobilisés pour toujours. A la différence qu'ici ils continuent à bouger [...]. Ce sont des archives ouvertes, une mémoire visuelle qui aide la conscience, l'identité, la connaissance de nos racines, notre évolution, ce qu'il a de bon et de mauvais en nous" (cité par Rojas).

La mémoire que l'audiovisuel colombien fournit à la nation de nations qu'est la Colombie est irremplaçable : c'est une géographie virtuelle qui est à la fois un résumé philosophique, sociologique, anthropologique et artistique. Si rares étaient les raisons exposées dans ce texte pour démontrer l'importance de conserver l'audiovisuel comme histoire vivante et patrimoine culturel de la nation, on peut jeter ici un rapide (et très incomplet) coup d'œil sur ce que représente cette mémoire pour les Colombiens, en citant seulement trois exemples des processus et réalités sociales qu'explore l'audiovisuel national : le passage du regard "blanc" au regard créole, les mutations de la violence et l'urbanisation progressive de la population colombienne.

Le cinéma est arrivé en Colombie avec le Vitascopio d'Edison: il a débarqué d'abord à Colón (aujourd'hui Panama), ensuite il a navigué jusqu'à Baranquilla, d'où il a voyagé sur le Magdalena, passant par Bucaramanga et Bogota. A ces débuts, les projections n'offraient même pas des images de la Colombie, mais dans le choix de styles de vie qu'elles importaient et la manière de fouiller le pays, s'amorcent certaines révélations sur l'image de l'identité colombienne. Ensuite, à l'époque des Di Domenico et du Salon Olympia (fondé en 1913 et démolé en 1945) les films que l'on projetait et qui accomplissaient une vulgarisation, le dessin de la salle et les habitudes qu'elle créait, on peut trouver un point de vue et un concept de soi qui concernait tous ceux qui d'une manière ou autre intervenaient dans le contact entre le public et les films. Cette arrivée, ainsi que les premières années du cinéma en Colombie montraient clairement l'existence d'un point de vue "blanc",

posición que corresponde al mestizo que se piensa capitalino y se considera más europeo que americano. Desde esa posición, Bogotá podía aparecer como un embrión de París y el resto de la nación como un mundo salvaje, exótico y provinciano. La posición no ha desaparecido completamente, pero las obras audiovisuales (tanto televisivas como cinematográficas) han mostrado que se ha ido construyendo un reconocimiento del ser “criollo” (o “colombiano” o “negroide”), en un intento de expresión de las culturas generadas por el mestizaje y de recuperación de la tradición literaria y las realidades del país. En el cine esta percepción también tuvo antecedentes tempranos, concretamente en 1921, gracias a la película *La María* de Máximo Calvo. De hecho, prácticamente todos los largometrajes argumentales mudos y del primer período sonoro pudieron producirse gracias a una búsqueda de reconocimiento, construcción y con frecuencia explotación de elementos que se consideraban parte de la identidad colombiana (*Aura o las violetas*, Garzón y Di Domenico 1924; *Bajo el cielo antioqueño*, A. Acevedo 1925; *Allá en el trapiche*, Saa Silva 1943). ¿Tuvo este fenómeno algún efecto en la construcción de una identidad colombiana? Esa es una pregunta que todavía permanece sin respuesta, aunque el mercado audiovisual hace evidente que se ha dado un cambio en los intereses del público y muy probablemente en la imagen que éste tiene de sí. Esta afirmación se verifica por el éxito de series de televisión y telenovelas como *Azúcar* (Carlos Mayolo), *Escalona* (Sergio Cabrera, 1990) y *Café* (Pepe Sánchez, 1994), y en la existencia de largometrajes como *Milagro en Roma* (Lisandro Duque, 1988) o *La estrategia del caracol* (Cabrera, 1993).

Un tema que ha sido recurrente en el cine nacional ya desde el documental-argumental *El drama del 15 de octubre* (Hermanos Di Doménico, 1912, aproximadamente), y que se constituye en un tópico inevitable para los que se acercan a este patrimonio cultural colombiano, es el de la violencia. En conexión con las realidades cambiantes del país, se encuentra en el cine una violencia que se transfigura de lo partidista a lo claramente económico, de lo individual a lo social y que, a pesar de tantas investigaciones de las ciencias sociales, permanece indefinible. Muestras de diversas formas de violencia y de su transformación a lo largo de la historia colombiana son la serie de televisión *Tiempos difíciles* (Marroquín, 1997), la telenovela *¿Por qué diablos?* (Osorio, 1999), o los largometrajes *Pisingaña* (Pinzón, 1984), *Chircales* (Rodríguez y Silva, 1968), *La gente de La Universal* (Aljure, 1993) y *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1999), entre otros.

La Colombia rural que da paso a la urbana, es un proceso que también puede descubrirse a través del cine. La Colombia rural, mirada a veces con espíritu bucólico

qui est celui du métis qui se considère de la capitale et plus européen qu'américain. Bogotá pouvait apparaître comme un embryon de Paris et le reste du pays comme un monde sauvage, exotique et provincial. Ce point de vue n'a pas totalement disparu, mais les œuvres audiovisuelles (aussi bien celles de la télévision que du cinéma) ont montré que peu à peu s'est construite la reconnaissance d'un être “créole” (ou “colombien” ou “négroïde”, dans une tentative d'exprimer les cultures nées du métissage de récupérer la tradition littéraire et les réalités du pays. Au cinéma aussi cette perception a été précoce, concrètement en 1921, grâce au film *La María* de Máximo Calvo. En fait, tous les scénarios des longs métrages muets et de la première période sonore sont le résultat d'une recherche de reconnaissance, construction et souvent d'exploitation d'éléments considérés comme faisant partie intégrante de l'identité colombienne (*Aura o las Violetas*, Garzón et Di Domenico 1924 ; *Bajo el cielo antioqueño*, A. Acevedo 1925 ; *Allá en el trapiche*, Saa Silva 1943). Ce phénomène a-t-il eu quelque effet dans la construction d'une identité colombienne ? C'est toujours une question sans réponse, bien que le marché audiovisuel met en évidence un changement dans ce qui intéresse le public, et dans l'image qu'il a de lui-même. Le succès de certaines séries de télévision : *Azúcar* (Carlos Mayolo), *Escalona* (Sergio Cabrera), y *Café* (Pepe Sánchez 1994) en témoignent, ainsi que les longs métrages *Milagro en Roma* (Lisandro Duque 1988) ou *La estrategia del caracol* (Cabrera 1993).

Un thème récurrent dans le cinéma national depuis le documentaire-argumentaire *El drama del 15 de octubre* (Hermanos Di Doménico, vers 1912), qui est un cliché que ne peuvent ignorer ceux qui s'intéressent au patrimoine culturel colombien, est celui de la violence. À l'image des réalités changeantes du pays, on trouve dans le cinéma une violence qui va de ce qui est partisan à ce qui est économique, de l'individuel au social, qui malgré les nombreuses recherches des sciences sociales ne peut être définie. Les séries de la télévision sont des échantillons des diverses formes de violence et de leur évolution tout au long de l'histoire de la Colombie : *Tiempos difíciles* (Marroquín 1997), la série *¿Por qué diablos?* (Osorio 1999), ou les longs métrages *Pisingaña* (Pinzón 1984), *Chircales* (Rodrigo et Silva 1968), *La gente de la Universal* (Aljure 1993), et *Soplo de vida* (Luis Ospina 1999), entre autres.

Le passage de la Colombie de la ruralité à l'urbanité est un processus que l'on peut découvrir à travers le cinéma. La Colombie rurale, vue parfois bucoliquement et parfois avec effroi, est manifeste dans de nombreux films financés par FOCINE (*Las voces del diablo*, Ramírez 1987, pour n'en citer qu'une), tandis



La gente de la Universal (1993), Felipe Aljure

y a veces con espanto, se evidencia en muchas de las películas financiadas por FOCINE (*Las voces del diablo*, Ramírez, 1987, para sólo citar una), mientras que la Colombia urbana se impone definitivamente con *Rodrigo D, No Futuro*, el primer largometraje argumental en donde una ciudad colombiana es personaje inseparable de la historia, y al cual sigue una nutrida lista que incluye a mucho de las últimas películas y de la nueva generación de realizadores (Carlos Hernández, Jorge Navas, Oscar M. Estrada, entre otros). Los proyectos recibidos por las convocatorias cinematográficas que desde 1998 realiza la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, muestran el interés mayoritario de los colombianos en los temas asociados a lo urbano. En septiembre de 1999, esta misma institución organizó en las ciudades de Barranquilla, Cali, Medellín y Bogotá, la maratón cinematográfica “Imaginatón”, que permitió ver muchos de los trabajos de los tres años anteriores y que propició la realización de más de 800 filmes de un minuto. Los trabajos proyectados durante el evento, la masiva aceptación a la propuesta de realización y las obras producidas en esos días demostraron la importancia que la expresión audiovisual tiene para los colombianos, y el hecho de que el más relevante personaje del cine contemporáneo en Colombia es la ciudad.

Como producto cultural y patrimonio nacional, el audiovisual colombiano ha reflejado las contradicciones del país, imágenes que constituyen verdades necesarias para el autoreconocimiento y la construcción de una identidad común. Que esas verdades no sean las de todos y cada uno de los colombianos o que no quieran ser reconocidas por algunas personas, no es asunto nuevo: en 1925, el melodrama *Como los muertos* (Garzón y Di Domenico), que trataba del amor y la lepra, fue considerado nocivo para la imagen de Colombia en el exterior, alegato que no hacía menos cierto el hecho de que la lepra era un problema de salud pública en Colombia. Tanto en aquel entonces como ahora, lo que ha debido ponerse en cuestión no es si el

que la Colombia urbana s’impose définitivement avec *Rodrigo D, No Futuro*, le premier long métrage argumentaire où une ville colombienne est un personnage inséparable de l’histoire, suivi par bon nombre des derniers films et nombre de réalisateurs de la nouvelle génération (Carlos Hernández, Jorge Navas, Óscar M. Estrada, entre autres). Les projets reçus lors des sessions cinématographiques qu’organise depuis 1998 la Direction Cinématographique du Ministère de la Culture, montre l’intérêt majoritaire des Colombiens pour les thèmes relatifs au monde urbain. En septembre 1999, cette institution organisa à Barranquilla, Cali, Medellín et Bogotá, le marathon cinématographique “Imaginatón”, qui a permis de voir de nombreuses œuvres des trois dernières années et qui patronna plus de 800 films d’une minute. Les travaux projetés durant l’évènement, la réponse massive à la proposition, et les œuvres produites alors montrèrent l’importance pour les colombiens de l’expression audiovisuelle et révélèrent que la ville est le personnage le plus éminent du cinéma contemporain en Colombie.

Comme produit culturel et patrimoine national, l’audiovisuel colombien a témoigné des contradictions du pays, des images qui sont des vérités nécessaires pour l’autoreconnaissance et la construction d’une identité commune. Que ces vérités ne soient pas celles de tout Colombien, ou que certaines personnes ne veuillent pas les reconnaître, n’est pas nouveau : en 1925, le mélodrame *Como los muertos* (Garzón et Di Domenico) qui parlait de l’amour et de la lèpre, d’être considéré comme nuisible pour l’image de la Colombie à l’étranger, quelle qui n’empêchait pas que la lèpre était un problème de santé publique en Colombie. Tant alors que maintenant ce qu’il aurait fallu questionner n’était pas le fait que le cinéma fasse partie du patrimoine culturel, ou si la Colombie qu’il montrait correspondait ou non aux idéaux de la population, mais plutôt si ce reflet représentait bel et bien toute la richesse et la diversité cul-

cine es o no un patrimonio cultural, o si la Colombia reflejada se corresponde con los ideales de la población, sino si esos reflejos representan toda la riqueza y diversidad cultural de esta nación de naciones. Es evidente que en la vinculación de los temas de patrimonio cultural y cine colombiano, surge una primera y gran dificultad en el hecho de que la cartografía audiovisual de Colombia no representa la totalidad de las culturas que conviven en el país, y que de hecho ésta ha sido casi totalmente conformada por las imágenes que se producen en sólo tres o cuatro capitales de departamento, lo que significa dejar de escuchar las voces ingas o kametsá, y olvidar que la nación también está formada por los raspachines del Putumayo y los afrocolombianos y desperdigados vaqueros en los llanos, entre otros tantos que tampoco han llegado a expresarse audiovisualmente. La tarea de lograr una producción de imágenes en movimiento que responda a la diversidad del país y la de que existan actividades regulares que busquen la preservación y divulgación del patrimonio audiovisual colombiano, son dos de los retos que involucran a todas las comunidades del país.

El tema de la cultura, su preservación y reconocimiento no es ajeno a ningún ser humano, es parte constitutiva y hábitat a transformar por cada individuo. El patrimonio, testimonio de una cultura y del orden simbólico, es el referente fundamental de cualquier persona, un referente que puede discutirse con nuevas obras que lo cuestionen o que puede continuarse en nuevas miradas. El patrimonio colombiano (audiovisual o no) tiene una ventaja indiscutible por sobre cualquier otro conjunto de productos culturales, y es el de hacer parte de las verdades de Colombia, de la nación que le ha dado origen. El que una sociedad cree o establezca alegatos a partir de referentes que no le son propios, es una estrategia que también puede resultar enriquecedora pero que al ser asumida sin conexión alguna con el propio patrimonio, se convierte en un camino para frecuentes infatuamientos y para una segura ignorancia sobre sí.

La necesidad de juego y comunicación que el audiovisual satisface ha permitido dejar memoria de las transformaciones del país. La importancia de este patrimonio es innegable, pero esta memoria aún no lo sabe todo de la complejidad cultural que le dio origen, y junto con este problema aparece el de la divulgación y preservación de las películas ya existentes, pero con todo y estas dificultades, las imágenes en movimiento siguen convocando a realizadores, espectadores e investigadores, y representan parte de la clave necesaria para la solución del enigma que es para todos los colombianos el universo cultural heredado de sus ancestros.

turelle de cet ensemble de nations. Il est évident que lier patrimoine culturel et cinéma colombien, présente une première et grande difficulté : la cartographie audiovisuelle de la Colombie ne représente pas la totalité des cultures qui coexistent dans le pays et en réalité celle-ci correspond aux images que l'on produit dans seulement trois ou quatre capitales de département, ce qui revient à cesser d'écouter les voix ingas ou kametsa, à oublier que la nation comprend aussi les *raspachines* du Putumayo et les vachers afrocolombiens dispersés dans les hauts plateaux, et autant d'autres qui ne se sont pas exprimé audiovisuellement. Réussir à produire des images en mouvement qui répondent à la diversité du pays, et celle qui recherche la préservation et la divulgation du patrimoine audiovisuel colombien, sont deux des défis qui doivent impliquer toutes les communautés du pays.

Le thème de la culture, sa préservation et reconnaissance n'est étranger à aucun être humain, il est partie constitutive et habitat à transformer par chaque individu. Le patrimoine, témoignage d'une culture et de l'ordre symbolique, est le référent fondamental de toute personne, un référent dont on peut discuter avec des nouvelles œuvres qui l'interpellent ou qui peut évoluer avec de nouveaux regards. Le patrimoine colombien (audiovisuel ou non) a un avantage incontestable sur tout autre ensemble de produits culturels, c'est de faire partie des vérités de la Colombie, de la nation qui est à son origine. Le fait qu'une société crée ou établisse des querelles à partir de référents qui ne lui sont pas propres, est une stratégie qui peut être enrichissante mais qui, si elle est totalement déconnectée de son propre patrimoine, prend un chemin de l'infatuation et de l'ignorance de soi.

Le besoin de jeu et communication auquel répond l'audiovisuel a permis de témoigner des transformations du pays. L'importance de ce patrimoine est incontestable mais ce témoignage n'est pas conscient de toute la complexité culturelle dont il est le fruit. Le problème de la divulgation et de la préservation des films existant se pose aussi. Mais malgré tout, les images en mouvement continuent à attirer réalisateurs, spectateurs et chercheurs et sont une partie de la clé nécessaire pour résoudre l'énigme qu'est pour tout Colombien l'univers culturel hérité de ses ancêtres.

TRADUCTION : NICOLE FERRAND



La ciudad de los fanáticos (Cali, 2001), Juan Carlos Galeano, Harold Pardey et Andrés Blanco

los documentos de la universidad de Valle

MEMORIAS ELECTRÓNICAS DE
LA REALIDAD COLOMBIANA

Hoy nos encontramos en Colombia en una situación que ya había descrito el documentalista chileno Patricio Guzmán para su país: “Ningún cineasta imaginó hace 15 años que el formato video y no el formato de cine llegaría a ser el medio clave de comunicación nacional, el espacio imprescindible de reencuentro con sus espectadores naturales” [...] “La falta de estímulos para la producción nacional y el cierre sistemático de numerosas salas de cine, colocaron al formato cinematográfico en un nivel de absoluta inferioridad frente al imperio televisivo”.

les documentaires de l'université del Valle

MÉMOIRES ÉLECTRONIQUES DE
LA RÉALITÉ COLOMBIENNE

Nous nous trouvons aujourd'hui dans une situation qu'avait déjà décrite le documentariste chilien Patricio Guzmán dans son pays : “Aucun cinéaste n'imaginait il y a quinze ans que le format vidéo et non le format cinéma deviendrait le moyen clé de communication nationale, l'espace indispensable de retrouvailles avec ses spectateurs naturels” [...] “Le manque de soutien de la production nationale et la fermeture systématique de nombreuses salles de cinéma ont placé le format cinématographique en position d'infériorité absolue face à l'empire de la télévision”.

A finales de los años 80 cuando agonizaba la compañía estatal de fomento al cine colombiano FOCINE, un grupo de cineastas y de profesores de Comunicación Social de la Universidad del Valle crearon en la ciudad de Cali un espacio de experimentación con el documental, *Rostros y Rastros*, que treze años después continúa emitiéndose por el canal de televisión regional Telepacífico y por Señal Colombia, el canal cultural nacional.

Durante la década de los noventa y en este trágico comienzo de siglo en nuestro país, el espacio ha ofrecido para muchos creadores audiovisuales y estudiantes, la posibilidad de trabajar de una manera más constante en su ilusión de hacer cine, que a menudo ha significado elaborar un texto audiovisual más complejo estética y temáticamente que los programas habituales de la televisión comercial.

Para comprender la situación del documental colombiano en estos años es necesario dar un mínimo de contexto sobre la envergadura de las transformaciones por las que ha atravesado el país en la última década.

El país está desgarrado social y políticamente. Su realidad está hecha de violencia, exclusión social, desigualdades de poder, Estado corrupto, guerrilla y paramilitares. En una perspectiva cultural, por una parte, debido al movimiento de globalización, el país entra en la cultura mundo. Pero por otra se revalorizan las culturas regionales y locales. En este doble movimiento estalla la llamada cultura nacional, en un Estado que no ha terminado de ser nación. Lo local se revaloriza, así como los movimientos culturales étnicos, raciales, regionales, de género, que reclaman el derecho a su propia memoria y a la construcción de sus propias imágenes.

El documental se constituyó en un género privilegiado para hablar de la transformación dolorosa y violenta de las realidades urbanas, así como de aspectos antropológicos y de memoria regional de los que no se había ocupado la TV nacional.

A la fin des années 80, quand agonisait de la compagnie d'État de soutien au cinéma colombien FOCINE, un groupe de cinéastes et de professeurs de communication sociale de l'Université del Valle ont créé dans la ville de Cali un espace expérimental pour le documentaire, *Rostros y rastros*, qui treize ans après, est encore diffusé par la chaîne régionale Telepacífico et par Señal Colombia, la chaîne culturelle nationale.

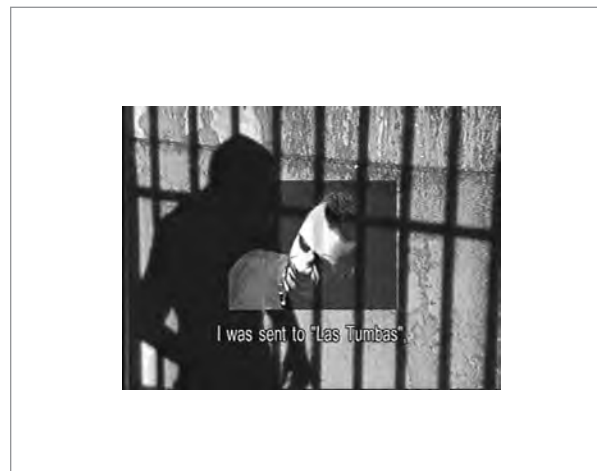
Pendant les années 90 et en ce tragique début de siècle dans notre pays cet espace a offert à bien des créateurs et étudiants en audiovisuel la possibilité de travailler de façon plus constante à leur illusion de faire du cinéma, ce qui est souvent revenu à élaborer un texte audiovisuel d'une esthétique et d'une thématique plus complexes que ceux des programmes habituels des chaînes commerciales de télévision.

Pour comprendre la situation du documentaire colombien pendant ces années, il convient de donner un minimum de notions sur l'envergure des transformations subies par le pays dans la dernière décennie.

Le pays est déchiré socialement et politiquement. Sa réalité est faite de violence, d'exclusion sociale, de pouvoir inégal, d'État corrompu, de guérilla et d'armée parallèle. Dans une perspective culturelle, d'une part, à cause du mouvement de globalisation, le pays entre dans la culture mondiale. Mais d'autre part les cultures régionales et locales sont revalorisées. Sous ce double mouvement, la culture appelée nationale éclate, dans un État qui n'est pas encore devenu une nation. Tout ce qui est local est revalorisé, ainsi que les mouvements culturels ethniques, raciaux, régionaux, de genre, qui réclament le droit à leur propre mémoire et à la construction de leurs propres images.

Le documentaire s'est constitué comme un genre privilégié pour parler de la transformation douloureuse et violente des réalités urbaines, ainsi que des aspects d'anthropologie et de mémoire régionale que la télévision nationale n'avait pas abordés.

El proyecto del diablo (2000), Óscar Campo





Manual inconcluso para el silencio (Cali, 2000), Andrés Sánchez et María Fernanda Luna

La propuesta documental de la Universidad del Valle se ha desarrollado permanentemente en este marco histórico cultural. El proyecto, que consideramos estético político, ha tenido como objetivo descentralizar la televisión, de forma que la gente ignorada por los medios tenga su propia voz. Este proceso ha sido posible por estar insertado en una lógica de pensamiento académico. Las investigaciones son largas y cuidadosas, buscando compensar los pocos días de rodaje y edición, pero también, intentando escapar a la lógica de la información obtenida rápidamente en los medios periodísticos.

Cada semana se pasa un documental de un realizador diferente. La identidad del espacio se da por determinados tratamientos: oposición a los narradores autoritarios; fusión de imágenes derivadas del directo o de otras estéticas cinematográficas con video-arte y reportaje; reto a la llamada objetividad del periodismo a través de obras personales o con la participación de diferentes voces distintas a las de los informadores de televisión; obras que pueden adoptar la forma de biografías, o autobiografías o ensayos, en las que cabe el ensueño, el delirio, el absurdo e incluso la ausencia de búsqueda de la verdad.

La proposition documentaire de l'Université del Valle s'est toujours développée dans ce cadre historico-culturel. Le projet, que nous considérons esthétique-politique, a eu comme objectif de décentraliser la télévision, de sorte que les gens ignorés par les médias aient leur propre voix. Le fait qu'il s'insérât dans une logique de pensée académique a rendu possible ce processus. Les recherches sont longues et soigneuses, pour tenter de compenser le peu de jours de tournage et d'édition, mais aussi pour échapper à la logique d'information instantanée des médias journalistiques.

Chaque semaine nous passons un documentaire d'un réalisateur différent. Certains partis pris donnent son identité à l'émission : le refus des narrateurs autoritaires, la fusion d'images dérivées de la prise directe ou d'autres esthétiques cinématographiques avec le vidéo-art et le reportage, le défi à la fameuse objectivité du journalisme grâce à des œuvres personnelles ou la participation d'autres voix, différentes de celles des présentateurs de télévision, des œuvres qui peuvent prendre la forme de biographies, d'autobiographies ou d'essais, dans lesquelles on peut trouver du rêve, du délire, de l'absurde et même l'absence de recherche de la vérité.

A finales ya de la década del 90 ha surgido una generación nueva de videístas jóvenes, que están realizando el registro de las realidades de Colombia. Muchos de ellos sin anteriores experiencias cinematográficas y formados en su mayoría por realizadores de cine y críticos más activos en décadas pasadas.

Eclécticos y pragmáticos, los nuevos activistas del video documental incorporan todo lo que pueda servir en sus cintas: mezclan la sofisticación del video-clip musical con la cobertura en directo de fragmentos de vida en los diferentes escenarios urbanos, yuxtaponiendo la calidad del betacam con otros equipos de video casero, apropiándose de toda una gama de estéticas de la ficción, el documental, el video-arte.

Mirado desde otro ángulo, el documental realizado en video actualmente en la Escuela y mostrado en todos estos nuevos escenarios televisivos, sugiere hibridaciones y cambios en la representación documental, paralelas a las transformaciones que está sufriendo la ciudad colombiana que documenta. A la ruptura de la coherencia urbana, a los recorridos fragmentados por avenidas mercantilizadas, centros comerciales interminables, condominios asfixiantes, suburbios de miseria, la tensión permanente de la guerra, correspondería unos textos audiovisuales en los que formas tradicionales de la estética documental como la cámara participante y la entrevista se mezclan con el video-clip espectacular o la dramatización de acontecimientos, en los que la voz autorial queda desplazada por otras voces o desempeñando la función de un editor o cronista de acontecimientos públicos o de la vida cotidiana.

Tout à fait à la fin des années 90, a surgi une nouvelle génération de jeunes vidéastes, qui est en train de procéder au registre des réalités de la Colombie. Beaucoup d'entre eux n'ont pas d'expérience cinématographique antérieure, et sont formés par des cinéastes et des critiques qui ont été plus actifs dans les décennies antérieures.

Eclectiques et pragmatiques, les nouveaux activistes de la vidéo documentaire incorporent dans leurs travaux tout ce qui peut leur être utile : ils mêlent la sophistication du vidéo clip musical avec la couverture en direct de tranches de vie dans différents milieux urbains, en juxtaposant la qualité de la bétacam et d'autres équipements de vidéo domestiques, s'appropriant ainsi toute une gamme d'esthétiques de la fiction, du documentaire et du vidéo-art.

Vu sous un autre angle, le documentaire réalisé en vidéo actuellement à l'Ecole et montré sur tous ces nouveaux espaces télévisuels, suggère des hybridations et des changements dans la représentation documentaire, parallèles aux transformations que subit la ville colombienne qu'il montre. A la rupture de la cohérence urbaine, aux parcours fragmentés par des avenues mercantilisées, des centres commerciaux interminables, des propriétés collectives étouffantes, des banlieues misérables, la tension permanente de la guerre, correspondraient des textes audiovisuels dans lesquels les formes traditionnelles de l'esthétique documentaire telles que la caméra participante et l'interview se mêlent au vidéo clip spectaculaire ou à la dramatisation d'évènements, où la voix de l'auteur est déplacée par d'autres voix ou joue le rôle d'un éditeur chroniqueur de faits publics ou de la vie quotidienne.

TRADUCTION : ODILE BOUCHET

RESUMEN

La Universidad del Valle, Cali, Colombia, por su programa de video documental en televisión, permite preservar ese cine, que se realiza gracias a las nuevas tecnologías, y los jóvenes videístas mezclan técnicas para dar parte de las terribles realidades colombianas.

PALABRAS CLAVES

Colombia, video, documental, nuevas tecnologías, nuevos videastas

RÉSUMÉ

L'Université del Valle, Cali, Colombie, par son programme de vidéo documentaire à la télévision, permet de préserver ce cinéma, rendu possible par les nouvelles technologies, et les jeunes vidéastes mêlent les techniques pour rendre compte des terribles réalités colombiennes.

MOTS CLÉS

Colombie, vidéo, documentaire, nouvelles technologies, nouveaux vidéastes



OPTIQUE

V
A
L
L
E
N
T
I
N

9, rue des Tourneurs
31000 TOULOUSE
Tél. 05 61 25 15 83
Fax. 05 61 55 27 88

